

LA MITOLOGÍA Y EL RITO EN EL REPERTORIO DE FLAUTA TRAVESERA

Ana María Gutiérrez Martínez
Conservatorio Profesional de Música "Músico Ziryab" de Córdoba

RESUMEN

El mito y el rito siempre han estado muy ligados con la flauta. Así, desde las civilizaciones más antiguas, la flauta era considerada como un instrumento con poderes sobrenaturales, capaz de provocar estados de catarsis y de conectar con los seres de ultratumba. Esta dimensión *mágica* hizo que pronto fuera incluida dentro de los mitos y leyendas de diferentes culturas, siendo en muchos casos los propios dioses los que interpretaban melodías con el instrumento. A partir de aquí, fueron muchos los compositores que, a lo largo de las diferentes etapas de la historia de la música y de acuerdo con la estética compositiva de cada periodo musical, se sintieron atraídos por esta temática. Resultado de ello ha sido la creación de un amplio corpus de obras en las que, a través de la música, se evoca el elemento mitológico y ritual. En el caso de la literatura de la flauta, muchas de las grandes y más conocidas obras interpretadas hoy en día han sido compuestas en base a este tipo de textos. Por ello, en el presente artículo, realizaremos un repaso del papel que la mitología y el rito han desempeñado en la literatura de la flauta, destacando los principales compositores que han incidido en este tema y desglosando las obras que hemos considerado más representativas en este campo, sin desdeñar otras de igual calidad que, por cuestiones de extensión, no han podido ser tratadas.

Palabras clave: *Flauta travesera, Rito, Mitología, Debussy, Mouquet, Roussell, Jolivet, Hoover.*

ABSTRACT

Myth and rite have always been closely linked with flute. Thus, from the earliest civilizations, flute was considered as an instrument with supernatural powers, capable of provoking states of catharsis and connecting with beings beyond the grave. This "magical" dimension made that it was soon included in myths and legends from different cultures, being in many cases the gods themselves who played melodies with this instrument. From here, many composers were attracted by this theme throughout the different stages of the history of music and according to the compositional aesthetics of each musical period. The result of this has been the creation of a large batch of works in which, through music, the mythological and ritual element is evoked. Concerning flute literature, many of the great and best-known works performed today have been composed based on these texts.

Therefore, in this article, we will review the role that mythology and rite have played in flute literature, highlighting the main composers that have influenced this issue and analysing the works that we have considered most representative in this field, without neglecting other ones of equal quality that, for reasons of length, could not be treated.

Keywords: *Flute, Rite, Mythology, Debussy, Mouquet, Roussel, Jolivet, Hoover.*

INTRODUCCIÓN: LA FLAUTA COMO INSTRUMENTO RITUAL Y MÁGICO

Desde épocas prehistóricas, la música ha estado asociada al componente ritual y mágico, empleándose en danzas y ceremonias con las que se pretendía conectar el mundo físico con la realidad mística de los dioses y espíritus. El objetivo de estos actos era atraer la caza, gozar de prosperidad y abundancia en la cosecha, pedir salud y, en definitiva, implorar por el buen funcionamiento del pueblo. En la Antigua Grecia, por ejemplo, los términos “música”, “religión” y “magia” se consideraban equivalentes e intercambiables, de forma que a la música se le atribuían poderes sobrenaturales ligados a estados de trance, purificación mental y espiritual y conexión con el más allá. La mitología griega incluso llega a presentar a algunos de sus dioses como inventores de la música o instrumentistas a los cuales se dedicaban rituales honoríficos, como es el caso de Apolo –asociado a la cítara– y Dioniso –relacionado con el aulós (Gutiérrez, 2015)–.

En este contexto mágico y ritual se sitúa la flauta, considerada como uno de los instrumentos más antiguos de la humanidad –la flauta de Isturitz (Pirineos) data de hace más de 20000 años y la más antigua de todas, encontrada en la cueva de Divje Babe (Eslovenia), tiene unos 57000-93000 años de antigüedad (Artaud, 1986)– y ligada en todo momento a lo sagrado y lo divino. Su relación con lo mitológico se manifiesta en todas las etapas de la historia de la música occidental, donde este componente deslumbró a numerosos compositores, que basaron sus obras en los relatos de la antigüedad clásica. De hecho, a partir de la Camerata de los Bardi (1573-1590), que daría origen al inicio de la ópera, se retoma la temática mitológica como forma de inspiración musical, siendo una constante que alcanza especial interés en la música barroca (Grout y Palisca, 2006) y que se mantiene en lo sucesivo. En este sentido, un periodo de especial importancia va a ser el Impresionismo, con la figura de Debussy, que recurrió en numerosas ocasiones a la mitología por su poder evocador y onírico, componiendo obras para flauta de especial calidad y relevancia. También en la música contemporánea encontramos referencias a lo ritual, como sucede en las obras de la compositora americana Katherine Hoover, donde se plasma el mundo mágico y espiritual de la cultura Hopi.

Por otra parte, y dadas las continuas referencias a lo mitológico y ritual del presente artículo, conviene distinguir el significado de ambos términos, ya que este es ambiguo y complejo según el contexto y funciones dentro de la sociedad donde se utilizan. Así, “mito” se refiere a toda aquella historia no real, basada en el origen del mundo y del hombre e integrada en la mayor parte de los casos por seres sobrenaturales, sagrados o divinos, cuya función principal es explicar el origen, significado y motivación de las conductas de la actividad humana, con un componente ético, significativo y simbólico (Sosa, 1965). En cuanto a “rito”, se trata de todas aquellas prácticas prescritas o prohibidas asociadas a las creencias mágicas, con implicaciones interactivas dentro de la vida cotidiana (Maisonneuve, 1991). Tanto mito como rito están profundamente relacionados dentro de la cultura de una sociedad, conformando procesos de pensamiento y modelos éticos determinados que rigen el sistema de valores y los comportamientos de todo un pueblo (Rojas, 2009).

Pasamos, pues a desglosar de qué manera se aborda el mundo de la mitología y de lo ritual dentro del repertorio para flauta travesera.

LA MITOLOGÍA Y EL ELEMENTO RITUAL DENTRO DE LA LITERATURA DE LA FLAUTA TRAVESERA

A continuación, planteamos una revisión de obras dentro de la literatura de la flauta travesera en las que los compositores se inspiraron en elementos mitológicos o rituales. Para esto, cada una de ellas se abordará basándose en la figura del compositor o compositora de la misma y en un posterior análisis de los elementos que la componen, siguiendo un orden cronológico. En la sección final, correspondiente a la bibliografía empleada, puede consultarse la edición utilizada para el análisis de cada obra.

Conviene aclarar que, por cuestiones de extensión, sería imposible abarcar todo el repertorio para flauta inspirado en el componente mitológico y ritual, y más teniendo en cuenta que, dentro de este campo, se sitúan obras para flauta sola, para cámara y para orquesta. Por ello, sólo presentamos aquellas que hemos considerado más relevantes dentro de la literatura de la flauta, bien por su frecuencia dentro del catálogo de obras interpretadas dentro de los escenarios y de los conservatorios de todo el mundo, o bien por el papel protagonista que se le confiere a la flauta en el caso de las obras orquestales – algunos fragmentos de estas obras forman parte de las pruebas orquestales de las principales orquestas nacionales e internacionales–. No obstante, no podemos desdeñar la importancia y calidad de otras obras para flauta inspiradas en la mitología y el rito y que, por cuestiones de extensión, no han sido mencionadas.

Compositores y compositoras que utilizan la mitología y el rito como temática en sus composiciones para flauta

Claude Debussy (1862-1918)

Este compositor francés se considera el máximo exponente del Impresionismo musical, movimiento que supuso la desvinculación definitiva con la tradición compositiva de las formas clásicas y románticas. Además, característica de esta corriente fue la intención de evocar sensaciones y atmósferas sonoras más que sentimientos, fundiéndose en numerosas ocasiones música, literatura y pintura en una sola entidad.

Bajo este prisma, Debussy desarrolló un trabajo musical que desafiaba toda clase de convencionalismo establecido, nutriéndose para ello de las múltiples influencias exóticas fruto de su inquietud por la música folclórica de Oriente. A esto contribuyeron los viajes que realizó a Rusia atraído por el nacionalismo del Grupo de los Cinco y el descubrimiento del pabellón dedicado al arte oriental durante su visita a la Exposición Universal de 1889. En él, las orquestas de percusión y las danzas rituales –especialmente la orquesta de gamelanes de la isla de Java– atrajeron su interés hasta tal punto que su tratamiento sonoro cambió por completo. La variedad tímbrica de este conjunto le llevó a buscar un nuevo colorido orquestal, mucho más personal y evocador, tarea que se vio facilitada por las grandes mejoras organológicas producidas durante todo el siglo XIX, que ampliaban las posibilidades instrumentales y dotaban de nuevos timbres a la orquesta (Mestanza, 2017).

En este sentido, Debussy se opuso a la expresión de los sentimientos del compositor a través de la orquesta, sustituyendo esta máxima por la evocación subjetiva y la creación de sensaciones y atmósferas a partir de la búsqueda de colores y efectos sonoros. Esto supuso un nuevo paradigma en cuanto a la visión de la orquesta, tratada ahora de forma más etérea y delicada, dentro de una estética puramente descriptiva e íntimamente ligada a la evocación de la naturaleza mediante el sonido y a la creación de imágenes musicales (Rosell, 2011).

Del mismo modo, Debussy estuvo ligado a la música medieval gracias a su visita al monasterio de Solesmes, empleando los modos gregorianos en buena parte de sus composiciones –como en *Chansons de Bilitis*, por ejemplo–. Así, el concepto de tonalidad se desvaneció y apareció el de funcionalidad, girando la armonía en torno a centros tonales

más que a tónicas propiamente dichas. Unido al empleo de modos antiguos, se situaba el uso de acordes sin intención tonal –como la séptima de dominante, por ejemplo, que ya no era resuelta según las normas tradicionales de la armonía–. Consecuencia de ello fue la ampliación del lenguaje armónico, que también incluía nuevos tipos de escalas –como la pentatónica y hexatona o de tonos enteros–.

En cuanto al ritmo se refiere, el compositor francés se valía de rítmicas inusuales hasta la fecha, como polirritmias, fórmulas exóticas que incluso suprimían la barra de compás y otros recursos ligados a la isorritmia de la polifonía renacentista de Orlando di Lasso y Palestrina, con procesos de retrogradación, disminución y aumentación (Mestanza 2017).

Otra innovación radicaba en la ampliación de la forma, que ya no considera la forma sonata como una opción, al regirse por el bitematismo y la relación tonal entre la tónica y su dominante o relativo en la contraposición de temas (Ramírez, 2010). Así, se empleaban formas libres que imitaban los fenómenos de la naturaleza y donde la melodía tenía un papel decisivo. Normalmente, ésta ya no era ejecutada por un solo instrumento, sino que se fragmentaba entre los diferentes colores tímbricos de la orquesta, desdibujando los contornos de la misma en función del elemento que se deseaba evocar.

Por otra parte, Debussy mantuvo una estrecha conexión con otras formas de arte, conociendo a artistas literarios, como Mallarmé, e inspirando su obra en numerosas ocasiones en la literatura y la pintura. Reflejo de ello eran sus melodías espontáneas y la conexión entre música, naturaleza y evocación sensorial (Mestanza, 2017). A esta atmósfera se sumaba la intención de difuminar la realidad para crear mundos a medio camino entre lo onírico y lo inverosímil (Hernández, 2009).

Jules Mouquet (1867-1946)

Este compositor francés nació en París y aquí desarrolló sus estudios musicales, de la mano de Théodore Dubois y Xavier Leroux. Sus trabajos de armonía y sus composiciones le valieron reconocimientos como el *Gran Premio de Roma* por su cantata *Mélusine* (1896), el *Premio Trémont* (1905) y el *Premio Chartier* (1907) de música de cámara. En 1913, desarrolló su labor como profesor de armonía en el Conservatorio de París, escribiendo tratados sobre la materia, como el *Curso básico de armonía* y el *Curso superior de armonía*.

Aunque Mouquet compuso para toda clase de agrupaciones –para orquesta destaca *Au village Op. 11* (1946), su oratorio *El sacrificio de Isaac* (1902) y el poema sinfónico *El Juicio final* (1913)– destacan especialmente sus composiciones para viento, usando sobre todo la flauta, el clarinete y el saxofón. Su obra más conocida e interpretada es la sonata para flauta *La Flauta de Pan, Op. 15* (1904), a la que nos referiremos posteriormente. Otras obras para flauta de este compositor son *Berceuse, Op. 22* (1907), *Danza griega, Op. 14* (1907), *Égloga Op. 29* (1909) y *5 Piezas breves Op. 39* (1925), con un marcado carácter antiguo en estas últimas (Lemoine, 2018).

Albert Charles Paul Marie Roussel (1869-1937)

Junto con Debussy y Ravel, se considera uno de los principales compositores de la escuela francesa del siglo XX, perteneciendo a la misma generación de Poulenc, Honneger, Ibert y Milhaud, entre otros (Cristancho y Yohanna, 2009).

Su obra se dividió en tres periodos, marcados por una evolución compositiva. El primero de ellos se nutría del Impresionismo de Debussy y de la influencia directa de su profesor, Vicent D'Indy, además de las influencias de la música de Oriente, con la que se encontraba familiarizado debido a sus viajes a Asia suroriental como marino (Helguera, 1997). Dentro del segundo periodo incluiremos la obra analizada posteriormente, *Joueurs de flûte* (1925), con un carácter más experimental, aunque sin dejar de lado las formas clásicas del periodo anterior. Finalmente, su tercer y último periodo le llevó a alcanzar un estilo

propio, aunque influido por el neoclasicismo y la bitonalidad (Cristancho y Yohanna, 2009).

André Jolivet (1905-1974)

Antes de repasar la biografía de este compositor francés, debemos destacar la importancia que la flauta tenía para él, considerándola uno de sus instrumentos predilectos por su origen primitivo y su enorme capacidad expresiva, muy ligada a lo visceral y a lo místico, ya que el sonido se produce al insuflar el flautista el aire que sale de su interior, lo que liga de modo metafórico con aquello que alberga en su alma (Jolivet, 1978). Resultado de su decoro compositivo en sus obras para flauta ha sido que algunas de ellas, como *Cinq Incantations* y *Chant de Linos*, se han consolidado con nombre propio dentro de las obras de referencia de la historia de la literatura de la flauta.

Respecto a la vida de Jolivet, estudió órgano y armonía con el padre Aimé Theodas y, posteriormente, composición con Paul Le Flem, destacando en sus clases el análisis de la polifonía de los siglos XV y XVI, que influyeron profundamente en su estilo. No obstante, su personalidad compositiva se definió a partir de dos grandes hitos, como fueron la visita a París del maestro Arnold Schoenberg –conociendo así la música atonal– y el descubrimiento por parte de Jolivet de la obra *Amériques* (1918-1921) de Edgar Varèse.

Desde ese momento, Jolivet comenzó a recibir clase de Varèse, que le inculcó nuevas técnicas de escritura muy relacionadas con aspectos de sonido, orquestación, acústica y ritmo. El resultado de todo ello se percibió por primera vez en su suite para piano *Mana* (1935), marcada por profundos intereses metafísicos. Sobre este paradigma y junto con Olivier Messiaen, Daniel Lesur e Yves Baudrier, Jolivet fundó en 1936 el grupo "La jeune France", con un modo de componer más humano y menos abstracto, basado en la idea de devolver a la música su significado arcaico, el que poseía cuando se encontraba ligada a los fenómenos esotéricos o religiosos, reencontrando de esta forma un lado emocional estrechamente ligado con el aspecto ritual (Guarnuccio, 2006). De aquí se derivaría su obra para flauta sola *Cinq Incantations* (1936), a la que seguirían otros trabajos para piano como *Cosmogonie* (1938), y *Cinq Danses Rituelles* (1939) (Cortez, 2014).

A partir de la Segunda Guerra Mundial, la producción musical de Jolivet se redujo y su carácter se tornó menos esotérico. De este período dataría su obra *Chant de Linos* (1944) para flauta y piano, con una versión posterior realizada por el propio compositor para flauta, violín, viola, violonchelo y arpa. Una vez alcanzado su estilo maduro y, a partir de 1945, se consolidó como director de música de la *Comédie-Française*, viajando por Europa, Asia, norte de África, Estados Unidos y México y estrenando aquí sus obras. Además, en 1951 recibió el *Grand Prix de París*, fundó el *Centro de Humanismo Musical Francés* y fue profesor de composición en el Conservatorio de París desde 1966 hasta 1970 (Cortez, 2014).

Katherine Hoover (1937-2018)

Recientemente fallecida, esta compositora, flautista, pedagoga y directora americana constituyó un símbolo de las mujeres compositoras contemporáneas, destacando la propia autora en numerosas entrevistas las dificultades que atravesó dentro del mundo de la composición por el simple hecho de ser mujer y pasar desapercibida por ello (Yarrison, 1996). Esto hizo que Hoover se implicara al máximo con la promoción de la mujer dentro del arte, organizando festivales de música para mujeres en colaboración con el Centro Inter-Art de Mujeres de Nueva York (Smith, 2006).

Por otra parte, su entorno familiar no apoyaba la decisión de dedicarse al mundo de la música, aunque su madre, artista y pintora de profesión, influyó en gran medida en su estilo compositivo (Grimes, 1986). Así, su obra se catalogó como descriptiva y evocadora, ya que reflejaba a través de su música diferentes escenas pictóricas y sonidos ligados a la naturaleza o inspirados en culturas autóctonas del territorio americano –como la tribu Hopi–. Su estilo se definió como atonal romántico (Allen, 1999), muy pictórico y elocuente

y caracterizado por la referencia a elementos extramusicales, la capacidad para manipular melodías de otros autores y el uso de materiales abstractos y originales (Yarrison, 1996).

Finalmente, hay que destacar que, aunque su mayor éxito se ha producido a raíz de sus composiciones para flauta, su producción musical se extendió desde el plano camerístico hasta el orquestal, destacando obras para flauta sola, flauta y piano, piccolo y piano, flauta alto y bajo y piano, conjuntos de flauta, cámara mixta, cuarteto de cuerdas y de viento, soprano y violín, piano solo, orquesta y coro. Su amplia producción musical le llevó, tras la composición de *Kokopeli* (1990), a fundar la editorial Papagena Press para la publicación de sus obras.

Revisión del repertorio de inspiración mitológica y ritual para flauta travesera

Chansons de Bilitis (Canciones de Bilitis. Claude Debussy, 1901)

Se trata de una serie de piezas breves escrita para dos flautas, dos arpas y celesta a petición del poeta Pierre Louÿs (1870-1925), que se los encargó para servir de acompañamiento con mímica al recitado de unos poemas eróticos difundidos en su libro *Las Canciones de Bilitis* (1894). Su estreno, el 7 de febrero de 1901, despertó un gran entusiasmo entre el público y dio lugar a la reutilización de la parte de celesta en la obra del mismo autor *Épigraphes antiques* para piano a cuatro manos, escrita en 1915 (Artaud, 1986).

En cuanto a los poemas, Louÿs creó dos personajes ficticios a partir de los cuales gira todo el argumento de la serie: una poetisa griega del siglo IV a.C. alojada al oriente de Panfilia y Chipre, llamada Bilitis –que sería la autora de los poemas– y el arqueólogo alemán M.G. Heim, que encuentra posteriormente dichos escritos en una tumba de la isla. La obra plantea la biografía de dicha poetisa y se divide en cuatro partes que repasan su evolución vital. Por ello, Debussy dedicó las canciones a las diferentes escenas que se suceden a lo largo de estas cuatro partes, las cuales son (Cortez, 2014):

-Primera parte: Bucólicas en Pánfila. Narran de forma poética la infancia de Bilitis, desarrollada en el ambiente pastoril y cercano a la naturaleza de una aldea casi desierta. El ambiente mágico de las ninfas y el dios Pan están muy presentes aquí, reflejándolo Debussy a partir de su primera y tercera canción, tituladas, respectivamente, *Canto pastoral* –para invocar a Pan, dios del viento de estío– y *Canción*– donde pregunta a los elementos de la naturaleza dónde está su amada–.

-Segunda parte: Elegías en Metilene. En etapa de su vida, Bilitis se enamora de un hombre de incógnito, dando a luz un bebé al que abandona y emigrando a la ciudad de Metilene. El ajetreado ritmo de vida de este lugar, donde los hombres se dedican al vino y a las bailarinas, hace que se olvide de la figura masculina y se enamore de Mnasidika, una joven caracterizada por su dulzura e inocencia. Debussy dedica a este episodio la canción *La tumba sin nombre* –donde Mnasidika muestra a Bilitis la tumba de una amiga de su madre, oculta en el campo–.

-Tercera parte: Epigramas en la isla de Chipre. En esta tercera etapa de su vida, Bilitis rompe con Mnasidika debido a sus celos excesivos, lo que hace que se marche entristecida a Chipre para convertirse aquí en una cortesana que de nuevo se entrega a los hombres. En esta ocasión, Debussy evoca este capítulo a través de tres canciones: *La danzarina de los crótalos* –donde se ensalza la figura de la bailarina al contonear su cuerpo–, *Las cortesanas egipcias* –que repasa la visita que Bilitis realiza a casa de éstas– y *La mañana lluviosa* –donde profundiza en su tristeza al sentirse olvidada por la gente–.

-*Cuarta parte: La tumba de Bilitis*. Aunque Debussy no dedica canción alguna a este episodio final, no podemos desdeñar su importancia, ya que supone el desenlace y el repaso de lo que fue la vida de Bilitis, ensalzando el paso del tiempo, la pérdida de su belleza y su muerte. Pierre Louÿs plantea, de modo ficticio, que la propia Bilitis consiguió seducirle, convirtiéndose en su musa y mostrando por ello su vida en forma de poemas.

Syrinx (Claude Debussy, 1913)

Esta obra se considera una de las más importantes dentro del repertorio para flauta y, de hecho, se erige como la primera obra a solo en la que un compositor de peso emplea el modelo de flauta Böhm de 1847 (Bertoni, 2013). Sin embargo, hay que apuntar que, en un primer momento, no fue pensada para ser interpretada a solo, sino como música incidental para la representación teatral del poema dramático de Gabriel Mourey, *Psyché*, siendo la melodía que el dios Pan interpreta antes de su muerte en escena (Stegemann y Ljungar-Chapelon, 1996).

Respecto a la relación entre Debussy y Mourey, a pesar de ser patente, dejaba entrever ciertas inseguridades acerca del estreno de la misma, ya que el compositor apuntaba en sus cartas a Mourey que no llegaría a tiempo en los plazos establecidos (Debussy, 2005). Paralelamente, el manuscrito de la pieza había llegado al flautista Louis Fleury, quien parece ser que realizó varias indicaciones sobre la partitura original, caso de que esta no estuviera terminada para la fecha prevista y hubiera de ser estrenada. Esta circunstancia hizo que se dudara sobre qué indicaciones eran originales del autor y cuáles eran las de Fleury.

En cualquier caso, el estreno de *Psyché* se realizó el 1 de diciembre de 1913 y en el programa de mano se podía leer la interpretación de una pieza inédita durante el tercer acto, *La Flauta de Pan*, a cargo del flautista Louis Fleury. El posterior cambio de título de *La Flauta de Pan* a *Syrinx* se debió a la publicación de la misma por la editorial Jobert, que decidió modificar el título para no confundirla con un movimiento del mismo nombre dentro de *Chansons de Bilitis* (Bertoni, 2013) –obra del mismo autor que tratamos anteriormente–.

Deteniéndonos en las motivaciones literarias del poema dramático, *Psyché*, que en griego significa “alma”, se basaba en el mito de amor entre Psyqué y Cupido que Apuleyo recogió en su obra *Metamorfosis*, o *El asno de oro*, como también se le conoce (Apuleyo, 2008). En la primera escena del acto III, se ejecutaba *La Flauta de Pan*, con motivo del desarrollo del mito de Syrinx –recogido por primera vez en *Las Metamorfosis*, de Ovidio– en la escena dramática. Aquí, el dios Pan, enamorado de la ninfa Siringa, la persigue para seducirla. Ella se precipita al río Ladón y, con la ayuda del resto de ninfas, se transforma en caña para evitar ser descubierta. No obstante, al soplar el viento, estas cañas emiten un sonido tan dulce y bello que Pan queda embelesado, lo que le lleva a cortarlas y a fabricar un instrumento al que dio el nombre de su amada, Syrinx.

Analizando las características musicales de la pieza para flauta sola, destaca la estrecha relación entre los elementos compositivos y el texto, ya que se trata de una musicalización de un poema dramático. Por ello, las cadencias musicales se ajustan al ritmo literario y el carácter de la pieza refleja los diferentes estados anímicos de la ninfa a lo largo del drama. La obra, a pesar de contar con cinco bemoles en la armadura, no se rige por las normas de la armonía clásica, sino que se basa en la construcción de centros tonales sobre las notas Sib y Reb, mediante el empleo de escalas hexátónicas o de tonos enteros. La escala hexátónica sobre Sib se asocia a la conciencia de la ninfa, mientras que la de Reb representa el instinto. En consecuencia, se crea un conflicto entre la conciencia y lo instintivo, que se traduce en una lucha de centros tonales que van ganando o perdiendo protagonismo a lo largo del desarrollo musical (Bertoni, 2013).

Asimismo, la pieza tiene una forma tripartita donde las secciones quedan claramente delimitadas, ya que comienzan en todo momento con el motivo principal del inicio de la

pieza y terminan con un calderón. La diferencia entre ellas es el desarrollo temático al que van siendo sometidas, que liga directamente con la evolución anímica de la ninfa. Cada una de estas tres partes se corresponde con un proceso de creación y resolución de tensión, de manera que en la primera sección se presenta el tema (reposo), en la segunda se lleva a su máximo apogeo (clímax) y en la última se resuelve la tensión hasta disiparse en una nota larga que se pierde para finalizar la obra (máximo reposo). Si bien esta tensión compositiva se crea a partir de la dominancia de determinados centros tonales, a ello también contribuye el uso del rubato como elemento expresivo y la rica gama de matices que determinan el carácter onírico y misterioso propio de la historia mitológica.

Prélude à l'après-midi d'un faune (Preludio a la siesta de un Fauno. Claude Debussy, 1894)

Se basa en el poema de Stéphane Mallarmé *La siesta de un fauno* (1876), donde se reflejan los sueños de un fauno que, tras perseguir a las ninfas, cae sumido en una profunda siesta. Por ello, este poema sinfónico tiene un fuerte carácter evocador, que se consigue a través del uso inusual de la orquesta, otorgando un papel narrativo a cada timbre de la misma. Esta es una de las características que han hecho de esta obra un antes y un después en el proceso de evolución de esta agrupación musical, valiéndole a Debussy el título de revolucionario por su tratamiento y por no respetar la tradición en cuanto a armonía e intención compositiva –la obra ya no refleja los sentimientos del compositor, sino imágenes ajenas a sus emociones–.

Si bien tal grado de innovación podría haber generado numerosos detractores, el éxito de su estreno fue patente en París, de la mano del director Gustave Doret, de forma que se siguió interpretando en conciertos posteriores –como el de la *Société Nationale de Musique*–, e incluso se realizó en 1912 una versión para *ballet*, a cargo del bailarín Vaslav Nijinsky, con el patrocinio del empresario Sergei Diaghilev (Martínez, 2009).

Pasando a analizar sus elementos musicales, la melodía se caracteriza por su sutileza, quedando fragmentada entre los diferentes instrumentos y confiriendo a los vientos un protagonismo hasta entonces inusitado. De hecho, la formación orquestal no guarda ninguna similitud con las hasta entonces tradicionales plantillas orquestales, encontrando en esta obra tres flautas, dos oboes –uno de los cuales muta a corno inglés–, dos clarinetes, dos fagotes, cuatro trompas y dos arpas, además de la cuerda. Esto hace que los solos de viento sean muy frecuentes, utilizando además cromatismos y *glissandos* en el arpa para la creación de una atmósfera de misterio y delicadeza fruto de una amplia paleta de colores según la fuente sonora (Martínez, 2009). Todo ello evoca el conflicto del protagonista, que mantiene una lucha interna entre el instinto y la razón al ver truncados sus deseos por alcanzar a las ninfas y pléyades. En el ámbito organológico, esto se traducirá en un contraste constante entre el papel de los vientos –especialmente de la flauta– y la cuerda (Mestanza, 2017).

En lo que a estructura se refiere, la pieza queda lejos del dogma de las grandes formas clásicas, siendo el aspecto narrativo del texto el auténtico protagonista. Aunque se puede establecer una estructura en seis secciones desiguales resumidas en un esquema tripartito A-B-A'-Coda, se crean momentos de dispersión musical que adquieren cohesión gracias al papel de la flauta como hilo conductor, difuminando así la noción de tiempo y espacio (Mesa, 2014). De esa manera, toda la forma constituye un gran arco que se inicia en la primera sección –*très modéré*– con un solo de flauta plagado de cromatismos y ondulaciones que se va repitiendo, pasando por otros instrumentos. La segunda sección es presentada por el oboe, a través de un segundo motivo algo más animado. En la tercera, aparece un nuevo elemento melódico con carácter lírico y expresivo en el clarinete, el oboe y la cuerda –*même mouvement et très soutenu*–. Llegada la cuarta sección, se retoma el motivo inicial variando el ritmo. La quinta y sexta partes se corresponden con la reexposición del tema principal y la coda final (Martínez, 2009). El punto climático se produce en el c. 55 de la obra, aproximadamente a la mitad, representando en él la liberación del fauno, que a

continuación se sumerge en un estado de confusión que precede a su sueño. Esto se manifiesta en una gran variedad de dinámicas, rubatos y motivos que llevan a finalizar la obra con una línea melódica descendente en el arpa, seguidos de los cornos con sordina y los platillos, que se pierden en la nada (Mesa, 2014).

Además de esto y como apuntábamos anteriormente, la armonía se erige como un aspecto innovador, dejando atrás toda clase de tradición clásico-romántica. Ahora ya no se habla de tonalidad, sino de funcionalidad, haciendo que la disonancia pierda su sentido en favor de una gran ambigüedad. Ramírez (2010) destaca la referencia tonal en Mi M en la primera sección, en Reb M en la sección central y de nuevo en Mi M en la Reexposición, entendiendo la “tonalidad” como la presencia de centros tonales sobre estas notas. Además, se crea un gran colorido armónico a partir del uso de cromatismos, escalas de tonos enteros y sucesiones de acordes sin conexión entre ellos, creándose de esta manera una sensación de estatismo y acrecentando la intención evocadora para expresar estados de ánimo a través de imágenes musicales (Mesa, 2014).

Finalmente, el elemento melódico es algo fundamental en la pieza, de forma que se establecen dos grandes motivos contrastantes. El primero de ellos, correspondiente con la melodía del tema inicial presentada en la flauta, se inicia en un VI grado del centro tonal de Mi M (Do#) que desciende y asciende a través de cromatismos ondulantes hasta llegar a su resolución, ralentizándose aquí el ritmo de superficie, que pasa de semicorcheas a corcheas. El segundo tema melódico –a partir del c. 55, coincidiendo con el clímax de la obra– tiene un carácter mucho más lírico y expresivo, recurriendo a la escala de tonos enteros para intensificar el colorido y contraste con respecto a la parte anterior (Mestanza, 2017).

La flauta de Pan (Jules Mouquet, 1904)

Esta obra, fue publicada por primera vez en 1904 y arreglada posteriormente por el propio autor para flauta y piano y para flauta y orquesta. Aquí, encontramos un alto grado de simbolismo, fruto de la pasión de Mouquet por la mitología griega, evocando con su música el ambiente jovial, alegre y pastoril de la vida en el campo, de acuerdo con el mito del Dios Pan –explicado previamente en la obra *Syrinx*, de Claude Debussy–. Se trata, por lo tanto, de una música altamente descriptiva y con una estética ligada a lo impresionista y neoclásico, que recuerda en ocasiones a la de Debussy y Saint-Saëns.

Por otra parte, cada uno de los tres movimientos de la sonata aparece acompañado de un breve poema introductorio en el que se describe la escena representada a través de la música. Pasamos, pues, al análisis de sus principales elementos constitutivos:

-Primer movimiento: Pan et les berges (Pan y los Pastores). El primer poema que aquí aparece, escrito por Alceo de Metilene, reza así: “Oh Pan, que vive en las montañas, cántanos una canción con tus dulces labios, cántanosla con la caña pastoral” (Mouquet, 1904). En este movimiento, predomina el carácter dulce, alegre y juguetón, con una estructura en la que el piano, en su introducción inicial (cc. 1-2), presenta el material que la flauta expondrá a continuación. En el Tema A (cc. 3-24), en Fa M, la flauta interpreta una melodía en el registro medio y agudo, caracterizada especialmente por la presencia de tresillos y los intervalos de tercera. En el Tema B (cc. 24-57), el registro grave de la flauta cobra importancia, creando una atmósfera más profunda y misteriosa que rápidamente se torna alegre, al volver al registro medio de la flauta, desarrollando esta vez escalas en semicorcheas que crean tensión, modulan a Lab M y culminan en ff en el c. 57. A partir de aquí, el piano retoma la introducción inicial, a modo de enlace, para que la flauta vuelva a presentar el Tema A' (cc. 61-71) y el Tema B' (cc. 73-88). A partir del c. 89, podemos hablar de Reexposición del Tema A, volviendo de nuevo a Fa M como centro tonal y fundiendo los materiales del Tema B entre sucesión y sucesión del Tema A –los tresillos que caracterizaban el tema A se intercalan constantemente

con las semicorcheas propias del Tema B-. La Coda de los cc. 126-129 ponen fin a este primer movimiento.

-*Segundo movimiento: Pan et les oiseaux (Pan y los pájaros)*. Encabezado por los versos de la poetisa griega Anyte de Tegea, los cuales destacan la dulzura de la melodía de la flauta de Pan: “Sentado a la sombra de esta solitaria madera, oh, Pan, ¿por qué sacas de tu flauta estos deliciosos sonidos?” (Mouquet, 1904). Aquí, se evoca en el Tema A (cc. 1-22) el canto de los pájaros a través de un diálogo inicial entre la flauta y el piano, caracterizado por la presencia de numerosos mordentes y el intercambio de arpeggios en fusas entre los dos instrumentos, a modo de pregunta-respuesta. Nuevamente, el registro medio y sobreagudo de la flauta se convierte en protagonista del tema, dotando de brillantez y frescura a una melodía que contrasta en gran medida con la presentada en el Tema B (cc. 23-42), de carácter nostálgico y profundo. En este segundo tema, se hace uso del registro grave de la flauta sobre un acompañamiento en el piano a partir de un ostinato iniciado en el c. 21 y basado en una redonda como soporte armónico y un ritmo motor de tresillos arpegiados que dinamizan de alguna forma el desarrollo melódico. Tanto el Tema A como el Tema B vuelven a presentarse de los cc. 43 al 52 y del 53 al 72, modificándolos –especialmente al presentar esta vez el Tema B en el registro sobreagudo y no en el grave– y cerrando el movimiento con una Coda en *Adagio* a partir del c. 73. La armonía es más modal y exótica que en movimiento anterior, encontrando en el Tema A acordes con séptima y escalas pentatónicas arpegiadas sobre las notas Do, Sol y Fa como centros. En el Tema B, predominan las inflexiones sobre los acordes de Mib, Re, Do y Sol.

-*Tercer movimiento: Pan et les Nymphes (Pan y las ninfas)*. A este movimiento le acompaña el texto del poeta ateniense Platón: “¡Silencio, cueva a la sombra de robles! ¡Silencio, fuentes que brotan de la roca! ¡Silencio, ovejas que vibran junto a vuestros pequeños! Pan mismo, en su armoniosa flauta, canta, después de haber puesto sus labios húmedos en sus tubos reunidos. A su alrededor, con un pie ligero, bailan a coro las ninfas de agua y las ninfas de madera” (Mouquet, 1904).

Este movimiento se caracteriza por una forma A-B-A'-B'-A'' y la presencia de dos temas de carácter contrastante (Temas A y B). Así, el primero de ellos, en Fa M, puede dividirse en dos secciones bien definidas: a1 (cc. 1-24) –que se inicia con una introducción de piano en los dos primeros compases, seguida por un tema a modo de llamada en la flauta (cc. 3-24)– y a2 (cc.1-25) –donde predominan los cromatismos y las semicorcheas, que recorren los tres registros de la flauta con una fluidez y gracia que emula el baile de las ninfas, empleando para ello el *stacatto* como forma de articulación–. El Tema B (cc. 57-104), en Reb M, vuelve a caracterizarse por la importancia del cromatismo en la flauta, aunque con valores más largos y un carácter más lírico y expresivo. El piano, como sucediera en movimientos anteriores, vuelve al ostinato de arpeggios como forma de acompañamiento. A partir del c. 105, se reexpone el Tema A –volviendo con ello a Fa M– y el Tema B (c. 167 en adelante). La última presentación del Tema A (cc. 201-245) supone el punto culminante del movimiento, haciendo uso para ello de un cambio de tempo en el c. 209 (*Più vivo*, más rápido).

Joueurs de flute, Op. 27 (Albert Roussel, 1925)

Estrenada en París por el flautista Louis Fleury y el pianista Janine Weill, consta de cuatro movimientos, cada uno inspirado por un personaje mitológico relacionado con la flauta y dedicado a un flautista de su época. Pasamos a desglosar cada uno de los movimientos (Cristancho y Yohanna, 2009):

-*Primer movimiento: Pan*. Está dedicado a Marcel Moyse (1889-1994). En la mitología griega y como se apuntó anteriormente, Pan era el dios de los pastores y los rebaños, además de músico, cazador y curandero. Quizá sea uno de los dioses más conocidos por perseguir a las ninfas e inspirar otras obras, como *Syrinx* –ya tratada anteriormente–. Respecto al análisis compositivo, la estructura es tripartita, contando con una forma A (Exposición)–B (Desarrollo)– A' (Reexposición). En el piano, predominan los movimientos paralelos de acordes y, armónicamente, destaca la presencia del modo dórico y la escala menor armónica, el uso de tríadas mayores, menores, disminuidas y con séptimas. Todo esto contribuye al carácter evocador y juguetón, recreando en los primeros compases el rocío de la mañana en el amanecer, mientras Pan espía a Siringa para seducirla.

-*Segundo movimiento: Tityre*. Rinde tributo a Gaston Blanquart (1877-1962). Tityre aparece en la obra *Bucolics*, de Virgilio, en forma de pastor rústico y flautista expulsado de su tierra junto a sus ovejas. Si bien en este movimiento podemos encontrar de nuevo una estructura tripartita similar a la del primero, los elementos de contraste con respecto a éste se hacen patentes al conferirle el compositor un carácter más travieso y vivo, lo que se traduce en una articulación corta y en *stacatto*. Aunque la armonía del piano y de la flauta no coinciden, al desarrollarse de forma horizontal en lugar de vertical, el efecto de bitonalidad desaparece al incluirse los dos instrumentos dentro de la tonalidad de Mi m. Además, el empleo de dos materiales contrapuestos –uno juguetón con valores cortos y otro más relajado con valores largos– refleja el estado de ánimo del protagonista, mezclándose la agitación con la angustia y el desconsuelo por su destierro.

-*Tercer movimiento: Krishna*. Está dedicado al compositor y flautista Louis Fleury (1878-1926). En la antigua India, Krishna se consideraba un héroe y un dios de forma humana muy ligado al amor, capaz de conducir a la felicidad espiritual y a la perfección eterna. En esta ocasión, las influencias orientales de las melodías hindúes se hacen patentes en el proceso compositivo, que se aleja del convencionalismo occidental para introducirse en los *Ragas*, patrones compositivos indios propios, con unas formas fijas en cuanto a melodía, expresividad, ritmo, carácter y momento de interpretación a lo largo del día. El *Raga* o modo empleado es *Shri*, que significa “Altísimo”, “Ser Supremo” y se manifiesta en una métrica irregular de 7/8 que muta a una regular de 3/4 a partir del c. 20, una melodía melismática representada por cromatismos en la flauta, la ruptura de la armadura y el uso de notas repetidas como efecto de contraste sonoro para evocar un ambiente sensual y misterioso. Nuevamente y como en movimientos anteriores, todo gira en torno a la estructura tripartita A (Exposición)– B (Desarrollo)– A' (Reexposición).

-*Cuarto Movimiento: Monsieur de la Péjaudie*. Aquí se conmemora la figura del compositor, flautista y director de orquesta Philippe Gaubert (1879-1941). Monsieur de la Péjaudie aparece en la novela de Regnier, *La pecheresse* (1920), encarnando a un flautista acusado de asesinato. Este movimiento final se acerca a la música moderna, manteniendo la forma A (Exposición)– B (Desarrollo)– A' (Reexposición) de los anteriores. Los elementos más contrastantes se relacionan con la libertad armónica, el uso de nuevos acordes e intervalos que generan una gran inestabilidad –tritonos, séptimas–, las sucesiones armónicas con un ritmo marcado, el diálogo entre la flauta y el piano, los ritmos fuertes y el ostinato en el piano, el desarrollo temático y la reexposición constante de motivos, a pesar de su corta duración, que apenas llega a los 2 minutos. El efecto sonoro de irregularidad métrica es otra constante, de modo que la introducción del piano, –de 4 compases–, a pesar de estar escrita en 3/4, genera el efecto auditivo de un 6/8, desapareciendo

este al entrar la flauta. El resultado de todo ello es la creación de una atmósfera delicada, refinada, misteriosa e incluso intrigante.

Cinq Incantations pour flûte seule (Cinco Encantaciones para flauta sola. André Jolivet, 1936)

Antes de pasar al análisis de cada una de las invenciones, es fundamental conocer el contexto en el que se compuso esta obra –estrenada en 1938 por el flautista Jean Merry y grabada por primera vez, al año siguiente, por Jean Pierre Rampal para la discográfica Erato Records–, ya que viene marcada por dos acontecimientos muy importantes que supusieron un punto de inflexión en la vida del compositor.

El primero de ellos, fue un viaje que Jolivet realizó al norte de África, donde pudo conocer de primera mano los rituales, ceremonias y manifestaciones artísticas y musicales de las tribus de la zona. Esto incluye el contacto con la flauta *Ney*, realizada con caña y propia de las tribus bereberes y de algunas cofradías religiosas turcas.

El segundo y más trágico acontecimiento en torno al cual gira la obra es la muerte su madre, pocos días más tarde del inicio de la composición. El duelo vivido le generó numerosas dificultades que se vieron aliviadas en parte a través de la música y de la posibilidad de descansar aislado del mundo en una de las propiedades del Director de la *Schola Cantorum* en Aix-en-Provence. Durante esos meses, recibió con frecuencia la visita de Hélène, una musicóloga interesada en temas esotéricos que influyó en gran medida en el compositor (Cortez, 2014).

De esta forma, *Cinco Encantaciones para flauta sola* se enmarca dentro del plano de la música descriptiva, tratando de conseguir sonoridades mágicas en la flauta y relacionando su temática con los deseos más íntimos del hombre: paz, abundancia, prosperidad, felicidad, perpetuación del nombre, descanso eterno y trascendencia (Artaud, 1986). Sobre su propia obra, el autor apunta su pretensión de potenciar la monodía de la flauta a partir de la armonía sucesiva, determinada por los ritmos, las intensidades y las alturas, con la intención de evocar “los impulsos de pánico del hombre primitivo” (Jolivet, 1978, p. 135).

Pasamos, pues, a analizar cada una de las encantaciones (Cortez, 2014):

-Primera encantación: Pour accueillir les négociateurs et que l'entrevue soit pacifique (Para recibir a los negociadores y que la entrevista sea pacífica). Aquí distinguimos dos motivos musicales, con la intención de crear dos voces contrastantes y, en consecuencia, una polifonía “virtual” en la que un instrumento monódico parece interpretar una polifonía –de hecho, la partitura está escrita para dos voces, usando silencios que alterna entre éstas a medida que intervienen. Así, el primer motivo, en el registro grave y medio y con centro tonal sobre Do, se constituye bajo la división binaria de un 3/4 –usa tresillos y cinquillos como figuras de valoración especial– y tiene un carácter más marcial. El segundo, en el registro agudo y utilizando el *frullato* sobre notas de carácter cromático, se basa en la división ternaria del compás de 9/8 y tiene un carácter pomposo y fluido. El título guarda estrecha relación con el efecto compositivo creado, ya que al hablar de una entrevista pacífica entre negociadores se representan dos partes que convergen de forma armoniosa a través de un ritual de negociación. El éxito de la misma se plasma en la partitura en la Coda final, cuando la escritura a dos voces desaparece para fundirse en una sola voz que emplea el registro grave y medio del primer motivo y el sobreagudo del segundo, ya como una sola entidad.

-Segunda encantación: Pour que l'enfant qui va naître soit un fils (Para que el niño que va a nacer sea un varón). Con un tiempo bastante rápido, podemos estructurarla en dos partes que no se distinguen de manera explícita en la partitura, sino que se intuyen a partir de determinadas alturas, del carácter y de la separación por silencios. La primera –que va hasta el c.30– gira en torno a la nota Mib y emplea procedimientos

de fluidez como el uso del cinquillo con efecto de *quasi flatterzunge*, intervalos de 6ª aumentada, séptima mayor y novena menor, *glissandos* e indicaciones de carácter como *alourdir* (pesado). La segunda sección –iniciada en el c. 33–, que gira en torno a las notas Re y posteriormente Mib, presenta una métrica cuaternaria y es más lírica y cantáble que la anterior, como señala la indicación *un peu moins vif, plus scandé* (un poco menos brillante, más cantado), además de contar con apoyaturas repetitivas e intervalos de 6ª aumentada, séptima menor, cromatismos, arpegios y grupetos. Hay que destacar el marcado simbolismo de esta encantación al evocar el proceso de parto, de manera que los cinquillos representan el latido del corazón de la madre y el hijo y los ritmos variados las contracciones (Parker-Harley, 2005). No obstante, otras visiones señalan que dichos cinquillos están más vinculados a los ritmos de las tribus africanas y a sus elementos percusivos (Locatelli de Pégamo, 1980).

-*Tercera encantación: Pour que la moisson soit riche qui naître des sillons que le laboureur trace* (Para que la cosecha sea rica, que nacerá de los surcos que el labrador trace). Se basa en la repetición de una célula sobre la nota Lab, que va variándose a lo largo de apenas unos 2 minutos de duración e incorpora otras microcélulas de corcheas y semicorcheas que contribuyen al avance de la melodía. Destacamos aquí la presencia del tritono, las numerosas notas de adorno y el *frullato* como técnica interpretativa. El carácter de esta encantación está muy vinculado a su título. De hecho, la indicación inicial *Très regulier, non sans lourdeur, mais sans brutalité* (muy regular, no sin pesadez, pero sin brutalidad) y el carácter repetitivo del motivo empleado sugieren la monotonía del trabajo de los agricultores abriendo surcos en la tierra (Parker-Harley, 2005).

-*Cuarta encantación: Pour une communion sereine de l'être avec le monde* (Para una comunión serena con el mundo). Escrita sobre un tiempo lento y con un carácter introspectivo, se compone de un motivo principal dividido en dos células. La primera de ellas se basa en una secuencia de semitonos que ondulan ascendente y descendentemente –a modo de declamación– y una segunda célula formada por una octava aumentada (Parker.Harley, 2005). La primera célula irá mutando a partir de la aumentación o disminución del ritmo de superficie, los ritmos sincopados y apoyaturas que generan un efecto improvisado, con gran sensación de movilidad. La de la octava aumentada se presentará de forma redundante mediante modificaciones rítmicas y efectos como el *frullato*, creando la sensación de catarsis (Cortez, 2014). En esta encantación, vemos un paralelismo entre el título y la filosofía del sacerdote católico, filósofo y paleontólogo de finales del siglo XIX Teilhard de Chardin, manifiesta en el enfoque trascendental y en la unión de Dios, la Naturaleza y el Hombre como sentido del ser. De hecho, aquí es donde Jolivet refleja con más fuerza la idea de conexión entre el ser, el cosmos y lo divino, representando cada célula una fuerza: la primera de ellas, la fuerza divina y estabilizadora, y la segunda, la fuerza humana y dinámica (Parker.Harley, 2005). Resultado de todo ello es la comunión que se produce entre el individuo y el mundo divino a partir de la creación de sonidos que acercan al trance y a la conexión con lo místico.

-*Quinta encantación: Aux funérailles du chef pou obtenir la protection de son ame* (En las funerales del jefe para obtener la protección de su alma). Esta última encantación emplea procedimientos de escritura procedentes de las encantaciones anteriores, por lo que podríamos entenderla como una recapitulación de todo lo ya presentado. Así, entre ellos encontramos la aparición de determinados intervalos, cromatismos, adornos, grupetos, figuras de valoración especial como el cinquillo, técnicas como el *frullato*, contrastes en los diferentes registros de la flauta y ciertas fórmulas rítmicas. En este

punto, Jolivet expresa su pena por el fallecimiento de su madre y ruega que su alma lo proteja, estructurando su discurso musical en dos secciones. La primera, de carácter lastimero, se basa en la reiteración obsesiva del Sol# del registro sobreagudo en la primera sección, emulando con ello el llanto procedente del profundo dolor por la pérdida, aunque otros enfoques optan por considerarlo como un mantra u oración que conduce al trance y a la concentración. De hecho, el propio compositor se posiciona en este sentido, argumentando que la triple repetición de la fórmula de la Introducción que realiza resalta el dinamismo de la melodía, provocando en consecuencia la aceleración del influjo psico-fisiológico del oyente (Cortez, 2014).

La segunda sección, que gira ahora en torno a la nota Fa, contrasta con la primera en el tiempo, ralentizando el pulso e incorporando un ritmo de superficie de valores más largos – aunque la presencia de adornos en forma de fusas difumina esa sensación–. Si bien el factor melódico primaba en la sección anterior, ahora predomina el elemento vertical de la frase, marcando cada una de las tres partes de cada compás y reposando el frenesí de la sección anterior en un estado de calma súbita.

A colación de lo anteriormente expuesto, resulta especialmente esclarecedor el apunte del flautista Philippe Bernold, quien considera que a lo largo de estas dos partes se representa de alguna manera la idea de marcha mortuoria y fúnebre, como ya ocurría en la *Marcha Fúnebre* de Frédéric Chopin. Las dos secciones culminan en un final que de nuevo enfatiza la nota Sol#, con un trino y un *crescendo*, simbolizando con ello el nuevo estado del ser (Cortez, 2014).

Chant de Linos (Canto de Linos. André Jolivet, 1944)

Valorada como una de las obras de mayor dificultad dentro de la literatura para flauta, esta obra está inspirada en el mito heleno de Linos, profesor de lira de Hércules. La mitología cuenta que, en una de sus lecciones, Linos reprendió duramente a Hércules, causando tal furia en su pupilo que asestó un fuerte golpe con la lira en la cabeza de su maestro, causando su muerte. Por ello, en la Antigua Grecia, el canto de Linos se consideraba un lamento fúnebre en el que se alternaban lloros, gritos y danzas (Guarnuccio, 2006).

Chant de Linos fue compuesto en 1944, dentro del tercer periodo compositivo de Jolivet y en un lenguaje post-tonal. Además de escribirla para flauta y piano, lo hizo para flauta, violín, viola, violonchelo y arpa. Fue dedicado a M. Gaston Crunelle, amigo suyo profesor en el conservatorio. En general, hay que destacar el uso de la escala modal arcaica de seis tonos en el compás de 5/4 y el empleo de un ostinato de gran carácter en el 7/8, culminando en modo frigio. Destaca a su vez la irregularidad de las frases y los cambios de dinámica extremos y súbitos, creando la sensación de encontrarse en una ceremonia ritual.

Pasamos, pues, a analizar su estructura de forma más detallada:

-*Introducción* (cc. 1-16). En 4/4. Con un carácter improvisado, se basa en la escala de siete notas sobre el centro tonal de Sol. A la introducción del piano (cc. 1-11) le sigue la entrada de la flauta, que consta de una negra acentuada seguida de *p* súbito sobre una blanca con puntillo con trino, que crece hasta desembocar en una corchea en *ff*, descendiendo posteriormente a través de un pasaje de semifusas con carácter cadencial hasta llegar a esa misma nota, una 8ª más grave. Esa frase de 3 compases se repetirá cada vez más aguda, otorgando gran importancia al intervalo de 4ª aumentada.

-*Tema A. Meno mosso* (cc. 17-33). En 5/4. La melodía es contrastante con respecto a la sección anterior, representando el lamento, con un carácter melancólico, por lo que los ataques son más débiles y la intensidad mucho menor. La textura de melodía acompañada se estratifica en el piano, donde encontramos

varias voces claramente definidas que realizan un ostinato, donde destacan las disonancias en las voces intermedias. En la flauta, las figuraciones son más largas que en la introducción, incluyendo tresillos y contratiempos, lo que podría crear, junto con el piano, una falsa textura contrapuntística. Vemos en la flauta 3 frases: cc.18-22, cc. 23-27, y cc. 28-32. El c.33 actúa como enlace del piano con la siguiente sección.

-*Tema B* (cc. 34-46). A 3 partes, con un carácter súbito y enérgico, evocando los gritos y la locura a través de procedimientos como la aceleración del ritmo de superficie y de la agógica, la presencia de un registro extremo en la flauta, el uso del mordente como elemento dinamizador y el *frullato* como técnica compositiva. Se basa en dos frases con perfil en forma de arco completo que utilizan seisillos para ascender, tresillos con mordente para alcanzar el clímax y corcheas con *frullato* para descender –1ª frase en cc. 34-38 y 2ª frase en los cc. 39-43. Los cc. 44 y 45 actúan de Coda y a la vez enlace, con una nota mantenida sobre Do# y figuración larga en el piano para rebajar la tensión, terminando en *piano*.

-*Tema A'* (cc. 47-58). A 5 partes. Vuelta a la calma y al lamento. Consta de 3 frases: cc. 46-49, 49-52 y 52-57.

-*Tema B'* (cc. 59-80). A 3 partes. Vuelta a los gritos y a la locura. Tras un compás de espera, la flauta entra con material basado en seisillos sobre un reposo de corchea y dos fusas, creándose un motivo que se repite en los cc. 59-61 y que se desarrolla a partir del c. 62. Los cc. 72-74 actúan como una Coda del tema.

-*Tema C* (cc. 81-125). Allegro en 7/8 (3+2+2 en general), con carácter de danza. Es la parte central de la obra y se puede dividir en varias secciones: introducción del piano (cc. 80-83), c1 (cc. 84-92), c2 con carácter de transición (cc. 92-95), c3 (cc. 96-104), c4 (cc. 104-110), c1' (cc. 111-119) y c2' (cc. 119-125). Destacamos aquí la presencia de mordentes y tresillos, los trémolos del piano, los trinos y el intervalo de 4ª aumentada sobre las mismas notas que en la introducción servían de centros tonales –Sol y Do#–.

-*Tema D* (cc. 126-175). A 7 partes, con carácter de interludio, como si se tratara de una ensoñación. Puede dividirse en: introducción del piano (cc. 125-128); d1 (cc. 129-138), transición para introducir el material de d2 (cc. 139-143) y d2 (cc. 144-174), con varios motivos en la flauta, unidos mediante un enlace (cc. 144-150), que luego se desarrollarán a partir del c. 150 en varias frases. Los cc. 171-173 actúan de coda del tema D y enlace con el tema A''.

-*Tema A''* (cc. 176-187). A 5 partes. transportado una 3ª menor ascendente (cc. 176-187) y realizado a la 8ª. Sus frases abarcan los cc. 175-179, 180-182 y 182-187.

-*Tema B''* (cc. 188-196, primera corchea). A 3 partes. Ahora este tema se transporta un semitono ascendente y suprimiendo la parte correspondiente a los cc. 61-63 y 65. La transición de los cc. 76-79 se acorta también.

-*Tema C'* (cc. 197-229). En 7/8 (3+2+2, en general) y con carácter de danza para finalizar la obra. Se divide en: introducción del piano (cc. 196-198), c'1 (cc. 199-212) y c'2 (cc. 213-229). En esta sección, destaca la escala pentatónica de la flauta sobre un acompañamiento pianístico de gran virtuosismo y enormes exigencias técnicas. A partir del c. 221 y hasta el final, se iniciará el proceso cadencial en el que la flauta llegará a una nota mantenida con trino y centro tonal en Re, acompañada al piano con el motivo de 2ª ascendentes adornadas de los cc. 222-224, desembocando en la nota final, el Re de la cuarta octava de la flauta, la nota más aguda del instrumento.

Kokopeli, Op. 43 (Katherine Hoover, 1990)

Esta obra supone una pieza de referencia dentro del repertorio a solo de flauta de Hoover. Su melodía evoca la música nativa americana, por lo que se recomienda escuchar las grabaciones de Ray Carlos Nakai –principal intérprete de este instrumento– como punto

de referencia para comprender el aspecto interpretativo de esta música (Baeth, 2006). En este sentido, conviene aclarar que la flauta nativa americana no presenta la misma constitución que la flauta travesera. De hecho, se toca de forma vertical y el aire es insuflado a la boquilla, situada en el extremo superior del tubo del instrumento, que está hecho de hueso, madera o caña. Para amplificar el sonido, se emplea una calabaza atada al final del tubo. Lo más destacado de esta flauta es su connotación sagrada, ya que es concebida como un instrumento con poderes sobrenaturales, capaz de invocar a los dioses (Begay, 2010).

Para comprender esta obra e interpretarla con sentido, es fundamental conocer las costumbres de la cultura Hopi –la más antigua de Norteamérica–, su profundo espíritu religioso y la importancia que aquí se concede a la música, considerada la más compleja de las tribus de la zona (James, 1956). Esta cumple tres grandes funciones –personal, social y sagrada– que hacen que se incluya dentro de su vida cotidiana en forma de danzas, cantos ligados a la vida en el campo o ceremonias religiosas y rituales. Por ello, los integrantes de este pueblo también son conocidos como “Personas de canto” (James, 1956, p. 174).

Por otra parte, la concepción del mundo Hopi en cuanto a sus orígenes, guarda estrecha relación con el título de la obra. El dios *Taiowa* creó el cielo, la naturaleza, la humanidad y unas criaturas sagradas llamadas *kachinas* –estas últimas son las responsables de la prosperidad en las lluvias, los cultivos, la salud y la paz, por lo que se realizan rituales de invocación coincidiendo con determinadas efemérides del año (Begay, 2010)–. *Kokopeli* es el nombre de una de estas criaturas y se representa como un personaje jorobado a medio camino entre la forma humana y la de insecto –de cigarra en la cultura navaja (Carr, 1979) y de mosca asilidae en la Hopi (Fewkes, 1903)–. Y es que el mundo de la entomología es muy importante en el arte y la religión de las culturas americanas (Capinera, 1993), recurriendo con frecuencia a la conexión entre lo humano y lo zoomórfico en la creación de mitos y leyendas de carácter místico. Así, *Kokopeli* ha sido representado de numerosas formas –la imagen más antigua data de hace unos 3000 años y fue realizada en la pared de un acantilado (Jicha, 2002)–, pero la más común es aquella en la que aparece como un ser antropomorfo con dos manos, dos pies, antenas y una joroba, sosteniendo una flauta.

Hay muchos mitos sobre el famoso *Kokopeli*, uno de los cuales lo presenta como un flautista viajero que iba pasando de tribu en tribu alegrando con su música al pueblo (Tituaña, 2016), derritiendo las nieves y trayendo la lluvia para propiciar las cosechas (Jicha, 2002). Se dice también que la joroba de su espalda representaba los sacos de semillas y el sonido de su flauta simbolizaba el paso del invierno a la primavera (Wright, 1973). Pero quizá por lo que más destaque sea por ser símbolo de fertilidad, de manera que algunas leyendas indican que todo el mundo bailarían y cantarían durante toda la noche cuando escucharan la flauta de *Kokopeli* y, a la mañana siguiente, las doncellas quedarían embarazadas (Capinera, 1995). Incluso existen versiones que lo presentan como una mujer seductora, *Kokopeli Mana*, adquiriendo fuertes connotaciones sexuales y eróticas (Titiev, 1939) y extendiendo esta fertilidad no sólo a los seres humanos, sino también a otros animales de caza (Renaud, 1948).

Respecto a los elementos compositivos que integran la pieza, *Kokopeli* se describe como música programática, al tratar de recrear a través del sonido la naturaleza del espacio de la cultura Hopi, localizada en Arizona, en el sudoeste de los Estados Unidos. Por eso, destaca el carácter improvisado y libre –esto se refleja en la ausencia de barra de compás a lo largo de toda la obra y en los apuntes de la propia autora acerca de la libertad concedida al intérprete en la ejecución y del valor relativo de las indicaciones metronómicas–.

Asimismo, la melodía juega un papel decisivo, explotando la técnica sonora del instrumento a través de contrastes de dinámica y color y recorriendo todo el registro del instrumento en diferentes secciones delimitadas por calderones, signos de respiración y cambios de tempo, de carácter o de registro. También es muy habitual la presencia de notas de adorno como forma de acrecentar el carácter improvisado y de imitar los sonidos de la naturaleza, evocando el canto de los pájaros y de los insectos (Begay, 2010).

La estructura de la obra puede establecerse en función del desarrollo del discurso de dicha melodía, unido a los cambios de tempo, distinguiendo el siguiente esquema general: Tema A (negra=50)– Tema B (negra=72, con dos motivos unidos por un enlace)– enlace (negra=50)– Tema C (negra=63, con dos motivos unidos por un enlace) – Tema con recurrencias de A (A', a modo de Reexposición).

Finalmente, en cuanto a armonía se refiere, no podemos encuadrarla dentro de los patrones clásicos ni de las relaciones de tensión y distensión entre una tónica y una dominante. Aquí se trata de establecer centros tonales que se consolidan a través de notas largas sobre centros determinados –Sib para el Tema A, La para el primer motivo del Tema B, Fa para el *Tempo Primo* e inicio del cantábile, Lab para el *Poco meno* antes de negra=88, Solb a partir del calderón del final del cuarto pentagrama antes del final, y de nuevo Sib en negra= 50–.

Winter Spirits, Op. 51 (Katherine Hoover, 1997)

También considerada como música programática, guarda en su título un gran paralelismo con los rituales de invocación a las kachinas celebrados durante el solsticio de invierno, aunque la verdadera intención de la compositora no era reflejar esta escena. Así, la obra se basa en una imagen de la artista Maria Buchfink en la que un nativo americano toca su flauta y de ella surge una nube de kachinas y espíritus benéficos. Esto refleja la presencia de la música como parte del rito y la inclusión de los rituales y ceremonias de invocación dentro de la vida cotidiana (Barcellona, 2002).

De esta forma, todos los parámetros compositivos –muy similares a los de *Kokopeli*– giran en torno a esta idea, creándose una atmósfera misteriosa y describiendo a partir de la música la aparición de tres espíritus, que van surgiendo de forma progresiva en las diferentes secciones de la pieza. Esto determina con creces la estructura, ya que cada sección obedece a una intención descriptiva, con unas características tímbricas, melódicas y rítmicas determinadas, que pasamos a analizar a continuación.

Así, esta obra presenta un esquema A–B–C–A'–D–A'– Coda. La primera sección (A), correspondiente a los dos primeros pentagramas y sobre un tempo andante, sugiere la aparición del primer espíritu, que se manifiesta en el mundo físico surgiendo de la nada (Barcellona, 2002). Es por ello por lo que predomina un carácter misterioso y ciertamente improvisado, determinado por la aparición de notas largas con carácter cadencial que constituyen el inicio y cierre de cada frase. El perfil melódico de cada motivo se inicia siempre a partir de la nota Sol del registro grave –nuevamente hablamos de centros tonales para establecer reposos y crear la sensación de distensión–, ascendiendo rápidamente desde el registro grave hasta el medio y, finalmente, hasta el sobreagudo. La presencia de notas de adorno va a ser una constante durante el transcurso de la melodía y el ritmo se va a difuminar en ocasiones a partir de la supresión de las barras de compás en algunos puntos y de la concesión de cierto grado de libertad en el tiempo dentro de unas indicaciones metronómicas previamente dadas –la autora apunta la necesidad de que cada intérprete haga la obra suya, con la libertad que ello implica–.

En la segunda sección (B, negra=96), la presencia del espíritu se hace más enérgica, lo que se traduce en un ritmo de superficie más rápido y un carácter más nervioso gracias a la presencia de acentos y silencios breves que dinamizan el ritmo. Los apoyos de esta sección se realizan sobre los centros tonales de Re y Fa.

La vuelta al Tempo I constituye un enlace a partir del motivo inicial de A (A'), dando paso a una nueva sección (C, negra=74). Este cambio de tempo sugiere la entrada en escena de un segundo espíritu, más jovial, alegre y juguetón, creándose este efecto a partir de notas dobladas en articulación de *stacatto* que giran en torno a los centros tonales de La y Re.

La aparición del tercer y último espíritu se realiza en la siguiente sección (D), que es la más lírica y cantábile. El tempo (negra=58 que alterna con negra=84 al final de la frase) y la presencia del registro grave para evocar la sonoridad de la flauta nativa americana de madera contribuyen a crear una atmósfera expresiva y oscura, con un sonido amplio y

profundo, cadenciando sobre el centro tonal de La y sobre Fa en el *Poco mosso* al final de la frase. Aquí se crea tensión a partir del desarrollo motivico y la expansión del registro de la flauta hasta alcanzar el registro sobreagudo, culminando en un punto climático determinado por un *accelerando* y la presencia de trémolos y trinos con digitaciones especiales –indicadas en la partitura–.

Finalmente, encontramos una pequeña parte de transición (Adagio) con células del motivo inicial y un carácter juguetón a partir del *stacatto* sobre notas dobladas de B, que dará paso al *Tempo I* en forma de reexposición del material del inicio de la obra (A'), con centro tonal en Re. Los dos últimos pentagramas se basan en la aceleración del ritmo de superficie y a la ampliación del registro hacia notas sobreagudas, culminando en una Coda donde las notas Si y Re adquieren especial relevancia. Esto recrea la presencia de los tres espíritus, imponiéndose la presencia del segundo espíritu, más alegre, sobre los demás (Barcellona, 2002), en un final dramático y enérgico que va de *pp* a *ff* prácticamente de forma súbita.

CONCLUSIONES

Como hemos visto, la mitología y el rito se han abordado en la literatura de la flauta a lo largo de toda la historia de la música y desde las diferentes estéticas musicales que definen cada periodo compositivo. Aunque por cuestiones de extensión sólo hemos desglosado aquellas obras que nos han parecido más relevantes y conocidas, no podemos dejar atrás otras muchas para flauta sola, música de cámara y orquesta. Es el caso de *Medallas Antiguas* para flauta, violín y piano (Philippe Gaubert, 1916), inspirada en las ninfas griegas, e *Hyxos* para flauta alto, gong y cencerro (Giacinto Scelsi, 1955), que evoca el carácter ritual de las civilizaciones asiáticas antiguas, por ejemplo. Se trata de piezas de enorme calidad que, bien por falta de información sobre ellas o por su escasa interpretación sobre los escenarios, corren el riesgo de ser ignoradas como parte habitual del repertorio del instrumento.

Por ello, y en función del amplísimo catálogo de obras para flauta inspiradas en la mitología y el rito, creemos necesario dar a conocer este repertorio y hacer reflexionar al intérprete sobre la historia que hay detrás de la composición, para que sea capaz de reflejar a través de su ejecución el simbolismo de las escenas que el compositor o compositora pretende evocar. Del mismo modo, dentro del plano docente, invitamos al profesorado de flauta a fomentar el conocimiento y la audición de esta clase de piezas, a través de la investigación activa sobre el contexto que rodea a cada una de ellas y de su inclusión dentro del currículo habitual interpretado en los conservatorios de música.

BIBLIOGRAFÍA

- Allen, G. (1999). Guía de Registros: Hoover. *Guía de Registro Estadounidense: 123*.
- Apuleyo (2008). *El asno de oro*. Traducción de Lisandro Rubio Fernández. Biblioteca Clásica Gredos, Buenos Aires: Del nuevo extremo. RBS, España.
- Artaud, P.Y. (1986). *La flûte*. Éditions Jean-Claude Lattès. Paris, Francia.
- Barcellona, J. (2002). Performance Guide to Katherine Hoover's *Winter Spirits*. *Flute Talk Magazine*, pp. 11-12.
- Baeth, K.M.P. (2006). A Fresh Look at *Kokopeli*. *Flute Talk Magazine*, 25(5), pp.11-12.
- Begay, H.K. (2010). Hopi Culture and the Music of Katherine Hoover. *Flute Talk Magazine* 29(7), pp- 19-21.
- Bertoni, A. (2013). Syrinx o La Flauta de Pan, de C. Debussy – Un acercamiento a su interpretación (en línea. Consulta realizada el 9 de octubre de 2018). Extraído de

- <http://flautistico.com/articulos/syrinx-o-la-flauta-de-pan-de-debussy-un-acercamiento-a-su-interpretacion>
- Capinera, J.L. (1993). Insects in art and religion: the American Southwest. *American Entomologist*, 39, pp. 221-229.
- Capinera, J.L. (1995). Humpbacked Flute Player and Other Entomomorphs from the American Southwest. *American Entomologist*, pp. 83-88.
- Carr, P. (1979). Mimbres mythology. Texas Western. El Paso, Texas, Estados Unidos.
- Cortez, M.E. (2014). El rito y el mito como fuente de inspiración en el repertorio para flauta travesa. Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Cristancho, S., y Yohana, N. (2009). Joueur de flûte. De lo Clásico Occidental a lo Exótico Oriental. Tesis Doctoral. Pontificia Universidad Javeriana. Facultad de Artes. Bogotá, Colombia.
- Debussy, C. (2005). Correspondence (1872-1918). Ed. François Lesure and Denis Herling. Éditions Gallimard. París.
- Fewkes, J.W. (1903). Hopi katchinas. Twenty-first Annual Report, Bureau of American Ethnology. Washington, Estados Unidos.
- Grimes, E. (1986). Conoce a los compositores: Katherine Hoover. *Ear: Magazine of New Music*, pp. 20-22.
- Grout, D.J., y Palisca C.V. (2006). *Historia de la música occidental 1*. Ed. Alianza Música, Madrid.
- Guarnuccio, A. (2006). André Jolivet's Chant de Linos (1944): a Sentential Analysis. Tesis Doctoral. Graduate College of Bowling Green State University. Ohio, EEUU.
- Gutiérrez, A. M. (2015). La música en el desarrollo de la espiritualidad y la religiosidad. Una aproximación al Cristianismo y al Budismo. *ILU. Revista de Ciencias de las Religiones*, 20, 91-110. DOI:
- Helguera, L.I. (1997). La música contemporánea. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Hernández, S. (2009). "Plus loin que la musique": evocaciones plásticas en el pensamiento estético de Claude Debussy. *Quintana* (8), 135-145.
- James, H.C. (1956). The Hopi Indians: Their History and Their Culture. Idaho: The Caxton Printers, Ltd.
- Jicha, V. (2002). Art and Folklore in the Compositions of Katherine Hoover. *Flute Talk Magazine*, pp. 6-10.
- Jolivet, H. (1978). *Avec... André Jolivet*. Editorial Flammarion, Francia.
- Lemoine, H. (2018). Jules Mouquet. Biography [en línea]. Consulta realizada el 27 de octubre de 2018. Disponible en <https://www.henry-lemoine.com/en/compositeurs/fiche/jules-mouquet>
- Locatelli de Pérgamo, A.M. (1980). *La música tribal, Oriental y de las Antiguas Culturas Mediterráneas*. Ricordi Americana S.A.E.C. Buenos Aires, Argentina.
- Maisonneuve J. (1991). Ritos religiosos y civiles. Editorial Herder S.A., Barcelona.
- Martínez, J. M. (2009). Debussy: influencias plásticas y literarias en "Prélude à l'après midi d'un faune". *Garzoa: revista de la Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular*, (9), 103-114.
- Mesa, R. E. (2014). *Análisis estructural e interpretativo del Preludio a la siesta de un fauno de Claude Debussy*. Tesis doctoral. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Mestanza, S. M. (2017). Paralelismo conceptual entre el Impresionismo pictórico y la composición musical de Claude Debussy: el caso de Preludio a la siesta de un fauno. *Antec: Revista Peruana de Investigación Musical*, 1(2), pp. 43-58.
- Parker-Harley C. (2005). *Magic and evocation in the Cinq Incantations pour flûte seule by André Jolivet*. Tesis Doctoral. Universidad de Cincinnati, Estados Unidos.
- Ramírez, A. (2010). Debussy: otro camino al atonalismo. *Música, cultura y pensamiento*, 2(2), 113123.
- Renaud, E.b. (1948). Kokopeli: a study in Pueblo mythology. *Southwestern Lore*, 14(2), pp. 25-40.

- Rojas, J. (2009). Mito, rito y territorio: un modelo para entender la regulación en y entre los sistemas culturales. *Análisis. Revista colombiana de Humanidades* 74, pp. 53-70.
- Rosell, M. (2011). La música de Debussy y la pintura impresionista: dos artes que caminaban de la mano. Una propuesta educativa. *Educación Artística Revista de Investigación*, 2, pp. 181-186.
- Stegemann, M., y Ljungar-Chapelon, A. (1996). Preface to *Syrinx* (La Flûte de Pan) für Flöte solo. Wien, Wiener Urtext Edition.
- Smith, C. (2006). Entrevista con Katherine Hoover. *IAWM Journal*.
- Sosa López, E. (1965). *Mito y realidad*. Ed. Troquel, S.A., Buenos Aires, Argentina.
- Tituaña, E.F. (2016). *Trully*. Producto artístico. Tesis. Universidad San Francisco de Quito. Quito, Ecuador.
- Titiev, M. (1939). The story of Kokopele. *American Anthropology*, 41, pp. 91-98.
- Wright, B. (1973). *Kachinas: a Hopi artist's documentary*. Northland, Flagstaff, Arizona, Estados Unidos.
- Yarrison, E. A. (1996). "The "Medieval Suite" for flute and piano by Katherine Hoover: An examination, analysis and performance guide". *ETD collection for University of Nebraska - Lincoln*. AAI9712535.

OBRAS ANALIZADAS

- Debussy, C. (1894). *Prélude à l'après-midi d'un faune*. Ed. Fromont, 1895. París, Francia.
- Debussy, C. (1901). *Les Chansons de Bilitis*. Ed. Jobert. París, Francia.
- Debussy, C. (1913). *Syrinx*. Wiener Urtext Edition, 1996. Viena, Austria.
- Hoover, K. (1990). *Kokopeli*. Ed. Papagena Press. Nueva York, Estados Unidos.
- Hoover, K. (1997). *Winter Spirits*. Ed. Papagena Press. Nueva York, Estados Unidos.
- Jolivet, A. (1936). *Cinq Incantations pour flûte seule*. Ed. Boosey & Hawkes Music Publisher, 1938. Londres, Reino Unido.
- Jolivet, A. (1946). *Chant de Linos*. Ed. Leduc. París, Francia.
- Mouquet, J. (1904). *La Flute de Pan. Sonate por flute et piano, Op. 15*. Ed. Henry Lemoine. París, Francia.
- Roussel, A. (1925). *Joueurs de flute, Op. 27*. Ed. Durand & Cie. París, Francia.