



GENERALITAT
VALENCIANA

iseaCV

El intérprete como narrador: la construcción del discurso emocional a través de la Suite Antique de John Rutter

Trabajo fin de grado

Alumno/a: Iraide Marín Mullor

Director/a del TFG: Carmen Blázquez Izquierdo

Especialidad: Interpretación, Flauta travesera

Grado Superior de Música

Curso académico

2025– 2026



bajo licencia Creative Commons 4.0 EU

RESUMEN

La interpretación musical se entiende como un proceso comunicativo en el que el intérprete transforma la partitura en un discurso. Este trabajo de fin de grado analiza el papel del intérprete como narrador a partir de la *Suite Antique* de John Rutter, centrando la atención en cómo los recursos musicales y expresivos contribuyen a la construcción del discurso emocional.

El objetivo del trabajo es elaborar una propuesta interpretativa personal de la obra mediante el estudio de sus elementos formales, armónicos, melódicos y estéticos, así como la relación entre música y emociones. Para ello, se realiza una contextualización del compositor y de su estilo, junto con un análisis formal de los seis movimientos que forman la suite y de las principales dificultades técnicas que presenta la obra para la flauta travesera.

Asimismo, se lleva a cabo una comparación de diferentes interpretaciones, con el fin de observar cómo distintos intérpretes desarrollan su propia versión a través del fraseo, la articulación, el timbre, la dinámica y el tempo.

Palabras clave:

Interpretación musical, emociones, flauta travesera, Suite Antique, John Rutter, expresión musical.

ABSTRACT

Musical performance is understood as a communicative process in which the performer transforms the score into a musical discourse. This undergraduate dissertation analyzes the role of the performer as a narrator through John Rutter's *Suite Antique*, focusing on how musical and expressive resources contribute to the construction of an emotional discourse.

The aim of the study is to develop a personal interpretative proposal of the work through the analysis of its formal, harmonic, melodic, and aesthetic elements, as well as the relationship between music and emotions. To this end, the composer and his style are contextualized, along with a formal analysis of the six movements that make up the suite and the main technical difficulties the piece presents for the flute.

In addition, different performances are compared in order to observe how various performers develop their own interpretation through phrasing, articulation, timbre, dynamics, and tempo.

Keywords:

Musical performance, emotions, flute, *Suite Antique*, John Rutter, musical expression.

AGRADECIMIENTOS

Quiero dedicar estas líneas a todas las personas que, de una manera u otra, me han acompañado durante este camino y han hecho posible que hoy pueda estar aquí.

En primer lugar, quiero agradecer a todos mis profesores la confianza que han depositado en mí, por haberme guiado, enseñado y ayudado a crecer no solo como estudiante, sino también como músico. Gracias por cada consejo, cada palabra de ánimo y por creer en mis capacidades incluso en los momentos en los que yo misma dudaba.

A Carmen Blázquez, gracias por acompañarme durante este proceso, por tu dedicación, paciencia y orientación. Tu apoyo ha sido fundamental para poder llevar a cabo este trabajo y finalizar esta etapa tan importante.

A mi madre y a Kiko, gracias por estar siempre a mi lado, por sostenerme cuando las fuerzas faltaban y por no dejar que me rindiera. Gracias por recordarme que era capaz de conseguirlo y por acompañarme en cada momento de este camino.

Este recorrido no ha sido fácil. Ha estado lleno de retos, aprendizajes y momentos de incertidumbre, pero también de crecimiento y superación. Gracias a todas las personas que han caminado conmigo, que me han apoyado y me han impulsado a seguir adelante. Gracias a vosotros, hoy puedo decir que soy mi mejor versión como flautista.

Este no es el final del camino, sino el comienzo de una nueva etapa. Me queda mucho por aprender, por descubrir y por seguir creciendo, pero miro hacia el futuro con ilusión. Todo el esfuerzo, los momentos difíciles y las personas que me han acompañado han hecho que llegar hasta aquí haya valido la pena.

Gracias a todos los que habéis formado parte de este camino.

ÍNDICE

1	INTRODUCCIÓN.....	1
1.1	Objeto de estudio y justificación	1
1.2	Estado de la cuestión.....	2
1.3	Objetivos.....	5
1.4	Metodología.....	5
1.5	Dificultades y facilidades.....	7
2	JOHN RUTTER	8
2.1	Vida y obra.....	8
2.2	Análisis formal, armónico, melódico y estético de la Suite Antique.....	10
2.3	Desafíos técnicos en la interpretación de la obra.....	29
3	PROPUESTA INTERPRETATIVA	33
3.1	Música y emociones.....	33
3.2	Análisis comparativo de las interpretaciones de la <i>Suite Antique</i>	45
3.2.1	Andrea Oliva:	45
3.2.2	Rachelle Crowell junto a la Boulder Chamber Orchestra:	47
3.2.3	Elisabet Franch:	49
4	CONCLUSIONES.....	52
	BIBLIOGRAFÍA.....	55
	FILMOGRAFÍA	55
	WEBGRAFÍA	55
	ÍNDICE DE TABLAS E ILUSTRACIONES.....	58

1 INTRODUCCIÓN

1.1 Objeto de estudio y justificación

Este Trabajo Fin de Grado se centra en la interpretación musical, entendida como un acto de comunicación en el que el músico, a través del sonido construye un discurso narrativo.

La pieza elegida para este estudio es la *Suite Antique* de John Rutter, una obra que fue compuesta en 1979, específicamente para un concierto en el que participaron los London Baroque Soloist¹ y el flautista británico Duke Dobing², como parte del festival de Cookham. La obra está inspirada en el concierto de Brandeburgo nº5 de J. S. Bach, tanto por su instrumentación -flauta, clavicémbalo y cuerdas- como por el contexto en el que fue interpretada, ya que la composición de Bach también formaba parte del programa. De este modo, Rutter utilizó la misma combinación de instrumentos rindiendo homenaje al estilo y a las formas de la época de Bach.

La *Suite* consta de seis movimientos y engloba desde un aria al estilo de Bach hasta un vals de estilo cercano al de Richard Rodgers³. Por último, el estilo propio de Rutter se manifiesta en el Rondó final, caracterizado por ritmos dinámicos.

¹ Es uno de los grupos de música de cámara más experimentados, fundado en 1978. Sus integrantes son Ingrid Seifert y Richard Gwilt al violín, Charles Medlam al violonchelo y Steven Devine al clavecín y órgano. Está considerado internacionalmente como uno de los máximos exponentes de la música de cámara barroca.

² Inició sus estudios de flauta a los diez años y fue flauta principal de la Orquesta Nacional Juvenil. Debutó profesionalmente con la English Chamber Orchestra a los dieciocho años y colaboró con Benjamin Britten en el Festival de Aldeburgh. Fue flauta principal de la City of London Sinfonía durante 25 años, donde actuó como solista en el Reino Unido y en giras internacionales.

³ (1902-1979) fue uno de los compositores estadounidenses más importantes del siglo XX. Compuso la música de diversos musicales de Broadway, entre los que destaca *Sonrisas y lágrimas*.

La elección de esta pieza surge a raíz de la interpretación de un arreglo de esta Suite para ensemble de flautas el curso pasado, dentro del ciclo "Latidos armónicos", organizado por el Hospital Universitario Sant Joan d'Alacant para personas hospitalizadas y sus familiares. Esta audición tuvo una gran acogida tanto por parte del personal del hospital como de los pacientes. Por ello, no hay mejor manera que transmitir esa experiencia que a través de la investigación en este trabajo, centrado en las emociones y la música, elementos tan importantes en nuestro día a día.

1.2 Estado de la cuestión

Como se ha comentado anteriormente el estudio trata sobre la interpretación musical, pero ¿Cuál es la relación posible y esperable entre una obra y el intérprete cuando se vincula con ella? A partir de esta pregunta, se inició la búsqueda de fuentes que abordarán la cuestión planteada.

Según el artículo *Músicos y emociones: hacia una teoría de la interpretación musical* (Weintraub, 2024), el músico tiene tres aspectos esenciales para poder fusionarse con la obra, el aspecto técnico, el analítico y el emocional.

En cuanto al aspecto técnico se produce cuando el músico tiene que poseer la técnica para poder profundizar con la obra, el analítico es aquel que se ocupa de analizar los aspectos de la obra -armónico, rítmico, formal, contexto histórico- en este aspecto se suele coincidir con la mayoría de los músicos. Por último, el aspecto emocional se centra en las emociones del músico, aunque se considera de forma subjetiva ha de tener una coherencia y justificación.

Según John Rink en *La interpretación Musical* (Rink, 2006), diversos autores coinciden en que el músico no solo reproduce una obra, sino que la reinterpreta, dando a conocer su visión y sensibilidad a través del sonido. En relación con esta idea, el musicólogo Bruno Repp destaca la gran variedad de niveles de expresión musical que existen. Además, aporta que los intérpretes coinciden en la forma musical y expresan su personalidad en los detalles más sutiles, lo que genera que una obra suene distinta según quién la interprete (Rink, 2006)

En cuanto a la expresión musical, esta surge como consecuencia de la comprensión de la estructura de la obra. El intérprete, a partir del conocimiento de la obra, intenta mostrar al oyente dicha estructura, utilizando la expresión como medio de comunicación del discurso emocional.

En el artículo *Las emociones y la música* (Cabrelles, 2007), se aborda la relación entre música y emoción desde diferentes perspectivas. Algunos autores, como Meyer (1956, en Cabrelles, 2007) han planteado que el significado emocional de la música puede encontrarse en las relaciones internas de la propia obra, mientras que otros enfoques destacan la importancia de la experiencia del oyente y del contexto en el que se produce la escucha. En esta línea, Cabrelles recoge las aportaciones de Hargreaves (1998, en Cabrelles, 2007), quien señala que la respuesta emocional ante la música surge de la interacción entre las características musicales y los factores individuales de quien escucha.

Sin embargo, cada persona incorpora de manera subjetiva sus propios recuerdos, estado de ánimo o historia personal, elementos que influyen en la forma en que se percibe la obra. Además, las aportaciones de la neurociencia han permitido comprender mejor este fenómeno, mostrando que la escucha musical activa áreas del cerebro relacionadas con la memoria, el placer y las emociones. Esto explica por qué escuchar la misma canción nos provoca emociones muy distintas según el momento en qué se escuchen, pudiendo generar reacciones como la risa o el llanto.

En cuanto a la tesis *La inteligencia emocional a través de la música* (Sanz, 2020), en el apartado dedicado a la relación entre música y la inteligencia emocional, se hace referencia a la teoría de las inteligencias múltiples de Gardner (1983, en Sanz, 2020) centrando la atención en la inteligencia musical. Esta se entiende como la capacidad de reconocer, crear y expresar música, así como la sensibilidad hacia elementos como el ritmo, la melodía, el tono y el timbre.

Gardner señala que el desarrollo de la inteligencia musical está condicionado en parte por factores genéticos, y que influye la importancia del entorno y del contexto cultural en el

que la persona crece. Por otro lado, el autor plantea que la inteligencia emocional no actúa de forma aislada, sino que está vinculada a otras inteligencias.

En este sentido, la inteligencia musical se relaciona con la inteligencia lógico-matemática, ya que la música se basa en patrones, proporciones y reglas numéricas. Además, la música nos permite expresar lo que sentimos y evocar emociones en quienes la escuchan. A través del sonido y del movimiento, se puede liberar pensamientos y conectar emocionalmente con los demás.

El aprendizaje musical contribuye al desarrollo cognitivo; la práctica y la escucha favorecen la educación del oído y mejoran habilidades para la vida cotidiana, como la atención y la capacidad de escucha.

En el siguiente artículo, *Música, lenguaje y emoción: una aproximación cerebral* (Díaz, 2010), se hace referencia a que la música provoca emociones profundas debido a la estructura sonora y los mecanismos perceptivos, cognitivos y emocionales del cerebro. En este sentido, se señala que da lugar a un tipo de significado propio, una semántica afectiva que comunica y une a las personas.

Por último en el libro *El intérprete y la música* (Deschaussées, 2009), se señala que el compositor posee una identidad muy clara, visible en su obra si se sabe descifrar los signos de la partitura. Interpretar no consiste en tocar de memoria, sino que todo empieza «antes» o «después». El significado de «antes» se refiere al encuentro humano entre compositor e intérprete, mientras que el «después» es la lectura total de un texto hasta entender la comprensión de su expresión más allá de las notas.

En este sentido, el intérprete da vida a ese lenguaje indeterminado que permanece mudo, para conseguir una interpretación significativa debe recorrer el camino contrario al seguido por el compositor. Como dijo Mahler “Todo está escrito en una partitura, menos lo esencial”, por lo que el intérprete no debe comenzar un trabajo técnico e instrumental sin tener claro qué desea expresar musicalmente, ni sin haber revivido el sentido de la obra.

En conclusión, a partir de las fuentes bibliográficas consultadas, se puede afirmar que, aunque la obra presente una estructura definida, es el intérprete quien, desde su

comprensión, le otorga vida y expresión mediante la interpretación instrumental. Del mismo modo, la música se construye entre el encuentro del intérprete y el oyente, donde la emoción y la subjetividad desempeñan un papel importante, confirmando así la personalidad del intérprete u oyente en la interpretación musical.

1.3 Objetivos

La música es un vehículo privilegiado para expresar, comprender y modular emociones, además de tener un papel educativo y terapéutico. Por ello, el objetivo principal de este trabajo es desarrollar una propuesta interpretativa personal en función de los conocimientos adquiridos sobre la obra *Suite Antique* de John Rutter.

A través de este objetivo principal se desarrollarán unos objetivos secundarios:

- Indagar acerca del autor y su estilo musical.
- Analizar formalmente la *Suite Antique* considerando aspectos como el fraseo, la articulación, el timbre y la respiración.
- Analizar cómo los elementos musicales presentes en la *Suite Antique*, como el tempo, la armonía y la melodía, junto con los recursos interpretativos empleados por el músico, tales como el vibrato, el fraseo, la articulación, las dinámicas y el color sonoro, contribuyen a la transmisión de los afectos y permiten al oyente percibir la intención emocional de cada movimiento
- Hacer una comparativa sobre diversas grabaciones de la interpretación de la Suite Antique.

1.4 Metodología

En el siguiente Trabajo Final de Grado, sobre una propuesta interpretativa de la *Suite Antique* de John Rutter, se ha llevado a cabo un trabajo de investigación performativa apoyado en una metodología cualitativa.

Para ello, se han seguido dos itinerarios metodológicos:

En primer lugar, se ha empleado la investigación documental, mediante la cual se ha adquirido conocimiento sobre la biografía del autor, el tipo de formas musicales que suele

utilizar en sus composiciones y el estilo utilizado por Rutter. Esta información resulta fundamental para poder contextualizar la obra.

Asimismo, mediante la recolección de diversas fuentes, se han seleccionado aquellas emociones que más se adaptan a la estructura de los movimientos de dicha obra.

En segundo lugar, se ha aplicado una metodología basada en el análisis de contenidos musicales, a través de la cual se examina la estructura formal, armónica, melódica y estética de la pieza.

Para la elaboración de este Trabajo Fin de Grado se ha utilizado el manual de estilo propuesto por el Conservatorio Superior de Música Óscar Esplá.

La estructura en la que se desarrolla este trabajo constará de tres partes:

En la primera parte, se realiza una contextualización sobre la vida y obra de John Rutter. Esta información se considera fundamental para comprender su manera de componer y las características que emplea habitualmente en sus obras. De esta manera, la propuesta interpretativa realizada busca ajustarse a las ideas y al lenguaje musical del compositor.

Seguidamente, se lleva a cabo el análisis formal de la Suite, ya que es de gran importancia conocer el fraseo y su estructura. A partir de este análisis, se asigna un adjetivo a cada tema o movimiento que describa de la mejor manera, facilitando así su interpretación desde una perspectiva emocional.

De esta manera, se establece una conexión entre los elementos musicales -tempo, armonía, melodía- y el oyente, con el objetivo de transmitir la intención musical de la *Suite Antique*.

En segundo lugar, se centra en las emociones y la música. Mediante la recopilación de información sobre las emociones y una comparativa interpretativa de varios flautistas, el intérprete propone una visión personal de la obra.

Finalmente, se analiza cómo la interpretación musical puede convertirse en un medio capaz de emocionar al oyente. La música y las emociones forman parte de nuestra vida diaria, por lo que se busca establecer una conexión entre ambas a través del sonido.

1.5 Dificultades y facilidades

El desarrollo de este Trabajo de Fin de Grado, centrado en el estudio de las emociones a través de la interpretación musical, ha estado marcado por diversas dificultades y facilidades que han influido en el proceso de investigación.

En primer lugar, la principal dificultad encontrada en este trabajo ha sido la subjetividad, ya que un mismo discurso musical puede generar emociones distintas en función del oyente e incluso variar en una misma persona según el momento en que lo escuche. Por este motivo, ha sido necesario fundamentar los argumentos expuestos mediante estudios y artículos del ámbito de la neurociencia.

Otra dificultad encontrada en este estudio es la ambigüedad de determinados conceptos. Términos como emoción, expresión o sentimiento presentan significados estrechamente relacionados, lo que ha requerido una definición precisa de cada uno de ellos para evitar confusiones conceptuales.

Por otro lado, este trabajo también ha contado con diversas facilidades que han favorecido su desarrollo. Una de ellas ha sido la propia obra objeto de estudio, *Suite Antique* de John Rutter, ya que sus seis movimientos presentan un lenguaje musical claro que favorece tanto el análisis como la elaboración de la propuesta interpretativa.

Asimismo, la búsqueda de fuentes bibliográficas ha resultado especialmente útil, puesto que se han encontrado numerosos estudios y artículos relacionados con la temática abordada. Estos recursos han permitido fundamentar y justificar los argumentos desarrollados a lo largo del trabajo, aportando una base sólida a la investigación.

Finalmente, las grabaciones que se han encontrado acerca de la obra han sido de gran ayuda para el desarrollo de la propuesta interpretativa. En este sentido, las interpretaciones de flautistas como Andrea Oliva (2023), Rachelle Crowell junto con la Boulder Chamber Orchestra (2022) y Elisabet Franch (2020) han servido como referencia para obtener ideas relacionadas con la expresividad, el fraseo y las diferentes posibilidades interpretativas.

2 JOHN RUTTER

2.1 Vida y obra

John Rutter nació el 24 de septiembre de 1945 en Londres, Inglaterra. Su atracción por la música empezó desde joven, cuando la presencia de un viejo piano en su casa llamó la atención de un amigo de sus padres, quien descubrió que Rutter tenía oído musical. Este hecho señaló el comienzo de su recorrido en la música.

Comenzó sus estudios en *Highgate School*, un centro con una larga trayectoria académica donde tuvo sus primeras experiencias musicales y donde por primera vez cantó en un coro. Durante esta etapa conoció al compositor británico *John Tavener*, quien se convirtió en una figura destacada en la música sacra contemporánea, junto a compositores como *Ígor Stravinsky* y *Olivier Messiaen* (Rutter, 2017).

En *Clare College* en Cambridge continuó sus estudios, inició composición con el profesor *William Patrick Gowers*. Durante su etapa de estudiante comenzó a darse a conocer como compositor, a través de obras corales y música sacra, en ellas se encontraban villancicos. En esta etapa fue cuando empezó a escribir sus primeras composiciones, las cuales se interpretaron antes de finalizar sus estudios.

En el transcurso de su estancia en Cambridge tuvo la oportunidad de cantar bajo la dirección de *Benjamin Britten*, en la interpretación del *War Requiem*, obra compuesta para la reapertura de la Catedral de Coventry en 1962, basada en los poemas de Wilfred Owen. Esta experiencia tuvo una notable influencia en su formación musical y en su manera de concebir la música coral.

Entre 1975 y 1979 fue director musical en *Clare College*, donde dirigió el coro de la capilla universitaria en numerosas ocasiones como en grabaciones y retransmisiones. En este periodo también compuso diversas obras para la agrupación. Su música comenzó a ser reconocida cuando el director David Willcocks, quien había sido director del coro *King's College Choir* y asesor de la editorial Oxford University Press, publicó sus primeras composiciones. Destacó el villancico *Shepherd's Pipe Carol*, que se convirtió en una obra muy conocida dentro del repertorio navideño, esto hizo que se empezara a interpretar internacionalmente (Rutter, 2018).

En 1979 abandonó su puesto en Clare College para dedicarse exclusivamente a la composición, aunque tuvo la necesidad de seguir trabajando con un coro propio. Esto hizo que en 1983 fundara el conjunto de cámara profesional The Cambridge Singers, con los que realizó diversas grabaciones y con el que continúa su actividad como director (Schwarm, 2026).

A lo largo de su carrera, Rutter ha compaginado la composición con la dirección coral y se ha convertido en uno de los compositores de música coral más interpretados del mundo. Sus obras más destacables son *Gloria* (1974), *Requiem* (1985), *Magnificat* (1990), *Mass of the Children* (2003), *The Gift of Life* (2015) y *Visions* (2016). Su música ha estado presente en importantes ceremonias de la realeza británica. (Classic FM, s. f.)

A parte de su labor como compositor y director, Rutter también ha ejercido una considerable labor editorial.

Durante su carrera ha recibido numerosos reconocimientos. Fue nombrado miembro honorario del Westminster Choir College en Princeton y miembro del Guild of Church Musicians. Asimismo, en 1996 el arzobispo de Canterbury le concedió el Doctorado en Música de Lambeth como reconocimiento a su aportación a la música sacra.

En 2007 fue distinguido como Comendador de la Orden del Imperio Británico en reconocimiento a su contribución a la música. Más recientemente, en 2023 recibió la beca de la Ivors Academy y finalmente en 2024 recibió el título de caballero en la lista de honores del cumpleaños del rey. (Schwarm, 2026)

La información presentada en este apartado ha sido elaborada a partir de la consulta de diversas fuentes bibliográficas. Se han utilizado fuentes procedentes del propio compositor como la sección autobiográfica *Meet John* (Rutter, 2017) y *Biografía y recursos de prensa* (Rutter, 2018), así como artículos y materiales de divulgación musical como *Singers.com* (anónimo, 2026), *Britannica* (Schawarm, 2026) y *Suite Antique: Chanson de John Rutter* (Gilligan, 2022), con el objetivo de contrastar la información y ofrecer una visión completa de su trayectoria personal, artística y profesional.

2.2 Análisis formal, armónico, melódico y estético de la Suite Antique

La Suite Antique está organizada en seis movimientos que evocan danzas y estilos antiguos. Para ello, Rutter toma como referencia estructuras y formas propias de la música barroca, pero las transforma mediante un lenguaje contemporáneo. Este intercambio entre tradición e innovación es característico del siglo XX, una etapa marcada por el deseo de reinterpretar el legado musical desde una mirada actual.

Además, los movimientos presentan un marcado contraste entre sí, alternando un movimiento melódico y lírico con otro movimiento rítmico.

Primer movimiento. *Prelude*.

Este movimiento se presenta en un compás de 4/4 con una estructura clara, esta es, A-B-A'. La función de este movimiento es a modo de introducción y el hecho de que Rutter lo mencione en la descripción de la obra, indica su carácter presentativo.

Por otro lado, se aprecia como la textura predominante de este movimiento es la melodía acompañada, en este caso entre la flauta y el piano.

A: En los primeros cuatro compases puede identificarse una introducción. A partir del compás 5, con la incorporación de la flauta, empieza el tema. Como se ha comentado anteriormente, esta obra está inspirada en la música de Bach; en este movimiento, la similitud con su estilo se aprecia especialmente en el uso del contrapunto presente en la voz del piano, dándole una libertad rítmica y un carácter cercano a la improvisación.

Moderato con moto tranquillo (♩ = 104)

FLUTE

PIANO

p legato

una corda

Red.

una corda

Red.

Red.

Ilustración 1. Introducción, contrapunto por parte del piano.

Durante todo el movimiento, se aprecia una célula motívica bastante significativa.



Ilustración 2. Célula motívica.

La primera sección abarca desde el inicio hasta el compás 19, donde se realiza la presentación de los temas. A continuación, el compás 20 cumple una función de enlace, preparando el comienzo de la segunda sección, que se desarrolla desde el compás 21 hasta el 35.

En esta segunda sección se utilizan los mismos materiales temáticos presentados anteriormente, aunque con un cambio en la distribución de las voces. Es decir, en esta ocasión, el piano asume la función de melodía principal, mientras que la flauta actúa como acompañamiento. Posteriormente, en el compás 36, aparece un nuevo enlace cuya función es conducir hacia la sección B.

La sección B, abarca desde compás 37 hasta el 52. Durante este fragmento del movimiento se puede apreciar una pequeña modulación, ya que entre los compases 37 hasta el 45 repite el tema, aunque en una tonalidad diferente. A partir del compás 45 hasta el 52 aparece un puente cuya función es regresar a la tonalidad principal para dar comienzo a la A'.

La sección A' se extiende desde el compás 53 hasta el final de la obra. En primer lugar, se presenta una primera sección desde el compás 53 hasta el 61. A partir de este punto comienza la segunda sección, en la que la melodía vuelve a estar a cargo del piano. Por último, desde el compás 69 hasta el final aparece una coda. En ella se observa cómo Rutter retoma la célula motívica y parte del material temático anterior, pero sin llegar a completarlo en su totalidad, con el objetivo de cerrar el primer movimiento.



Ilustración 3. Coda.

Segundo movimiento. *Ostinato*.

Este movimiento cumple una función de transición entre el *Prelude* y el *Aria*, ya que introduce una textura rítmica muy marcada antes de dar paso al tercer movimiento de la Suite, el cual presenta un carácter totalmente contrastante, de naturaleza melódica.

El *Ostinato* comienza con un tempo *vivace* y una alternancia entre los compases de 6/8 y 3/4, lo que genera una sensación de estabilidad y permite que la flauta se desarrolle con mayor libertad a lo largo del movimiento. Una de las influencias más evidentes del estilo barroco es el uso de la hemiolia, recurso mediante el cual Rutter juega con la combinación de patrones binarios y ternarios durante toda la pieza.

Asimismo, se puede apreciar la presencia de un patrón repetitivo de cuatro compases por parte del piano, que se mantiene durante todo el movimiento. Sobre él, la flauta desarrolla diferentes secuencias ascendentes y descendentes que generan un continuo contraste entre tensión y liberación.



Ilustración 4. Hemiolia y patrón repetitivo por parte del piano durante toda la obra.

La estructura de este movimiento es la siguiente: A-A'-B-B'-C-A''. La pieza empieza con una breve introducción de cuatro compases a cargo del piano, cuya función es establecer carácter enérgico. En el compás 5, la flauta entra con la melodía, dando comienzo a la sección A.



Ilustración 5. Tema A.

En el compás 15 aparecerá A', ya que se repite el mismo material presentado en A, aunque en una tonalidad diferente, en esta ocasión, en Do M.



Ilustración 6. Tema A'.

A partir del compás 25 se presenta la sección B, en la que aparece un tema nuevo que toma prestado material temático de A. Esta sección, se encuentra en la tonalidad principal, La M.



Ilustración 7. Tema B.

Por otro lado, la sección B' puede considerarse una variación de B, puesto que utiliza el mismo material temático, pero con variación, esta vez en Fa# M. Tanto B como B' cumplen función de desarrollo dentro del movimiento.



Ilustración 8. Tema B'.

La siguiente sección corresponde a C, donde aparece un tema completamente nuevo interpretado por el piano. En el compás 48, la flauta entra a modo de respuesta al material presentado por el piano. Posteriormente, los compases 53 y 54 cumplen función de enlace, dando paso a un pequeño puente que conduce hacia la sección A''. En conjunto, esta sección puede considerarse como una transición.



Ilustración 9. Tema C.



Ilustración 10. Enlace y puente.

Finalmente, se utiliza el término A'' debido a que reaparece el tema principal, aunque no llega a desarrollarse completamente, sino que conduce progresivamente hacia el cierre del movimiento. Por este motivo, esta última sección puede interpretarse como una reexposición.

Tercer movimiento. *Aria*.

Esta pieza comienza en un tempo andante y en compás de 4/4. En cuanto al término de *Aria* hace referencia al estilo barroco, es una pieza melódica para un instrumento solista con acompañamiento. En este caso, la flauta es la solista, ofrece una línea melódica elegante mientras que el piano hace de acompañamiento con una armonía más tranquila.

El estilo de este movimiento es dulce debido al carácter *cantabile* y muy expresivo. Además, aporta contraste actuando como centro emocional antes de los movimientos de carácter más ligero.

En cuanto a la estructura de la pieza es A-B-A.

La exposición o sección A inicia el movimiento en Mi menor con la entrada del piano, que presenta el tema principal hasta llegar al compás 10. A partir de este punto, el piano

pasa a desempeñar una función de acompañamiento, mientras que la flauta asume la voz principal.

3. Flauta

Andante (♩ = 72)

mp molto cantabile

poco staccato sempre

mp cantabile espress.

p

A

Ilustración 11. Presentación del tema.

El compás 15 cumple una función de enlace, preparando la llegada de la sección B mediante una modulación hacia la subdominante de la tonalidad principal, es decir, La menor. A partir del compás 26, el piano vuelve a asumir la voz principal, conduciendo nuevamente hacia una modulación a la tonalidad principal, que da paso a la reexposición en el compás 34.

En el compás 40 la flauta presenta una especie de cadencia que aporta mayor intensidad a la obra y que conduce finalmente hacia una coda. Cabe destacar la breve pausa que hay entre el penúltimo y último compás, recurso que contribuye a reforzar el carácter estilístico de la pieza.



Ilustración 12. Cadencia y coda final.

Cuarto movimiento. *Waltz*.

Este movimiento se presenta con carácter de danza debido al compás 3/4 y al propio título de la pieza. En este fragmento de la *Suite*, Rutter se aleja del estilo barroco presente en otros movimientos y se aproxima a un lenguaje más moderno, aunque mantiene la misma instrumentación. Además, como se ha comentado anteriormente, en este movimiento el compositor se inspira en el estilo de Richard Rodgers, compositor del siglo XX considerado una figura destacada en la música americana.

El carácter de esta pieza es notablemente distinto al resto de movimientos debido a la presencia de elementos de carácter jazzístico y ligero que permanecen durante todo el movimiento.

En cuanto a la estructura, el movimiento tiene una forma rondó, organizada de la siguiente manera: A-B-A-C-A-B-Coda. La sección A se desarrolla desde el comienzo hasta el primer tiempo del compás veinte. Dentro de esta sección se pueden distinguir dos fases: a1, con función de antecedente, que va desde el inicio hasta compás 12; y a2, con función de consecuente, que se extiende desde el compás 13 hasta el primer tiempo del compás 20. Los dos tiempos restantes del compás 20 hacen función de enlace, dando paso a la

repetición de A, aunque en esta ocasión la melodía principal es interpretada por el piano. En cuanto a la repetición de a2, a partir del compás 29, la flauta vuelve a sumir la voz principal.

A continuación, en la anacrusa del compás 37 aparece un nuevo tema de carácter contrastante, denominado B. Esta sección está formada por dos frases: b1 con función de antecedente, que se desarrolla desde la anacrusa del compás 37 hasta la caída del compás 42; y b2, con función de consecuente, que aparece desde la anacrusa del compás 45 hasta el compás 51.

La anacrusa del compás 52 cumple una función de enlace y da inicio a un pasaje virtuoso. En este pasaje se conservan las notas esenciales de la melodía presentada en B, por lo que puede considerarse una variación sobre dicha sección. En este caso, la línea melódica aparece ampliamente ornamentada, mientras que la armonía y el acompañamiento del piano mantienen una estructura similar a la presentada anteriormente. Dentro de esta variación aparecen b1', como antecedente, desde el compás 52 hasta el 60; y b2', como consecuente, desde el compás 61 hasta el 69.



Ilustración 13. b1'.

En la letra D de ensayo vuelve a aparecer tema A.

Después se presenta la sección C, que funciona como una sección central contrastante a modo de trío, caracterizada por una mayor tranquilidad, una textura más liviana y una dinámica más calmada. Dentro de esta sección pueden diferenciarse tres fases: c1, que abarca desde el compás 85 hasta el 100, donde aparece una frase antecedente desde el compás 85 hasta el 92 y una frase consecuente desde el compás 93 hasta 100. Seguidamente, el compás 101 da lugar a c2, que continúa hasta la letra G de ensayo, donde comienza c3.

La sección, C cumple función de reducir la tensión para poder reexponer A y posteriormente la vuelta de B se presentan b1 y b2 con variaciones, destacando especialmente b2', como una nueva elaboración del material anterior.

151

b2!

mp

20

156

cresc.

Coda

SEM

160

ff

Ilustración 14. b2'.

Finalmente, en la letra J de ensayo aparece la coda, que conduce hasta el final del movimiento. En cuanto al aspecto armónico, cabe destacar el uso de una armonía jazzística, donde la aparición de determinados acordes no debe entenderse como una modulación, sino como prestaciones de otra tonalidad.

Quinto movimiento. *Chanson*

El penúltimo movimiento se presenta con un compás de 3/4 y con la indicación de tempo *Andante espressivo ma con moto*. Además, el término *Chanson* es una palabra francesa que significa canción y forma musical en la que la letra, la interpretación y la carga emocional adquiere tanta importancia como la melodía. En ella se narra y se transmite historias y sentimientos. Este género se heredó de las tradiciones como la de los trovadores, reflejando una sensibilidad cultural francesa desarrollada a lo largo del tiempo.

Aunque Rutter toma este término como referencia, la forma que escogida para este movimiento pertenece más al lenguaje del siglo XX, ya que presenta una estructura A-A-B-A.

El movimiento comienza con una breve introducción por parte del piano, al igual que sucede en el resto de los movimientos, lo que constituye un rasgo característico de la *Suite*. La tonalidad principal es Mi M, aunque a lo largo de la pieza se observan cambios momentáneos en tonalidades vecinas.

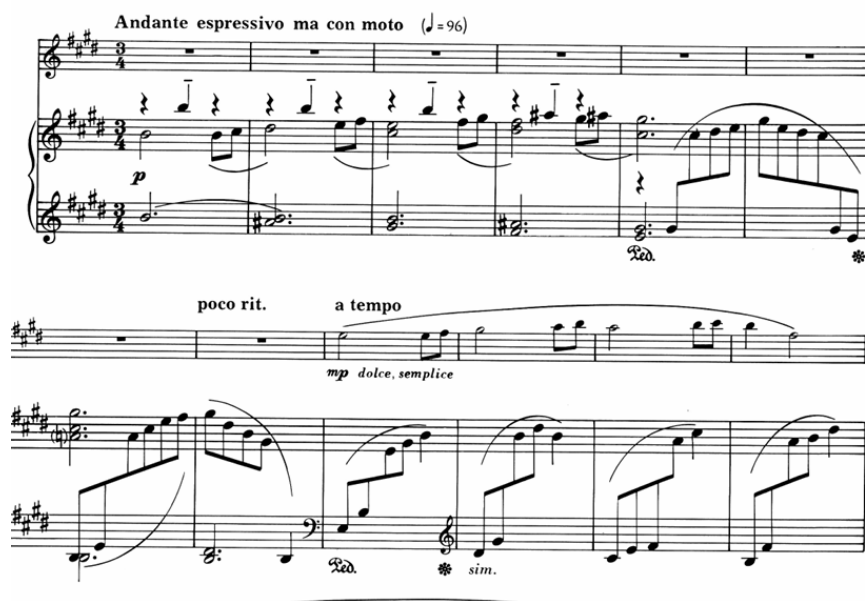


Ilustración 15. Introducción piano.

En el compás 9 entra la flauta con parte de la melodía principal, dando inicio a la sección A. Dentro de esta sección pueden distinguirse varios materiales temáticos; por ello, se divide en diferentes fragmentos. El primero de ellos, a1, aparece desde la entrada de la flauta. Posteriormente, en el compás 18 comienza a2, donde se observa la presencia de una dominante secundaria IV/IV- IV en los compases 20 y 21. Finalmente, esa sección conduce a a3, que se desarrolla desde el compás 24 hasta 29.

7 poco rit. a tempo
mp dolce, semplice

13 *sim.*

Ilustración 16. a1.

18 **A**
mf

22 *cresc. mp*

23 *p*

Ilustración 17. a2.



Ilustración 18. a3.

La siguiente sección corresponde a una repetición variada de A, ya que parte del material temático pasa a ser interpretado por el piano. En el compás 30, el piano introduce a1 hasta llegar al compás 37, donde la flauta realiza un pequeño enlace que conduce nuevamente hacia a2. En el compás 45 aparece a3.

A partir del compás 51 hasta el 66 se desarrolla una nueva sección denominada B. Esta sección cumple una función contrastante dentro del movimiento, ya que la flauta presenta células procedentes del tema, pero sin desarrollarlas. En cambio, el piano mantiene el uso del acorde desplegado que ya aparecía en la sección A.

51 **D** stringendo *p* *mp* *cresc.*

57 *con moto* *f dolce* *mf* *rall.* *mp*

63 **E** *Tempo I* *p*

Ilustración 19. Tema B.

Entre los compases 67 y 70 aparece un enlace que conduce nuevamente hacia la reexposición A. Esta vez, el tema principal reaparece en la voz de la flauta, pero una octava baja. Seguidamente en el compás 79 aparece a2 pero esta vez la melodía es interpretada por el piano, mientras que la flauta acompaña mediante figuras de corcheas octavadas.



Ilustración 20. a1 en octava baja.



Ilustración 21. a2 melodía en la voz del piano, acompañamiento con octavas por parte de la flauta.

Finalmente, a3 reaparece en el compás 85 con ciertas variaciones que contribuyen al cierre del quinto movimiento.

Sexto movimiento. *Rondeau*.

Con este último movimiento finaliza la *Suite*, el cual representa un final brillante y enérgico. El término *Rondeau* es una forma musical basada en la repetición de un tema

musical. Este tipo de forma fue muy utilizada en compositores barrocos del siglo XVII y principios del siglo XVIII.

En este último movimiento cabe destacar el cambio de compases presentes durante la obra, ya que es la primera vez que Rutter modifica el compás dentro de un mismo movimiento. El compás predominante de la obra es el 5/8, aunque también aparecen los siguientes compases 3/4, 6/8, 2/4, 7/8 y 3/8.

Esta variedad métrica genera una mayor complejidad rítmica y requiere que el intérprete mantenga una estabilidad y precisión durante toda la ejecución.

En cuanto a la estructura de la pieza se presenta de la siguiente forma: A-B-A-C-A-D-A-E-A. Como se ha comentado anteriormente, este tipo de forma se basa en la repetición de un tema, que funciona como estribillo, intercalado con diferentes secciones de carácter contrastante.



Ilustración 22. Estribillo.

La tonalidad predominante de esta pieza es La menor. Sin embargo, a medida que avanza el movimiento, aparecen diferentes cambios tonales. En el compás 47 se produce una modulación hacia Re M y, posteriormente en el compás 60 aparece una inflexión a Fa M, que conduce en el compás siguiente a La menor, preparando así la reaparición del estribillo en el compás 63.

Por otro lado, en la sección D, que comienza en el compás 73, vuelve a producirse una modulación esta vez hacia Sib M. Más adelante, en el compás 79, la tonalidad pasa a Fa M. En este punto se repite la misma frase presentada en el 73, pero en distinto tono hasta volver a llegar al siguiente estribillo, compás 90.

Esta vez, el estribillo aparece interpretado por el piano dando paso a la siguiente sección E, que comienza en el compás 99 y se desarrolla en la tonalidad Sol M. En el compás 110 la melodía vuelve a estar a cargo del piano y conduce hacia Re M.

Finalmente, en el compás 122 aparece el último estribillo de la obra en la tonalidad principal manteniéndose hasta el final. Cabe destacar la repetición presente en la voz del piano desde el compás 129 hasta el 131, esta repetición hace función de intensidad y conduce hacia una breve coda que cierra la pieza.



Ilustración 23. Repetición de compás por parte del piano y coda final.

2.3 Desafíos técnicos en la interpretación de la obra.

La *Suite Antique* de John Rutter forma parte del repertorio moderno para la flauta debido a la combinación de elementos entre el lenguaje contemporáneo y barroco. Esta combinación de estilos requiere del intérprete una gran comprensión de la obra para poder desarrollar una interpretación adecuada.

Así pues, durante el estudio interpretativo de la obra se han identificado diversos desafíos técnicos.

En el *Prelude*, uno de los principales retos se encuentra en el tempo y en la interpretación, ya que requiere una gran fluidez. Este movimiento exige un control del sonido, tanto por los ataques en los que se busca una articulación elegante, como en la afinación.

Asimismo, destaca la dificultad de mantener la métrica de la célula, ya que, aunque presenta una medida sencilla, puede provocar una pérdida de la pulsación inexacta. Por ello este pasaje se necesitará trabajarlo con la ayuda del metrónomo subdividido a la corchea.

Otro aspecto relevante es el control del tempo, puesto que mantener una pulsación estable resulta fundamental para conservar la expresividad sin perder la seguridad técnica. Desde el punto de vista interpretativo, este movimiento exige un trabajo cuidadoso con los matices dinámicos, ya que son los que nos permiten construir un ambiente sonoro.

En cuanto al *Ostinato*, el principal desafío técnico se encuentra en la precisión técnica y en el control en la articulación. Al tratarse de un movimiento de carácter vivo, la interpretación debe adaptarse a su energía y mantener una sensación de movimiento constante. Para ello se requiere de una articulación ligera; con el objetivo de trabajar este aspecto se ha utilizado el libro *17 Grandes ejercicios diarios de mecanismo para flauta* de Taffanel y Gaubert, seleccionando concretamente el ejercicio número cuatro, enfocando en el estudio de diferentes articulaciones.

Una de las grandes dificultades de estudio de este movimiento ha sido el compás 35, debido a la complejidad de ejecutar la escala manteniendo la estabilidad rítmica. Por ello, este pasaje se ha trabajado de forma meticulosa hasta llegar al objetivo propuesto.

Seguidamente, en el *Aria*, uno de los obstáculos ha sido la capacidad de mantener las frases hasta su final, especialmente en relación con el control de aire y la afinación. Este movimiento es el más expresivo de toda la *Suite* y requiere de una gran expresividad.

El *Waltz*, ha sido uno de los movimientos que ha presentado mayor dificultad durante el estudio. En primer lugar, por el carácter requerido, ya que al tratarse de una danza debe

presentar un carácter ligero. Además, la repetición de notas supone un reto técnico e interpretativo, puesto que no deben interpretarse de manera idéntica, sino que cada una debe mantener una dirección y una intención musical.

Asimismo, los pasajes del compás 51 hasta el 69 y del 151 hasta el final se precisa de un control técnico para ir en compañía del piano, que mantiene una pulsación estable. Estos fragmentos pueden considerarse de carácter virtuosístico, llegando incluso a pensar en ellos como una improvisación escrita. Por ello, este movimiento exige un equilibrio entre precisión técnica y libertad expresiva para lograr una interpretación coherente.

En el quinto movimiento no se presenta una dificultad técnica tan elevada, ya que gran parte del desarrollo se basa en la repetición de un tema compartido entre la flauta y el piano. Por este motivo, cada frase tendrá que aportar una intención nueva para evitar una sensación de monotonía.

Cabe destacar la importancia del control de la afinación, especialmente en los finales de frase, así como la planificación de la respiración, debido a la extensión los temas y sus líneas melódicas. Además, al tratarse de un movimiento melódico, resulta fundamental trabajar una buena proyección del sonido.

Finalmente, la última nota de la pieza requiere de una gran precisión técnica debido a la dinámica indicada, *pianissimo*, y al registro sobreagudo de la flauta, lo que aumenta la dificultad para conseguir un cierre estable y controlado.

El *Rondeau* ha sido de los movimientos más complejos en cuanto al estudio, debido al alto nivel de exigencia técnica que presenta, considerándose la pieza más exigente de toda la *Suite*.

En los estribillos resulta fundamental conseguir una articulación ligera que permita que la melodía avance con naturalidad. Asimismo, es necesario mantener una pulsación clara debido a los diferentes cambios métricos presentes en la obra, donde aparecen agrupaciones como 3+2, 3, 2+2+3 y 2.

El trabajo conjunto con el piano ha sido especialmente útil en este movimiento, ya que el acompañamiento ayuda a establecer una referencia rítmica estable mediante la marcación de los tiempos en la línea del bajo.

Otro de los pasajes que ha presentado dificultad durante el estudio corresponde a la letra F de ensayo. En este fragmento la flauta hace un acorde desplegado mediante cambios de octava, lo que requiere una gran agilidad digital para conseguir claridad en cada nota, así como flexibilidad y el control en los cambios de registro.

Este movimiento precisa equilibrio, de manera que las irregularidades métricas mencionadas anteriormente puedan ejecutarse lo más natural posible.

Por último, el pasaje más complicado de estudio se encuentra en los cuatro últimos compases del movimiento, donde aparecen bordaduras sobre la nota *si* sobreaguda, un registro especialmente complejo para el flautista. Para abordar este fragmento ha sido necesario trabajar mediante el uso de armónicos y un control preciso del aire, con el objetivo de conseguir un resultado sonoro claro, estable y controlado.

3 PROPUESTA INTERPRETATIVA

3.1 Música y emociones

Las emociones ocupan un papel esencial dentro de la música, ya que permiten establecer una conexión entre la obra, la intención del compositor, la interpretación y la percepción del oyente. A través de recursos como la melodía, la armonía, la dinámica, el ritmo o el carácter interpretativo, el músico puede transmitir diferentes estados emocionales y construir una determinada expresión afectiva que favorezca la comprensión del significado de la obra.

La relación entre música y emoción forma parte de una tradición que se remonta a la Antigüedad clásica y que tuvo un desarrollo especialmente relevante dentro de la música occidental. Desde el pensamiento griego, la música fue entendida como un arte capaz de influir en el estado anímico del ser humano, estableciendo una conexión entre los elementos sonoros y los movimientos del alma. La influencia de la retórica clásica y de la oratoria fue fundamental en esta concepción, ya que la música comenzó a entenderse como un discurso capaz de persuadir y conmover al oyente, al igual que lo hacía la palabra.

Esta relación entre música, retórica y expresión emocional se mantuvo durante el Renacimiento y alcanzó una especial importancia durante el Barroco con la denominada teoría de los afectos (Corbí, s. f.). Esta teoría defendía que una composición musical podía representar y provocar determinados estados emocionales mediante recursos como la melodía, la armonía, el ritmo, la tonalidad, la articulación o la interpretación. Los compositores buscaban generar en el oyente una respuesta emocional concreta, utilizando diferentes procedimientos musicales asociados a afectos como la alegría, la tristeza, el dolor, la tensión o la serenidad. De este modo, la obra musical no se concebía únicamente con una estructura sonora, sino también como un medio de expresión capaz de transmitir y despertar pasiones.

Además de generar un impacto emocional, la música también puede mostrar pensamientos, experiencias y sentimientos tanto del compositor como del intérprete, cabe destacar que cada intérprete puede entender una pieza de forma diferente y por ello,

transmitir emociones distintas. Analizar las emociones que aparecen en una obra permite comprender de manera más profunda qué se pretende transmitir para llegar emocionalmente al oyente.

El artículo de Rosa Sanz Hermida publicado por el ABC titulado *Música y afectos: las mutaciones del ánimo*, habla sobre los afectos en la música en el siglo XVII y XVIII:

Uno de los aspectos más interesantes de esta visión fisiológica es su aplicación en la teoría musical del siglo XVII y buena parte de la del siglo XVIII: las cualidades armónicas, melódicas y rítmicas de una composición podían influir en el equilibrio humoral y producir a través de la escucha ciertas «perturbaciones» anímicas. El oyente podía verse sumergido en diferentes atmósferas emocionales dependiendo de los intervalos, tonalidades y modulaciones utilizadas. Se llegó incluso a perfilar una codificación de éstas en función de la “pasión” que pudiera provocar, formulada con la denominación de ‘teoría de los afectos’. El número de afectos capaces de ser representados por la música oscilaba de unos teóricos a otros; los ocho mayoritariamente reconocibles, de resonancias cartesianas, eran amor, dolor, alegría, furor, compasión, temor, presunción y admiración. En síntesis, como señaló Athanasius Kircher, contiene tres movimientos pasionales fundamentales, la alegría, la tristeza y la quietud, que el resto de los afectos matizarían.

La composición musical se veía, pues, mediatizada en gran medida por la finalidad que perseguía. El texto, en este sentido, desempeñaba un papel central, ya que tendría que servir de partitura emocional para el músico. Por otra parte, la temática de las obras debería ir también en consonancia con el clima afectivo que se pretendía proyectar, lo que en muchas ocasiones origina escenografías metafóricas recurrentes (parajes exóticos y utópicos, incendios, naufragio, tempestades, etc.) con argumentos y topoi extravagantes par nuestra óptica actual. Se trataba de mover, conmover, y para ello se recurría a cuanta invención tímbrica, melódica, rítmica y armónica pudiera sacudir las emociones del auditorio. (Hermida, 2012)

A partir de las ideas expuestas sobre la relación entre música, emoción y retórica, así como de los planteamientos desarrollados en la teoría de los afectos (Corbí, s. f.) y en el artículo de Rosa Sanz Hermida *Música y afectos: las mutaciones del ánimo* (2012), resulta relevante aplicar esta perspectiva al análisis de la *Suite Antique*, así como los recursos utilizados para transmitirlas y la función que ocupa dentro del conjunto narrativo. El presente apartado tiene como objetivo estudiar los principales afectos presentes en la obra, la manera en que construyen y la función que adquieren dentro de un discurso narrativo. Para ello, se estudia la relación entre emoción, construcción de personajes y significado global de la obra, prestando atención a las emociones producidas por el oyente.

En cuanto al *Prelude*, la sección A inspira a una idea mágica e incluso mística. Respecto a los afectos que transmite este tema, el músico plantea principalmente el asombro, entendido como una especie de maravilla tranquila, como si el mundo se volviera más bello, y la ensoñación, esa sensación de estar fuera de la realidad, como si el oyente fuera suspendido en el tiempo.

Para que el intérprete logre generar ese tipo de emoción, resulta fundamental utilizar recursos expresivos como el vibrato, las dinámicas o énfasis en determinadas notas de especial relevancia, como ocurre con el *fa#* del compás once. Estos elementos contribuyen a aportar profundidad y coherencia al discurso emocional, favoreciendo la creación de diferentes planos sonoros.



Ilustración 24. Mágico, místico.

En cuanto al compás 37 se observa un pequeño cambio de color, por lo que el flautista debe modificar la idea expresiva. En esta ocasión, el tema se plantea desde una sensación de preocupación. Interpretativamente, se ejecuta de manera similar a la sección A, aunque con un color más apagado, con el fin de transmitir dicha emoción al oyente.



Ilustración 25. Preocupación.

En cuanto al puente, se presenta de forma reflexiva y con cierta sensación de duda, debido a la repetición de la figura rítmica. Culmina con una pequeña cadencia del flautista que conduce nuevamente hacia la idea inicial, ya que esta sección corresponde a un A'.



Ilustración 26. Reflexivo, sensación de duda.



Ilustración 27. Reflexivo, sensación de duda.

Finalmente, en la coda aparece un sentimiento de olvido, como si algo desapareciera poco a poco. El flautista va modificando gradualmente la dinámica y el color de esta sección para crear una atmósfera que termina desapareciendo.

En el *Ostinato*, se produce un cambio de carácter, ya que representa un movimiento totalmente contrastante con respecto al primero. Se ha planteado un carácter más enérgico a lo largo de todo el movimiento debido al tempo *vivace* y a la repetición constante del patrón rítmico, por ello, el afecto predominante será la vitalidad.



Ilustración 28. Carácter enérgico.

En relación con los afectos, se han identificado los siguientes: la excitación, derivada de la activación emocional y física que genera el movimiento y crea la necesidad de moverse. La motivación favorecida por la presencia de la hemiolia (3+2) y el empoderamiento, al transmitir confianza, fuerza y seguridad. Para que el intérprete consiga proyectar estas emociones durante la interpretación, deberá emplear una articulación ligera y precisa, marcando claramente los acentos y los *staccatos*, con el fin de evitar cualquier sensación de pesadez sonora.



Ilustración 29. Activación emocional.

Asimismo, el flautista deberá destacar los cambios de tonalidad mediante el uso del color tímbrico y las dinámicas, especialmente en las secciones A y A'. En la sección A se propone un sentimiento de energía en movimiento, mientras que en A' dicho sentimiento aparece intensificado y más exaltado. Del mismo modo, tanto las secciones B como B' deberán diferenciarse claramente de A, puesto que cumplen una función de desarrollo dentro de la estructura formal de la obra. En cuanto a la sección C, esta se distinguirá del resto por la presentación de un nuevo tema con función de transición, el cual enlaza con un puente que conduce hacia A''.

Finalmente, el intérprete deberá mostrar seguridad y confianza en sí mismo, de manera que pueda transmitir dichas sensaciones al oyente y favorecer la percepción de los afectos previamente planteados.

En cuanto al *Aria*, se trata de uno de los movimientos más expresivos que forma parte de la *Suite Antique*. En este movimiento predomina como emoción principal la tristeza, vinculada a la pérdida y la vulnerabilidad. Asimismo, aparecen sensaciones de añoranza y nostalgia a lo largo del *Aria*, ya que estas surgen a partir de un recuerdo y la evocación del pasado.



Ilustración 30. Tristeza vinculada a la pérdida y la vulnerabilidad.

Se considera un movimiento de carácter melancólico, caracterizado por una tristeza sostenida y reflexiva. Del mismo modo, presenta una gran fragilidad y profundidad expresiva, elementos que se relacionan con los distintos afectos mencionados anteriormente. En conjunto, estos afectos generan una atmósfera expresiva y emocionalmente delicada.

Debido a este carácter frágil, delicado y nostálgico, será necesario desarrollar una interpretación íntima y sutil, evitando dinámicas excesivamente fuertes. Para aportar la expresividad necesaria, se recurrirá del uso del vibrato, este recurso es muy utilizado por los flautistas, así como una articulación suave y cuidada, dándole importancia a las apoyaturas que aparecen.

Finalmente, en la cadencia situada hacia el final del movimiento será necesario añadir progresivamente intensidad expresiva para enlazar con la coda. Esta última, como se ha mencionado anteriormente, deberá interpretarse con gran expresividad mediante el uso de las dinámicas y del vibrato. Además, la secuencia melódica que conduce hacia la última nota intensifica el carácter emocional y reflexivo del movimiento, generando una sensación de suspensión y profundidad expresiva que refuerza el sentimiento de nostalgia y melancolía presente a lo largo de toda la obra. Asimismo, resultará conveniente realizar una breve pausa antes de la última nota con el fin de intensificar el cierre de movimiento.



Ilustración 31. Sensación de suspensión y profundidad.

El *Waltz*, es un movimiento de estilo moderno debido a la influencia de Richard Rodgers. Se considera que debe predominar un carácter alegre y brillante, tanto por tratarse de una danza como por su estructura formal de rondó, en la que la sección C cumple una función contrastante.

Desde el punto de vista musical, el flautista deberá transmitir ese carácter mediante la articulación y las notas de adorno presentes en el movimiento. Para poder conseguir ese estilo, el intérprete deberá ser muy riguroso y respetar todas las indicaciones de la partitura, tanto las correspondientes a la articulación y dinámica como las expresiones escritas por el compositor, como *brightly*, *dolce*, *espressivo*, *cantabile*.



Ilustración 32. Indicación por el compositor: *Brightly*.

Por otro lado, en la sección C se produce un cambio de carácter, lo que modifica la emoción planteada hasta ese momento. En este caso, el carácter será más dulce debido a la indicación que aparece, el flautista tendrá que interpretar este pasaje de forma más suave para transmitir una sensación ligera, dulce y delicada.



Ilustración 33. Sensación ligera, dulce y delicada. Indicación del compositor: *dolce*.

Cabe destacar también los pasajes virtuosos, en los que el intérprete deberá mostrar mayor confianza y seguridad con el fin de lograr ese carácter brillante y permitir que el oyente perciba las emociones planteadas.

Por último, en los tres compases finales, para mantener la idea principal en cuanto los afectos, el flautista tiene que articular de forma ligera y evitar ralentizar ese pasaje, de manera que no decaiga el estilo musical del movimiento.



Ilustración 34. Articulación ligera, sin ralentizar.

La *Chanson*, es un movimiento melódico y expresivo. Los afectos que transmite este movimiento son la ternura, la delicadeza, el encanto y la esperanza.

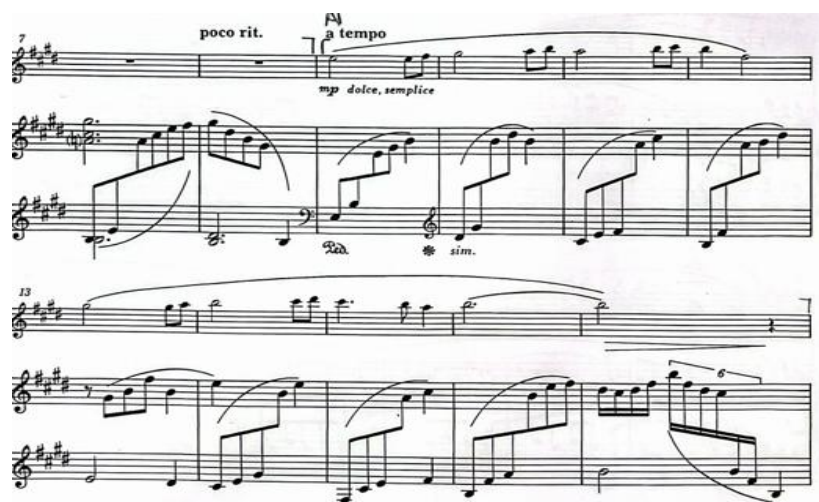


Ilustración 35. Afectos: ternura, delicadeza, encanto y esperanza.

La ternura transmite sensibilidad y calidez mientras que la delicadeza se encuentra ligada a ella, ya que implica sutileza y cuidado en la expresión. Por ello, este movimiento deberá interpretarse mediante dinámicas suaves, articulación ligera y un fraseo fluido. Además, el flautista ayudará a generar estas emociones a través de la interpretación de las modulaciones del tempo presentes en la obra, las cuales aportan mayor expresividad en el discurso musical.

Ilustración 36. Indicaciones de modulaciones del tempo.

Por otro lado, el encanto surge como resultado de la combinación entre ternura y delicadeza, generando en el oyente una sensación agradable y aportando elegancia al discurso emocional. Asimismo, la esperanza introduce un carácter más emocional, debido a la armonía que sugiere calma y confianza.

Estos afectos se han planteado debido de las indicaciones del compositor, tanto por la melodía y la armonía de la obra como por la propia percepción e interpretación del flautista.

Finalmente, el *Rondó* se ha considerado como un movimiento cuyos afectos principales son la firmeza, el frenesí, el júbilo y la templanza.



Ilustración 37. Firmeza y templanza.

La templanza actúa como elemento de equilibrio entre la firmeza y el frenesí, debido al control emocional y dominio interpretativo del intérprete, evitando que la intensidad expresiva haga perder claridad al discurso musical.

En cuanto al carácter de la obra, este debe ser firme para transmitir seguridad y estabilidad, aspectos que se ven reflejan en la estabilidad rítmica, los acentos marcados y las articulaciones definidas presentes en el movimiento.

Por otro lado, el júbilo aparece como consecuencia de la energía expresiva de la obra, aportando un carácter brillante, especialmente en la sección B debido a la naturaleza de la melodía.



Ilustración 38. Júbilo.

Finalmente, el frenesí introduce intensidad y agitación emocional sobre todo en los pasajes de mayor complejidad técnica, como ocurre en la sección D o a partir del compás ciento veintiséis hasta el final del movimiento. Asimismo, los cambios dinámicos ayudan a generar tensión y energía, reforzando dicho carácter expresivo.



Ilustración 39. Intensidad y agitación.

En conclusión, el análisis de los afectos presentes en la *Suite Antique* permite comprender de una manera más profunda el significado expresivo de la obra y la intención comunicativa que existe detrás de cada movimiento. A lo largo de este apartado se ha podido observar cómo los diferentes recursos musicales y la propia interpretación del flautista contribuyen a la transmisión de emociones concretas, generando un discurso musical capaz de conectar emocionalmente con el oyente.

Del mismo modo, se demuestra que la interpretación musical no depende únicamente de lo escrito en la partitura, sino también de la sensibilidad y subjetividad del intérprete, quien aporta intención y significado a cada frase musical. En ese sentido, cobra especial importancia la idea expresada por Gustav Mahler cuando afirma que «*Todo está escrito en una partitura, menos lo esencial*», que refleja cómo la expresividad y la sensibilidad del intérprete son fundamentales para dar verdadero sentido a la música.

Por último, para la identificación de los diferentes afectos analizados en este trabajo, se ha tomado como referencia el artículo *Lista de 250 emociones y sentimientos* (Aguirre, 2021), el cual ha servido como apoyo para clasificar las emociones presentes en cada uno de los movimientos estudiados.

3.2 Análisis comparativo de las interpretaciones de la Suite Antique

En este apartado se realizará una comparación interpretativa de distintas versiones de la obra, correspondientes a grabaciones realizadas por los flautistas Andrea Oliva (2023), Rachelle Crowell junto a la Boulder Chamber Orchestra (2022) y Elisabet Franch (2020). A través del análisis de aspectos como el fraseo, la articulación, la expresividad, el tempo y la dinámica, se pretende observar como el intérprete aporta una visión personal de la obra. Esta comparación permitirá comprender la importancia de la interpretación musical como medio de comunicación artística y emocional, así como la diversidad de enfoques existentes dentro de una misma partitura.

3.2.1 Andrea Oliva⁴:

Primer movimiento: en cuanto al tempo del *Prelude*, Andrea Oliva opta por una interpretación más ágil que la de Rachelle Crowell. El uso del vibrato es más evidente y emplea dinámicas exageradas como recurso expresivo. Su articulación resulta más

⁴ Es un reconocido flautista italiano y flauta principal de la *Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia* desde 2003. Formó parte de la *Gustav Mahler Jugendorchester* y *Academia Herbert von Karajan*, llegando a ser invitado como flauta principal de la *Filarmónica de Berlín* con tan solo 23 años. Además, ha obtenido premios en concursos internacionales de gran prestigio, como el *Kobe International Competition* y *ARD de Múnich*.

definida y corta, en comparación con Crowell, Oliva no crea los mismos reposos musicales.

Segundo movimiento: Utiliza un tempo más rápido. En cuanto a la articulación, esta es más pronunciada y los acentos son más perceptibles que los de Crowell. En la sección B cambia de color sonoro y finalmente continúa utilizando el vibrato.

Tercer movimiento: El *Aria* se presenta con una mayor fluidez que la versión de Rachelle Crowell, aunque ambos mantienen el carácter expresivo mediante el uso del vibrato para aportar mayor expresividad. Se percibe un cambio de color sonoro en la sección B, al igual que en la interpretación de Crowell. Sin embargo, introduce una modulación del tempo en los compases del veintiuno hasta el veintiséis, además de añadir un mordente en la redonda del compás veintiséis.

En cuanto a la reexposición, vuelve a cambiar el color sonoro mediante dinámicas más suaves, generando un momento delicado e íntimo. Cabe destacar que, en la aparición del tema sobre la semicorchea sol genera cierto apoyo expresivo.

En el compás cuarenta, el flautista lo interpreta a modo cadencial. Finalmente, entre el penúltimo y último compás crea cierto reposo como forma de concluir el movimiento, aunque sin interrumpir el sonido.

Cuarto movimiento: Se percibe un carácter totalmente jazzístico, con una articulación muy marcada y exagerada, acorde con el carácter indicado.

En la parte virtuosística la interpreta diferente a Rachelle Crowell, aportándole además un toque personal mediante la utilización de un recurso expresivo como es el *frullato*, además de transmitir seguridad y confianza.

En la sección C realiza un cambio de color sonoro hacia uno más melódico, mientras que en la reexposición vuelve a modificar el color mediante una dinámica más suave. En el compás ciento sesenta y tres añade un trino sobre el la blanca con puntillo.

Finalmente, los dos últimos compases los interpreta de forma mucho más ligera que Rachelle Crowell, ya que mantiene el tempo estable y utiliza una articulación suave, pero totalmente clara.

Quinto movimiento: Este movimiento presenta un carácter expresivo, para ello, Andrea Oliva hace uso del vibrato, aportando una mayor expresividad al discurso musical. Del mismo modo, cuando el piano retoma el tema, dicho carácter se mantiene.

En cuanto la sección B, se observa un cambio de color sonoro, así como una modificación del tempo indicado en la partitura.

Finalmente, en la reexposición, Oliva interpreta el pasaje de forma más delicada, creando una atmósfera íntima.

Sexto movimiento: En el último movimiento, Andrea Oliva incrementa la velocidad con respecto a la interpretación de Rachelle Crowell, aportando al discurso de un carácter más ligero.

En la sección B, al igual que Crowell, modifica el carácter hacia uno más *cantabile* y expresivo mediante el uso del vibrato. Por otro lado, en la sección C se aprecia un cambio de carácter por parte del piano.

En cuanto la sección D, este pasaje requiere un elevado control técnico por parte del intérprete. En este sentido, Oliva lo interpreta con una dinámica piano, logrando una ejecución ligera y precisa.

En la sección E, el carácter es similar al de la sección A. Finalmente, al concluir la última reaparición de la sección A, se requiere un alto grado de control técnico y seguridad por parte de solista, cualidades que Andrea Oliva demuestra a lo largo de su interpretación.

3.2.2 Rachelle Crowell⁵ junto a la Boulder Chamber Orchestra:

Primer movimiento: En cuanto al primer movimiento, Rachelle Crowell interpreta un movimiento de carácter más elegante y pausado. A diferencia de los otros dos flautistas, utiliza un tempo más lento. Como recurso expresivo emplea el vibrato, aunque de forma

⁵ Es una reconocida flautista y docente estadounidense. Ha sido premiada en diversos concursos internacionales, obtuvo el Doctorado en Artes Musicales en la *University of Colorado Boulder*.

suave y poco marcada. Las dinámicas no son excesivamente exageradas y las utiliza para abrir y cerrar cada frase. Por último, genera ciertos reposos a lo largo del movimiento.

Segundo movimiento: El tempo es vivo, aunque más lento en comparación con Franch y Oliva. Emplea un carácter enérgico y una articulación marcada y corta.

Tercer movimiento: Este movimiento está interpretado de forma muy expresiva mediante una articulación suave y el uso del vibrato para aportar mayor intensidad. Se percibe un cambio de color sonoro en la sección B debido a la modulación. En cuanto a la orquesta, en este movimiento crea una atmosfera de nostalgia. Finalmente, realiza una separación entre el penúltimo y el último compás a modo de cierre del movimiento.

Cuarto movimiento: Este movimiento presenta un carácter totalmente vivo y jazzístico mediante la utilización de una articulación marcada. En cuanto a la orquesta, su articulación genera un carácter más melódico y menos jazzístico.

Respecto a la parte virtuosa, se considera que la flautista transmite personalidad debido a la seguridad y firmeza con las que la interpreta. Por otro lado, en la sección C cambia el color sonoro hacia uno más *cantabile*. Finalmente, en los dos últimos compases el carácter es ligero y presenta cierto reposo, aunque en la partitura indique *senza rallentando*.

Quinto movimiento: Este movimiento presenta un carácter lírico y *cantabile*. Para lograrlo, la flautista emplea recursos interpretativos como es el vibrato. Asimismo, se observa cómo Rachelle Crowell realiza un pequeño apoyo en la primera corchea de cada compás, ya que estas cumplen la función de notas de adorno, lo que contribuye a reforzar la intención musical del discurso sonoro.

En cuanto a la repetición del tema por parte de la orquesta de cuerdas, esta mantiene el mismo carácter interpretativo desarrollado por Crowell. En la sección B se observa una modificación del tempo debido a las indicaciones que aparecen en la partitura, tales como *con moto*, *stringendo* y *rallentando*.

Finalmente, en la reexposición la intérprete desarrolla un sonido más amplio y profundo, aportando una mayor sensación de amplitud sonora.

Sexto movimiento: El carácter de este movimiento es vivo, motivo por el cual Rachelle Crowell emplea una articulación clara y ligera, con *grazia*, en todas las secciones A. En la sección B se observa un cambio de carácter, esta vez *cantabile*. En cuanto a la sección C, aparece una nueva variación en el color sonoro, esta vez de un carácter más expresivo.

Por otra parte, la sección D requiere una interpretación caracterizada por la claridad y la seguridad técnica de la flautista, debido a la complejidad técnica del pasaje. En la sección E reaparece el mismo carácter presentado en la sección A.

Finalmente, en el final de la sección A es el pasaje con mayor dificultad para el flautista, ya que exige un adecuado control del aire, claridad técnica y seguridad interpretativa.

3.2.3 Elisabet Franch⁶:

Primer movimiento: Elisabet Franch realiza una versión similar a la de Andrea Oliva. Utiliza un tempo más vivo que Rachelle Crowell con el propósito de dar mayor fluidez al discurso musical, aunque incorpora más reposos al final de las frases que Andrea Oliva. En cuanto a los recursos expresivos, emplea un vibrato mucho más pronunciado, dinámicas más exageradas que las de Crowell y una articulación más destacada y corta.

Segundo movimiento: El tempo es más vivo, en una línea similar a la de Oliva, aunque su articulación no resulta tan ligera en cuanto en las corcheas con *stacatto*. El carácter es brillante gracias al uso de dinámicas de mayor sonoridad, lo que genera un timbre más amplio. En cuanto a la sección B, es la única intérprete que la aborda de manera diferente, aportándole un carácter más personal. Respecto al fraseo, no alarga las frases, todos los finales son breves.

Tercer movimiento: El tempo utilizado es más lento en comparación con el del resto de flautistas, aunque comparte con ellos un carácter expresivo. El principal recurso

⁶ Es una destacada flautista española reconocida internacionalmente, ha obtenido numerosos premios internacionales, entre ellos el *American Protégé International Competition*, que le permitió debutar en el *Carnegie Hall de Nueva York*. Discípula de Sir James Galway desde 2011, en 2013 recibió el premio «*Rising Star Award*», consolidando su proyección internacional.

expresivo que emplea es el vibrato, utilizado de forma muy marcada y rápida para generar intensidad y mayor expresividad. A diferencia de los demás intérpretes, en la sección B mantiene la misma intensidad y no modifica el color sonoro con respecto a la sección A. Finalmente, en la reexposición introduce un cambio dinámico, esta vez *piano*. En comparación con los dos intérpretes, es la menos expresiva en este movimiento.

Cuarto movimiento: Utiliza un carácter jazzístico y vivo, mostrando seguridad durante todo el movimiento. Al igual que el resto de flautistas, realiza un cambio de color sonoro en la sección C. En el final del movimiento, su interpretación se asemeja a la versión de Andrea Oliva, aunque con una articulación mucho más marcada.

Quinto movimiento: Según la interpretación de Elisabet Franch, este movimiento también presenta un carácter expresivo. A diferencia del resto de las interpretaciones analizadas, Franch otorga una mayor presencia y protagonismo a este movimiento.

En cuanto a la aparición del tema en la voz del piano, mantiene el mismo carácter expresivo que la flauta. Por otro lado, en la sección B, al igual que los demás intérpretes analizados, realiza una modificación del tempo de acuerdo con las indicaciones de la partitura.

Finalmente, en la última aparición sección de A, su interpretación es similar a la de Rachelle Crowell, aportando un carácter delicado a los tres últimos compases.

Sexto movimiento: En este movimiento, Elisabet Franch interpreta la obra a un tempo más rápido, al igual que Andrea Oliva, manteniendo un carácter ligero y una articulación destacada.

En la sección B, se aprecia un cambio de color sonoro que discrepa del observado en las interpretaciones de los demás intérpretes analizados. Franch aborda este pasaje con una mayor proyección sonora. Por otro lado, en la sección C, el piano introduce un cambio de carácter hacia uno más *cantabile*.

En cuanto la sección D, este pasaje requiere un elevado dominio técnico. A diferencia de Andrea Oliva, que lo hace con una dinámica más suave, Franch opta por una interpretación con mayor visibilidad sonora.

Finalmente, en el cierre del movimiento, se requiere un alto control técnico y seguridad por parte del flautista, aspectos que Elisabet Franch demuestra con solvencia a lo largo de su interpretación.

En conclusión, el análisis comparativo de las interpretaciones de Andrea Oliva, Rachelle Crowell y Elisabet Franch demuestra cómo una misma partitura puede dar lugar a diversas interpretaciones. Cada intérprete aporta una visión personal a través de elementos como tempo, articulación, el uso del vibrato, las dinámicas y los cambios de color sonoro, aportando al discurso musical una identidad propia.

Mientras que Crowell destaca por una interpretación más elegante y contenida, Oliva se caracteriza por una mayor libertad expresiva y virtuosismo, y Franch por una sonoridad intensa y una marcada personalidad interpretativa. Esta diversidad demuestra que la interpretación musical desempeña un papel esencial en la construcción del discurso artístico, permitiendo al intérprete transmitir diferentes matices expresivos a partir de una misma obra.

4 CONCLUSIONES

El presente trabajo ha permitido profundizar en el estudio de la *Suite Antique* de John Rutter, una obra que tiene relevancia en el repertorio flautístico debido a la combinación de elementos estilísticos inspirados en la música barroca con recursos propios del lenguaje musical moderno. A través del análisis realizado, se ha comprobado que la obra presenta una gran riqueza desde el punto de vista formal, interpretativo y expresivo.

En primer lugar, el análisis realizado ha contribuido a comprender la estructura y función de cada uno de los movimientos que conforman la *Suite*, así como los recursos compositivos utilizados por Rutter. Se ha observado cómo el compositor toma como referencia las estructuras del Barroco, como el preludio, el aria o el rondó, reinterpretándolos desde un lenguaje musical moderno. Esta combinación de tradición e innovación constituye uno de los rasgos más característicos de la obra.

En relación con el estudio del compositor, la investigación realizada ha permitido profundizar en la figura de John Rutter y comprender las características de su lenguaje musical. El análisis de su trayectoria y producción compositiva ha puesto de manifiesto su interés por la claridad melódica, el equilibrio formal y la capacidad comunicativa de la música. Asimismo, se ha comprobado cómo en la *Suite Antique* combina referencias estilísticas de la música barroca con recursos armónicos y tímbricos del siglo XX. El conocimiento de estos rasgos ha sido fundamental para comprender la concepción musical del compositor y orientar las decisiones interpretativas adoptadas a lo largo del trabajo.

Por otra parte, uno de los principales objetivos de esta investigación consistía en desarrollar una propuesta interpretativa personal de la obra. Para ello, se han integrado los resultados obtenidos del análisis formal, el estudio de los afectos presentes en cada movimiento, la contextualización de la obra y la comparación de distintas interpretaciones. Este proceso ha permitido elaborar una propuesta fundamentada en criterios musicales y expresivos. De este modo, la propuesta interpretativa desarrollada no solo busca respetar las indicaciones de la partitura y el estilo compositivo de Rutter, sino también transmitir de manera coherente el contenido emocional de la obra al oyente.

No obstante, el aspecto más relevante de esta investigación ha sido el estudio de los afectos presentes en la obra y su relación con la interpretación musical. A través del análisis realizado, se ha podido comprobar que cada movimiento presenta una identidad emocional propia, construida mediante elementos como la melodía, la armonía, el ritmo, la dinámica y el timbre. Afectos como la ensoñación, la vitalidad, la nostalgia, la ternura, la esperanza o el júbilo configuran un recorrido expresivo que aporta significado a la Suite. En este sentido, la música se manifiesta como un lenguaje capaz de transmitir emociones y establecer una conexión entre el intérprete y el oyente.

Asimismo, el estudio ha permitido comprobar que la transmisión de estos afectos depende en gran medida de las decisiones interpretativas adoptadas por el músico. Recursos como el vibrato, el fraseo, la articulación, las dinámicas, el color sonoro o las modulaciones de tempo resultan fundamentales para comunicar el contenido emocional de la obra. De este modo, la interpretación va más allá de la realización de los elementos escritos en la partitura y se convierte en un proceso artístico en el que el músico aporta intención, sensibilidad y significado al discurso musical.

Por otro lado, el estudio de los desafíos técnicos ha demostrado que la *Suite Antique* exige al flautista un elevado dominio instrumental. Aspectos como el control del sonido, la articulación, la afinación, la flexibilidad en los cambios de registro, la estabilidad rítmica y la gestión de la respiración aparecen de manera constante a lo largo de la obra.

Finalmente, la comparación de las interpretaciones de Andrea Oliva, Rachelle Crowell y Elisabet Franch ha demostrado que una misma partitura puede dar lugar a interpretaciones muy diversas. Las decisiones relacionadas con el tempo, la articulación, las dinámicas, el fraseo o la expresividad influyen en la percepción de las emociones y generan resultados diferentes. Esta diversidad interpretativa demuestra que la expresividad musical no depende exclusivamente de lo escrito por el compositor, sino también de la capacidad del intérprete para comprender y transmitir el contenido emocional de la obra.

En definitiva, este trabajo ha demostrado la importancia de los afectos como elemento fundamental para comprender e interpretar la *Suite*. El análisis realizado ha permitido identificar cómo las emociones presentes en cada movimiento contribuyen a construir el

significado del discurso musical y a orientar las decisiones interpretativas del flautista. De este modo, la obra se convierte en un medio de comunicación artística capaz de transmitir emociones y establecer un vínculo con el oyente.

BIBLIOGRAFÍA

- Deschaussées, Monique. (2009). *El intérprete y la música*. RIALP.
- Hargreaves, D. J. (1998). *Música y desarrollo psicológico*. Graó Editorial.
- Meyer, L. (1956). *Emotion and meaning in music*, University of Chicago.
- Rink, John. (2006). *La interpretación musical*. Alianza Música.

FILMOGRAFÍA

- Oliva, A. (2023). *Andrea Oliva plays Suite Antique by J. Rutter (1/2)* [Archivo de Vídeo]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=mTjfOyDVV_s
- Oliva, A. (2023). *Andrea Oliva plays Suite Antique by J. Rutter (2/2)* [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=U8BWFjfISG0>
- Boulder Chamber Orchestra. (2022). *John Rutter – Suite Antique* [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=7dlThwYZETI>
- Franch, E. (2020). *J. Rutter, Suite Antique- Elisabet Franch, Josep Buforn*. [Archivo de vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=kEDRCdKN9I8>

WEBGRAFÍA

- Aguirre, P. F. (2021). Lista de 250 emociones y sentimientos. *Consultorio Psicológico Condesa*. <https://psicologos.mx/lista-de-emociones-que-podemos-sentir/>
- Boulder Chamber Orchestra.(s. f.). *Biografía Rachelle Crowell*. <https://www.boulderchamberorchestra.com/rachelle-crowell>

Boulder Chamber Orchestra. (s. f.). *The orchestra.*

<https://www.boulderchamberorchestra.com/the-orchestra>

Cabrelles Sagredo, M.^a S. (2007). Las emociones y la música. *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes*. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmccc2s5>

Classic FM. (s. f.). Rutter: 10 datos sobre el gran compositor. *Classic FM*.
<https://www.classicfm.com/composers/rutter/guides/rutter-facts-gallery/>

Corbí, F. M. (s. f.). *Figuras, gesto, afecto y retórica en la música*. [Archivo PDF].
<https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/28/30/02marin.pdf>

Díaz, J. L. (2010). Música, lenguaje y emoción: Una aproximación cerebral. *Salud mental*. https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-33252010000600009

Franch, E. (s. f.). *Biografía . Elisabet Franch*. <https://es.elisabetfranch.com/biography>

Hermida, R. S. (2012). Música y afectos: Las mutaciones del ánimo. *Diario ABC*.
https://www.abc.es/espana/castilla-leon/abci-musica-afectos-mutaciones-animo-201206040000_noticia.html

Rutter, J. (2018). Biography and press resources | John Rutter.
<https://johnrutter.com/useful-info/press-resources>

Rutter, J. (2017). *Conoce a John Rutter*. <https://johnrutter.com/meet-john>

Rutter, J. (1981). *Suite Antique publicada, John Rutter*. <https://johnrutter.com/all-memories/suite-antique-published>

Biografía, archivo, actuaciones, entradas y vídeo John Rutter (s.f.). Operabase.
<https://www.operabase.com/john-rutter-a2121441/bio/es>

Oliva, A. (s. f.). *Biografía . Andrea Oliva*. <https://www.andreaoliva.com/>

Sanz Llorente, F. (2020). *La inteligencia emocional a través de la música*. [Tesis de educación, Universidad María Zambrano.]

Schwarm, B. (2026). John Rutter, música coral, música sacra y compositor. *Britannica*.

<https://www.britannica.com/biography/John-Rutter>

Primarily a capella [en línea]. Singers.com (s.f.). [consulta: 18 de junio de 2026].

Disponible: https://www.singers.com/bio/3563?srsId=AfmBOoqJ7ch-SLoC03ITjGw4sd8mQ5XVPB_GNrCyAV0erFgP-Qin03r1

Trujillo Berzal, L. (2017). *La educación emocional a través de la música*. [Tesis de educación, Universidad de Valladolid.].

Weintraub, M. (2024). Musicos y emociones: Hacia una teoría de la interpretación musical. *Coaching para músicos*. <https://coachingparamusicos.es/musicos-y-emociones/>

ÍNDICE DE TABLAS E ILUSTRACIONES

Ilustración 1. Introducción, contrapunto por parte del piano.	10
Ilustración 2. Célula motivica.....	11
Ilustración 3. Coda.....	12
Ilustración 4. Hemiolia y patrón repetitivo por parte del piano durante toda la obra.....	13
Ilustración 5. Tema A.	13
Ilustración 6. Tema A'.....	14
Ilustración 7. Tema B.	15
Ilustración 8. Tema B'.....	16
Ilustración 9. Tema C.	16
Ilustración 10. Enlace y puente.	17
Ilustración 11. Presentación del tema.	18
Ilustración 12. Cadencia y coda final.	19
Ilustración 13. b1'.....	20
Ilustración 14. b2'.....	21
Ilustración 15. Introducción piano.....	23
Ilustración 16. a1.	24
Ilustración 17. a2.	24
Ilustración 18. a3.	25
Ilustración 19. Tema B.	26
Ilustración 20. a1 en octava baja.	27
Ilustración 21. a2 melodía en la voz del piano, acompañamiento con octavas por parte de la flauta.	27
Ilustración 22. Estribillo.	28
Ilustración 23. Repetición de compás por parte del piano y coda final.....	29
Ilustración 24. Mágico, místico.	35
Ilustración 25. Preocupación.	36
Ilustración 26. Reflexivo, sensación de duda.	36
Ilustración 27. Reflexivo, sensación de duda.	36
Ilustración 28. Carácter enérgico.....	37
Ilustración 29. Activación emocional.....	38
Ilustración 30. Tristeza vinculada a la pérdida y la vulnerabilidad.	39

Ilustración 31. Sensación de suspensión y profundidad.	40
Ilustración 32. Indicación por el compositor: <i>Brightly</i>	40
Ilustración 33. Sensación ligera, dulce y delicada. Indicación del compositor: <i>dolce</i> . ..	41
Ilustración 34. Articulación ligera, sin ralentizar.	41
Ilustración 35. Afectos: ternura, delicadeza, encanto y esperanza.	42
Ilustración 36. Indicaciones de modulaciones del tempo.	42
Ilustración 37. Firmeza y templanza.	43
Ilustración 38. Júbilo.	44
Ilustración 39. Intensidad y agitación.	44