



UNIVERSIDAD DE CHILE
Facultad de Artes
Escuela de Postgrado
Magister en Interpretación Musical

Diversidades sonoras: desafíos interpretativos para cuatro tipos de flautas travesas solas en repertorio de compositoras del s. XX y XXI.

por

MARÍA CAROLINA LA RIVERA LLOMBART

Actividad Formativa Equivalente (AFE)
para optar al grado de Magister en Interpretación Musical
con mención en Flauta Traversa

Profesora guía Nicole Esposito
27 de diciembre 2022
Santiago de Chile

A Felipe, Ignacio, Pablo, María Jesús y Paula, mis hijos.

La vida es equilibrio
entre lo que amas ser y hacer,
entre lo que buscas
y lo que te llega de improviso.
Debes estar atenta/o
para vivirla en plenitud.

Mis agradecimientos van dirigidos a muchos.

En primer lugar, a cada uno de mis hijos. Gracias por su amor y especial apoyo en esta etapa de la vida y de los estudios. Sin todo lo que me entregaron de manera incondicional, en unos de los períodos más complejos que tal vez vivamos como lo es el de emergencia sanitaria (la que ni siquiera daba para imaginársela), esta cruzada no habría sido posible. Mi vocación son Uds. y se sigue completando a su lado.

A mis padres María Dolores y Fernando, por la generosidad que siempre tuvieron conmigo, lo que permitió envolver la vida con la música, la que se convirtió en la otra gran parte de mi vocación.

A mis hermanas y hermanos: somos una piña, fueron parte de tanto en este período. Gracias a toda la familia, son mi refugio.

Agradezco de manera especial a dos profesores en esta etapa de estudios de postgrado. Gracias por la guía profesional, pedagógica y humana de ambos: de Nicole Esposito y Nicolás Emilfork. Gracias Nicole por tanto, aquí y en EEUU. Gracias Nicolás por tu especial entrega en esta etapa final y en este documento. Muchas gracias, maestros, fueron muy importantes para mí.

RESUMEN

Este trabajo presenta un estudio de los desafíos interpretativos en un repertorio específico de música clásica para cuatro tipos de flautas traversas solas, creado por compositoras durante los siglos XX y XXI. Para ello, se ha realizado un breve recorrido histórico sobre el papel de la mujer en la composición musical y la evolución de la flauta travesa en el denominado repertorio para flauta sola.

A partir de fuentes, recopilación de datos y bibliografías que contienen información general y específica, se quiere establecer un nuevo orden desde una perspectiva y aporte femenino en la música. Del mismo modo, se eligieron cuatro mujeres compositoras, que cuentan con un interesante catálogo de obras. En cada una de las obras seleccionadas -una por compositora- se realizará una identificación de las técnicas estándar y específicas de ejecución, que finalmente permitirán aportar información que contribuya al conocimiento y crecimiento interpretativo. Se profundiza en los desafíos técnicos y musicales presentados específicamente en cada pieza musical y la interrelación entre ellos.

Toda esta investigación parte de la necesidad de visibilizar tanto un repertorio desconocido como creadoras del pasado y del presente en una sociedad que hasta hace poco no tenía en sus horizontes la producción creativa profesional femenina en un campo más específico en los instrumentos musicales como es el flautín, la flauta en do, la flauta en sol y la flauta baja. Este trabajo finalmente dará como resultado un concierto, y todas las piezas musicales se interpretarán por primera vez en mi país: Chile. Este material tiene ahora la misión de ser un insumo tanto en los círculos académicos como para la sociedad; de lo escrito en esta investigación al sonido.

El aporte femenino a la música a través de la interpretación musical debe seguir visibilizándose, en esta oportunidad, desde la especificidad de la mención de la flauta travesa, de su variedad instrumental y de su riqueza sonora. Hoy, el silencio al que ha sido sometida la creación compositiva de las mujeres ya es inverosímil.

Palabras clave: flauta travesa, música, compositoras, interpretación musical, desafíos técnicos y musicales.

ABSTRACT

This paper presents a study of interpretative challenges in a specific repertoire of classical music for four types of solo transverse flutes, created by women composers during the twentieth and twenty-first centuries. For this purpose, a brief historical review of the role of women in musical composition and the evolution of the transverse flute in the so-called repertoire for solo flute has been carried out.

From sources, data collection and bibliographies that contain general and specific information, we want to establish a new order from a feminine perspective and contribution in music. At the same way, four women composers, who have an interesting catalog of works were chosen. In each of the selected works –one per composer- an identification of the standard and specific execution techniques will be made, which will finally allow information to be provided that contributes to knowing. It delves into the technical and musical challenges specifically presented in each piece of music and the interrelationship between them. The four pieces allow an interpretative growth.

All this research is based on the need to make visible both an unknown repertoire and creators of the past and present in a society that until recently did not have in its horizons the professional female creative production in a more specific field of musical instruments such as piccolo, flute in C, flute in G, and bass flute.

This research will ultimately result in a concert, and all the musical pieces will be performed for the first time in my country: Chile. This material has now the mission of being an input both in academic circles and to society; from the written in this research to the sound.

The feminine contribution to music through musical interpretation must continue to be made visible, in this opportunity, from the specificity of the mention of the transverse flute, of its instrumental variety and its sonorous richness. Today, the silence to which women's compositional creation has been subjected is already implausible.

Keywords: traverse flute, music, women composers, musical interpretation, technical and musical challenges.

Tabla de contenido

Tabla de contenido	v
INTRODUCCIÓN	2
I Fundamentación	2
II Objetivos	4
III Metodología.....	5
CAPÍTULO 1. Las mujeres en la composición	10
1.1 Rol histórico de las mujeres en la composición.....	10
1.2 Cuatro compositoras destacadas.....	15
CAPÍTULO 2. La flauta / las flautas	25
2.1 Breve historia de 4 tipos de flauta traversa	25
2.1.1 Flautín.....	25
2.1.2 Flauta en do.....	27
2.1.3 Flauta en sol	28
2.1.4 Flauta baja en do	29
2.2 Respecto a la denominación flauta sola	30
2.3 Repertorio para flauta traversa sola	31
2.3.1 Catálogo.....	31
2.3.2 Publicaciones.....	32
2.3.3 Páginas web de compositoras	33
2.4 Repertorio de programa de concierto	34
CAPÍTULO 3. Desafíos interpretativos en el repertorio	37
3.1 Desafíos técnicos	37
3.1.1 Técnicas extendidas en el repertorio escogido.....	40
3.1.1.1 Say Can You.....	40
3.1.1.2 Zoo Song	42
3.1.1.3 Couleurs du vent.....	56
3.1.1.4 Luvina	72
3.1.2 Técnicas fundamentales.....	75
3.1.2.1 Say Can You.....	76
3.1.2.2 Zoo Song	82
3.1.2.3 Couleurs du vent.....	85
3.1.2.4 Luvina	93
3.2 Desafíos musicales.....	96
3.2.1 Notación, Rítmica y otros	97
3.2.1.1 Say Can You.....	97
3.2.1.2 Zoo Song	104
3.2.1.3 Couleurs du vent.....	109

3.2.1.4 Luvina	112
Relaciones y diferencias generales entre las obras.....	114
CONCLUSIONES.....	118
BIBLIOGRAFÍA.....	124
ANEXOS.....	128
Anexo 1, Couleurs du vent, miniaturas de partitura completa, metodología estudio en colores.	129

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1, <i>Say Can You</i> , cc. 28-30: glissando nº 1.	40
Figura 2, <i>Say Can You</i> , c. 47: glisandos nº 6 y 7.	41
Figura 3, <i>Say Can You</i> , c. 63-70: whistle tone.	42
Figura 4, <i>Zoo Song</i> , cc. 1-3: golpe de teclas (+pizzicato).	43
Figura 5, <i>Zoo Song</i> , c. 11: canto con acento.	44
Figura 6, <i>Zoo Song</i> , cc. 23-25: canto sin acento.	44
Figura 7, <i>Zoo Song</i> , c. 36: sonido de animal.	45
Figura 8, <i>Zoo Song</i> , c. 61: voz y flauta con 1 nota.	46
Figura 9, <i>Zoo Song</i> , c. 153: voz cantando en contorno a línea de la flauta.	46
Figura 10, <i>Zoo Song</i> , c. 121: voz y glissandis (en voz y flauta).	47
Figura 11, <i>Zoo Song</i> , c. 188: flauta, voz y trinos.	48
Figura 12, <i>Zoo Song</i> , cc. 220-221: hablando.	48
Figura 13, <i>Zoo Song</i> , c. 86: frulatto.	49
Figura 14, <i>Zoo Song</i> , c. 88: frulatto más golpe de pie.	49
Figura 15, <i>Zoo Song</i> , cc. (alzar)214-215: frulatto y otros.	50
Figura 16, <i>Zoo Song</i> , c. 30: eólico solo.	51
Figura 17, <i>Zoo Song</i> , c. 144: eólicos sobre armónicos de una nota grave de base más trinos.	52
Figura 18, <i>Zoo Song</i> , cc. 149-151: eólicos (alternados con canto y solos).	52
Figura 19, <i>Zoo Song</i> , c. 149: eólicos (alternados con canto y solos). Cambio en escritura.	53
Figura 20, <i>Zoo Song</i> , c. 113: sonido normal a semi-eólico.	54
Figura 21, <i>Zoo Song</i> , cc.156-157: armónicos con trinos.	54
Figura 22, <i>Zoo Song</i> , cc. 108: armónicos.	55
Figura 23, <i>Zoo Song</i> , c. 187: jet whistle.	56
Figura 24, <i>Zoo Song</i> , c. 194: tongue-ram.	56
Figura 25, <i>Couleurs du vent</i> , cc. 1-3: sonido eólico y frulatto.	57
Figura 26, <i>Couleurs du vent</i> , página Notation: breath tone.	57
Figura 27, <i>Couleurs du vent</i> , página Notation: cambio de sonido eólico a sonido normal.	58
Figura 28, <i>Couleurs du vent</i> , c. 103: frulatto.	58
Figura 29, <i>Couleurs du vent</i> , c. 162: frulatto.	59
Figura 30, <i>Couleurs du vent</i> , c. 32: microtono bajo.	60
Figura 31, <i>Couleurs du vent</i> , página Notation: doble trino.	61
Figura 32, <i>Couleurs du vent</i> , c. 96: doble trino.	61
Figura 33, <i>Couleurs du vent</i> , cc. 180-191 (final de la obra): glisandos.	62
Figura 34, <i>Couleurs du vent</i> , cc. 163-164: glisandos. Digitación sugerida.	63
Figura 35, <i>Couleurs du vent</i> , página Notation: multifónico.	64
Figura 36, <i>Couleurs du vent</i> , cc. 122-125: edición original.	65
Figura 37, <i>Couleurs du vent</i> , cc. 122-125: incorporación digitación de multifónicos.	65
Figura 38, <i>Couleurs du vent</i> , cc. 124-128.	66
Figura 39, <i>Couleurs du vent</i> , cc. 122-123.	66
Figura 40, <i>Couleurs du vent</i> , c. 119: trémolo especificado por la compositora.	67
Figura 41, <i>Couleurs du vent</i> , cc. 118-119: trémolo y otros.	67
Figura 42, <i>Couleurs du vent</i> , c. 150: sonido y voz simultáneos.	68
Figura 43, <i>Couleurs du vent</i> , cc. 152-153: sonido y voz simultáneos.	68
Figura 44, <i>Couleurs du vent</i> , c. 149: articulación aspirada.	69
Figura 45, <i>Couleurs du vent</i> , c. 25: interrupción de sonido real de la flauta.	69
Figura 46, <i>Couleurs du vent</i> , c. 38: uso de portato.	69
Figura 47, <i>Couleurs du vent</i> , c. 156: fonemas sin indicar articulación.	69
Figura 48, <i>Luvina</i> , inicio de la obra: jet whistle.	72
Figura 49, <i>Luvina</i> , 1er sistema: "mucho aire, ruido de armónicos".	73

Figura 50, Luvina, 1er sistema: multifónico y frulatto.....	74
Figura 51, Luvina, 2º sistema: frulatto sonido sucio y sonido real.....	74
Figura 52, Luvina, 5º sistema: frulatto.....	75
Figura 53, Luvina, 7º sistema: frulatto.....	75
Figura 54, Luvina, 7º sistema, frulatto.....	75
Figura 55, Say Can You, c. 53: vibrato.....	77
Figura 56, Say Can You, c. 78: acentos.....	77
Figura 57, Say Can You, c. 78: acentos enmarcados.....	78
Figura 58, Say Can You, c. 78: acentos enmarcados destacando tiempo más fuerte.....	78
Figura 59, Say Can You, c. 11: dinámica a niente.....	79
Figura 60, Say Can You, cc. 3-6: respiraciones.....	80
Figura 61, Say Can You, c. 50: respiración.....	80
Figura 62, Say Can You, cc. 63-70: respiraciones.....	81
Figura 63, Zoo Song, cc. 1-5: dinámicas y articulaciones.....	82
Figura 64, Zoo Song, c. 84: vibrato.....	83
Figura 65, Zoo Song, cc. 122-125: respiraciones.....	84
Figura 66, Couleurs du vent, cc. 31-34: dinámica (flauta-fonemas).....	85
Figura 67, Couleurs du vent, c. 25: dinámicas (flauta-fonemas).....	85
Figura 68, Couleurs du vent, página de Notación: senza vibrato.....	86
Figura 69, Couleurs du vent, cc. 27-30: vibratos.....	87
Figura 70, Couleurs du vent, cc. 72-78: vibratos.....	87
Figura 71, Couleurs du vent, cc. 72-78: vibratos. Estudio etapa 3.....	88
Figura 72, Couleurs du vent, cc. 72-78: vibratos. Estudio etapa 4.....	89
Figura 73, Couleurs du vent, cc. 72-78: vibratos. Estudio etapa 5.....	89
Figura 74, Couleurs du vent, cc. 72-78: vibratos. Estudio etapa 6.....	90
Figura 75, Couleurs du vent, cc. 72-78: vibratos. Estudio etapa 7.....	90
Figura 76, Couleurs du vent, cc. 1-8: respiraciones.....	92
Figura 77, Couleurs du vent, c. 21: dosificación de aire.....	92
Figura 78, Couleurs du vent, cc. 20-21: respiraciones.....	93
Figura 79, Luvina, 1er sistema: ataque simple (legatos con reverberación).....	94
Figura 80, Luvina, 2º sistema: sfz p.....	95
Figura 81, Luvina, 1er sistema, último compás: respiración.....	96
Figura 82, Luvina, último sistema: respiraciones.....	96
Figura 83, Say Can You, c. 1: cifra indicadora de compás y tempo.....	98
Figura 84, Say Can You, c. 43: cifra indicadora de compás y tempo.....	98
Figura 85, Say Can You, cc. 2-7: notación original.....	99
Figura 86, Say Can You, cc. 2-7: nueva notación incorporada.....	100
Figura 87, Say Can You, cc. 51-54: nueva notación incorporada.....	101
Figura 88, Say Can You, cc. 51-62: notación original.....	102
Figura 89, Say Can You, cc. 51-62: nueva notación incorporada.....	102
Figura 90, Zoo Song, cc. 158- 164: cifras indicadoras de compás.....	104
Figura 91, Zoo Song, cc. 118-121: figuras rítmicas-tempo.....	105
Figura 92, Zoo Song, c. 27: chicken.....	105
Figura 93, Zoo Song, c. 36: pigs.....	105
Figura 94, Zoo Song, c. 58: horses.....	105
Figura 95, Zoo Song, c. 71: horses.....	106
Figura 96, Zoo Song, c. 86: donkeys.....	106
Figura 97, Zoo Song, c. 149: whales.....	106
Figura 98, Zoo Song, cc. 1-3: gestualidad corporal.....	108
Figura 99, Zoo Song, c. 7: gestualidad corporal.....	109
Figura 100, Couleurs du vent, cc. 8-10: métrica.....	110
Figura 101, Couleurs du vent, cc. 159-160: subdivisión ritmos flauta.....	111
Figura 102, Couleurs du vent, c. 21: ritmos voz.....	111

<i>Figura 103, Couleurs du vent, cc. 50-56: estudio figuración rítmica.</i>	<i>112</i>
<i>Figura 104, Luvina, otros.....</i>	<i>113</i>

ÍNDICE DE TABLAS

<i>Tabla 1: Couleurs du vent, agrupación de fonemas.....</i>	<i>70</i>
<i>Tabla 2: Uso de técnicas extendidas en las obras escogidas.</i>	<i>115</i>
<i>Tabla 3: Uso de articulaciones en las obras escogidas.</i>	<i>115</i>
<i>Tabla 4: Uso de las dinámicas en las obras escogidas.....</i>	<i>116</i>
<i>Tabla 5: Grado de dificultad de diferentes desafíos técnicos y musicales en las cuatro flautas utilizadas.....</i>	<i>117</i>

INTRODUCCIÓN

I Fundamentación

II Objetivos

III Metodología

INTRODUCCIÓN

I Fundamentación

La interpretación musical en los últimos tres años, tanto en Chile como en el extranjero, ha experimentado diversos hechos históricos inusuales y profundamente marcadores. A partir de marzo del año 2020 debimos adaptarnos como sociedad a una realidad impensada a raíz de la contingencia de la emergencia sanitaria provocada por el COVID-19 y el deber vivir bajo estado de aislamiento social y de trabajo. La educación fue un área muy golpeada por esta situación y experimentó una compleja adaptación a nuevos escenarios que implicó poder seguir traspasando aprendizajes a través de vías nuevas, remotas, sincrónicas, asincrónicas y sin límites de fronteras, gracias a la virtualidad.

Anteriormente, a partir del año 2019, los grandes movimientos feministas que también se vivieron a nivel nacional como internacional, nos interpeló como artistas. Personalmente aquello me interpeló como mujer e intérprete musical. Producto de esto nace en mí un interés, nunca antes vivenciado con tanta fuerza, por saber más del rol y aporte de las mujeres en relación a la historia de la música occidental, inicialmente en la composición y luego, de manera más específica, en el repertorio creado por ellas para la flauta travesa. Como sociedad hemos vivido y seguimos viviendo experiencias históricas que enmarcan mis inicios de estudiante de posgrado. ¿Cómo no tomar en consideración los dos hechos anteriormente expuestos? ¿cómo no estar marcada con esos sellos, con esas vivencias? Fue así que pasé por un período de reflexión respecto a cómo quería abordar estos tiempos, desde mi ser como intérprete en flauta travesa; surgió entonces la interrogante de cómo desde la adaptación al estudio no presencial podría hacer música de manera integral y completa, tal cual una creadora o un creador tuvo pensada una obra musical. A modo de ejemplo, si decidía interpretar una obra para flauta y piano, no iba a ser posible encontrarme de manera presencial con otro intérprete musical para tocarla en tiempo real, de manera sincrónica, como siempre se había realizado a lo largo de nuestra vida, y por lo tanto, los aprendizajes se lograrían solo de manera parcial. Junto a lo anterior, mi mirada volvía a recordar, a evidenciar que en todos los años de etapa básica y de estudios de pregrado nunca me enseñaron ni toqué una obra de

una compositora, y supe con más fuerza que ese camino había que modificarlo en mí y hacia otros.

Nace entonces la motivación de centrar mis estudios de magister en la exploración de un repertorio para flauta travesa creado por compositoras en el formato de “flauta travesa solo” durante los siglos XX y XXI, para poder ampliar mis conocimientos disciplinares y dar a conocer un repertorio que es mayoritariamente desconocido, incluso entre los propios especialistas de flauta travesa en el mundo.

La búsqueda de información de la temática específica de obras para flauta travesa sola ha sido compleja, difícil, y un desafío en sí por diversos motivos. En primer lugar porque se encuentran pocas investigaciones que abordan la temática de la producción femenina en la composición.¹ En segundo lugar, es aún más escasa la información respecto a la especificidad de repertorio de flauta travesa en do.² Esta investigación se vuelve más compleja e interesante al verse enfocada en repertorio para flauta sola, pero que incluirá creaciones para los cuatro tipos de flautas más utilizadas de la familia de las flautas travesa: obras para flautín, flauta en do, flauta en sol y flauta baja en do.

Otra gran cuestión, que como músicos siempre nos interpela de manera inmediata al abordar cualquier repertorio, son los desafíos interpretativos. Si consideramos los aspectos técnicos y musicales, cabe preguntarse si existen todos estos aspectos en cada una de las obras escogidas. Si añadimos que las obras de estudio han sido creadas durante los siglos XX y XXI, y que utilizan flautas diferentes, esto permite reflexionar respecto a si existen elementos comunes en los desafíos técnicos y musicales entre las obras escogidas, cómo se utilizan en las diferentes obras, y cómo son utilizadas las flautas por las diferentes compositoras. ¿Existen semejanzas y/o diferencias?

Los desafíos interpretativos son parte de lo cotidiano de cada músico que está ejerciendo de manera activa su especialidad. Finalmente esta investigación busca ampliar los conocimientos musicales dentro del lenguaje contemporáneo desde un repertorio nuevo y

¹ Daniela Volkovinsky, “An annotated catalog of flute music by Female composers between 1988 and 2001” (Tesis de doctorado, University of Iowa, 2021), recuperado el 31 de octubre de 2021, <https://static1.squarespace.com/static/608c5ccf72a3784d8da52045/t/6091a640cc80631953996957/1620158019249/Latest+Draft+4.23.pdf>.

² Sofía Martínez Villar, “El repertorio para flauta a solo del siglo XVII al siglo XX. Historia, análisis y proyección” (Tesis de doctorado, Universidad Autónoma de Barcelona, 2013), recuperado el 31 de octubre de 2021, de <http://hdl.handle.net/2445/55991>.

desafiante, que sirva de manera general a intérpretes musicales y de manera específica a flautistas para un mejor desempeño. Cabe plantearse entonces qué aportes pudiera tener el abordar la interpretación de lenguajes diferentes, y qué valor tendría profundizar conocimientos y manejar las técnicas extendidas.

En definitiva, el presente trabajo busca darle un lugar a un patrimonio que existe pero del cual se tiene muy poca información en el mundo. Estos contenidos –impresos o en la web- presentan datos que no están completos, o tal vez, dicho de otra manera, se podría decir que está presente solo de manera naciente.

Abocarse a esta temática representará un aporte de nueva información de repertorio, nombre de creadoras, análisis de contenido y enfoques interpretativos de manera global y específica. Este patrimonio debiera ser conocido e incorporado de manera gradual a las mallas curriculares de los programas de estudio de interpretación en flauta travesa, que actualmente casi no incluyen repertorio de compositoras; esto debiera ser difundido en salas de concierto o plataformas virtuales a nivel nacional e internacional. Como mujer y flautista siento el deber de ser protagonista colaborativa para visibilizar un legado que sigue bastante oculto, y que debe comenzar a ser develado y sonorizado con más fuerza.

II Objetivos

Objetivo general:

Identificar los principales desafíos técnicos y musicales que enfrenta un intérprete en el estudio y puesta en escena de un nuevo programa de concierto para diferentes tipos de flautas: flautín, flauta en do, flauta en sol y flauta baja, en repertorio conformado por obras de compositoras del siglo XX y XXI para instrumento solo.

Objetivos específicos:

- 1.- Identificar técnicas estándar, técnicas específicas y parámetros musicales que se utilizan en las obras escogidas, estableciendo la relación y/o diferenciación entre lo técnico y musical.
- 2.- Comparar los desafíos técnicos ya identificados, estableciendo un registro del nivel de dificultad de ejecución de éstos en los diferentes tipos de flautas.

3.- Estudiar un repertorio nuevo en Chile compuesto por compositoras para ampliar el catálogo de obras musicales a músicos profesionales, estudiantes de interpretación y a la sociedad.

III Metodología.

El enfoque metodológico elegido en esta investigación es una combinación de diferentes técnicas de investigación, recolección de datos y antecedentes. En primer lugar, se revisará una bibliografía que permita describir el rol histórico de las mujeres en el ámbito de la composición, analizando brevemente las circunstancias socio-políticas y culturales que las han rodeado hasta nuestros días.³ En segundo lugar, se recogerán datos de diferentes catálogos y publicaciones existentes de obras para flauta travesa de compositores (que puedan incluir nombres de compositoras) junto a otras publicaciones e investigaciones que surgen en la última década cuyo contenido es más específico en cuanto a obras para flauta travesa creadas por compositoras.⁴ Debido a que la temática abordada en este trabajo está siendo estudiada hace pocos años,⁵ es fundamental hacer una búsqueda de información -tanto de compositoras como obras para flauta sola- que considere contenidos en páginas web de las propias compositoras, en combinación a consultas a especialistas de la flauta travesa más allá de nuestras fronteras.

Con estos puntos delimitados, se buscarán fonogramas de obras disponibles en Internet con el fin de poder acceder a un repertorio que no sea posible conocer por las vías anteriormente mencionadas. Entonces, cabe señalar, que las fuentes sonoras encontradas permitirán conocer un material musical nuevo o conocer diferentes aproximaciones a partituras ya encontradas. Posterior a aquello, y/o junto a las partituras, se decidirá cuáles obras son interesantes de poder seleccionar para conformar el programa de concierto.

³ Judith Tick, Margaret Ericson and Ellen Koskoff, “Women in music”, (Último acceso: 3 de Agosto de 2022), <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000052554>;

⁴ Martínez, “El repertorio para flauta a solo del siglo XVII al siglo XX. Historia, análisis y proyección”; National Flute Association (NFA), *Selected Flute Repertoire and Studies updated 2021*, <https://www.nfaonline.org/publications/selected-flute-repertoire-and-studies>; Volkovinsky, “An annotated catalog of flute music by Female composers between 1988 and 2001”.

⁵ Pilar Ramos, “Luces y sombras en los estudios sobre las mujeres y la música”. *Revista Musical Chilena* 64, no. 213 (2010): 7-25.

Ya que esta investigación implica un repertorio relacionado con cuatro instrumentos de la familia de la flauta travesa (flautín, flauta en do, flauta en sol y flauta baja en do) se hace necesario realizar un breve análisis de la historicidad de cada uno de los instrumentos. A excepción de la flauta travesa en do, la bibliografía de cada uno de ellos es escueta -en cuanto a su origen y evolución técnica⁶- por lo que se buscará la información a través de otras publicaciones que se han escrito como las de Theobald Boehm y/o Jan Gippo, asociaciones nacionales de flauta del mundo y flautistas nacionales e internacionales. Finalmente, se incluirá la delimitación de lo que se entiende por flauta sola.⁷

Debido a que la presente investigación aborda directamente la interpretación, a través de bibliografía específica se quiere identificar los desafíos que las obras escogidas plantean de manera individual e interrelacionadas. Para ello se realizará una identificación de las técnicas estándar y específicas de ejecución, lo que permitirá finalmente aportar información que contribuya a conocer, llevar a la práctica y visibilizar un repertorio musical poco conocido y escasamente difundido.

Como se ha enunciado anteriormente, esta investigación se centra en cuatro tipos de flautas travesas: *piccolo*, flauta en do, flauta en sol y flauta baja. Debido a que está en directa relación este escrito con el concierto que debe realizarse para la obtención del grado de Magister, se comenzó a delimitar la elección del repertorio bajo aspectos por una parte generales y/o prácticos, y por otra parte, bajo puntos específicos producto de investigaciones propias o conocimientos de mi profesora de flauta, Nicole Esposito.

Diversas fueron las razones que llevaron a definir el repertorio de examen de grado y por ende el asunto de investigación. Cabe señalar que el repertorio definido presenta una utilización de técnicas extendidas, algunas con grandes complejidades técnicas e interpretativas y son representativas del estilo de cada una de sus creadoras.

En primer lugar, se unían dos factores que iban cotejados: por decisión personal, debían ser cuatro obras -una para cada una de las flautas ya mencionadas- y entre todas debían durar entre 30 a 40 minutos. El inicio fue fácil. Sin embargo, cuando ya se tuvieron

⁶ Pierre-Ives Artaud, *La Flauta* (Barcelona: Labor S.A. 1991): 12-15; Irene Megía, “The origin of music and Homo neanderthalensis: Revision of the archaeological context through the Divje Babe I flute” (Universidad Autónoma de Madrid, III Jornadas de Jóvenes Investigadores en Arqueología, 2018), consultado de <https://www.researchgate.net/publication/337907416> The origin of music and Homo neanderthalensis Revision of the archaeological context through the Divje Babe I flute.

⁷ Martínez, “El repertorio para flauta a solo del siglo XVII al siglo XX.”

definidas 3 obras hubo que tener en consideración el minutaje de la cuarta como uno de los factores importantes para su definición.

En segundo lugar, con el objetivo de diversificar zonas geográficas, se quería tener obras de compositoras que no fuesen de un solo país y al mismo tiempo, había una especial mirada de que al menos una de ellas fuese de América del Sur. La razón de esto radica en querer contribuir de manera dirigida a visibilizar sonoramente un poco más a compositoras de la zona geográfica regional en la que me inserto. Gracias a los conocimientos de repertorio abarcados durante mis estudios de posgrado, al ahondar más en discografía y catálogos sobre todo desde las páginas web de creadoras de música, se define que la representatividad local recae en la compositora venezolana Adina Izarra con una obra para flauta baja. Del continente europeo, la representante escogida es la finlandesa Kaija Saariaho, compositora consagrada y reconocida a nivel mundial por lo extenso de su catálogo de obras, su gran aporte a la música clásica, su importancia y vigencia por décadas. Ella ha compuesto diversas obras para flauta sola y la que se ha elegido para esta ocasión es para flauta en sol, obra de gran complejidad técnica e interpretativa. Las dos compositoras que quedaban por definir, finalmente fueron de un solo país: Estados Unidos. Tanto Allison Loggins-Hutt y Nina Shekhar son de generaciones más jóvenes que las compositoras ya mencionadas. Nina sorprende por ser la más joven y con una carrera importante, destacándose el reconocimiento que han experimentado sus obras. La obra elegida de ella es para flauta en do y el rol del intérprete que ella plantea la hace ser desafiante, un tanto rupturista de esquemas. Y Allison Loggins-Hull fue elegida con su pieza para flautín solo, ya que además de ser compositora, ella es flautista profesional. Una de las cosas que hicieron decidirme por esta pieza es la mirada de la creadora hacia la sociedad, historia, temáticas identitarias que traduce en sus obras.

Otro punto de relevancia en la decisión de elección de cada una de las obras era su variedad sonora. Ésta va más allá del desafío instrumental que implica tocar 4 flautas diferentes. Se busca destacar una paleta sonora generada desde el instrumento de viento que corresponde junto a otras estipulaciones que designan las compositoras. Es por esto que el repertorio en sí, permite a través de Saariaho, escuchar diferentes sonidos, texturas, timbre del aire; con Loggins-Hull el flautín toca con una pista electrónica; Izarra estipula la

reverberación de la flauta y finalmente, Shelkhar compone una obra para una flautista cantante.

Las cuatro obras en sí ofrecen un material sonoro diferente, lo cual las hace ser más desafiantes.

CAPÍTULO 1. Las mujeres en la composición
1.1 Rol histórico de las mujeres en la composición
1.2 Cuatro compositoras destacadas

CAPÍTULO 1. Las mujeres en la composición

1.1 Rol histórico de las mujeres en la composición

Llama la atención que estando ya en la tercera década del siglo XXI, aún nos encontramos en una sociedad donde el conocer inicialmente nombres de compositoras que han existido a lo largo de la humanidad siga siendo un tema de conocimiento en deuda. De a poco, en círculos muy específicos, se ha ido ahondando en ciertos tópicos y en esta investigación se quiere aportar una pequeña fracción de información que pueda adentrar en conocer mujeres que se dedicaron con pasión a crear obras y que aportaron muchas de ellas al repertorio de la flauta travesa.

El rol de las mujeres y su aporte en el transcurso de la historia ha sido muy diverso. Esto ocurre también en diferentes ámbitos y por cierto, en el de las artes. En relación a la historia de la música occidental ha sido variado lo que se nos ha permitido o prohibido a las mujeres tener como rol en algunos ámbitos de la profesión musical. Dicho de otra manera, ha habido una persistente discriminación en la profesión musical lo cual no debiera dejar indiferente a nadie ya que, naturalmente, mujeres y hombres poseen mismas capacidades de talentos en cuanto a su condición humana. Sin embargo, en equidad no ha sido así, como plantea Pilar Ramos en *Una historia particular de la música: la contribución de las mujeres*.

Una de las primeras compositoras de la que se tiene constancia en la historia de la música es Safo (Éreso, 600 a. C).⁸ Según lo estipula Judith Tick, Safo, Corinna, Lamia y Miriam "...sirvieron como fuentes de legitimidad para la creatividad de las mujeres durante siglos".⁹ Pero es a partir del siglo IX d. C (con algunas excepciones) cuando se tiene más información de la mujer en su rol de compositora.

Previamente a ese noveno siglo, la historia de la música femenina gira fuertemente en torno al movimiento monástico que se formalizó en el siglo VI. Los conventos ya venían siendo lugares de aprendizaje y otorgaban acceso al conocimiento musical a algunas mujeres. Los nombres de compositoras – mujeres cultas y de clase social alta- que hoy conocemos

⁸ Sandra Soler, "Cuestiones de género: mujeres en la historia de la música", *ARTSeduca*, no. 19 (2018): 88, <http://dx.doi.org/10.6035/Artseduca.2018.19.5>.

⁹ Traducción propia: (These examples) served as sources of legitimacy for women's creativity for centuries.

entre los siglos IX y XV estaban relacionadas casi en su totalidad con el canto litúrgico. Como ejemplo se tiene a Kassia (810-867) de Constantinopla. Si bien hay manuscritos provenientes del convento español de Las Huelgas con cantos compuestos por monjas, una de las más destacadas figuras de la cultura del siglo XII es el de la abadesa Hildegard von Bingen (1098-1179) quien compuso el mayor cuerpo de canto monofónico atribuido en la Edad Media caracterizado por un estilo compositivo personal, característico.¹⁰ Con el transcurso del tiempo, mucha más música fue creada por mujeres religiosas entre las que se pueden enumerar Santa Birgita de Suecia (1303-1373), la monja holandesa Suster Bertken (1426-1514), entre otras.

Es durante los siglos XV y XVIII donde se sentaron precedentes del acceso de las mujeres a otros espacios y a la publicación. Hubo desigualdades de educación u oportunidades, por cierto, aunque también hubo una expresión musical pública y privada generadas en las nuevas instituciones sociales como el salón y el internado.

El registro de publicación para compositoras comienza en 1557 con una obra de la monja española Gracia Baptista (*Conditio alme*), sigue en 1566 con la aparición de cuatro madrigales de Maddalena Casulana (c.1544-1590) siendo ésta la primera música vocal impresa de la primera mujer en considerarse una compositora profesional.¹¹ Surgen ejemplos en otros países de Europa, en donde ya se destacan Francesca Caccini (1587-1641), quien publica la que se considera la primera ópera compuesta por una mujer en la historia de la música (entre otras obras), y a Elisabeth Jacquet de La Guerre (1665-1729), quien fue intérprete y compositora de varios géneros musicales. Junto a ella, cabe señalar y destacar también a Barbara Strozzi (1619-1677) y la prolífica monja compositora Isabel Leonarda (1620-1704). Su vida “guarda pocos paralelismos con la de sus colegas masculinos. ¿Qué monje de su talento musical se vio recluido en un convento ‘de provincias’ en la Italia de entonces?”¹²

En el siglo XVIII, se vivió un período en que además las mujeres nobles de toda Europa eran activas musicalmente como intérpretes, compositoras y/o mecenas. A modo de

¹⁰ Tick, Ericson y Koskoff. "Women in music".

¹¹ Tick, Ericson y Koskoff. "Women in music".

¹² Pilar Ramos, “Una historia particular de la música: contribución de las mujeres”, *Brocar*, no. 37 (2013): 213.

algunos ejemplos, nos encontramos con Marianne de Martínez (1744-1813) quien compuso oratorios, cantatas, conciertos, una sinfonía, una misa, entre otras obras.

Otro testimonio es el de Ana Amalia de Prusia (1723-1787), quien tuvo la complicidad de su madre, Sofía Dorotea de Hannover, quien le concretó tener estudios musicales a escondidas de su padre, el rey Federico Guillermo I de Prusia. En 1740, cuando éste falleció, Ana Amalia continuó estudiando no solo flauta, sino también violín y de manera formal recibió clases del organista de Berlín, Gottfried Hayne (1684-1758). Alrededor de los 30 años, comenzó a estudiar composición, recibiendo instrucción de Johann Philipp Kirnberger (alumno de J. S. Bach). En 1755, Amalia fue la abadesa de Quedlinburg (convento secularizado). Cabe señalar que todas sus creaciones -excepto la música que compuso para el texto de la Pasión cantada *Der Tod Jesu* de Ramler- están fechadas a partir de 1771 y justamente corresponde a la Sonatas para flauta y bajo continuo (bc) en Fa Mayor. Durante mucho tiempo se tuvo muy pocos registros de sus obras, situación que cambió en el año 2000 pues aparecieron más creaciones de ella gracias al descubrimiento de los archivos musicales de Sing-Akademie zu Berlin en Liep, una biblioteca que se había perdido durante la Segunda Guerra Mundial. Este hecho es curioso, pues un gran aporte que ella tuvo para la música fue la biblioteca que tuvo una colección de valor incalculable, la que hoy en día se encuentra en la Königliche Bibliothek de Berlín.

Diferentes cortes de Europa tuvieron nombres de compositoras y claramente, comienza a haber un número más grande de exponentes. Algunas de ellas son: María Teresa von Paradis (1759-1824), Catalina von Auenbrugger (17??-17??), Mariana von Auenbrugger (1759-1782) de la Corte de Viena (como también la nombrada Marianne de Martínez); Anna Amalia Princesa de Prusia (1723-1787) de la Corte de Prusia; Anna Amalia, duquesa de Saxe-Weimar-Eisenach(1739-1807), Corona Schröter (1751-1802) de la Corte de Weimar; María Antonia Walpurgis (1724-1780), Anna Bon Di Venezia – quien compuso pocas obras, de las cuales quedan como referentes su op.1 y op. 3, 6 sonatas para flauta y b.c. y 6 *divertimenti* para 2 flautas y b.c respectivamente, ambas compositoras de la Corte de Baviera; Franziska Dorotea Lebrun (1756-1791) de la Corte de Mannheim. De Roma, Milán y Venecia (Estados Italianos) se tiene el referente de Rosa Coccia (1759-1833), M^a Teresa DÁgnesi-Pinottini (1720-1795), Maddalena Laura Lombardin-Sirmen (1735-1799ca.).¹³

¹³ Blanca Aller et al., *Creadoras de Música* (Madrid: Gráficas Monterreina, S. A., 2009): 60-65.

Entre los siglos XVIII y XIX comienza un cambio en la escena profesional ya que la profesionalización sí era un asunto relevante para las mujeres, siendo la centuria del 1800 el tiempo en que las mujeres lograron brillar, visibilizarse un poco más a pesar de presiones que tuvieron en su propio entorno. Algunos ejemplos:

- 1.- Las razones que Félix Mendelssohn expuso a su madre en una carta que impedían a su hermana Fanny (1805-1847) desarrollar una carrera como compositora y también lo consciente de la profesionalidad cuando se trataba de valorar el aporte musical de las mujeres.
- 2.- Lo que estipula el filósofo y economista John Stuart Mill (1806-1873) en *El sometimiento de las mujeres*: “A las mujeres se les enseña música, pero no para que la compongan, solo para que la interpreten; en consecuencia, los hombres solo son superiores en música a las mujeres precisamente como compositores...”.¹⁴ Y, “...en la composición musical, por ejemplo, no cabe duda que las mujeres han producido obras tan buenas como las mejores de los músicos aficionados varones...”.¹⁵

En esta época, muchas compositoras incluso decidieron firmar sus obras con nombres masculinos para poder exponer a la sociedad sus obras ya que vivieron (sufrieron) las presiones de su entorno. Fue el caso de Augusta Holmès (1847-1903), cuyo seudónimo masculino fue Hermann Zenta. Un caso variado fue el de la compositora Mélanie Bonis (1858-1937), quien firmaba como Mel Bonis, siendo más neutra su denominación. De ella, quisiera destacar el legado de obras que compuso: más de 300 dentro de las que se destacan para la bibliografía flautística la Sonata en do# menor, op. 64 para flauta y piano, *Air vaudois*, op. 108, *Une flûte Soupire*, op. 121, Andante y Allegro, op. 133, Pieza para flauta y piano, opus 189 y obras de 3 o más instrumentos (uno de ellos la flauta).

Exponentes hay muchas, y entre las que se pueden destacar nacidas en este siglo - además de las ya nombradas- son Clara Wieck (1819-1896), Paulina García-Viardot (1821-1910), María Malibrán (1808-1836), Teresa Carreño (1854-1917), Isabel Colbrán (1785-1845), Ingeborg von Bronsart (1840-1913), Liza Lehmann (1862-1918), María Szymanowska (1789-1831), Amy Beach (1867-1944), Ethel Smyth (1858-1944), Florence Price (1887-1953). De manera especial, por el aporte al repertorio de la flauta travesa, se

¹⁴ Ramos, “Una historia particular de la música”, 213.

¹⁵ Ibid, 213

destacan a: la célebre Cécile Chaminade (1857-1944) - quien es la autora de la obra para flauta más conocida a nivel mundial, escrita por una compositora-, Leopoldine Blahetka (1809-1885), Clémence de Grandval (1828-1907), Lili Boulanger (1893-1918), entre otras.

Ya a finales del s. XIX e inicios del XX, se experimentan cambios en cuanto a su rol en la sociedad, accediendo a empleos en la industria, los servicios, la reivindicación femenina de derechos legales, cambios que también se tradujeron a su ingreso a la academia. Es este marco el que se tomará como inicio del tiempo cronológico en la presente investigación: el siglo XX. La situación de las mujeres compositoras fue evolucionando a través de dicho siglo y del siglo XXI. Tal como lo estipula Laura Hamer:¹⁶ “la gama completa de géneros dentro de la cuál escribir música se puso a disposición de las compositoras; y la música de mujeres fue interpretada, publicada, transmitida y grabada con mayor frecuencia”.¹⁷

El número de compositoras del siglo XX es exponencial a los siglos anteriores. Claramente, no es motivo de la presente investigación realizar su catastro y el nombrar a algunas podría parecer injusto. Durante el transcurso de mis estudios de posgrado, tuve la oportunidad de hacer una investigación para la asignatura de Historia de la Música cuya temática era repertorio para flauta travesa en do sola creado por compositoras durante los siglos XX y XXI.¹⁸ El resultado final fue la visibilización de 125 compositoras, con un número de más de 200 obras. Destaco el nombre de las siguientes compositoras inicialmente por tener en su catálogo, obras compuestas para flauta travesa (en formato solo y/o con otros instrumentos y para otros integrantes de la familia de las flautas): Germaine Tailleferre (1892-1983), Sofiya Gubaidúlina (1931), Barbara Heller (1936), Adina Izarra (1969), Gloria Coates (1938), Mari Takano (1960), Christine K. Brückner (1967), Kaija Saariaho (1952), Sally Beamish (1956), Thea Musgrave (1928), Yuko Uebayashi (1976), Marilyn Bliss (1954), Katherine Hoover (1937), Nicole Chamberlain (1977), Alicia Terzian (1934), Leni Alexander (1924-2005), Valerie Coleman (1970), Sophie Dufeutrelle (1956), Nina Shekhar (1995), Allison Loggins-Hull (1982), Sarah Bassingthwaighte (1967), Alba Fernanda Triana (1969), Tania León (1943), Elisenda Fábregas (1955), Tamara Miller (1992).

¹⁶ Laura Hamer, *Women in music since 1900* (New York: Cambridge University Press, 2021), preface xxi.

¹⁷ Traducción propia: “the full range of genres within which to write music became available to female composer; and women’s music was performed, published, broadcast, and recorded with increased frequency.”

¹⁸ Dicha investigación se realizó debido a que dentro de las fuentes de tesis de magister y doctorado, junto con consultas a personas e instituciones ligadas a la flauta travesa de manera profesional, no se encontró un catálogo (completo) con dicha especificidad.

1.2 Cuatro compositoras destacadas

Adina Izarra

Adina Izarra nace el año 1959 en la ciudad de Caracas, Venezuela. Comenzó sus estudios iniciales musicales como pianista y luego comenzó a interesarse por la composición contemporánea. Estudió en el Conservatorio Nacional de Música San José Landaeta en la capital de su país y con Alfredo Del Mónaco. Durante los años 1983 y 1989 realizó un doctorado en composición en la Universidad de York (Reino Unido), donde se inició en las áreas de electrónica y electroacústica. Recientemente, realizó un Magister en postproducción audiovisual, en la Escuela Superior Politécnica del Litoral (Guayaquil, Ecuador).

Desde el punto de vista profesional compositivo, es importante destacar lo siguiente: en primer lugar, su pasión de trabajar directamente con intérpretes. La misma compositora lo expresó: “considero un honor poder contar con su sabiduría musical [de los intérpretes] para integrarlo a mis obras”.¹⁹ En segundo lugar, que han sido dos sus mayores intereses: la música con canto de pájaros y su trabajo hacia las músicas antiguas. Éstas las ha trabajado tanto en sus composiciones acústicas como en la electrónica, considerando entonces estas tendencias compositivas como el tercer punto destacado. En cuarto lugar, se destaca la utilización de armonías medievales integradas en su propio lenguaje musical-compositivo componiendo para instrumentos como la tiorba, la vihuela, el archiluto, por ejemplo. Como último punto destacado, se encuentra en el video arte, donde a través de su maestría recientemente realizada, busca “el manejo empírico del video como tal”.²⁰ Adina tiene un interesante catálogo de obras que reflejan los puntos destacados anteriormente.

Renombrados conjunto y artistas contemporáneos han sido los escogidos por la compositora venezolana en la composición de sus obras, entre los que se destacan Neos Ensemble, Cate Hummel, Orquesta de Cámara Uppsala, Luis Julio Toro (flauta), Rubén Riera (guitarra), Marisela González (arpa clásica), Elena Riu (piano), Luis Rossi (clarinete),

¹⁹ Adina Izarra, “{Adina.ar}.play;”, *Itamar. Revista de investigación musical: territorios para el arte*, no. 6 (2020): 442.

²⁰ Izarra, “{Adina.ar}.play;”, 446.

Manuela Wiesler (flauta), para el Foro Internacional de Música Contemporánea, Festival de Verano de Música en México,²¹ Chicago Flute Club, entre otros.

Junto a Rubén Riera forman un dúo que interpreta un diverso repertorio electrónico con instrumentos pulsados modernos o antiguos. Algunas de las obras son de su autoría (como Ciclos Circadianos, Guinguringongo, Loros, entre otras), otras son de Riera. A veces, ella está en el escenario, otras -como dice la misma creadora- desde “detrás de las cámaras”.²²

Ha recibido el Premio Nacional de Composición en su país los años 1984, 1985, 1990 y 1991. Entre los años 1999 y 2001, fue miembro del comité ejecutivo de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea. Actualmente, es miembro del Colegio de Compositores Latinoamericanos de Música de Arte.

La docencia ha sido también una labor muy fructífera, desempeñando diversos cargos. Durante más de 27 años trabajó en la Universidad Simón Bolívar, donde fue profesora titular. Se desempeñó como Jefa del Laboratorio Digital de Música LADIM cuyas áreas de investigación son la Composición electroacústica, Análisis, síntesis y control del Sonido, Grabación y edición experimental, Desarrollo de sistemas de composición, Desarrollo de herramientas software para aplicaciones musicales e Interactividad para intérpretes y compositores. En la misma casa de estudios fue Coordinadora de la Maestría en Música entre el año 2012 y 2013. Adina acaba de recibir el grado de Maestría en Postproducción audiovisual de ESPOL, Guayaquil. Actualmente reside en la ciudad de Guayaquil (Ecuador) y es miembro del cuerpo docente jornada completa de la Universidad de las Artes de dicha ciudad y se desempeña en las áreas de los electrónicos en vivo y visuales audioreactivos.

Allison Loggins-Hull

“Siempre supe que quería hacer algo creativo, simplemente no sabía exactamente en qué capacidad o cómo se desarrollaría”.²³

²¹ “Biographie”, Verlag für music von komponistinnen, consultado el 26 de agosto de 2022, <https://www.certosaverlag.de/komponistinnen/#1444852781966-14566991-07e6>.

²² Izarra, “{Adina.ar}.play;”, 446.

²³ Allison Loggins-Hull, entrevista de Emma Koi, 17 de abril de 2018, publicada el 15 de mayo de 2018, <https://mothermaker.co/interviews/allison-loggins-hull>.

Allison Loggins-Hull es flautista, compositora y productora. Nació el año 1982, en Chicago, Illinois, Estados Unidos. Ella vive allí hasta los 10 años y luego se muda a Poughkeepsie, Nueva York donde cursa sus estudios escolares y luego se traslada a la ciudad de Nueva York para continuar con sus estudios de pregrado en SUNY Purchase (condado de Westchester) y realizar la licenciatura de composición en la Universidad de Nueva York.

Allison crece en el seno de una familia en donde el arte en sí era apreciado en su familia: la música en particular y las artes visuales fueron importante durante su crecimiento. Rodeada de padre músico aficionado, tíos y primos músicos, ella comienza a tocar flauta a la edad de 10 años.

El año 2007, Allison Loggins-Hull y Nathalie Joachim cofundaron Flutronix en Brooklyn, Nueva York. Según The Wall Street Journal, el dúo de pop electrónico fue elogiado por “redefinir el instrumento” y MTV Iggy reconoció a Flutronix por “redefinir la flauta y modernizar su sonido llevándola directamente al mundo de la música popular”. Con el pasar de los años, el dúo ha evolucionado como creadoras influyentes y agentes de cambio socialmente conscientes. En el marco de esta conformación, se encuentran los proyectos Discourse y Black Being. El primero es una iniciativa de interpretación activa de larga duración en la noche, centrada en la participación de una comunidad: involucrarla, hablar de sus necesidades y problemas, todo lo cual se le dará vida a través de dicho proyecto musical. El segundo es un ciclo de canciones electroacústicas que se plantea en la exploración de la experiencia negra en los Estados Unidos. Flutronix han publicado de manera conjunta las grabaciones Flutronix (2010), 2.0 (2014) y City of Breath (2015) y de manera independiente, su extenso catálogo de obras de cámara, junto con apoyarse recíprocamente en proyectos individuales y como productoras en trabajos grabados.

La música de Allison no solo resuena con temas sociales y políticos de la actualidad. Además de lo planteado en el párrafo anterior, en su música abarca temáticas de la maternidad, la oscuridad y la identidad cultural.

A través de *Diametrically Composed* -una colección de obras encargadas con flauta, voz y piano-, explora la dualidad de ser madre y artista. Las artistas colaboradoras del proyecto son madres y de renombre en su área profesional: las compositoras Paola Prestini,

Sarah Kirkland Snider, Jessica Meyer, la mezzosoprano y compositora Alicia Hall Moran y la pianista Gabriela Martínez. Experiencias personales, exploración en temas relacionados con ser madre y artista, son reflejadas en las contribuciones que este proyecto realiza. “Las obras tienen como objetivo indagar y desentrañar artísticamente el doble estándar de que la maternidad y la vida profesional pueden ser factores limitantes en su interacción, de manera que la paternidad y la vida profesional no lo son necesariamente”.²⁴ La puesta en escena también va más allá de un formato tradicional de recital pues su objetivo quiere proporcionar una experiencia de presentación que incorpora texto recitado, narrativas de las mujeres involucradas en el proyecto.

Ahondando más en su rol como compositora, Allison ha estado ligada al cine y televisión de diversas maneras: con la partitura creada para el documental *Bring Them Back*, el cual recibió un premio en el año 2019; como flautista principal en The Re.Collective Orchestra realizando el remake de Disney 2019 de *The Lion King*; aparecido en un comercial de ESPN Super Bowl de transmisión internacional, el 62º programa anual de premios GRAMMYs y el Black Girls Rock! (espectáculo de premios).

En su faceta más clásica, ella tiene un importante número de obras compuestas para instrumentos solos (con y sin electrónica), dúos (con y sin electrónica), agrupaciones de cámara, grandes ensambles, orquesta y obras en co-autoría con Nathalie Joachim.

Loggins-Hull se ha presentado en importantes lugares y festivales de todo el mundo: Mostly Mozart Festival en el Lincoln Center, Carnegie Hall, Orchestra Hall (Chicago), World Café Live, entre otros. También ha actuado y grabado con muchos artistas, entre los que se incluyen el International Contemporary Ensemble, Imani Winds, Lizzo y otros. Además de las grabaciones ya mencionadas, lanzó un álbum en vivo llamado *Live From the Attucks Theatre* y ha firmado con Village Again Records en Japón.²⁵

Muchas de las obras que ha compuesto la destacada compositora, han sido comisionadas por diferentes personas y organismos. Además de Flutronix, se destacan Julia Bullock, el Museo Metropolitano de Arte, Carolina Performings Arts, Alarm Will Sound, Biblioteca de Congreso. Fue coproductora del trabajo de Nathalie Joachim “Fanm d’Ayiti

²⁴ Allison Loggins-Hull, “Diametrically Composed”, consultado el 27 de agosto de 2022, <https://allisonloggins.com/projects/diametrically-composed/>.

²⁵ Allison Loggins-Hull, “About”, consultado el 27 de Agosto de 2022, <https://allisonloggins.com/about/>.

(nominado al GRAMMY 2022 como Mejor Álbum de Música del Mundo). New Music USA y The Hermitage Artist Retreat en Englewood, Florida, han ido en apoyo a su trabajo.

Durante el presente año, se realizará el estreno absoluto de la obra *Love Always*, para ensamble grande de cámara, en coautoría con Toshi Reagon (2020), comisionada por Alarm Will Sound. También durante la temporada 2022/2023 se realizará el estreno absoluto de la obra encargada por Alisa Weilerstein llamada *Chasing Balance* para cello solo (2022).

Finalmente, se destaca la labor en la docencia que ha ejercido Allison en diferentes lugares de docencia superior como The Julliard School, The John J. Escuela de Música de Cali de la Universidad Estatal de Montclair y SUNY Purchase Conservatorio de Música.

Kaija Saariaho

Kaija Saariaho nació el año 1952 en la ciudad de Helsinki, Finlandia, en el seno de una familia no música ni aficionada a las artes. “Teníamos una radio antigua en casa, así que escuchaba música ahí. Pero también, de niña, escuchaba música que no venía de la radio. Música que estaba en mi cabeza. Me imaginaba que venía de mi almohada. Mi madre se acuerda que yo le preguntaba si podía apagar mi almohada de noche para poder dormir, apagar la música que imaginaba en mi cabeza”, ha contado la compositora.²⁶

Comenzó sus estudios de composición en la Academia Sibelius con Paavo Heinenen, teniendo ciertas reticencias por parte de él para aceptarla como estudiante mujer de su clase. Gracias a la tenacidad y testarudez de ella, a su fuerza y decisión de ser compositora, venció esa barrera que se le presentaba.²⁷ Junto a Magnus Lindberg, Eero Hämeenieni, Jouni Kaipainen, Esa-Pekka Salonen y Herman Rechberger, fundan el grupo “Ears Open Society”,²⁸ el que se dedicaba a la exploración de la vanguardia europea. Continuó sus estudios en Friburgo con Brian Ferneyhough y en los cursos de verano de Darmstadt con

²⁶ Mujeres Bacanas, “Kaija Saariaho (1952)”, consultado el 27 de agosto de 2022, <http://mujeresbacanas.com/la-compositora-del-siglo-xxi-kaija-saariaho-1952/>.

²⁷ Ibis

²⁸ Boosey & Hawkes, “Magnus Lindberg”, consultado el 27 de agosto de 2022, https://www.boosey.com/pages/cr/composer/composer_main?composerid=2974&ttype=BIOGRAPHY&title=Biography/

Klaus Huber. A partir de 1982, continuó estudiando y haciendo investigación en el IRCAM de París.

Kaija desarrolló su propio método de creación de estructuras armónicas, así como la notación detallada que utilizan los armónicos, la microtonalidad y el continuo detallado del sonido que se extiende desde el tono puro hasta el ruido sin tono. También desarrolló técnicas de composición asistidas por computador y el trabajo en cintas y con electrónica en vivo. Todo esto se iba plasmando en la conformación de densas masas de sonido en lentas transformaciones en obras para orquesta. Su forma compositiva se fue nutriendo también de un enfoque analítico que realizó hacia los compositores espectralistas.

Kaija Saariaho es una mujer compositora que ha causado impacto importante en el mundo de la música, vigente y referente, cuyas obras han sido interpretadas en los escenarios más importantes del mundo. Su catálogo de obras llega hoy en día a las 120 obras compuestas que pueden subdividirse en obras de orquesta, solistas y orquesta, ensambles grandes, solistas y ensambles grandes, obras para 2 a 6 intérpretes, obras para instrumentos solos, coro a capella, coro más 1 instrumento, coro y orquesta/ensamble, 1 voz y hasta 6 intérpretes, ópera y música de teatro, obras con electrónica.

Ha sido reconocida por sus óperas las cuales comienza a estrenar a partir del 2000. La más contemporánea es *Innocence* (2018) – estrenada mundialmente en el Festival d’Aix-en-Provence en julio 2021-, y previamente a ella compuso *Only the Sound Remains* (2015), *Emilie* (2008), *Adriana Mater* (2005) y *L’Amour de Ioin*.

Ha compuesto obras para otros formatos vocales como *Château de l’âme* (1996), *Oltra Mar* (1999), ciclo de canciones *Quatre instants* (2002), Oratorio *La Passion de Simone*, entre otras. Dicha experiencia, le ha permitido a Saariaho una cierta “clarificación de lenguaje”²⁹ presentando melodías orientadas a la modalidad, acompañada de patrones de repetición más regulares que se pueden apreciar en las obras *Aile du songe* para flauta y orquesta de cámara (2001), *Orion* para gran orquesta (2002), *Notes on Light* para violonchelo y orquesta (2006), *Laterna Magica* (2008), entre otras.

En cuanto a cantidad de obras compuestas, hay una coincidencia en cuanto a número de obras para solo una voz con hasta 6 intérpretes y obras para instrumento solo, 44 obras en total. Existen 2 características que han marcado su carrera y ellas permiten establecer un hilo

²⁹ Kaija Saariaho, “Biography”, consultado 27 de agosto de 2022, <https://saariaho.org/biography/>.

conductor que finalmente, hoy, al año 2022 exista esta simetría de número de obras en estas sub-catalogaciones. La primera es su estrecha asociación con artistas individuales como lo son el escritor Amin Maalouf y el director de teatro Peter Sellars, el director de orquesta finlandés Esa-Pekka Salonen, la flautista Camila Hoitenga, el violonchelista Anssi Karttunen, la soprano Dawn Upshaw y los pianistas Emmanuel Ax y Tuija Hakkila. La segunda es su trabajo en elegir temáticas y textos junto con la profusión de marcas expresivas en sus partituras.

La compositora ha recibido numerosos galardones a lo largo de su carrera. El más reciente de estos fue el premio “Victorias de la Música Clásica 2022” en la categoría de Compositor por su ópera Innocence. Se destacan el Premio Grawemeyer, el Premio Wihuri, el Premio Nemmers, el Premio Sonning, el Polar Music Prize. Además, ella ha sido jurado en el Premio de Composición Toru Takemitsu, se ha involucrado en programas educativos como Rolex Mentor and Protégé de 2014-15 y estuvo en residencia en el Departamento de Música de la Universidad de California en Berkeley en el otoño de 2015.

Nina Shekhar

Nina Shekhar nace en el año 1995, en Estados Unidos. Respecto a su educación de pregrado, en abril del año 2017 se gradúa en Ingeniería Química de la Universidad de Michigan. En abril del año siguiente se gradúa de Composición Musical en la misma universidad. En mayo del año 2020 realiza su máster en composición musical y se gradúa siendo profesora asistente en composición y aprendizajes auditivos.

Según lo publicado en la biografía de su página web, ella se define como “una joven compositora que explora la intersección de la identidad, la vulnerabilidad, el amor y la risa para crear obras audaces e intensamente personales”.

“Estoy muy emocionada de ser la próxima compositora residente de Young Concert Artists (YCA) durante una época en la que el mundo de las artes está redefiniendo lo que significa hacer música a

través y después de la pandemia. Estoy agradecida de contar con el apoyo de YCA mientras navego por mis propios caminos creativos y forjo mis valores como artista".³⁰

Las palabras de la compositora son el reflejo de haber sido seleccionada el año 2021 por la YCA con un contrato de gestión integral por tres años. Durante ese tiempo, además de recibir un premio en dinero, debe crear tres obras. La primera de ellas, fue compuesta para el pianista Zhu Wang para su debut en el recital en Carnegie Hall (Nueva York) y posteriormente en The Kennedy Center (Washington, DC.) durante noviembre año 2021. Otros premios recibidos han sido ASCAP Morton Gould Young Composer (años 2015 y 2019) y el premio de la Fundación Leonard Bernstein ASCAP 2018. Fue ganadora de Flute New Music Consortium (FNMC) 2018. El año 2021 ganó el premio Rudolf Nissim y el año 2022, el premio al Estudiante Compositor BMI.

Sus obras han sido presentadas en numerosos escenarios como el Metropolitan Museum of Art, Walt Disney Concert Hall (LA Phil's Noon to Midnight), Library of Congress, National Gallery of Art, National Sawdust, National Flute Association, North American Saxophone Alliance, I Care If You Listen, WNYC/New Sounds (Nueva York), WFMT (Chicago) y KUSC and KPFK (Los Ángeles), ScoreFollower, TUTTI Festival, Blackbird Creative Lab, Copland House's CULTIVATE, Gabriela Lena Frank Creative Academy of Music y New Music Detroit's Strange Beautiful Music. Los próximos eventos incluyen actuaciones de la Filarmónica de Nueva York, la Filarmónica de Los Ángeles (a la que se unen las solistas Nathalie Joachim y Pamela Z), la Sinfónica de Seattle, la Sinfónica de Oregon y su debut en el Hoolywwon Boel con el LA Phil. Los proyectos actuales incluyen encargos para la Sinfónica Grand Rapids, la 45ª Orquesta de Cámara del Universo Paralelo (patrocinada por GLFCAM) y la Orquesta Juvenil de los Ángeles (patrocinada por LA Phil y New Music USA).

Su catálogo de obras se diversifican en creaciones de música de cámara y agrupaciones pequeñas, obras vocales, solos con y sin acompañamiento; obras con electrónica y música computarizada y piezas musicales para ensambles grandes y orquesta.

³⁰ YCA, "Announcing the YCA composer-in-residence", consultado el 27 de Agosto de 2022, <https://yca.org/announcing-2021-composer-in-residence/>.

Nina, además de la composición, se ha dedicado a estudiar otros instrumentos musicales. Muchos de esos conocimientos los obtuvo a través de estudios privados como lo es en el caso de flauta y *piccolo*, con Amy Porter y Holly Clemans; de piano con Tomoko Mack-Brzozowski y Brenda Krachenberg; de cítara con Manjula Verma; de saxofón con Steve Wood y de composición con Ted Hearne, Andrew Norman, Nina C. Young, Evan Chambers, Bright Sheng, Kristin Kuster, Gabriela Lena Frank, entre otros.

Actualmente, se encuentra cursando sus estudios de posgrado en Composición Musical en la Universidad de Princeton (Nueva Jersey, EEUU).

CAPÍTULO 2. La flauta / las flautas

2.1 Historia de la flauta traversa

2.1.1 Flautín

2.1.2 Flauta en do

2.1.3 Flauta en sol

2.1.4 Flauta baja en do

2.2 Respecto a la denominación flauta sola

2.3 Repertorio para flauta traversa sola

2.3.1 Catálogos

2.3.2 Publicaciones

2.3.3 Páginas web de compositoras

2.4 Repertorio de programa de concierto

CAPÍTULO 2. La flauta / las flautas

2.1 Breve historia de 4 tipos de flauta traversa

El instrumento llamado flauta tiene una historia muy larga. En torno a sus orígenes se ha generado polémica. Actualmente, a través de estudios científicos, se plantea que su origen viene de la era del Homosapiens y no de la Neandertal como hace unos 20 años atrás se creía³¹.

En el transcurso de los siglos, han existido y existen en muchas culturas en la historia del mundo diversos tipos de flautas, tanto en su tamaño, forma, material como en el manera de sostener y hacer sonar estos instrumentos musicales. Es sobre esa última característica que existe una manera general de clasificar las flautas en: flautas verticales, oblicuas, de Pan y traversas.³²

Solamente dentro del grupo de las flautas traversas, se encuentran más de una decena, siendo las más conocidas el flautín (o *piccolo*), la Flauta en Do, Flauta en Sol (o contralto en sol) y Flauta Baja en Do.

A continuación una breve reseña de cada una de ellas.

2.1.1 Flautín

El desarrollo del flautín se remite a las primeras flautas encontradas en la época prehistórica -ejemplares de diferentes tamaños-, las cuales estaban hechas de huesos de animales con número variable de agujeros³³. Existe evidencia arqueológica de que, por una

³¹ Irene Megía, "El origen de la música y Homo Neanderthalensis: revisión del contexto arqueológico a través de la flauta de Divje Babe I", en *Actas III Jornada de Jóvenes Investigadores en Arqueología*. (Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2018), 386-399.

³² Pierre- Ives Artaud, *La Flauta*, (Barcelona: Editorial Labor, 1991), 12-18.

³³ Keith D. Hanlon, "The Piccolo in the 21st Century: History, Construction, and Modern Pedagogical Resources" (Tesis de doctorado, West Virginia University, 2017):12, <https://researchrepository.wvu.edu/etd/5756/>

parte, los etruscos y los romanos utilizaron flautas traversas desde el siglo II antes de Cristo (a.C.).³⁴ Por otra parte, hay descubrimientos más recientes (1990) que dan cuenta de antiguas flautas del Neolítico temprano en Jiahu, China.

En la Edad Media (500-1430 después de Cristo [d.C.]), el instrumento musical llamado pífano fue desarrollándose y puede ser una forma temprana del flautín occidental moderno (o *piccolo*). Éste se utilizó como un instrumento militar en Europa, introducido por primera vez por los suizos en el siglo XVI³⁵ y desde allí fue evolucionando.

En el Barroco (1600-1750 d.C.), los nombres de los instrumentos hacen referencia a instrumentos diferentes de los de nuestra era contemporánea: *flauto piccolo*, *flageolet*, *fife* (pífano). En este período histórico, comienza a evidenciarse un quiebre del pífano al desarrollo del flautín. ¿En qué sentido? Principalmente, por la adición de llaves más que de diferencias en el cuerpo del instrumento, el cual pasa a ser manufacturado de manera cónica y no cilíndrica.

Durante el siglo XIX, el desarrollo del flautín sigue una senda parecida de desarrollo al de la flauta y aparecen nuevos prototipos. Zart Dombourian-Eby examina 34 catálogos de la época y determina que luthiers de flauta hacen *piccolos* con más de 40 sistemas de dedajes diferentes, siete tonalidades y más de seis materiales diferentes³⁶.

Es el año 1847 un momento de suma importancia ya que Theobald Boehm es “el responsable del sistema de llaves de la flauta y *piccolo* que se utiliza hoy”³⁷ mayoritariamente. En el transcurso de las décadas siguientes, existieron otros sistemas de dedajes como los desarrollados en 1914 por Nicholas Alberti (Chicago, EEUU) y modificaciones al *piccolo* de Boehm realizados en 1948 por Alexander Murray, entre otros.

³⁴ Nancy Nourse, “The Piccolo: An Overview of Its History and Instruction” (M.M. thesis, The Crane School of Music, SUNY Potsdam, 1981), 7-8.

³⁵ Jan Gippo, *The Complete Piccolo. A comprehensive guide to fingerings, repertoire, and history* (Theodore Presser Company, 2009), 27.

³⁶ *Ibis*, 29.

³⁷ *Ibis*, 29.

2.1.2 Flauta en do

La flauta y el flautín viene de un mismo desarrollo y tiempo cronológico. Debido a que se han realizado pruebas científicas, se puede decir que es el instrumento más antiguo del mundo ya que la data de ejemplares descubiertos corresponde a 35.000 años atrás.

En el siglo XVI aparecen representaciones gráficas de flautas “lo suficientemente cuidadas como para servir de modelo a reconstrucciones de instrumentos reales”³⁸ como son las obras de *Musica getutsch* (1511) y *Musica instrumentalis deutsch* (1545) de Sebastian Virdung y Martín Agrícola respectivamente.

La flauta del Renacimiento era de una sola pieza y tenía una perforación cilíndrica con seis orificios de notas (además de la embocadura). A mediados del siglo XVII se seguía utilizando, según lo documentado Johann Joachim Quantz en su *Ensayo de método para aprender a tocar la flauta travesa* (1752) al dejar estipulado que en menos de un siglo atrás se había instalado la primera llave en la flauta (1660). Esa innovación, junto a que la perforación de la flauta pasa de ser cilíndrica a cónica convergente, hacen que el instrumento se haya ido transformando a la visión de la llamada flauta barroca o travesa. Estas modificaciones hacen posible que durante el siglo XVIII, la flauta travesa lograra dividir el cuerpo en 2 para lograr una mejor afinación y por ende, pasa a ser un instrumento más transportable.

A partir del año 1722, se fueron desarrollando nuevos inventos que fueron modificando de manera muy rápida el mecanismo de la flauta hasta llegar al año 1847, en donde el hijo del orfebre Karl Friedrich Boehm y de Maria Anna Pranziska Sulzbacher, el flautista y luthier Theobald Boehm - fundado sobre principios científicos – realiza su modelo definitivo de la Flauta Travesa³⁹. Este prototipo es el que hoy en día conocemos como sistema Boehm lo que permite que ya en el siglo XX, este modelo fuera ampliamente utilizado hasta el día de hoy.

³⁸ Pierre-Ives Artaud, *La Flauta* (Barcelona: Labor S.A. 1991): 22.

³⁹ Si bien es cierto que se realizaron modificaciones ulteriores, éstas se realizaron sobre el mecanismo y fundamentos de la flauta ya mencionada así como también se hace referencia la construcción de otros tipos de flauta travesa actuales.

2.1.3 Flauta en sol

Tal vez una primera característica de esta flauta es la diversidad. Por una parte, han existido diversos tipos de flauta desde hace cientos de años en cuanto a tamaño y registro que abarcan, tanto hacia uno agudo como a uno grave. Por otra parte, la flauta en sol ha recibido diferentes nombres, incluso sin considerar los que por añadidura difieren cuando se les denomina en diferentes idiomas.

Su uso ha abarcado funciones militares y también el de agregar colorido instrumental a líneas vocales. Con el devenir del tiempo se convirtieron en exponentes de la música instrumental en cuanto se consolidan como un grupo de instrumentos de sonido similar con diferentes rangos de tono.

En su libro “La flauta y la interpretación flautística”, Theobald Boehm publica uno de sus más recientes desarrollos: la flauta traversa “contralto” en sol, la cual está afinada una cuarta más baja que la flauta en do. Ya no era suficiente una búsqueda de extensión desde el registro bajo de la flauta en do, sino que se quería crear un instrumento completamente nuevo, con otra sonoridad, tal cual como existen diferencias entre una voz soprano y la de una contralto.

La fecha de invención de la flauta en sol de Boehm no está clara: “En sus cartas aparece documentada sobre el año 1865, si bien los primeros instrumentos debieron ser producidos algunos años antes”.⁴⁰

La flauta alta fue construida por primera vez en Inglaterra por Rudall Carte & Co y hoy en día, la flauta en sol estándar moderna ha experimentado pocos cambios, aunque los fabricantes tienen unas pocas diferencias entre ellos en su manufactura, como por ejemplo utilizando diferentes tamaños de los orificios de las llaves.

Finalmente, para no generar confusiones, cabe aclarar que la flauta en sol fue llamada flauta alto y flauta baja. Este punto es sumamente importante ya que a la fecha de su invención era la flauta traversa sistema Boehm de registro más grave que existía. La invención posterior de la flauta baja hizo que hubiese confusión, por lo que muchos compositores utilizaron los términos “flauta alto en sol” y “flauta baja en do”. Hoy en día se

⁴⁰ Theobald Boehm, *La flauta y la interpretación flautística* (Madrid: Munidmúsica S.A. 1991): 86.

les identifica claramente pero por ejemplo, se puede ver apreciar en composiciones de la época moderna, cómo en la partitura orquestal *Planets Suite* de Gustav Holst que se refieren al instrumento como la Flauta Baja en Sol.⁴¹

2.1.4 Flauta baja en do

A partir del siglo XVI ya hay evidencia que existían flautas bajas. Agrícola (1528) y Mersenne (1637) describen flautas bajas. En el siglo XVIII, existen flautas bajas realizadas por J. Beuker en Ámsterdam, por Thomas Lor en París, Charles Delusse en Francia. Ya en el siglo XVIII, Malcolm MacGregor, un luthier inglés, patentó una flauta baja en do similar a la de Delusse.

Luego de la creación de la flauta en sol, hubo una búsqueda más profunda por construir flautas con registro más grave. En la exposición de Paris de 1900, Dayton Miller (1938) relata lo siguiente:

“Había cuatro flautas bajas en Do, de diferentes modelos. Una flauta estaba apoyada en su extremo inferior sobre un trípode similar al atril metálico común. En todas estas flautas bajas los orificios tonales estaban lejos del alcance de los dedos y las llaves se manipulaban con largas varillas de extensión. El orador probó cada una de las flautas bajas; las teclas se cerraron con dificultad. Mientras se probaba un instrumento, su fabricante se mantuvo al margen y usó sus dos manos para presionar ciertas teclas según se requería para asegurar el cierre; incluso entonces el tono se producía con dificultad”.⁴²

En el año 1910, el flautista italiano Abelardo Albisi, crea una flauta baja vertical con un si bajo llamada Albisiphone. Este instrumento usaba digitaciones estándar del sistema Boehm. Albisi fue la primera flauta en La Scala de Milán y esto colaboró a que diferentes compositores incluyeran esta flauta grave en obras orquestales.

Durante la década de 1920, Rudall, Carte and Company desarrolla un instrumento con cabeza curva que se sostenía en diagonal al cuerpo⁴³. Pasó a ser una combinación entre el diseño vertical anteriormente señalado y el diseño horizontal que se utiliza en la actualidad.

⁴¹ The Kingma System Alto Flute, “Brief background & history of the alto flute”, consultado 27 de agosto de 2022, <http://www.altoflute.co.uk/01-background/history.html>

⁴² The Kingma System Bass Flute, “Brief background & history of the bass flute”, consultado 27 de agosto de 2022, <http://www.bassflute.co.uk/01-background/history.html>

⁴³ Ibid

Hoy en día, diferentes marcas de flauta traversa y cabe señalar que Eva Kingma rediseñó junto a Bickford Brannen su flauta baja. Actualmente, la marca Eva Kingma ofrece variados modelos de flautas bajas, destacándose entre estos los diseños horizontales (con innovaciones únicas) y los verticales con cabeza curva.

2.2 Respecto a la denominación flauta sola

Flauta sola

Respecto a lo escrito como “flauta sola” debe decirse que, por una parte, se puede encontrar esa forma escrita también como flauta a solo. Por otra parte, la misma denominación en otros idiomas aparece en numerosas publicaciones siendo bastante utilizadas flûte seule (francés), flute solos o solo flute (inglés), por ejemplo.

En cuanto a denominación de repertorio para flauta sola, este es muy variado a través de los siglos y hoy en día, podemos ver que los catálogos de las editoriales la pueden utilizar en: estudios para flauta, piezas de concierto y composiciones para flauta y electroacústica (electrónica, delay u otros), obras para instrumentista que deberá tocar diversas flautas en una misma obra, obras con play along (es decir con acompañamiento grabado), solos orquestales, solos sin acompañamiento para *piccolo*, flauta en sol, flauta baja u otras, sonatas con continuo, etc...⁴⁴

Es por esto, que sustentada en el marco referencial de poder acceder a obras publicadas para ser tocadas por una flauta (por ende un flautista) es que en esta investigación se considerarán solo las obras que además de la estipulación de la compositora de “flauta sola”:

- 1.- Contenga en toda la obra (o movimientos) el uso de solo un tipo de flauta traversa, nombradas en la presente investigación.
- 2.- Pueda incluir la Flauta traversa + banda magnética, electrónica o delay, voz de la/el propia/o intérprete.

⁴⁴ Martínez, “El repertorio para flauta a solo del siglo XVII al siglo XX.”

2.3 Repertorio para flauta travesa sola

Durante el transcurso de los 4 semestres de los estudios de Magister en Interpretación Musical, junto con profundizar en la búsqueda de repertorio para flauta travesa sola en por Internet en los meses más complejos de la pandemia -que por cierto, hoy se ha convertido en una herramienta cotidiana-, más lo transmitido en las clases de instrumento por la prof. Nicole Esposito y la consulta a diversas fuentes informativas, se realizará una descripción/breve referencia de las fuentes que están a disposición de toda persona.

2.3.1 Catálogo

En el mundo hay diversas asociaciones, corporaciones, fundaciones que reúnen a flautistas locales y foráneos. Una de ellas es la mundialmente conocida *National Flute Association* (NFA), la cual fue fundada en el año 1972. Su objetivo inicial fue crear un espacio que permitiera a los flautistas “intercambiar ideas e inspiración”,⁴⁵ lo que se ha llevado con éxito durante estos 50 años. Su contribución actual abarca iniciativas como eventos en línea, convención anual, publicaciones de una revista centrada en la flauta, becas, etc... Además, en la NFA hay formados 27 comités que trabajan mancomunadamente. Uno de ellos, el Comité de Pedagogía de la NFA, el año 2000 compiló la primera versión de una guía

de repertorio para la Flauta Travesa llamada *Selected Flute Repertoire and Studies: A Graded Guide* y se publicó el año 2009. A inicios del año 2020 se publica de manera digital una actualización en formato Excel llamado *Selected Flute Repertoire and Studies updated 2020*. Para la presente investigación se deja establecido que se ha utilizado ese catálogo junto con el actual *Selected Flute Repertoire and Studies updated 2021*.

Estos catálogos están en constante actualización y contienen información respecto a repertorio para flauta sola y de compositoras de todo el mundo. Esta fuente de información es muy valiosa tanto por el contenido que presenta como por el ordenamiento que cómo

⁴⁵ <https://www.nfaonline.org/about/mission-and-vision>, consultado 27 de agosto 2022.

usuarias/os podemos tener a la hora de querer y poder filtrar información bajo diferentes parámetros.

Por todo lo anterior, se decide utilizar el *Selected Flute Repertoire and Studies updated 2020 and 2021* de la NFA como fuente de este escrito.

2.3.2 Publicaciones

Uno de los medios por los cuáles músicos profesionales y aficionados han podido acceder a partituras han sido las publicaciones impresas. Esta posibilidad lleva siglos presente y hace una decena de años, el panorama de acceso a ellas ha ido experimentando cambios. Hasta la primera década del siglo XXI, las publicaciones se podían adquirir en tiendas físicas. Con los rápidos avances tecnológicos -fundamentalmente las conexiones digitales-, este establecido modo de adquisición ha permitido que desde nuestros hogares podamos acceder a diversas casas comerciales a través de páginas web para ver qué publicaciones tienen y proceder a su compra. El método es sencillo: se accede al portal correspondiente, se realiza la búsqueda, se selecciona lo que puede ser interesante en adquirir, se paga y finalmente, se elige retirar en tienda o que se envíe a domicilio el o los producto/s.

La realidad chilena, frente al proceso relatado anteriormente, es complejo. Por un lado, somos un país que no tiene una tienda establecida que venda publicaciones impresas de música de todos los instrumentos musicales (y menos de la mención de Flauta Traversa). Por otro lado, somos un mercado que está físicamente muy lejos de las editoriales que publican dicho material. Y por último, el segmento que puede llegar a necesitar estas publicaciones es de un número muy reducido.

Por lo tanto, la posibilidad de poder adquirir publicaciones impresas a través de Internet, desde Chile, es una posibilidad concreta de acceso a material musical.

Existen numerosas compañías que ofrecen hoy en día la compra de venta de partituras online, entre las que se destacan: Musicroom, Sheetmusicplus, Ricordi, Stretta Music, Di Arezzo, La Flute du Pan y Theodore Presser Company.

Finalmente, las que se han elegido para la consulta de la búsqueda de bibliografía respecto a a la temática específica de repertorio para flauta traversa sola creado por compositoras son: Carolyn Nussbaum Company y Flute World.

Una razón común de ambas compañías es la especificidad en el segmento de la Flauta Traversa. Esto permitió comenzar a investigar el material que pudiesen tener en lo cuál sería el foco de búsqueda.

Una de las razones fundamentales de elegir a Flute World es la cantidad de años que tienen en el segmento y por ende, haber comprobado que ofrecía a la venta un importante número de obras para flauta sola.

Carolyn Nussbaum Company fue elegida además de la razón ya planteada, por ser una compañía que realiza envíos a Chile. Este factor es relevante ya que no todas las empresas de este rubro despacha a Chile.

2.3.3 Páginas web de compositoras

Un hito en la evolución cultural de la humanidad ha sido la imprenta. Si bien hubo culturas como la romana y egipcia que usaron ciertos medios de impresión, se considera al siglo XV como el tiempo donde surge la primera imprenta gracias a que “Gutenberg – año 1440 - crea los tipos móviles metálicos (no madera), que con su prensa de imprenta permitieron una impresión rápida, eficaz y casi infinita”.⁴⁶

En el caso de la música, la primera obra que aparece impresa a máquina fue aproximadamente 20 años después que Gutenberg presentara la imprenta, en el año 1473.⁴⁷

Durante los siglos venideros, la historia de la imprenta y uniéndola a la de la partitura se fue desarrollando, lo que permitió que la música se fuera difundiendo más rápido, a un menor precio y que llegase a más personas.

En la última década del siglo XX, el desarrollo de la computación y el acceso de las personas a ésta, comenzó a manifestar un nuevo punto para presentar partituras: comenzaron a estar los programas computacionales (softwares) tanto de notación musical digital como de reconocimiento óptico de lectura de partituras.

⁴⁶ Humberto Eco y G. B. Zorzoni, “La Imprenta” en *Historia ilustrada de los inventos: de la piedra tallada a los vuelos espaciales* (Argentina: Edit. Compañía General Fabril, 1962).

<https://es.scribd.com/doc/127528963/17-La-Imprenta-Historia-Ilustrada-de-Los-Inventos-Umberto-Eco>

⁴⁷ <https://promocionmusical.es/historia-partitura>

En pleno siglo XXI, tomando en consideración también que una de las maneras en que las personas comenzaron a dar a conocer sus vidas, gustos, intereses, profesión, trabajos u otros tópicos ha sido la creación de páginas web, actualmente existe, en los ámbitos profesionales, una profundización de su quehacer y el contacto que se puede establecer a partir de allí.

¿Qué es lo que ha ocurrido entonces con lo vivenciado en las últimas décadas? Un panorama nuevo: un creador ya no necesita de una editorial específica, ni una tienda física (gestionada por otros), sino que él mismo o la misma compositora puede ser agente de venta de su música, editada por ellas/ellos mismas/os, ofrecidas en formato impreso y/o digital, con los derechos de autor protegidos.

Es por esto, que ya en la segunda década del siglo XXI, esta opción de búsqueda de repertorio de partituras ha sido elegida como un camino importante en este capítulo.

2.4 Repertorio de programa de concierto

Como bien se ha planteado durante el texto presentado en esta investigación, por una parte, una de las características propias del programa de concierto que interpretaré corresponde a que serán 4 obras completas para 4 tipos de flauta de la familia de las flautas travesa. Estos son: flautín o *piccolo*, flauta en do, flauta en sol y flauta baja. Por otra parte, como requisito del programa de estudio, se necesitan al menos 30 minutos de música.

Un concierto en el cuál la flauta travesa es protagonista con 4 instrumentos que suenan diferente, ya le otorga un matiz interesante. Una sola flautista que toca sola estos instrumentos, presenta un gran desafío; desafío que es bidireccional: para la flautista y para los auditores.

Entonces, tomando en consideración estos puntos, finalmente se eligen las siguientes obras, las cuales se presentan en orden de instrumento musical de registro más agudo a más grave, sin necesariamente estar en el orden de programa de concierto.

Obra para Flautín:

Say Can You (2020) de Allison Loggins-Hull (EEUU)

For solo *piccolo* and electronics – Comisionada por la Asociación Nacional de Flautas para la competencia de *Piccolo Artist* del año 2020.

Duración: 5:05 minutos aprox.

Adquisición: recomendación profesora Nicole Esposito. Compra en

<https://allisonloggins.com> (página web de la compositora).

Formato digital pdf

Obra para Flauta en do.

Zoo Song (2017) de Nina Shekhar (EEUU)

For singing flutist – Comisionada por Hannah Weiss.

Duración: 10 minutos aprox.

Adquisición: recomendación profesora Nicole Esposito. Descarga por Scribd, publicado por Nina Shekhar.

Formato digital pdf

Obra para Flauta en sol.

Couleurs de vent (1998) de Kaija Saariaho (Finlandia)

Comisionada por the *Finnish National Opera*.

Duración: 10 minutos aprox.

Adquisición: página web casa comercial, compra por Internet, despacho a domicilio.

Formato impreso

Obra para Flauta Baja

Luvina (1992) de Adina Izarra (Venezuela)

Flauta bajo y mucha reverberación, dedicada a Luis Julio Toro. Comisionada por Toro.

Duración: 5 minutos aprox.

Adquisición: Descarga por Scribd/posterior compra tienda Carolyn Nussbaum.

Formato digital pdf/impreso

CAPÍTULO 3. Desafíos interpretativos en el repertorio

3.1 Desafíos técnicos

3.1.1 Técnicas extendidas

3.1.2 Técnicas fundamentales

3.2 Desafíos musicales

3.2.1 Notación, rítmica y otros

CAPÍTULO 3. Desafíos interpretativos en el repertorio

Cuando llega a las manos de un intérprete musical una partitura nueva -o a sus ojos si es en formato pdf- se abre un espacio de diversas reacciones (alegría, entusiasmo, alerta, temor, etc...) e independientemente de ellas, se sabe que se abre un algo nuevo que implicará un camino con retos a afrontar.

El proceso personal que cada intérprete vive desde el momento en que tiene frente a sus ojos una nueva obra musical hasta su socialización no es corto en la mayoría de las veces. Lógicamente ese lapso de tiempo dependerá de diversos factores como el nivel de estudios del músico/a, dificultad de la obra, duración de ésta, por numerar algunos. El encuentro obra-intérprete es el inicio de una nueva decodificación y si esta se quiere compartir a otras personas será finalmente una nueva creación pública. Dicha creación sonora de parte de un/a intérprete, aún incluso siendo ejecutada en diferentes instancias por el mismo músico/a en el mismo escenario, será nueva, única en sí: será otra creación. Múltiples desafíos son los que están involucrados en ese proceso creativo y es en esa mirada que se estipulan desafíos para un intérprete; desafíos técnicos y musicales que pueden abordarse de manera independiente en ciertos momentos pero que deben ir entrelazados en la puesta de escena final interpretativa.

3.1 Desafíos técnicos

Un “común denominador” para un instrumentista en los diversos estilos musicales y experimentado a lo largo de toda la historia de nuestra disciplina -y de la que está por venir-, es que deberá estudiar y desarrollar técnicas que son básicas, estándar. Éstas se van a ir profundizando en conocimiento durante el largo período de estudio que implica esta rama artística y que por cierto, deben mantenerse en práctica constantemente. Esas técnicas fundamentales de interpretación son las dinámicas, articulaciones, vibratos, respiraciones.⁴⁸

⁴⁸ Pierre-Ives Artaud, *La Flauta* (Barcelona: Labor S.A. 1991): 73.

No es casualidad que la flauta traversa haya experimentado un crecimiento tan grande durante el siglo XX. Los procesos llevados a cabo durante los siglos anteriores y sobre todo, las consecuencias de los aportes de Theobald Boehm junto con obras que pueden ser consideradas conectoras (las que anuncian una nueva flauta durante la segunda mitad del siglo XIX), hicieron que la flauta traversa tomara una independencia como instrumento solo, por sus cualidades propias, técnicas y sonoras.

La primera obra escrita para flauta sola que utiliza técnicas extendidas es *Densité 21.5* (1936) escrita por Edgard Varèse. La obra demanda un extenso rango en el registro del instrumento, contrastes dinámicos extremos, modos de articulación como llaves percutidas, entre otros requerimientos. Según las palabras del mundialmente conocido flautista Pierre-Ives Artaud: “*Densité 21.5* contiene casi todos los elementos que serán desarrollados aún a lo largo de cincuenta años. Es una pieza visionaria”.⁴⁹ Luego de esta obra hito, las creaciones innovadoras para la flauta se empiezan a encontrar por ejemplo en Brasil, con Heitor Villalobos con su obra *Assobio a jato* (1950). En 1958, con Luciano Berio y la obra *Sequenza I*; y en compositores como André Jolivet con las *Cinc incantations*, Maderna, Boulez, Bouchoureliev, Takemitsu, Taïra, entre muchos otros.

Sin duda, el rol del intérprete fue fundamental para llevar a cabo el desarrollo de esta nueva sonoridad de la flauta. Por una parte, llevar a dominar nuevas prácticas virtuosas instrumentales tanto en sonido como en técnicas que comienzan a expandirse. Por otra parte, la activa participación de interpretar obras de compositores contemporáneos como lo hicieron Severino Gazzeloni (1919-1992) o Aurèle Nicolet inicialmente. Y también fue fundamental el aporte que hicieron/hacen diferentes flautistas a través de publicaciones como libros y estudios pedagógicos tales como el ya nombrado Nicolet con la primera colección de estudios de técnica extendida “Pro Musica Nova: Studies for playing Avant-Garde Music”, dos libros de estudios pedagógicos del flautista Robert Dick llamados *The Other Flute: A Performance Manual of Contemporary Techniques* (1975) y *Tone Development through Extend Techniques* (1986), el libro de Pierre-Ives Artaud *La Flauta* y el que escribió junto a Gerard Geay *Present day flutes: treatise on contemporary techniques of transverse flutes for the use of composers and performers* (1980), entre otros. Esta vigencia está presente hasta el día de hoy con referencias como Carin Levine y Christina Mitropoulos-Bott con sus libros

⁴⁹ Pierre-Ives Artaud, *La Flauta* (Barcelona: Labor S.A. 1991): 46.

Posibilidades Técnicas de la flauta (2005) y *The Techniques of Flute Playing I y II* (2002 y 2004 respectivamente), entre otros y otras.

Ya en el siglo XXI, tenemos una paleta sonora muy amplia creada a través de casi un siglo. La flauta actual es capaz de realizar múltiples efectos, los cuales son técnicas que no habían sido utilizadas anteriormente al siglo XX en la paleta de recursos compositivos. Éstas, que pueden ser vistas como una extensión de la forma de tocar las flautas con otros sonidos, en definitiva con otros procedimientos, son las que se denominan técnicas extendidas.

Artaud plantea en su libro *La Flauta* que “las técnicas recientes pueden clasificarse en tres categorías: técnicas relacionadas con la interpretación tradicional, técnicas que emplean las resonancias del tubo de la flauta y las técnicas denominadas intermedias.”

Las técnicas relacionadas con la interpretación tradicional son las que se generan de una manera estándar, en donde la columna de aire (c.a.) impacta el bisel externo de la embocadura de la flauta gracias al aire que emite el intérprete. En esta clasificación se encuentran el vibrato, el frulatto, armónicos, bisbiliandi, microintervalos, glisandos, multifónicos, tocar solo con la embocadura, sonido con voz simultánea y respiración circular.

Las técnicas que utilizan la resonancia de los tubos tienen como característica que se pueden utilizar en una fracción de la tesitura del instrumento. Se consideran en estas técnicas los denominados pizzicatos, percusión de llaves, tongue-rams, jet-whistle, sonido de trompeta.

Las técnicas intermedias son las que se utilizan el soplo al bisel de la manera tradicional pero que están limitadas a un campo de utilización más restringido como lo son los whistle tones, sonidos eólicos, sonidos bambú.

Como ya se dijo al inicio de este capítulo, las obras musicales son un desafío para el intérprete. ¿Ocurre esto en las obras propuestas en la presente investigación a través de su lenguaje contemporáneo? Se analizarán entonces el uso de las técnicas extendidas en cada una de las obras ya nombradas (es decir, no es un análisis de la forma compositiva) y se ahondará en algunas de las técnicas fundamentales de la interpretación de la flauta que son consideradas interesantes por el desafío que conllevan para su interpretación y cómo se presentan en las piezas musicales de programa de concierto para evidenciar si hay relaciones

entre éstas. Junto a lo anteriormente expuesto, se señalarán los desafíos técnicos y musicales encontrados, problemáticas surgidas y las propuestas de resolución de ellas para poder dar cuerpo a la propuesta interpretativa final.

3.1.1 Técnicas extendidas en el repertorio escogido.

3.1.1.1 Say Can You

En esta obra, el uso de las técnicas extendidas es bastante acotado.

Glisandos

La primera que encontramos es el uso de glisandos. Este recurso lo utiliza de dos maneras: de manera larga y corta en las secciones A y B de la obra. La primera vez viene indicado en un segmento que tiene el texto “with angst and desperation”, lo cual hace que haya un cambio sonoro diferente a lo que ya se ha escuchado. Para ejecutar esta técnica, se debe manejar con atención el descenso gradual de la nota y su altura ya que se debe llegar a *niente* en todos estos glisandos largos y como aparece en el ejemplo, durante varios segundos.

Figura 1, Say Can You, cc. 28-30: glissando n° 1.

The image shows a musical score for 'Say Can You' in G minor, 4/4 time. It features two staves: a vocal line and an electronic harp accompaniment. The vocal line starts at measure 28 with a dynamic marking of *mf*. A section labeled 'A' begins at measure 29, marked with a time signature of 1:32. The instruction 'with angst and desperation' is written above the vocal line. A purple box highlights a glissando in measure 30, where the pitch drops gradually over the bar. A text box above the glissando reads 'let pitch drop for entire bar'. The harp accompaniment is marked '(drums continue)' and 'ELECTRONIC HARP (sounds 15vb)'. The dynamic marking *mf* is also present at the end of the vocal line in measure 30.

La obra tiene siete glisandos. Los primeros 5 son largos, solo los dos últimos serán más breves y se encuentran al final del compás 47 como se puede apreciar en la siguiente figura:

Figura 2, *Say Can You*, c. 47: glisandos n° 6 y 7.



La manera como está solicitada esta técnica extendida en el flautín no conlleva mucha dificultad para el/la ejecutante, a excepción de que se debe reubicar la embocadura para emitir sonidos reales que vienen a continuación. La dificultad finalmente se determinará por el margen de tiempo que se tenga para recolocar correctamente la embocadura. Se realizarán los glissandos girando el instrumento hacia el cuerpo de músico. Esto causará que el ángulo de la c.a. en el bisel del flautín varíe y se produzca de manera gradual el descenso de la altura de la nota.

Whistle tones y respiración circular

Otra técnica extendida que se encuentra en *Say Can You*, es el *whistle tone*⁵⁰ (w.t.) o sonidos silbantes, el cual se obtiene soplando ligeramente a ras del bisel del instrumento (flautín en este caso) sin llegar a hacer vibrar el aire del tubo del instrumento obteniendo un sonido suave. La emisión de los w.t. implica tener una embocadura flexible y relajada, tener el control sobre ella y de la respiración.

En esta obra, se presenta solo en una ocasión y de manera extensa. La nota solicitada no es difícil en emisión, sin embargo la alta dificultad radica en que debe ser emitida durante muchos segundos, por lo tanto, la c.a. debe mantenerse estable siempre, sin que fluctúe ni su velocidad ni de su ángulo direccional (ya que si no, la altura del w.t. cambia). La nota larga se inicia desde el sonido real del si y gradualmente debe mutar a un w.t., cuyo sonido es una octava más arriba de lo que se ve en la partitura (aparece en texto escrito esa indicación). Este w.t. se debe sostener por 7 compases. En este pasaje existen notas ligadas, no hay señas de respiración ni de utilización de respiración circular por lo que hay dos posibilidades de emisión: dosificar el aire de manera muy controlada, con gran resistencia

⁵⁰ Se le puede llamar también *whisper tones* (sonidos susurrantes).

durante esos 7 compases para no cortar el sonido o utilizar la respiración circular, lo cual es complejo pues un w.t. es frágil en su sonoridad. Para un discurso musical interpretativo óptimo, una de esas vías son las recomendadas. La compositora no lo estipula, queda por lo tanto a decisión de el/la intérprete. Se estudió de ambas formas.

Figura 3, *Say Can You*, c. 63-70: whistle tone.

3.1.1.2 Zoo Song

Golpes de teclas y pizzicatos

Zoo Song comienza con sonidos de golpes de teclas. Éstos, tal como lo indica la compositora en las notas explicativas de su partitura, pueden ir acompañadas por pizzicatos para ayudar a que se escuche los sonidos graves un poco más fuertes: “Key clicks (marked as x-noteheads in the flute staff) throughout the piece may be supplemented with tongue pizzicato to help facilitate a louder sound, especially when playing notes moving upward rather than downward.” Haciendo el ejercicio inicial de tocar los golpes de teclas con y sin pizzicatos, se decide incorporar ambas técnicas para poder lograr lo que Shelkar establece: mayor sonoridad. Este recurso, se reflejará durante toda la obra.

Figura 4, Zoo Song, cc. 1-3: golpe de teclas (+pizzicato).⁵¹

anxiously (look towards center of room with eyes wide open,
move jitteringly with sharp, sudden movements)

p key clicks*

Durante los cuatro primeros compases, se escuchará la técnica ya mencionada hasta escuchar la voz de el/la flautista iniciando el texto que pertenece a esta composición. La inclusión de la voz en esta obra tiene un valor fundamental y resulta todo un desafío en esta creación ya que no solo se requiere declamar o cantar un texto, si no también realizar una caracterización sonora de animales de manera alternada y/o combinada con sonidos de la flauta. Técnicamente hablando, el tratamiento de la voz tiene 2 grandes formatos en la obra, y a la vez, cada uno de estos formatos poseen muy diversas presentaciones y representaciones en esta obra. A modo de ordenar, se simplificará la mirada: un formato está dado por lo que la compositora escribió en la obra y el otro formato es lo que la autora deja a libre disposición de el/la intérprete musical.⁵²

Voz

Respecto a la voz escrita en la obra, esta se presenta de las siguientes maneras: canto con acento, canto sin acento, sonidos de animales junto con anotaciones de caracteres/expresiones, sonido de flauta y voz, voz con glissandos, voz y sonido de flauta más trinos, canto en contorno a línea melódica de la flauta, hablar una frase. Todos grandes desafíos para un instrumentista de formación clásica-romántica y también de aquellos quienes hemos abordado música del siglo XX y XXI pues esta obra presenta una inusual puesta en escena y esta fue una de las motivantes razones por querer incorporar Zoo Song en

⁵¹ Todos las figuras de esta obra tiene dos sistemas: en el superior se escribe la voz, en el inferior se escribe la flauta, a excepción de los cc. 54-57 y 155-157.

⁵² Debido a que esta forma se entrelaza con otros desafíos, se abordará en el subcapítulo de desafíos musicales.

esta instancia. A continuación se muestra un ejemplo de cada una de las maneras de presentar la voz en la partitura y se identifica la dificultad de su interpretación:

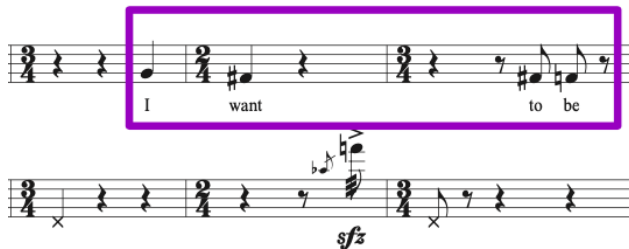
Figura 5, Zoo Song, c. 11: canto con acento.



A priori, el leer en dos sistemas ya provoca un desafío en toda la obra pues un flautista habitúa a tener que leer uno solo para su instrumento. El sistema de arriba corresponde a la voz y el de abajo al de la flauta. En la figura 5 nos encontramos con que la voz debe ser firme, acentuada, *in crescendo* y se debe alternar la vista cada 1 nota, de sistema a sistema (creándose un dibujo de zigzag). Los desafíos acá radican en que para un flautista no cantante, acentuar la voz puede significar desafinarse por lo que es recomendable practicar la línea del canto de manera independiente para fijar con precisión la afinación. Junto a eso, también es recomendable estudiar las notas solicitadas en el pizzicato (re-re-fa-sol) como línea sola, pues son diferentes las notas en los dos sistemas. Luego de eso, es recomendable tocar en tempo lento, el compás completo, realizando la alternancia visual y sonora. Una vez se tengan esas coordinaciones incorporadas, se debe ir aumentando el tempo hasta lo solicitado por la compositora (negra=108).

A continuación, se presenta la voz sin acento.

Figura 6, Zoo Song, cc. 23-25: canto sin acento.

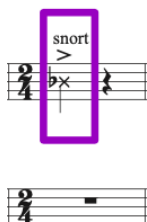


El principal desafío en este segmento es iniciar el canto realizando el intervalo de 4 justa desde el re pizzicato y alternar pausadamente de las técnicas extendidas al canto. La visual de este pasaje es más amplia que el de la Figura 5, por lo que se incorpora de manera más rápida la lectura e interpretación.

La figura que se presenta a continuación, es un recurso de voz que solicita Shelkar que al menos genera sorpresa. Personalmente, fue muy novedoso para mí, era la primera vez que me enfrentaba con un sonido semejante incorporado a una obra musical. En realidad, no lo había escuchado antes en una pieza musical.

Con el devenir de la interpretación, el contexto y el ánimo que solicita Nina para llevar a escena esta obra, se deberá vencer la timidez, gozar de las veces en que aparezca un bufido de cerdo y también jugar con la reacción de los auditores.

Figura 7, Zoo Song, c. 36: sonido de animal.



A continuación, otro uso de la voz con el sonido de la flauta. Este tiene un desafío interesante pues se requiere de una gran precisión de afinación ya que se superponen un mi natural junto a un mi bemol, realizado por la flauta y la voz respectivamente. En el ejemplo siguiente se puede apreciar que a esa nota se llega estando escuchando un fa natural emitido por la flauta, por lo que se sugiere tener la referencia de una segunda mayor descendente (de un fa natural a un mi bemol) muy clara. Se trabajó realizando el segmento completo y tocando con la flauta un mi bemol (reemplazando el mi natural). De esta manera, instrumento y voz hacían una octava justa. Esto permite ir registrando la altura específica solicitada al canto. Luego que ésta ya está más incorporada, se comenzó a emitir la nota solicitada por Shelkar y poder percibir la octava aumentada.

Figura 8, Zoo Song, c. 61: voz y flauta con 1 nota.

ay)

walk energetically to your left
(returning to your original position)

sfz

sfz

En el compás 153, el tratamiento de la voz es novedoso. Se solicita que desde la nota del mi, el/la flautista siga un devenir libre en altura que acompañe el contorno de las notas que realiza la flauta. Cabe señalar que en las notas explicativas en las notas a la obra por parte de la creadora de Zoo Song, ella establece que “toda la línea vocal o pasajes específicos pueden cantarse una octava inferior si se necesita acomodar voces de registro grave”,⁵³ por lo tanto la nota mi de la voz puede ser en otra octava. En este caso, se opta por emitir el mi en la altura en que aparece en la partitura pues es parte de mi registro vocal (lo cual no significa que se llegue sin esfuerzo ya que no poseo muchos estudios de canto), y permite que se perciba un mayor dramatismo, fuerza, clima con el animal que se está presentando junto con el texto ya emitido.

Figura 9, Zoo Song, c. 153: voz cantando en contorno a línea de la flauta.

fff

(follow contour with voice)

fff

La utilización de la voz que se evidencia en la figura 10, es el de *glissandos* descendentes en la voz cantada y también en el sonido de la flauta. Esto se solicita al presentar

⁵³ Nina Shekhar, Zoo song, program notes.

al perezoso del zoológico... El reto para el/la intérprete es tener muy clara la afinación pues al existir alternancia entre las notas cantadas y ejecutadas en el instrumento, se pierde en un inicio la referencia de altura en el canto y puede tenderse a desafinar. La manera de trabajarlo fue medir el *glissando* que se cantarían y el que se emitiría en la flauta -es decir, no realizarlo de manera diferente cada vez a estudiar en cuanto a su amplitud interválica para que la memoria auditiva pudiese ir incorporando con exactitud la altura inicial de la nota a cantar. En general, los/las flautistas estamos habituados a realizar *glissandos* pero solo con el instrumento por lo que el trabajo presentado requiere mayor detención y estudio. Una vez ya se incorpora en el aprendizaje esta técnica, se puede interpretar de manera más libre el rango del *glissando* tomando en consideración que solo tiene un gesto descendente. Cabe señalarse que en mi caso personal, debí corregir el canto pues realicé inicialmente los *glissando* de manera ascendente con la voz.

Figura 10, Zoo Song, c. 121: voz y *glissandos* (en voz y flauta).

The image shows two staves of music. The top staff is for the voice, with lyrics 'they sleep for' and a dashed line above it labeled 'owwy,'. A purple box highlights a glissando line above the notes. The bottom staff is for the flute, with a label '(itch bend)' above it. A purple box highlights a glissando line below the notes.

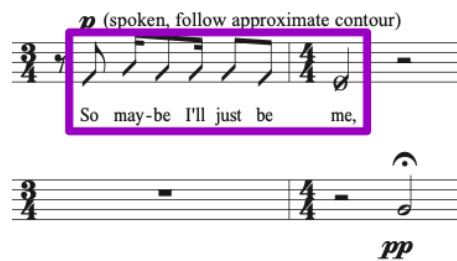
Siguiendo con otro planteamiento de la voz, se presenta un intervalo específico entre la voz (que realiza las notas más agudas si se opta por cantar a la altura que está impresa) y la flauta. Lo novedoso es que la flauta realiza trinos, por lo que hay instantes en que se escucharán otros intervalos. El siguiente ejemplo, la voz y la flauta van en intervalos de terceras mayores. Al tener trinos, hay una alternancia de intervalos de segundas y terceras mayores.

Figura 11, Zoo Song, c. 188: flauta, voz y trinos.



Finalmente, en el ejemplo siguiente, se deja establecido que se hable. Se sugiere un esquema rítmico para hablar que se siga de manera aproximada. Tal vez lo más difícil de lograr es que sea dicho con convicción, para que el auditor logre realmente convencerse que el/la flautista sea lo que está diciendo.

Figura 12, Zoo Song, cc. 220-221: hablando.



Robert Dick establece que “el sonido de la flauta no es sólo el que se produce en el instrumento, es una combinación compleja del flautista y de la flauta”.⁵⁴ Por lo tanto, realizar un trabajo de afinación con la garganta permite mejorar la resonancia y el color de sonido. Este camino debe realizarse de manera gradual y una de las formas de trabajarlo es cantando la misma nota que se va a tocar en la flauta. Es ahí donde radica la maestría de la afinación de la garganta: practicando la simultaneidad del canto y del sonido de la flauta.

⁵⁴ Robert Dick, *El desarrollo del sonido mediante nuevas técnicas*, (Madrid: Gramar, 1986), pág. 9-10.

Frulatto

Otra técnica extendida presente en esta obra es el frulatto. Este recurso, va asociado a dos animales del texto: pollo y burro y se presenta de dos maneras: sin y con golpe de pie (Figura 13 y Figura 14 respectivamente).

Figura 13, Zoo Song, c. 86: frulatto.

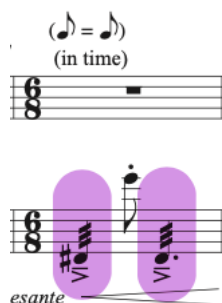
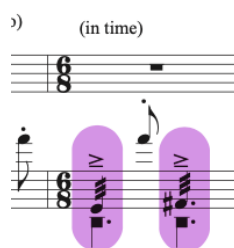


Figura 14, Zoo Song, c. 88: frulatto más golpe de pie.



Las Figura 13 y Figura 14 son muy parecidas. En ambas, se evidencian intervallos abiertos y *frulattos*. Solo en la Figura 14 se encuentra un golpe de pie (nota con cabeza cuadrada). Si bien el golpe de pie no es una técnica extendida, se deja evidenciado que ese recurso se utiliza tímbricamente en la obra. El desafío que requiere por parte del intérprete en cuanto a la ejecución del *frulatto* es que éste se oiga claro desde el inicio de la nota, es decir, que no haya un retardo en la audición del *frulatto* sobre la nota en que está indicado pues a menudo pasa eso en el registro grave de la flauta. Si esto ocurre, es decir si se emite un sonido de nota real y luego el *frulatto*, debe ponerse atención a que la c.a. no debe perder la línea direccional que se requiere (en este caso sobre un re sostenido grave). Esta técnica se está haciendo con la lengua, por lo que requerirá cuidar que la c. a. no se disperse pues en

caso de ocurrir, se desenfoca uno de los principios básicos en la emisión del sonido de la flauta: el impacto de la c.a. en el bisel de la flauta para obtener una altura definida (y el sonido de la técnica mencionada). Eso es lo que hay que llegar a dominar.

En cuanto a la emisión del *frulatto*, esta se considera de cómoda ejecución si el instrumentista ha trabajado anteriormente la técnica en el registro grave de la flauta. Sin embargo, al enfrentar los compases 214 (con alzar) al 218, la dificultad de emitir el *frulatto* radica, por una parte, en la utilización de una interválica muy amplia y, por otra, en reconocer que el tratamiento del *frulatto* en el “rebuznar” varía -ya que la compositora en ese segmento utiliza la rítmica que reconocemos del sonido del burro (emulándolo a modo de resumen de esta sección)- y que alterna con otros sonidos y golpes de pie. Por lo tanto, la coordinación de varios recursos técnicos y sonoros pasa a ser importantísima.

Para lograr esa sincronización sonora se procedió a trabajar de la siguiente manera:

- 1.- Tocar solo los sonidos reales, sin *frulatto* y con bufido a tempo lento. La tendencia era realizar en los bufidos, *frulatto*. Por lo tanto, la reacción a la lectura debía incorporarse a base de práctica, la cual a su vez mejoró al utilizar metrónomo.
- 2.- Incorporar a ese tempo lento, las notas con *frulatto*.
- 3.- Incorporar el golpe de pie (manteniendo el tempo lento) teniendo en consideración que en los compases 214 y 215, se realizan al inicio de cada uno de ellos y en los compases 216 y 217, se realizan en cada negra con punto de cada compás (es decir, dos veces por compás).
- 4.- Ir aumentando gradualmente el tempo hasta la velocidad indicada tomando en consideración que la compositora incorpora un *molto rit.* a partir del compás 215 como se puede apreciar en el siguiente ejemplo.

Figura 15, Zoo Song, cc. (alzar)214-215: *frulatto* y otros.

The image shows a musical score for measures 214 and 215 of 'Zoo Song'. The score is written for flute and includes a stomp part. The flute part is in G major (one sharp) and 6/8 time. The tempo is marked 'molto rit.' and the metronome is set to 144. The flute part consists of two measures. The first measure has a whole note G4, and the second measure has a whole note G4. The stomp part is marked 'ff' and consists of two measures. The first measure has a quarter note G2, and the second measure has a quarter note G2. The score is enclosed in a purple border.

Sonidos eólicos

Otra técnica extendida solicitada de diversas maneras en esta obra son los sonidos eólicos. Éstos, en la flauta travesa, son ágiles de realizar si los vemos en el contexto de la familia instrumental de las maderas. Hay diversas maneras de obtener esta técnica: con embocadura abierta y cerrada. En esta obra se solicitan todos con la embocadura abierta y de las siguientes maneras: eólicos solos, eólicos sobre una nota base del registro grave de la flauta buscando armónicos mientras se realiza un trino, eólicos en alternancia con canto y solos y eólicos sobre unas figuras rítmicas que tienen una seguidilla de tríadas, que van de más lento a más rápido yendo de un sonido normal a eólico. A continuación un ejemplo de cada uno de ellos:

Figura 16, Zoo Song, c. 30: eólico solo.

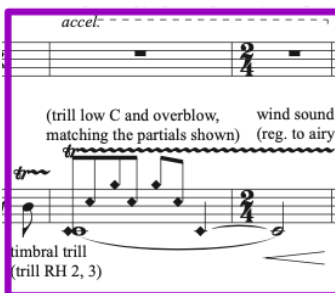
The musical score for Figure 16 is presented in two staves. The first staff shows a whole rest. The second staff begins at measure 29 with a series of notes, including a triplet of eighth notes marked 'sfz', followed by a sixteenth-note run marked '6' and 'mf'. The piece concludes with a final note marked 'overblow' and 'mf'.

La figura 16 muestra un eólico que en sí mismo no es difícil de emitir. La habilidad que hay que tener en este ejemplo es en la rápida capacidad de reacción para emitirlo pues se encuentra al final de una pequeña sección musical. Si en vez de un sonido eólico hubiese existido una nota real, se cierra esa frase de una manera simple, exceptuando tal vez que hay que realizar un acento. La realización de ese acento junto con el sonido eólico hace que sea de mediana complejidad en el sentido de haber realizado una buena dosificación del aire previamente. Si no hay una buena dosificación de éste, la llegada al mi bemol eólico suena débil. En un inicio ocurrió eso en la práctica del pasaje pero fue resuelto trabajando lo anteriormente descrito.

En la figura 17 se puede apreciar que hay una combinación de dos técnicas extendidas en el inicio del eólico porque además se solicitan sonidos armónicos sobre la nota del do grave de la flauta. La mayor dificultad de este compás es la sincronización de varias técnicas:

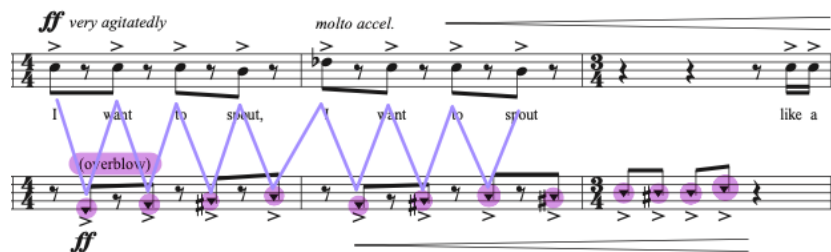
eólicos, armónicos, trino con digitación no usual y finalmente, pasar de sonido eólico a sonido real con acelerando.

Figura 17, Zoo Song, c. 144: eólicos sobre armónicos de una nota grave de base más trinos.



En la figura que viene a continuación, se puede ver que los eólicos se presentan de manera alternada con un texto. Da inicio al segmento musical el texto, el cual se alternará con eólicos: a una sílaba de texto le sigue un sonido eólico (alternancia que se realiza por dos compases). Esta zona arrojó las siguientes dificultades: leer en dos sistemas, lectura correcta de los sonidos eólicos, pronunciar en inglés especialmente las palabras “want” y “spout”, la dosificación del aire y las respiraciones.

Figura 18, Zoo Song, cc. 149-151: eólicos (alternados con canto y solos).



Lo primero que se realizó en el estudio fue abordar de manera independiente cada sistema. Primero se estudió el canto con el texto (a tempo solicitado). Luego, los eólicos solos, también como línea independiente. A continuación, a tempo más lento que el solicitado, se comenzó a realizar la alternancia, leyendo a dos sistemas. Esto no fue fácil y además fue difícil de recordar en las diferentes franjas de estudio, por lo que se decidió

cambiar de estrategia: escribir en el sistema de la voz los sonidos eólicos, lo cual ayudó mucho en incorporar el pasaje y recordarlo en sesiones de estudio posteriores. Así es como se graficó:⁵⁵

Figura 19, Zoo Song, c. 149: eólicos (alternados con canto y solos). Cambio en escritura.

The image shows a musical score for a vocal part. The top staff is in 4/4 time and contains the lyrics "I want to spout, I want to spout". Above the first two phrases are the markings "ff very agitatedly" and "molto accel.". The notes are marked with accents (>). The bottom staff is also in 4/4 time and contains the marking "(overflow)" above the first measure and "ff" below the first measure. The notes in the bottom staff are marked with accents (>). A purple arrow points from the end of the second phrase in the top staff to the beginning of the first measure in the bottom staff, indicating a connection between the two parts.

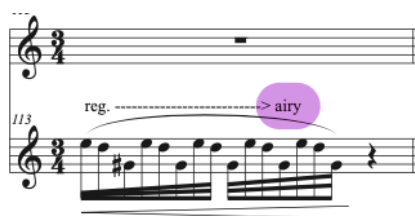
Como hispano-hablante, existe un desafío extra abordar esta obra con texto en inglés. Aquellos que tenemos el español como lengua materna no estamos acostumbrados a tener palabras que finalicen con la consonante “t”. Por lo tanto, por el afán de pronunciar claramente las “t” de las palabras *want* y *spout* y de emitir el eólico que venía, hubo un retardo en su emisión pues el eólico se estaba realizando en su comienzo sonoro con la consonante “t” (ya que está solicitado además un acento en cada uno de los eólicos). Entonces, se toma la decisión que debido a una duplicidad de “t”, de lo inviable de hacer ese pasaje de esa manera, el fin de la palabra con t debía estar en conjunción con el inicio del eólico. Realizar eólicos requiere dosificación del aire y en un segmento como éste, al estudiarlo de manera lenta permite respirar más seguido lo que trae como problema una hiperoxigenación pues finalmente, se respira más de lo que se necesita. Por lo tanto, se requirió optimizar el aire para no marearse producto de la hiperoxigenación (lo que ocurrió en reiteradas ocasiones) y ver cuidadosamente los puntos de respiraciones pues debían respetarse aquellos puntos de “conjunción de pronunciación letra t”.⁵⁶

⁵⁵ Una vez ya estuvo superada esta etapa se borró esta duplicidad de información en la partitura.

⁵⁶ Si bien se hace referencia a un elemento correspondiente a desafíos de técnicas fundamentales (a desarrollar más adelante en esta investigación), por la relevancia que tienen para la emisión en estos compases de la técnica extendida en cuestión, se decide abordarla aquí.

Finalmente, la última forma que se evidencia el uso de sonidos eólicos es de manera gradual desde un sonido real a sonido aireado, lo que se traduce en sonido semi-eólico (si hubiese sido solo eólico, la compositora hubiese utilizado otra notación). La mayor dificultad de éste es recordar las notas de las tríadas y el ir aumentando el tempo de ejecución de éstas. Es decir, no reviste dificultad la técnica extendida en cuestión si no otros parámetros como lo son el tempo, la dinámica y la lectura del compás.

Figura 20, Zoo Song, c. 113: sonido normal a semi-eólico.



Armónicos

Como bien se estableció en la Figura 17 -que detalla el compás 144 y la utilización también de armónicos- hay que decir que dicho compás no fue la primera vez en esta obra donde se utilizaba dicha técnica. Hay otros dos puntos en donde se encuentra el uso de armónicos, por ejemplo: en los compases 156 al 157 cuyas notas también indican que deben hacerse trinos (junto con acentos) y en el compás 108, los cuales pueden apreciarse a continuación en las Figura 21 y Figura 22 respectivamente:

Figura 21, Zoo Song, cc.156-157: armónicos con trinos.

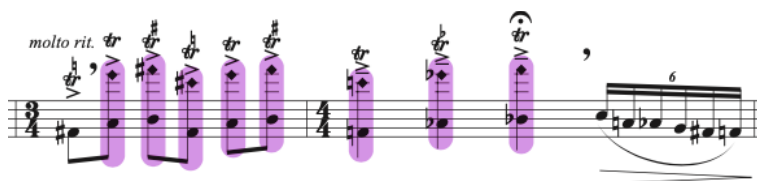
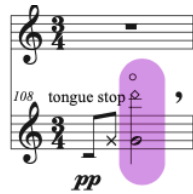


Figura 22, Zoo Song, cc. 108: armónicos.



En la Figura 21, los sonidos armónicos son solicitados junto a los trinos. La mayor complejidad es realizar los trinos con la misma cantidad de batimentos para que el todo suene parejo tanto en grupo de corcheas, luego en negras.

Y a lo que respecta al armónico de la Figura 22, se señala que la dificultad radica en la emisión y mantención del re agudo sin que se rompa su sonido, especialmente al final de su emisión. Tal cual lo señala Robert Dick: “practicar lo armónicos naturales es valioso para incrementar la fuerza de los labios y desarrollar una concepción de la mejor posición de la embocadura necesaria para producir un sonido plenamente centrado en cada nota”.⁵⁷ Por lo tanto, en caso de quiebre de sonido, se sugiere la práctica de ejercicios de armónicos⁵⁸ para tomar conciencia del uso del cuerpo para llegar a tener un mejor apoyo de la c.a. , su emisión y control en la flexibilidad de los labios, entre otros.

Jet whistle y tongue-ram

Finalmente, hay otras 2 técnicas extendidas utilizadas en la obra: jet whistle y los tongue-ram (o tongue stop). Un jet whistle (j.w.) se obtiene obturando totalmente la embocadura con los labios y se sopla dentro de la flauta de manera violenta. El resultado debe ser un sonido fuerte que tiene múltiples resonancias agudas como si fuera el sonido de un avión a chorro (jet plane) o un silbato. El j.w. se utilizará tres veces en la obra. La Figura 23 muestra un uso de ellos. La emisión es fácil entendiendo que lo toca un instrumentista que maneja la técnica mencionada.

⁵⁷ Robert Dick, *El desarrollo del sonido mediante nuevas técnicas*, (Madrid: Gramar, 1986), 16.

⁵⁸ *Ibid*, 17-24.

Figura 23, Zoo Song, c. 187: jet whistle.



En la última figura de esta obra, se da un ejemplo del tongue-ram. Éste aparece en la página 5 de la obra y claramente marcan un algo diferente (se detallará más en los desafíos musicales). El tongue-rams se produce inicialmente como el *juw.*, es decir, cubriendo toda la embocadura con los labios; la diferencia es que luego se emite una c.a. muy rápida dentro del tubo de la flauta y se corta el flujo de aire con la lengua, por lo tanto, debe haber una coordinación entre la lengua y el abdomen. El resultado es un sonido de resonancia del tubo de la flauta. Por lo tanto, la emisión de los primeros tongue-ram en la obra debe cuidarse pues la dificultad radica en realizarlos *pianísimo* (en general, se tiende a tocarlos no tan despacio, tal vez mal asociando una c.a. rápida con *mf* o *forte*). Un punto de atención es que la altura del sonido del tongue-ram que se digita es una séptima mayor más grave (en una flauta con pie de do), por lo que pudiera ser difícil entonar la nota del sib pues en este caso, el tongue-ram emite un do.

Figura 24, Zoo Song, c. 194: tongue-ram



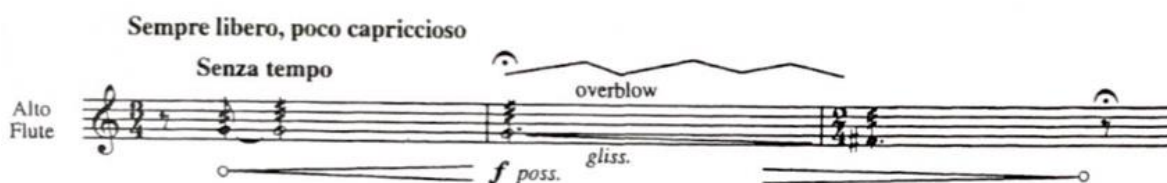
3.1.1.3 Couleurs du vent

Sonidos eólicos y frulatto

El primer sonido que se oye en esta obra tiene escritas 2 técnicas extendidas simultáneas: sonido eólico y frulatto. Si bien el tema a tratar en esta sección no tiene incluido el uso de la dinámica, sí hay poner especial atención a que en el primer compás, la

compositora solicita un *crescendo dal niente*, por lo tanto, para generar esa dinámica gradual, se comienza con un eólico sobre la nota sol para luego incorporar el frulatto. Éstas dos técnicas deben continuar hasta el tercer compás, habiendo sido modificada la sonoridad en el compás 2 con la indicación sobre el pentagrama de realizar un barrido que fluctúe por otras notas superiores (armónicos) de manera libre⁵⁹ por parte de el/la flautista y que además vaya realizando un glisando descendente del sol al fa sostenido del tercer compás, el cuál debe realizar un *diminuendo al niente*. Por lo tanto, dinámica, eólicos, eólicos sobre barridos, frulatto y glisando, marcan un inicio con mucha información para procesar y coordinar por parte de el/la intérprete.

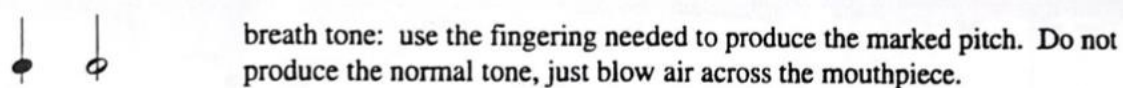
Figura 25, *Couleurs du vent*, cc. 1-3: sonido eólico y frulatto.



Solo refiriéndonos a los sonidos eólicos, la compositora presenta antes del inicio de su obra, una hoja con la notación que utilizará en la obra junto con su significado. Dicha hoja hace referencia a mucha información, la cual se va a requerir en muchas ocasiones a lo largo del estudio de la obra. Es la única obra de las cuatro de este trabajo que tiene una página que hace referencia a la notación que se utiliza en la composición.

En cuanto a los sonidos eólicos, Saariaho los define en inglés *breath tone* y los especifica con la siguiente gráfica:

Figura 26, *Couleurs du vent*, página Notation: *breath tone*.



⁵⁹ Si bien es libre, la compositora indica unas líneas que indican la dirección del barrido a realizar.

Junto a eso, la compositora realiza otra forma de notación para llegar de un sonido eólico a un sonido real y es a través de la siguiente simbología:

Figura 27, *Couleurs du vent*, página Notation: cambio de sonido eólico a sonido normal.

○ → ● change from breath tone to normal tone.

Cuando esta simbología se registra de manera inversa -círculo negro a círculo blanco- significa que hay un cambio que ocurre en el devenir de un sonido normal a sonido eólico. Esta notación está siempre registrada sobre la línea de la flauta. Cuando se aprecian círculos pequeños blancos bajo la línea de la flauta, estos nos indican el parámetro de la dinámica (el cual se abordará más adelante).

Algunos/as compositores/as utilizan en sus obras sonidos semi-eólicos y la notación de estos son diferentes a la de los eólicos y sonidos normales. En *Couleurs de vent*, se escuchan estos sonidos semi-eólicos justamente al ejecutar la emisión de esos cambios solicitados de sonido normal a eólicos y v/v. Es decir, están implícitos en parte de esta notación.

Anteriormente, se nombró junto al sonido eólico la técnica extendida llamada frulatto. El frulatto, entendido como un batimento rápido que se realizará con la lengua, es utilizado en la obra muchas veces y de variadas maneras: en una nota de valor largo (sonido real de la nota y en eólico), en notas de valor pequeño (sonido real y en eólico), en multifónicos y además aplicando otras indicaciones interpretativas de la autora. A continuación se muestran dos ejemplos del uso de frulatto:

Figura 28, *Couleurs du vent*, c. 103: frulatto.

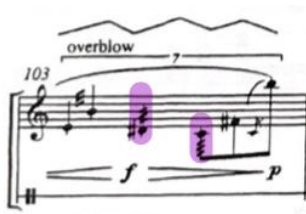


Figura 29, Couleurs du vent, c. 162: frulatto.



Cuando se toca un frulatto sobre una nota con ataque inicial, la continuidad del batimento de la lengua fluye de manera continua (si es que ya se tiene manejo de esta técnica). Pero al encontrarnos esta técnica viniendo de un legato esto se hace más complejo pues la lengua “está en reposo” y deberá activarse sin realizar corte al flujo de aire que está presente y activo.

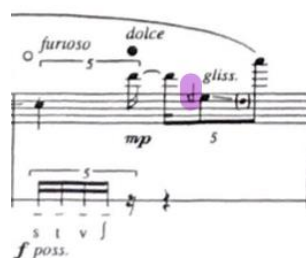
Una de las maneras en que se abordó la realización del pasaje de la Figura 29 fue cantarlo completo y al emitir el frulatto se cantó como “haaaarr” realizando la letra h no muda, sino con un sonido suave, más suave que el sonido de la letra j, por ejemplo. Esto permite que en el momento de pronunciar “haaaarr” los músculos internos de la cavidad bucal se activen suavemente, no se genera un corte de la c.a. y se continua de manera muy veloz al batimento de la lengua.

Se trabajó muy lentamente el pasaje ya que además la interválica es compleja y la digitación también pues el frulatto además debe emitirse en un multifónico.

Microtonos

Otra técnica extendida presente en esta obra es el microtono, utilizado de manera ascendente o descendente. En ambos casos, se deberá variar la nota en un cuarto de tono según corresponda, como se puede apreciar a continuación:

Figura 30, *Couleurs du vent*, c. 32: microtono bajo.



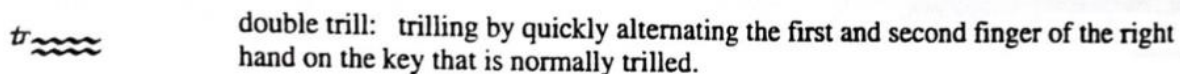
En el ejemplo superior, vemos que ese microtono está en el inicio de la nota y continúa con un glissando. Otras veces aparecerán de manera inversa, es decir, desde una nota específica, a través de un glissando, se llegará a un microtono, generando por consiguiente un microintervalo. Claramente, la compositora quiere un leve descenso o ascenso en la altura de la nota (y presente). Esto es un desafío para el intérprete, sobre todo de quienes venimos con educación musical ligada a la de herencia clásica-romántica-europea, en donde el punto tonal gira en lo temperado, en la utilización de tonos y semitonos. En este estudio, hay apurtes personales en el uso de los glisandos pero cuando la precisión es tal como lo solicita la creadora, se decidió trabajar de la siguiente manera: en primer lugar, se descontextualizaron los microtonos del discurso musical y se trabajaron los sonidos reales, haciendo caso omiso de las alternaciones solicitadas. El trabajo se realizó utilizando afinador.⁶⁰ Siguiendo el mismo ejemplo de la figura anterior, se procedió a trabajar el mi (natural) con el re. Se trabajó el mi con el mi bemol. El objetivo de esto eran dos cosas: poder dejar auditivamente muy claro ese intervalo de segunda menor, para poder entonces identificar el cuarto de tono entre el mi y mi bemol. No hay que dejar fuera de contexto, que esta obra es para flauta en sol, por lo que las notas emitidas son otras (si y si bemol) pero independiente de la altura -ya que durante el transcurso de la obra aparecen muchos microtonos siempre unidos a glisandos- lo que se necesita es practicar la precisión de la subdivisión de altura; el otro objetivo es habituarse al timbre de esta flauta y al peso-tamaño de ésta. En cualquier situación, para la utilización de una flauta en sol (con o sin cabeza curva), implica tener una etapa de dominio del instrumento, tanto en su peso total, medidas de longitud, peso de la cabeza (sobre todo si es curva), equilibrio, en su propia sonoridad y resistencia muscular.

⁶⁰ TE Tuner, app para teléfono móvil.

Doble trino

Otra técnica extendida que se presenta en *Couleurs du vent*, es el de doble trino, el cual consiste, según las indicaciones redactadas por la creadora en lo siguiente:

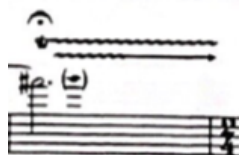
Figura 31, *Couleurs du vent*, página Notation: doble trino.



Doble trino: trinar alternando rápidamente el índice y el segundo dedo de la mano derecha sobre la tecla que normalmente se trina.

En mi caso, esta fue la primera vez en que me enfrenté a un doble trino y la tarea no fue fácil. También se procedió a descontextualizar cada uno de los dos dobles trinos que aparecen en la obra y trabajar en la obtención de lo que la compositora solicita. En el primer doble trino, se trabaja sobre un semitono, en el segundo doble trino también solo que le antecede un glisando desde la nota si bajada un cuarto de tono. La realización de éstos fue de complejidad alta ya que fue lento incorporar esta información nueva y hubo confusión específicamente en la digitación de los trinos pues las indicaciones traducidas pueden ser “interpretadas” de varias maneras.

Figura 32, *Couleurs du vent*, c. 96: doble trino.



Finalmente, ¿cómo se podría explicar la realización de estos dobles trinos? La pregunta aflora producto de la confusión. La nota debe realizarse con el trino real al cual le corresponde en digitación, al cual se le suma la alternancia de los dedos índice y medio de la

mano derecha. En definitiva, se ven 3 dedos realizando un rápido batimento para lograr ese doble trino. En términos de sonoridad no es complejo y una vez que se entiende el procedimiento, la técnica otorga un novedoso timbre en la flauta. El siguiente desafío de esta técnica será realizar esos batimentos rápidos y coordinados.

Glisandos

Una técnica extendida muy utilizada a lo largo de la obra es el glisando. Desde que aparece en el segundo compás hasta el penúltimo compás de la obra, no deja de sorprender su utilización de manera ascendente y descendente entre microintervalos (compás 74 y 69), semitonos (c. 18 con trino), tonos e intervalos más amplios. Cabe señalar que el final de la obra tiene una utilización extendida de esta técnica que es muy interesante. Desde el compás 180 al final, se puede observar que en cada compás se utiliza el glisando siempre descendente, lo que provoca en un amplio gesto musical un descenso continuo final utilizando casi completamente el registro de la flauta en sol, desde un si bemol de la tercera octava hasta el do más grave,⁶¹ al cual llamaremos el gran glisando, como se puede apreciar en la siguiente imagen:

Figura 33, *Couleurs du vent*, cc. 180-191 (final de la obra): glisandos.

⁶¹ Las notas corresponde a la notación, no a su altura real pues hay que recordar que la flauta en sol es un instrumento transpositor.

Muchos glisandos se pueden realizar de diversas maneras. Una de ellas es girando la embocadura hacia afuera o hacia adentro según la dirección solicitada del *glissando*, lo que funciona muy bien para los intervalos de segunda menor, por ejemplo. Otra manera muy común es destapando los dedos de las teclas sin levantar el dedo (por ende, sin levantar la tecla) para finalmente levantarlo (o levantarlos). Esta forma de realizar esta técnica solo es posible en aquellas flautas que tenga un mecanismo de teclas perforadas, lo cual es muy común en las flautas travesas en do.

En esta obra, estamos utilizando una flauta en sol, la cual no tiene llaves perforadas y nos llevó a tener que ver en el caso de algunos glisandos un trabajo/estudio/exploración más detallado para poder obtener esa gradualidad de altura que se solicitaba en dos ocasiones con las mismas notas: compases 163 al 164 y 180 al 181 (donde se inicia el gran glisando final) puesto que no hay indicaciones de la compositora respecto a ello. En definitiva lo que se definió es que en los compases 163 y 180, una vez se emite el si bemol del registro agudo, debe ir obturándose lentamente el dedo medio de la mano izquierda (m.i.) y luego, al pasar de compás, desobturar la tecla pequeña de trino (a la cual la llamaremos “A”) de la mano derecha (m.d.). De esa manera, se puede realizar de manera mucho más gradual este glisando de dificultad alta.

Se deja en colores la sugerencia en la siguiente figura:

Figura 34, *Couleurs du vent*, cc. 163-164: glisandos. Digitación sugerida.

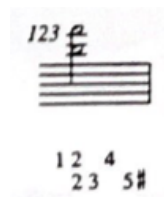


Multifónicos

Otra de las técnicas extendidas utilizadas en esta pieza musical corresponde a aquella realizada con un leve aumento de la presión del aire sobre la embocadura, sintiendo la garganta más abierta para abarcar más de un sonido a la vez, para emitir un multifónico. Esta técnica no es muy compleja en muchos de ellos, sin embargo, en este caso, era la primera vez que se abordaba en una flauta en sol y se tocaban por primera vez los solicitados en la obra.

Esta técnica se presenta a partir de la página 4 de la obra, con una presencia casi continua desde los compases 118 a 133. Luego de eso y hasta la página 5 (última de la obra) se presentarán en pocas ocasiones, y en reiteradas ocasiones se emitirán junto a *frulattos* o en trémolos. Los multifónicos aparecen en la partitura sin la digitación impresa, sin embargo, la creadora la coloca de manera precisa en la página inicial de notación, identificando el compás donde están escritos estos sonidos simultáneos. Cabe señalar que existen diversas formas de notación de los dedajes en la flauta transversa para los multifónicos u otros sonidos que salen de lo tradicional. En esta ocasión, Saariaho da por sabido que lo que ella escribió, se entiende, no da más detalles. En lo personal, no fue complejo de descifrar pues está ligada a la que utiliza la escuela francesa, enseñanza que recibí durante todos mis estudios de pregrado. Esta consiste en que tanto en m.d. como en m.i., los dedos se identifican con números del 1 al 5 siendo los pulgares el número 1 avanzando en orden hasta el meñique como número 5. Los números que aparecen escritos en el multifónico corresponderá a los dedos que deben obturarse en las llaves de la flauta y se entiende que los números de la línea superior corresponden a la m.i. y los de la línea inferior a la m. d. como se puede ver en el siguiente ejemplo:

Figura 35, *Couleurs du vent*, página Notation: multifónico.



En segundo lugar, ya que la compositora detalla la digitación de los multifónicos y éstos no están en la inmediata memorización del intérprete musical, se procedió a incorporar en la partitura la digitación de cada multifónico para ayudar al proceso de estudio (y luego de concadenación de éstos). A continuación se presentan dos ejemplos: uno de ellos que muestra la partitura como está editada y el otro, que da cuenta de la incorporación de la digitación.⁶²

⁶² Se realizó en un Ipad, en la App llamada Notation.

Figura 36, *Couleurs du vent*, cc. 122-125: edición original.



Figura 37, *Couleurs du vent*, cc. 122-125: incorporación digitación de multifónicos.



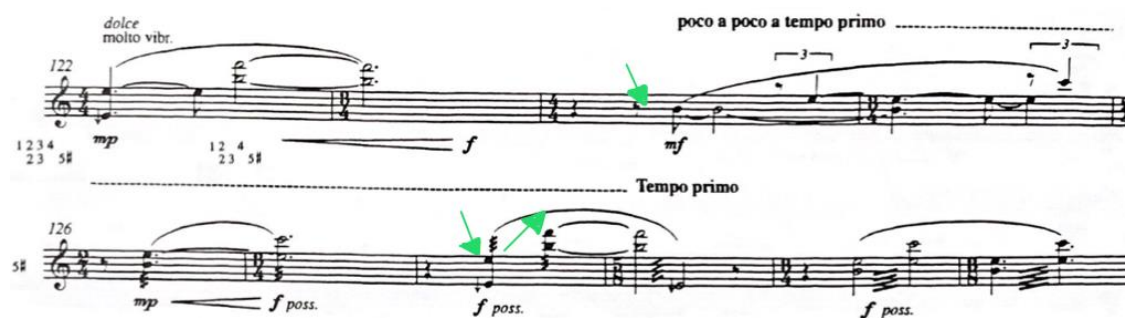
Cuando como flautistas nos enfrentamos a los multifónicos, los podemos estudiar -en cuanto a su emisión- de diversas maneras y deberemos enfocar la metodología, según el nivel de estudio que se tenga, y/o el de manejo de las técnicas extendidas y/o multifónicos. En el estudio personal de la obra, se realizaron las siguientes etapas:

1.- Trabajar cada multifónico de manera independiente utilizando la digitación específica que pudiese tener el multifónico especificado por la compositora. A excepción del multifónico que está solicitado tres veces en el c. 165, los demás están conformados por dos sonidos a la vez. Entonces, la manera de estudiarlos, en primer lugar, fue obteniendo de manera ascendente cada una de las notas que conforman el multifónico -es decir, de manera individual- para posteriormente, emitir todas las notas de manera simultánea.

2.- Identificar la dirección de la c.a. para la emisión de cada multifónico. Dependiendo de los sonidos que conforman un multifónico, muchas veces debemos establecer hacia donde se debe emitir la c.a. para abarcar sonidos simultáneos: si su dirección es más bien una diagonal hacia abajo, hacia el frente o diagonal hacia arriba, lo que muchas veces está supeditado por el registro de las notas que conforman cada multifónico. Aún sabiendo esto, como metodología para una más rápida incorporación de esta sección de multifónicos, en la

partitura se incorporaron algunas señas (flechas verdes) como lo ejemplifica la siguiente figura:

Figura 38, *Couleurs du vent*, cc. 124-128.



3.- En reiteradas ocasiones, la concatenación de los diferentes multifónicos se hizo compleja ya que hay que recordar cuál es la nueva digitación que se aproxima. Una manera didáctica que se aplicó para su estudio y más rápida incorporación de las digitaciones a utilizar (acción que en general no necesitamos realizar los flautistas), es escribir en color en la partitura y en la digitación correspondiente, el dedo que se deberá desobturar para el siguiente multifónico.

Figura 39, *Couleurs du vent*, cc. 122-123.



4.- Incorporación de otras técnicas. Una vez ya estuvo todo lo anterior coordinado, se fueron sumando en diferentes etapas lo requerido por la compositora como son los trémolos dinámicas, frulattos, vibratos, eólicos. Cabe destacar el trémolo específico del compás 119, en donde se pide que sea el dedo 4 (dedo anular) de la m.i. el que realice el batimento (Ver Figura 40). Esto en sí no es difícil pero sí lo es cuando hay más información que incorporar en el compás pues también se solicita un barrido eólico de armónicos libre sobre un

multifónico que debe ir *diminuendo* y todo esto se encuentra al término de un segmento que requiere de una gran dosificación de aire desde el compás anterior (ver Figura 41)

Figura 40, *Couleurs du vent*, c. 119: trémolo especificado por la compositora.

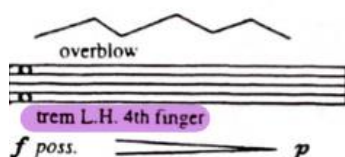


Figura 41, *Couleurs du vent*, cc. 118-119: trémolo y otros.



Sonido y voz

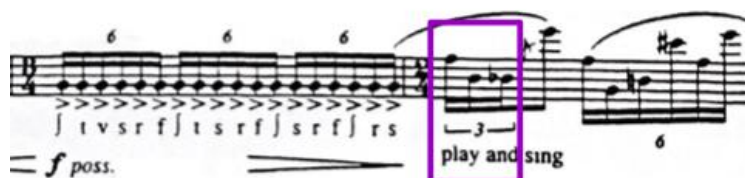
Finalmente, se hará referencia a la última técnica extendida que utiliza Kaija Saariaho en esta pieza para flauta en sol sola: sonido y voz simultáneos. Ella realiza 2 formas diferentes de emisión de la técnica. Para poder clarificar de mejor manera, se clasifica de la siguiente manera:

- a.- sonido de la flauta y voz simultáneos (canto).
- b.- uso de fonemas.

a.- Sonido de la flauta y voz simultáneos (canto)

En cuando a sonido y voz simultánea, estos se encuentran en 3 momentos: en el compás 150, 154 (con alzar) y compases 159 hasta la mitad del c. 160. La manera en que se utiliza esta técnica, también es de dos maneras y en ambas, la compositora lo grafica utilizando solo un sistema o pentagrama. En las siguientes figuras, se puede apreciar donde canta la voz. En la Figura 42 la voz y la flauta realizan la misma línea melódica y en la Figura 43 la voz realiza una nota pedal (re natural que puede ser cantada en cualquier registro) mientras la flauta realiza algo completamente diferente.

Figura 42, *Couleurs du vent*, c. 150: sonido y voz simultáneos.



La realización del canto del ejemplo anterior se realiza en el mismo registro en que está escrito. La dificultad que reviste este segmento es que se viene de un compás previo que tiene fonemas a pronunciar, por lo que hay que coordinar la dosificación del aire, la respiración, tener incorporado el intervalo de séptima menor (entre la nota sol de los fonemas y primera nota de sonido y voz simultáneos) y las siguientes notas. Para poder memorizar, primero se trabajó tocando las notas sol del compás 149 y 150 para internalizar los sonidos e ir reconociendo la interválica. Luego de estudiar independientemente los fonemas, se fueron uniendo estos de a poco a las tres notas de canto.

En la siguiente figura, el trabajo de la voz cantada es más sencillo pues debe cantarse una nota -“re”- y la referencia auditiva la tiene incorporada el multifónico que la precede.

Figura 43, *Couleurs du vent*, cc. 152-153: sonido y voz simultáneos.



b.- Uso de fonemas

La dificultad de realización de esta técnica no es tan compleja. La compositora introduce la pronunciación de ciertas consonantes, especificando cómo deben sonar en la

página de notación junto con especificar que se deben acentuar los fonemas como si tuvieran un acento cada uno de ellos.

A continuación se dan 4 ejemplos de la notación de estos fonemas que se encuentran en la obra:

Figura 44, *Couleurs du vent*, c. 149: articulación aspirada.

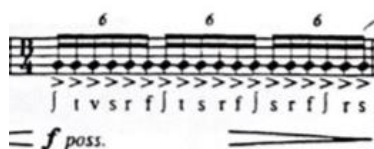


Figura 45, *Couleurs du vent*, c. 25: interrupción de sonido real de la flauta.

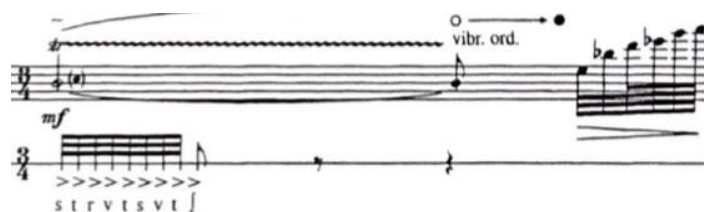


Figura 46, *Couleurs du vent*, c. 38: uso de portato.



Figura 47, *Couleurs du vent*, c. 156: fonemas sin indicar articulación.



La experiencia de abordar fonemas fue interesante ya que era primera vez que se veía una técnica como esta. Tal vez el inicio de abordaje fue como abordar un trabalenguas. Lo primero en hacer para su estudio fue un “trabajo de escritorio”, es decir, sentarse a leer lo que la compositora detalló en la página de Notación respecto a la pronunciación de cada uno de los fonemas y realizarla. Sus indicaciones quedan claras para quien tiene nociones de francés mayoritariamente (quien no los tenga puede utilizar alguna página de traducción en Internet para saber la pronunciación o conocer a alguien para que lo/a asista en esta etapa). Lo segundo fue aislar de la partitura el grupo de concatenación de fonemas para estudiar su pronunciación en conjunto de manera muy lenta. El orden de los fonemas no tiene un patrón establecido, correlativo. Con el objetivo de poder iniciar una práctica solo de la pronunciación de los fonemas como aparecen agrupados en la pieza, se ordenan en la siguiente tabla:

Tabla 1: Couleurs du vent, agrupación de fonemas.

<i>Compás/compases</i>	<i>Grupo de fonemas</i>
<i>c. 9 *</i>	$\int tvsrf \int tsrf \int srf \int rs$
<i>c. 21 **</i>	$strvtsvt \int$
<i>c. 25 **</i>	$strvtsvt \int$
<i>c. 32</i>	$stv \int$
<i>c. 33</i>	stv
<i>c. 38</i>	$stv \int tv \int _ tv$
<i>c. 39</i>	$st \int$
<i>c. 40</i>	$\int _ st$
<i>c. 41</i>	$v \int$
<i>c. 42</i>	stv
<i>c.42-43</i>	$\int hs$
<i>c.44</i>	$h \int$

c.45-46	sv]
c. 46	tvs
c. 47-48	tvsv
c. 48-49	∫ _____
c. 104	srsr
c. 107	sr]
c. 149 *	∫tvsrf∫tsrf∫srf∫rs
c. 152	∫t∫t∫tsvt∫t∫
c. 154	tttttt
c. 156	stst ∫v ∫vst
c. 157	∫ts ∫tst st
c. 165	st s
c. 169	f ∫
c. 170	∫
c. 176	f ∫ ts
c. 191	∫

Los compases marcados con pares de asteriscos corresponden a agrupaciones de fonemas que son iguales y que se presentan en la partitura con el mismo ritmo.

Una vez que ya se logra pronunciar los fonemas correspondientes al segmento de la pieza que se esté estudiando (manteniendo un tempo lento), es necesario incorporar la digitación de la/las nota/s que se debe/n realizar para poder trabajar lo que se solicita en cuanto a resonancia del aire en la embocadura, acentos, dinámica, línea del sonido de la flauta (y eventual alternancia de sonido flauta/fonema), ritmo, y/o dosificación del aire pues pronunciar los fonemas requiere de un gran dominio de la dosificación del aire. Por ejemplo, en la Figura 44 se deberá tener cuidado en no emitir tanto aire en el primer sextillo pues se corre el riesgo de no quedar con aire para los otros 12 fonemas que están por venir. Al tener todos estas consonantes marcados acentos, se tiende a abrir mucho los labios de el/la flautista

y se pierda innecesariamente aire. Por lo demás, si se estudia de manera reiterada y enérgica solo este compás, el/la intérprete puede marearse. Con el transcurso de la práctica, estas situaciones que ocurrieron durante el estudio de esta técnica extendida, fueron superadas. En definitiva, lo que se debe lograr es una correcta coordinación de diversas técnicas que deben ser trabajadas aisladamente para poder concatenarlas de a poco. Esta técnica, como está presentada en esta obra, es de alta dificultad.

3.1.1.4 Luvina

Jet whistle

El primer sistema de esta obra es interesante en su planteamiento. Tal cual está escrita en la partitura, la pieza comienza con un jet whistle (j.w.). Esto es todo un desafío en la flauta baja por diversos motivos. En primer lugar, se debe girar la flauta hacia el intérprete para poder cubrir con la boca toda la embocadura; el peso y tamaño de ésta, dificulta lo que viene a continuación pues hay que reubicar la flauta. En segundo lugar, está escrito que debe hacerse digitando un fa de la primera octava, nota que no es muy resonante para el j.w. Adicionalmente, hay que tener mucha conciencia de la correcta presión y tensión de los labios sobre la embocadura al emitir rápidamente la c.a.: si se presiona poco, la técnica se logra de manera parcial; si se presiona-tensionan más los labios se define con mayor claridad el j.w. Por otra parte, se debe lograr el efecto de gradualidad de dinámica (que subyace de la misma técnica) la cual es compleja debido al ancho y largo de la flauta. Y finalmente, hay que volver a colocar la embocadura de la flauta a su posición normal pues este j.w. es solo la primera sonoridad de la obra, la cual queda resonando en el ambiente de manera clara por la utilización de efectos de reverberación.

Figura 48, Luvina, inicio de la obra: jet whistle.

The image shows a musical score for the beginning of the piece 'Luvina'. The score is written on a single staff in treble clef. It begins with a 'jet whistle' (j.w.) marked with a purple box around the first few notes. Above the staff, there are performance instructions: 'rápido!' and 'mucho aire, ruido de armónicos'. Below the staff, there are dynamic markings: '*ff*' (fortissimo), 'molto dim.....' (molto diminuendo), '*ppp*' (pianissimo), and '*ppp* dolce'. At the end of the staff, there is a double bar line with the instruction 'frul. -> ord.' (flute to oboe).

El estudio realizado fue hecho en franjas de trabajo distanciadas unas de otras ya que esta técnica implica una resistencia aeróbica altísima. La emisión repetida de un j.w. en la flauta baja es algo muy complejo en sonoridad: hubo que analizar la presión-tensión de los labios para encontrar aquella que tuviese una mayor efectividad tímbrica y riqueza de armónicos. Todo esto, trabajado de manera normal, sin uso de aparatos electrónicos. Se deja la advertencia que el estudio repetido de esta técnica puede provocar mareos en el intérprete si este no está habituado a emitirla en esta flauta.

Semieólicos/ruido de armónicos

La obra continúa con tres agrupaciones de tres notas cada una en donde se indica que deben ejecutarse rápidamente, con mucho aire y con “ruido de armónicos” (ver Figura 49). Aquí estamos en presencia de palabras como “mucho aire” las cuales se toman como emisión de sonidos sucios, es decir, se escucha la altura de las notas escritas y aire. Esto fluye de manera rápida, repetitiva y además, debe reflejar la otra indicación: “ruido de armónicos”, lo cual se tradujo a que durante la repetición de los diferentes grupos de notas, sus sonidos pueden abarcar sus armónicos correspondientes. Este mismo recurso técnico se utilizará una vez más en el quinto sistema de la obra sobre un solo grupo de tríada.

Figura 49, Luvina, 1er sistema: "mucho aire, ruido de armónicos".

Juan KUITO

Adina Izarra (1992)

rápido!
mucho aire, ruido de armónicos

jet

ff molto dim.....*ppp*

ppp dolce

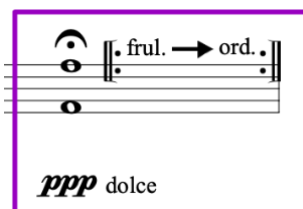
frul. → ord.

El trabajo consistió en estudiar la digitación de estas tríadas repetidamente y una vez estuvieron incorporadas en estudio, se continuó incorporando aire al sonido. Es decir, se emite un semieólico (“ensuciar el sonido”) y se abarcan algunos armónicos. Es importante estudiarlo en ese orden pues de lo contrario, más bien será de manera refleja la emisión de sonidos, pudiendo provocar desorden en la ejecución de las notas y errores de digitación y emisión de armónicos. Se considera que su dificultad es media.

Multifónicos y frulattos

Ya finalizando el primer sistema, se presenta en conjunto un multifónico compuesta de dos notas, cuya duración es libre y en donde se debe alternar la utilización del frulatto y sonido normal. Entendiendo que está escrito “frul.” primero y su devenir va a sonido normal, es que se toma la decisión de comenzar el multifónico desde el frulatto y no desde el sonido normal. Se deja estipulado esto ya que se buscaron en las referencias de audio encontradas, se comienza con la emisión de las notas reales y desde ahí comienza la alternancia de frulatto y sonido normal tal como lo estipula la edición impresa:

Figura 50, Luvina, 1er sistema: multifónico y frulatto.



Tanto los multifónicos como el frulatto serán utilizados nuevamente en el transcurso de la obra. Los multifónicos serán con dos notas siempre (los que no son tan fáciles de ejecución) y los frulattos se aplican sobre notas con sonido “sucio” y luego en sonido real (ver Figura 51), en trémolo (Figura 52) y al final de la obra luego de un golpe de llave con eólico (Figura 53).

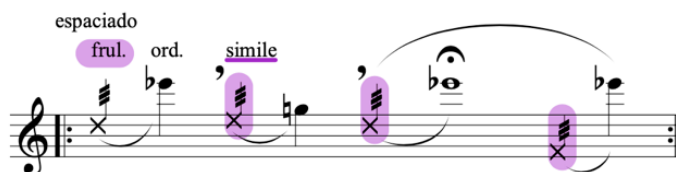
Figura 51, Luvina, 2° sistema: frulatto sonido sucio y sonido real.



Figura 52, Luvina, 5º sistema: frulatto.



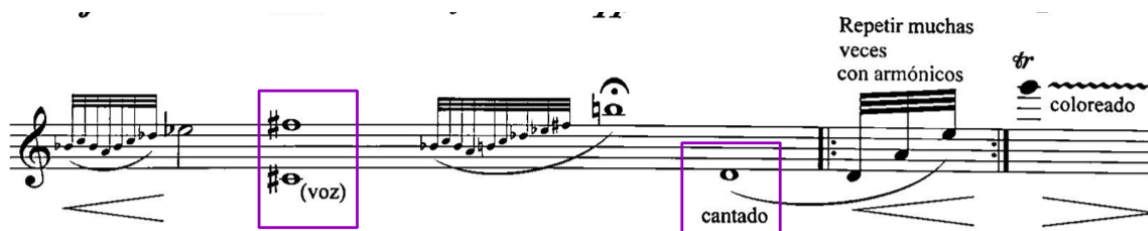
Figura 53, Luvina, 7º sistema: frulatto.



Sonido y voz

En el cuarto sistema se presenta por primera vez la utilización de la voz. En una primera instancia está solicitada la voz y sonido de la flauta con notas diferentes, en la segunda vez , voz y sonido de la flauta realizando la misma nota y en la tercera instancia, como la primera. Ver en la siguiente figura:

Figura 54, Luvina, 7º sistema, frulatto



3.1.2 Técnicas fundamentales

Como se dijo anteriormente, un instrumentista debe abordar ciertas técnicas, las cuales son basales. Según el flautista y pedagogo Pierre-Ives Artaud, las dinámicas, las

articulaciones, el vibrato y las respiraciones - independientemente de los estilos musicales- son las que combinadas entre sí, forman el fraseo musical.⁶³

El/la flautista debe moldear su propio sonido a través del aire que insufla. Puede decirse que un flautista trabaja muchas veces a ciegas ya que por una parte, no puede ver sus manos, sus dedos y por otra, trabaja con el aire, material que es invisible. Si esto lo relacionamos con las técnicas fundamentales se puede decir que gradualmente, un/a flautista irá controlando diferentes músculos del cuerpo para poder emitir una c.a. con ondas controladas, un golpe de lengua más duro o más blando que permita escuchar un sonido claro y preciso, una embocadura con músculos cada vez más flexibles para realizar sonidos más ténues o más fuertes y en una afinación justa, y un tronco que coordine inspiración y espiración permitiendo dosificar el aire que se necesite para tal o cual motivo, frase o segmento musical de la obra que sea. Es decir, una coordinación de cada uno de estos parámetros en sí y además relacionados con los otros: vibrato, articulaciones, dinámicas y respiración respectivamente. A continuación se realizará una mirada de cómo se ha presenten estas técnicas en cada una de las obras que están presentes en este trabajo.

3.1.2.1 Say Can You

Esta obra de la compositora y flautista Allison Loggins-Hull es bastante tradicional en cuanto a la utilización de las técnicas consideradas fundamentales. La obra no cuenta con una página introductoria de notación por lo que es de consenso general, en términos de vibratos, que se utilice un vibrato normal, que vaya en concordancia con el carácter, tempo, rítmica de lo que se está tocando. Es decir, que acompañe de buena manera el devenir de la música.

Vibrato

La obra *Say Can You* tiene líneas melódicas para la flauta que permiten incorporar este vibrato para que una nota de valor más largo tenga una riqueza añadida. A modo de ejemplo, se presenta de manera gráfica donde se incorpora un vibrato el cuál no está escrito

⁶³ Pierre- Ives Artaud, *La Flauta*, 73.

por la compositora pero sin embargo, en un lenguaje de estilo -rememorando que el flautín en esta obra “hace un guiño al pífano”- acrecienta la riqueza musical. Al contrario, su ausencia, implicaría una simpleza insípida que llevaría a una carencia musical.

Figura 55, *Say Can You*, c. 53: vibrato.



Articulaciones

En cuanto a la articulación, ocurrió en la primera etapa de estudio que por ejemplo, en el compás 45, se comenzara a integrar en la articulación *staccato* pero durante el devenir de las clases, se elimina ya que por una parte, la compositora no lo solicita y, por otra parte, si se realiza con un ataque simple, el carácter de *militar* que está escrito en la partitura queda mucho más claro. Las articulaciones que en definitiva se utilizaron en la obra fueron ataques simples, portatos, triple ataque, acentos y legatos (con ataque inicial).

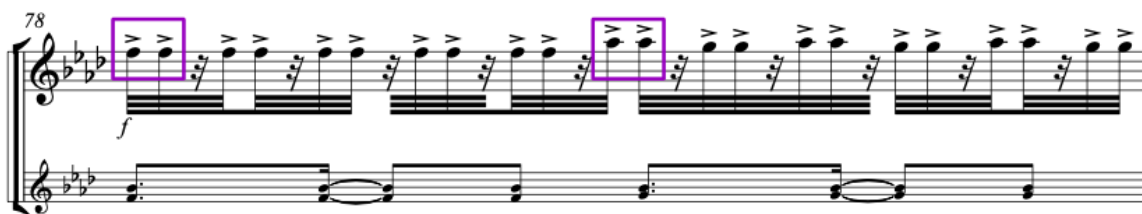
Es interesante destacar lo que ocurre en el compás 78, pues este presenta en cada una de las notas del compás del flautín, acentos, tal como lo grafica la siguiente imagen:

Figura 56, *Say Can You*, c. 78: acentos.



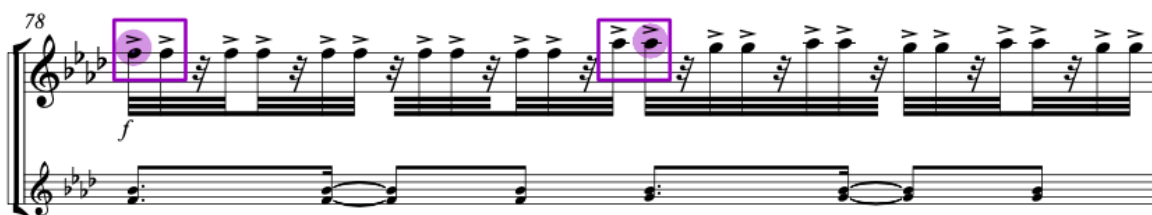
El desafío en este compás fue salir de una ejecución que inicialmente fue muy pareja. La guía pedagógica fue mostrando que si bien hay acentos en todas las notas, debe existir una diferenciación en el fin musical que tiene un 4/4, por ejemplo, cuando una semifusa está en tiempo fuerte y continúa a uno más débil o cuando una semifusa es alzar a un tiempo más fuerte. Para detallarlo de manera gráfica en este documento, la interrogante podría ser ¿deben tocarse igual estos dos grupos de notas que se ven enmarcados en la siguiente figura?

Figura 57, Say Can You, c. 78: acentos enmarcados.



La conclusión es que no. Cada nota -aun estando todas acentuadas- tiene una jerarquía de acentuación y en definitiva, nuevamente, a modo de ejemplificar en este texto, se deja en destacado las notas de cada rectángulo que debe tener una mayor acentuación en este ejemplo, solo sobre los tiempos más fuertes de un compás de 4/4.

Figura 58, Say Can You, c. 78: acentos enmarcados destacando tiempo más fuerte.



Dinámicas

En cuanto a las dinámicas utilizadas en esta obra, se puede identificar en un plano general, una notada presencia de *mf*, *f*, *ff* y utilización de acentos que si bien también están relacionados con la articulación, se deja establecido que marcar un acento, implica una mayor dinámica sobre la/las nota/s aplicada. En un plano más particular, se destaca la utilización de una dinámica que va *a niente*. Esta se presenta realizando un *diminuendo* sobre una nota larga (ver siguiente figura) y es interesante apreciar auditivamente cómo en definitiva, se funde el fin de la nota del flautín en el devenir de la electrónica.

Figura 59, *Say Can You*, c. 11: *dinámica a niente*.



Esta técnica implica dos importantes desafíos: que la afinación de la nota se mantenga siempre igual y que la nota no se quiebre, que no cambie de altura. Esto se logra con la precisión correcta que necesitan tener la c.a. en cuanto a su velocidad y dirección junto con la correcta presión de los músculos de la boca.

La dinámica *a niente* se utilizará de manera recurrente desde el inicio de la obra hasta el compás 44. Luego se presentará al inicio de la sección C -que corresponde al final de la sección anterior- (ver Figura 55) y en 2 ocasiones más: c. 63 y 70. Sin embargo, existe una diferencia en las secciones A y B pues además del *decrecendo a niente* se debe realizar un *glissando* (ya expuesto en las técnicas extendidas. Ver Figura 1).

Respiraciones

Finalmente, lo que se puede establecer para las respiraciones es que en ciertos segmentos la obra exige a el/la flautista saber dosificar la emisión de la columna de aire (c.a.) ya que hay segmentos musicales en que si bien se podría respirar, da una mayor conducción musical no hacerlo. Por ejemplo, es lo que ocurre en este segmento de la obra:

Figura 60, Say Can You, cc. 3-6: respiraciones.

Lo que se puede apreciar en la figura anterior es que la respiración marcada entre paréntesis -en el compás 4- es válida. Musicalmente hablando, es mejor que se realice al final de la línea melódica, en el punto de su cadencia -inicio compás 7-, la respiración como punto de reposo más conclusivo. La música llega en ese punto a silencios, por lo que no reviste dificultad realizar la respiración. Lo complejo es sostener la c.a. todos esos segundos para realizar finalmente 1 respiración.

Esto será reiterativo a lo largo de la obra.

Por el estudio que se realizó de la obra, se destacan dos puntos a considerar como sugerencia en cuanto a respiraciones:

Figura 61, Say Can You, c. 50: respiración.

Esta sugerencia radica en realizar una respiración suave entre los trémolos para que llegue hasta el final el sonido. Hay que tener en consideración que desde el compás 45 no se realizan respiraciones hasta el compás 48, por lo que ya se verá exigido el trabajo aeróbico de el/la flautista.

Figura 62, *Say Can You*, cc. 63-70: respiraciones.

The image shows a musical score for two staves. The top staff is the melody, and the bottom staff is the accompaniment. Measure 63 has a melodic line starting with a triplet of eighth notes, followed by a note that is annotated with a box: "gradually turn into whistle tone (sounds an octave higher)". A purple 'C' symbol is placed above the staff at the end of the measure. Measure 68 has a melodic line with a long note, followed by a rest. A box above the staff contains the letter 'D' and the time signature '3:56'. A purple 'C' symbol is placed above the staff at the end of the measure. The accompaniment consists of eighth-note patterns in the bottom staff.

En este segmento graficado, tal como se dijo en el subcapítulo anterior, se añadió a modo de sugerencia realizar respiración circular para no realizar cortes o realizar un trabajo de dosificación de la c.a. para no respirar durante toda la emisión de ese w.t. La compositora no incorporó cortes, no se justifican, por lo tanto, no debieran estar presentes.

3.1.2.2 Zoo Song

Dinámicas

En la obra se pueden encontrar dinámicas que utilizan el siguiente espectro: pp, p, mp, mf, f, ff, fff, sfz, > a niente (n).

Nina Shekhar plantea en esta pieza musical un desafío notable en las dinámicas debido a que al intérprete se le exige un balance de dos dinámicas a la vez. Por una parte, es el/la flautista quien realiza dos líneas: la voz y la flauta, por lo que el diálogo entre las dos líneas es fundamental; el equilibrio del énfasis o sutilezas debe estar presente siempre. Es por esto que la evidencia de la utilización de dinámicas debe ser diferenciada. Por otra parte, este parámetro está muy compenetrado con la articulación: la dualidad también se aprecia en estas técnicas fundamentales en Zoo Song. Solo a modo de ejemplo, como se puede ver en la siguiente figura, nos encontramos en el inicio de la obra con una dinámica *p* en la flauta y en el c. 4, la voz -en *mp*- debe cantar un staccato con acento una nota precisa: re. Luego, en el compás siguiente otras 2 notas con misma dinámica y articulación.

Figura 63, Zoo Song, cc. 1-5: dinámicas y articulaciones.

The image shows a musical score for the piece "Nervously clucking" (cc. 1-5). The tempo is marked as ♩ = 108. The score is written for Voice and Flute. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The music is in a 2/4 time signature. The score is divided into two staves: Voice and Flute. The Voice staff has a treble clef and a key signature of one flat. The Flute staff has a treble clef and a key signature of one flat. The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *mp* (mezzo-piano). Performance instructions are provided for both parts, including "anxiously (look towards center of room with eyes wide open, move jitteringly with sharp, sudden movements)" for the Flute and "(annoying, restless, childlike tone)" for the Voice. The score also includes articulation markings such as accents and slurs. A legend at the bottom left indicates that the *p* marking stands for "key clicks*".

El desafío personal fue realiza en la voz ese acento pues inicialmente mi canto era muy suave, carecía de esa acentuación. Se comenzó a trabajar y lo que hubo que cuidar inmediatamente, fue la afinación de los intervalos que vendrían en el compás 6 ya que al dar énfasis en la acentuación (que debía realizarse en *mp*) o se aumentaba la dinámica o se ampliaba el intervalo cantado a más de una tercera menor, no era precisa. Estos acentos estarán constantemente desafiando al intérprete durante el estudio de esta obra.

Articulaciones

En cuanto a otras articulaciones que se utilizan a lo largo de esta obra, además de la presentada anteriormente, son algunas de las más tradicionales: ataque simple, legato, doble ataque, acento (>) o sforzando (*sfz*). Estas no presentan una gran dificultad en sí.

Vibrato

Nina Shekhar no incorpora una hoja de notación, y en ese sentido, en cuanto a vibrato en toda la obra no hay ni una sola referencia específica ni especial a esta técnica. Por lo tanto, dentro de lo que es la escritura más bien tradicional, la utilización del vibrato es la que considere apropiada el/la intérprete. En esta obra, son tantos los desafíos de coordinación de diferentes técnicas, sonidos, lectura, que hay pocos espacios para un desarrollo o presencia continua de éste.

El gran foco de uso de vibrato es cuando el/la flautista debe realizar un relincho de caballo a través del canto como se puede apreciar en la siguiente figura:

Figura 64, Zoo Song, c. 84: vibrato.



Respiraciones

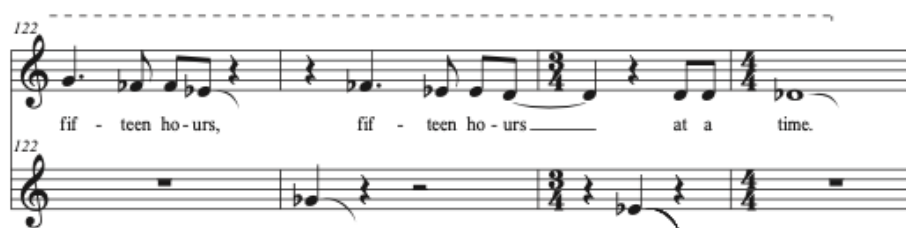
Finalmente, refiriéndonos a las respiraciones, algo ya se esbozó al hablar de las técnicas extendidas de eólicos y voz en la Figura 19. Hay que coordinar tanta información: cantar texto, pronunciar y soplar, que las respiraciones se estudiaron mucho. Este segmento revistió dificultad.

Otros puntos complejos en donde se intenta no respirar -por lo tanto, la dosificación de aire es crucial-, se encuentran entre los compases 54 al 57 y 153 al 155.

Algo que reviste trabajo al abordar esta obra son las respiraciones pensándolas en el fraseo musical. ¿Qué se quiere decir con esto, por qué se plantea? Inicialmente, al ver la partitura, me encontré con muchísima información de notación, gráfica y aunque suene tal vez obvio: en blanco y negro. Llevándolo a otras palabras: plano, en un continuo que uno como música/o debe comenzar a ver la partitura fragmentada en dos sistemas, con escritura muy puntillista, llevando la vista hacia arriba y hacia abajo para comenzar a trabajarla en sonido para tiempo después, comenzar a percibir la obra en una sola línea, desde lo sonoro. Por lo tanto, se da espacio a una reflexión enfocada a cuáles son los momentos en que se deben realizar respiraciones que permitan ir dando cuenta de un discurso musical interesante. La compositora, por otro lado, utiliza signos como los calderones y esos son puntos donde se pone una cierta pausa, se da en ellos una respiración natural.

Es interesante el planteamiento que Shekhar realiza desde el c. 162 hasta el c. 201 pues ese segmento, es un devenir constante, robótico, frenético cuya consecuencia en el parámetro de la respiración es que éstas (las respiraciones) deben estar integradas en ese discurso junto con el texto. Finalmente se deja de manifiesto, que las respiraciones en esta obra forman parte de lo teatral, hay un juego que puede realizar el/la intérprete que también resulta un desafío... Un ejemplo de ello es lo que presenta este segmento:

Figura 65, Zoo Song, cc. 122-125: respiraciones.



Este fragmento corresponde a la descripción de uno de los personajes del texto: el perezoso (*sloth*, en inglés). Por lo que, en este caso, queda establecido por la compositora que el/la intérprete realice respiraciones que podrían combinarse con bostezos o presentarse cortando las palabras.

3.1.2.3 Couleurs du vent

Dinámicas

De las cuatro obras elegidas para este trabajo, *Couleurs du vent* es la que tiene la más amplia “paleta de dinámicas”. El espectro va de extremo a extremo, de un *niente* hasta el otro *niente*, siendo su climax un *ff*. Esto en sí, ya reviste un desafío para cualquier flautista y en mi caso, siendo que es una de las pocas obras que he tocado con flauta en sol, mayor aún, pues no estaba acostumbrada a tocar una obra tan extensa con una flauta más grande y con mayor peso que la flauta en do.

Junto a lo anterior, otro desafío técnico que implica la dinámica en esta obra, es que en ciertas partes el/la intérprete debe tener en consideración dos dinámicas a la vez: la que se realiza con la flauta y la que debe realizar con la voz (lo mismo que ocurre con la obra de Nina Shekhar). A continuación, un ejemplo:

Figura 66, *Couleurs du vent*, cc. 31-34: dinámica (flauta-fonemas).

The image shows a musical score for measures 31-34 of 'Couleurs du vent'. It consists of two staves: a treble clef staff for the flute and a bass clef staff for the voice. The flute part features various dynamics: *p* (piano) at the start, *mp* (mezzo-piano) in the middle, and *mf* (mezzo-forte) towards the end. There are also markings for *f* (forte) and *ff* (fortissimo) in the voice part. The score includes performance instructions such as *furioso*, *dolce*, *gliss.*, and *calando*. The voice part has phonetic notations 's i v j' and 's i v' with a *f* (forte) marking. The piece is in 2/4 time.

Lo que realiza la voz en este segmento son fonemas, los que generalmente tienen una sola dinámica cada vez que aparece escrita y corresponde a un *forte*. Las veces que estos no aparecen con dinámicas, se deciden realizar con la indicación de dinámica que tiene la flauta ya que permite que la dosificación de la c.a. en dicha dinámica alcance para el segmento en que se debe aplicar, como lo que ocurre en este fragmento de la pieza musical:

Figura 67, *Couleurs du vent*, c. 25: dinámicas (flauta-fonemas).

Articulaciones

En cuanto a las articulaciones que Saariaho utiliza esta pieza, se puede ver que no son muchas. Kaija en esta técnica fundamental es simple, de líneas básicas como lo es el ataque simple, legato, sforzando, acentos y doble ataque. Es interesante apreciar esto de manera aislada pues si bien no revisten en sí una dificultad las articulaciones mencionadas, sí nos encontramos con dificultades al “articular” fonemas. En definitiva, emitir fonemas implica articular y como ya se vió en las técnicas extendidas, es ahí donde existen altas dificultades técnicas.

Vibrato

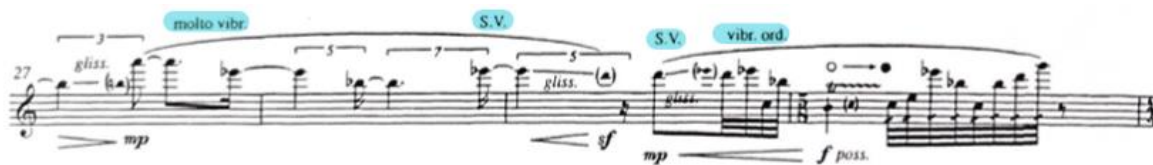
Otro foco de gran interés de esta obra es el rol que la creadora otorga al vibrato. Ella indica en la página de notación al inicio de su obra lo siguiente:

Figura 68, *Couleurs du vent*, página de Notación: senza vibrato.

S.V.	senza vibrato
	When vibrato markings are not specified, players can use their usual vibrato. 'Molto vibrato' always means a rapid and narrow vibrato, unless otherwise specified. Tremolo should always be as dense as possible.

La utilización del vibrato en el transcurso de la obra es: sin vibrato (s.v.), vibrato normal (vibr. ord.), molto vibrato (molto vibr.). A continuación, un ejemplo de la indicación de estos tres vibratos en el transcurso de 4 compases correlativos:

Figura 69, *Couleurs du vent*, cc. 27-30: vibratos.



El estudio de esta técnica se comenzó a aplicar cuando ya estaban la lectura de notas y las dinámicas incorporadas en un segmento de la obra. La obra tiene mucha información en un mismo compás, por lo tanto, la metodología de estudio implicaba tener un basal de notas incorporadas para ir aplicando otras técnicas solicitadas por la compositora. Un ejemplo de esto es la siguiente figura:

Figura 70, *Couleurs du vent*, cc. 72-78: vibratos.



A este segmento, le anteceden otros compases con otras indicaciones de vibrato, por lo tanto, toda esta zona implica un gran desafío de coordinación. Claramente, la intención de la compositora es establecer que el vibrato es un elemento presente, variado, y debe estudiarse su aplicación para ser fiel a lo que se quiere: un sonido con colores diversos en donde el vibrato es una gama de su tonalidad (si lo relacionamos con una paleta de colores). El devenir de no percibir vibraciones a sí percibir las para un auditor, radica de la maestría (o no) del intérprete. Es un parámetro tan precisamente establecido en esta música que requiere de estudio enfocado.

En cuanto a la metodología de estudio y siguiendo con el mismo ejemplo que se aprecia en la figura anterior, realicé algo que en mí no era común ni usual. La obra yo la tenía en papel pero como encontré que se veía muy pequeña la partitura, decidí escanearla y trabajarla desde un Ipad. Como un desafío extra, esta obra debía estudiarla en 3 semanas. Entonces, tomando como ejemplo el estudio de los vibratos decidí ir graficando sobre la partitura, en colores,⁶⁴ lo que iba abordando pues necesitaba ver gráficamente que avanzaba en mi estudio; era tanta la información que debía incorporar en solo un segmento de la obra que aunque estudiaba, sentía que no avanzaba...

Entonces, a continuación, se comenzó a incorporar en la partitura, a través de colores lo que denominé “capas de estudio” (haciendo una analogía con las capas de trabajo que realiza por ejemplo un diseñador gráfico en Photoshop) -todas trabajadas en un tempo muy lento- cuyo resultado es el siguiente:

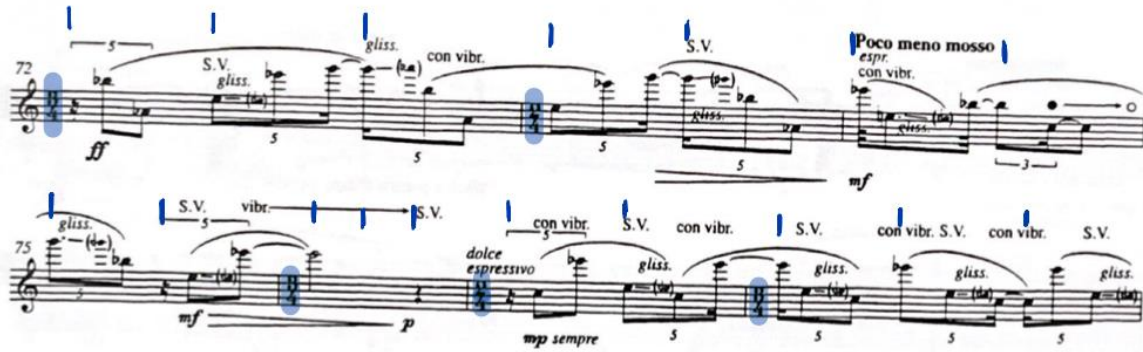
- 1.- Definir un segmento de la obra a estudiar. En el caso de los vibratos, desde los compases 69 al 79.

- 2.- Realizar sesiones de estudio de lectura de notas.

- 3.- Como a partir del c. 71 comienzan a integrarse quintillos (y variaciones dentro de ese ritmo) se remarcaron las cifras indicadoras de compás y se demarcaron los tiempos enteros con una línea azul. Con esto, visualmente se tiene una panorámica de cada tiempo completo y ayuda mucho a que en una primera instancia todos los quintillos se estudien sin ningún ligado para posteriormente incorporarlos y ser exactos en la rítmica.

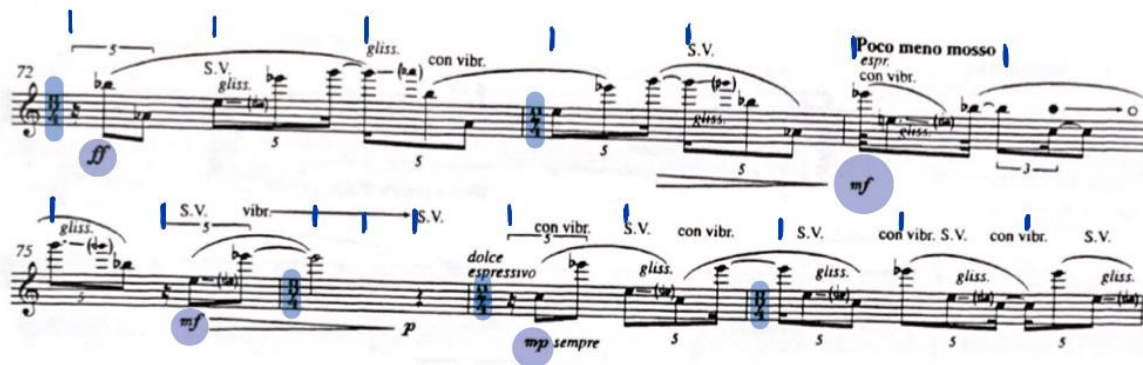
Figura 71, Couleurs du vent, cc. 72-78: vibratos. Estudio etapa 3.

⁶⁴ Esto en alusión al nombre de la obra.



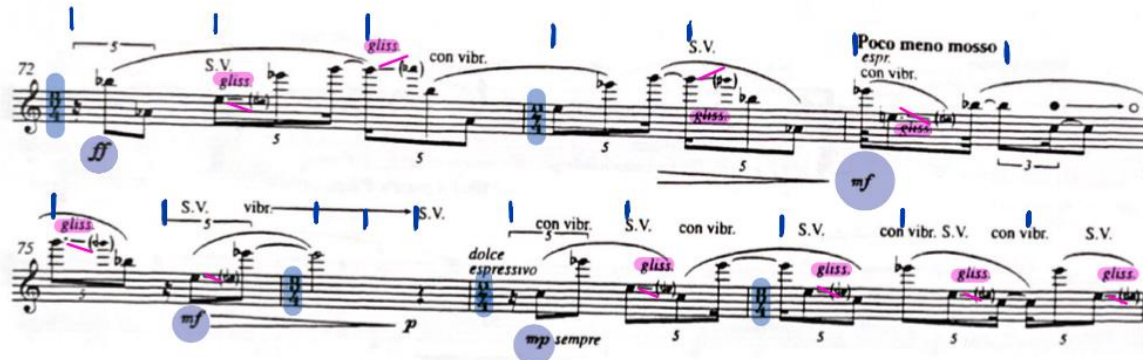
4.- Incorporar a las sesiones de estudio las dinámicas. Ver el sombreado azul-gris en el próxima figura.

Figura 72, Couleurs du vent, cc. 72-78: vibratos. Estudio etapa 4.



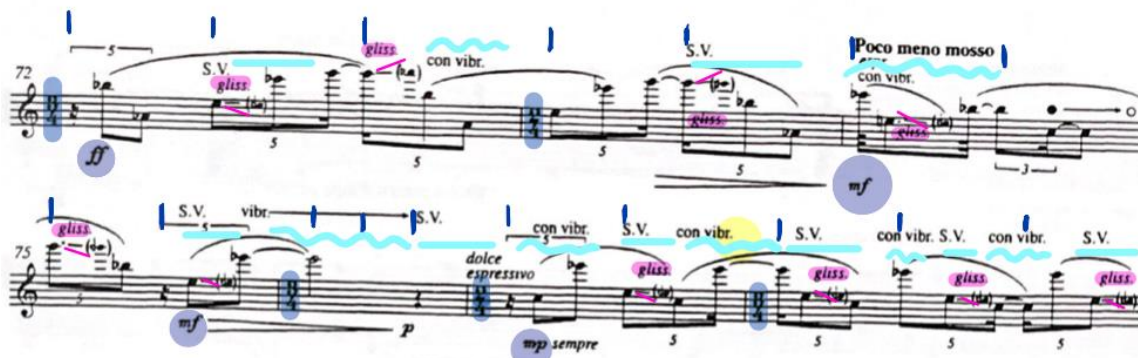
5.- Incorporar los glisandos al estudio. Para ayudar en la gráfica, se destacó la palabra *gliss.* (color fucsia) pero como costaba recordar la dirección correcta de cada glisando, se decide incorporar una línea en diagonal según si era un glisando ascendente o descendente. Ver figura:

Figura 73, Couleurs du vent, cc. 72-78: vibratos. Estudio etapa 5.



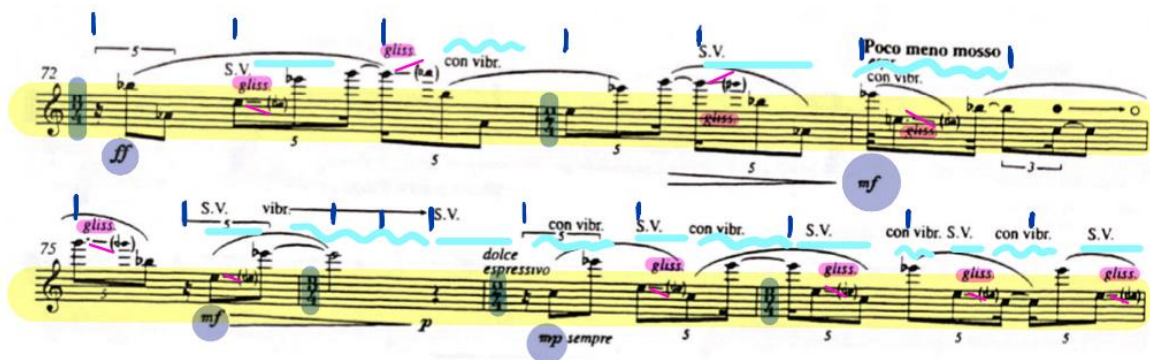
6.- Estudio de los vibratos. En esta etapa, los colores sobre la partitura habían sido efectivos, por lo que se decide graficar en ella el tipo de vibrato solicitado por la compositora también con el objetivo de poder incorporar de manera más rápida más parámetros musicales (vibratos destacado en color azul claro).

Figura 74, Couleurs du vent, cc. 72-78: vibratos. Estudio etapa 6.



7.- Una vez que ya todo el segmento estaba más coordinadamente estudiado, se definió su nivel de complejidad y se destacó en 1 color.

Figura 75, Couleurs du vent, cc. 72-78: vibratos. Estudio etapa 7.



Finalmente, toda la partitura fue trabajada de esa manera.⁶⁵

Respiraciones

Couleurs du vent, es un desafío en cuanto a las respiraciones también. Ya hemos expuesto que éstas deben realizarse en puntos de reposo de un motivo, frase, cadencias, según corresponda en el discurso musical. La creadora marca en su obra puntos de reposo, en donde las respiraciones -muchas veces por la simple necesidad vital del flautista- tienen que realizarse. Estos puntos están marcados por los signos de calderón, silencios o comas. Sin embargo, en reiteradas ocasiones, la exigencia al flautista en cuanto a la dosificación del aire entre un segmento de la pieza con otro es alta. Y por otra parte, por mi corta experiencia tocando flauta en sol, debí habituarme a dosificar el aire en este instrumento. La obra es larga, es exigente y la combinación de varias técnicas extendidas de manera simultánea hicieron que en una parte larga del estudio, las respiraciones marcadas en la partitura se hicieran insuficientes. La resistencia respiratoria fue un trabajo añadido que se fue forjando con las sesiones de estudio, como el entrenamiento de un deportista.

Las distintas secciones de la obra y las diferentes técnicas aplicadas en la flauta exigen una capacidad de resistencia aeróbica diferentes. Esto lo sabe la compositora. Es entonces que a modo de ejemplo, se puede apreciar que en los primeros 3 compases, los elementos de sonido eólico + frulatto + barrido de armónicos eólicos (finalizando el sonido a *niente*) sea *senza tempo*. Lo mismo ocurre entre los cc. 4 al 7, en donde se debe transitar de un sonido real a eólico, realizando un trino, luego un trémolo, para continuar realizando otro barrido de

⁶⁵ Ver Anexo 1, en el cual se pueden apreciar las miniaturas de todas las páginas de la obra.

armónicos y finalizar en un decrescendo. Estas dos pequeñas secciones terminan con un calderón sobre silencios: un momento de respiración.

Figura 76, *Couleurs du vent*, cc. 1-8: respiraciones.

The musical score for Alto Flute in measures 1-8 includes the following elements:

- Measure 1:** *Sempre libero, poco capriccioso*, *Senza tempo*. Dynamic: *f poss.* (with a hairpin crescendo).
- Measure 2:** *overblow* technique indicated by a wavy line above the staff. Dynamic: *gliss.*
- Measure 3:** Dynamic: *mf* (with a hairpin decrescendo).
- Measure 4:** *A tempo*, *agitato*. Tempo marking: $\text{♩} = c.60-66$. Dynamic: *mp*.
- Measures 5-7:** *rit. molto*. Sixteenth-note passages with dynamic *f poss.* and *mp*.
- Measure 8:** *A tempo*. Dynamic: *mp*.

Rhythmic pattern: | t v s r f | t s r f | s r f | r s

Para un flautista, la fase de espiración es compleja en esta obra. Como todo flautista, nuestra c.a. no se optimiza en un 100% ya que la mitad del flujo de aire se pierde en el espacio aéreo de donde estamos y la otra mitad es la que recorre el tubo del instrumento. Cuando nos enfrentamos a técnicas extendidas como eólicos, debemos coordinar con mayor atención la dosificación del aire porque por ejemplo, al realizarlos, inicialmente se tiende a expulsar el aire con menos control. Con trabajo, con estudio, esto se va controlando. Sin embargo, en esta obra, el incorporar por primera vez fonemas, hicieron que esa dosificación de aire se trabajase por primera vez (obviamente) y el resultado fue que el aire alcanzara solo para los fonemas en las primeras sesiones de estudio. A modo de ejemplo, se muestra el siguiente fragmento:

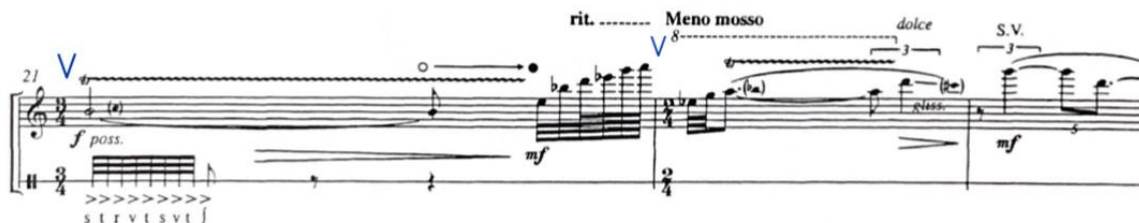
Figura 77, *Couleurs du vent*, c. 21: dosificación de aire.

The musical score for measure 21 includes the following elements:

- Measure 21:** *f poss.* (with a hairpin crescendo), *mf* (with a hairpin decrescendo), and *rit.*
- Annotation:** A purple box highlights the rhythmic pattern *s t r v t s v t |*. An arrow points from this box to the text "Dosificar el aire".

Antes de comenzar ese compás 21, hay una respiración rápida y por conducción musical, no debe haber otra respiración hasta finalizar el compás como se puede apreciar a continuación, donde se marcaron las respiraciones.

Figura 78, *Couleurs du vent*, cc. 20-21: respiraciones.



Este ejemplo solo dura un par de segundos. La obra tiene una duración de 9 minutos aproximadamente y desafíos como estos están en toda la obra. Un trabajo como el mostrado recientemente, debe volver a hacerse, de otra manera, en algunas secciones, de manera muy frecuente.

Camilla Hoytenga, gran flautista norteamericana, que ha trabajado estrechamente con la compositora, declara de ella lo siguiente:

“Para ella, la estructura de la música siempre es importante. Ella anota sus partituras cuidadosamente y se deben respetar todas las marcas. Nada en sus partituras es superfluo o tiene la intención de desafiar al intérprete más allá de sus capacidades. Todo está al servicio de su composición. La tensión musical, sin embargo, proviene del contexto de la respiración, y las frases deben crearse orgánicamente en este contexto. El intérprete, por lo tanto, debe literalmente "respirar vida" en la partitura para darse cuenta de la música.”⁶⁶

Es por esto que la relación entre las respiraciones y el gesto musical van de la mano de manera fuerte e importante en esta compositora. Otro desafío a incorporar.

3.1.2.4 Luvina

Dinámicas

Luvina es un interesante ejemplo de lo que es la música: de los sonidos y los silencios; de lo presente y lo que resuena; de lo que se aproxima y lo que se aleja; de lo que está y de

⁶⁶ Camilla Hoytenga, “Flute Music of Kaija Saariaho”, consultado el 3 de octubre de 2022, <https://www.hoytenga.com/kaija-saariaho/>

lo que se suma (y suman unos con otros sonidos). La dinámica de esta obra forjan parte de su carácter.

Es interesante también lo que implica la reverberación en cuanto inicialmente a su “no uso”. Cuando se comenzó a estudiar esta obra, fue en un espacio normal y sin amplificación, por lo tanto, el trabajo del sonido -pensando en una reverberación- permitía poder exagerar ciertas ideas sosteniendo notas, haciendo que se desvanecieran en el aire para que cuando llegara el momento de incorporar la tecnología, esta ayudase a ese trabajo de la instrumentista en lograr sobre todo esa mixtura de sonidos de las tríadas del inicio de la obra y prolongar las notas como si sus sonidos se esparcieran por toda una cueva. Con esta idea, la aplicación de dinámicas ppp, pp, p, mf, ff y acentos va a tener un planteamiento alterado y potenciado para los fines que Izarra busca.

No fue hasta que se comenzaron a hacer pruebas de sonido para grabar esta obra que no se escuchó la reverberación. Esa metodología es a nuestro modo de ver, la mejor manera de estudiar la obra pues permite tener totalmente incorporados lo técnico y musical, para al final incorporar otro elemento técnico (no tan cotidiano pero tampoco extraño en la música de los siglos XX y XXI) y así potenciar lo musical.

Es importante tener presente que uno como intérprete, debe realizar los planos dinámicos y ya después, la tecnología ayudará a dejar que esas dinámicas fluyan, se desarrollen y desaparezcan según lo que se requiera.

Articulaciones

En cuanto a las articulaciones, ocurre algo muy parecido al parámetro anterior pues por ejemplo, en las tríadas iniciales de la obra, se interpretan con ataque simple pero luego, con la reverberación, esos sonidos van a oírse etéreos, flotantes, con sus ataques que se funden dentro de ese efecto, debilitándose el ataque inicial.

Figura 79, Luvina, 1er sistema: ataque simple (legatos con reverberación).



Es interesante esta propuesta sonora ya que podría decirse que hay una dualidad sonora para el/la intérprete/auditor: la que se escucha en su emisión y la que finalmente se emite desde un parlante, por ejemplo. El desafío es entonces, jugar con esos *sfz* que aparecen y dan lugar a un *p*; a un acento que quedará en el aire mientras se continúa con notas de valores más cortos

Figura 80, Luvina, 2º sistema: *sfz p.*



Vibrato

Adina Izarra no tiene indicaciones vibrato en esta obra. En ese entendido, quedan ad libitum para el/la flautista. Se incorpora un vibrato normal para darle una riqueza musical a notas cuyo valor es de redonda ya que en valores más pequeños hay otros elementos técnicos que deben estar presentes. Sin embargo, el tener la obra reverberación, permite que haya un vibrato en otro plano.

Respiraciones

En cuanto a las respiraciones, hubo que trabajarlas cuidadosamente de la mano de las dinámicas de la obra. Muchas veces los/as intérpretes de viento no nos damos cuenta y las respiraciones suenan de una manera que distrae del foco principal: la música. En esta obra, en especial en los momentos de más silencio, el “sonido” de una respiración debe ser lo más tenue posible pues de lo contrario, puede ocurrir una distracción del foco principal: la música. En Luvina, donde se conjugan sonidos y silencios de manera característica especial y

espacial, las respiraciones deben incorporarse en segmentos que llegan a un silencio y desde ese punto, desde esa dimensión sonora (o insonora), la respiración debe surgir sin otro sonido que rompa ese momento. Por ejemplo: último compás del primer sistema

Figura 81, Luvina, 1er sistema, último compás: respiración.



La manera de trabajarlo fue teniendo mayor conciencia de esos momentos como el indicado en la última figura. Si el/la intérprete abre la boca e inspira lentamente y focaliza la entrada del aire hacia el paladar duro y hacia atrás, se logra una levísima sonoridad inspirativa. Por el contrario, si el aire es inhalado dirigiéndolo directamente hacia el fondo de la garganta es más sonoro (y si se aumenta la velocidad de inhalación, más sonora podría ser esa respiración).

Finalmente, cabe señalar que en el último sistema de la obra, también se debe incorporar la respiración silente como parte del discurso musical. Ese segmento tiene varias anotaciones: espaciado, desapareciendo, comas cada vez más largas (Ver Figura 82) y en ese contexto es que las respiraciones deben ayudar a crear un carácter tranquilo, en definitiva, que acompañe sin producir quiebres, distracciones y/o situaciones no musicales.

Figura 82, Luvina, último sistema: respiraciones.



3.2 Desafíos musicales

Quienes nos dedicamos a la interpretación musical más de manera profesional, sabemos que además de los elementos técnicos, hay otros aspectos que deben estar presente para poder estructurar una propuesta discursiva musical para finalmente, presentar una propuesta interpretativa. Por lo tanto, nos enfrentamos a desafíos musicales cada vez que abordamos una nueva obra y más aún cuando ésta pertenece a un período de tiempo entre el siglo XX hasta nuestros días. Es de sumo interés poder incluir dentro de estos elementos o parámetros, **la notación, la rítmica, la gestualidad⁶⁷ junto con su relación con técnicas fundamentales de la flauta para poder dar orientaciones de índole interpretativas** a todos a quienes tengan aproximaciones a las obras de este trabajo ya sea de manera escrita, auditiva y/o interpretativa.

3.2.1 Notación, Rítmica y otros

3.2.1.1 Say Can You

El tipo de notación que utiliza la compositora siempre en esta obra es tradicional en cuanto al uso del compás y su cifra indicadora. A lo largo de *Say Can You* se ocupan dos cifras indicadoras de compás: 12/8 (desde el inicio hasta el final de sección A) y 4/4 (desde el inicio de sección B hasta el final de la obra).

Lo mismo ocurre, en los mismos puntos con el pulso. Este se inicia con un valor de negra con punto establecida desde el c.1 (ver Figura 83) y este se mantiene solo siendo modificado en la figura de la cifra indicadora en el compás 43, tal cual lo deja establecido la creadora de la pieza (ver Figura 84).

⁶⁷ Respecto al término de gestualidad musical, se va a entender por ella como un dominio de sentido que puede determinar una estructura (pequeña, mediana, más larga) que finalmente realiza una forma. Como también existen muchos otros tipos de gestualidad, se estipula que a los que se harán referencia, se les catalogará.

Figura 83, *Say Can You*, c. 1: cifra indicadora de compás y tempo.

Figura 84, *Say Can You*, c. 43: cifra indicadora de compás y tempo.

Respecto a otros elementos que son importante a tener en consideración en esta obra son por una parte, caracteres estipulado: c. 1 “Questioning”, c. 28 “with angst and desperation”, c. 45 “militant”, alzar c. 52 “with hope”, c. 74 “with determination”, y por otra parte, las letras que aparecen a modo de secciones: A, B, C y D. Caracteres y secciones se irán entrelazando a continuación.

*Questioning*⁶⁸ apela a la pregunta que la compositora plantea en sus notas al programa previamente comentado. Da inicio a esta sección (que no tiene letra) la electrónica, haciendo relación al redoble de tambores, con una percusión que tiene integrados acentos, eco y sonido desvaneciéndose, subdividiendo el valor de negra por 2 compases en seisillos. Luego, en el alzar al compás 3, entra el *piccolo*, el cual se presenta con una rápida escala introductoria a la frase musical característica de esta sección hasta A. La frase musical del flautín tiene similitud con la introducción de la electrónica en cuanto a su desvanecimiento ya que se pide por medio de un *decrecendo* que vaya a *niente*. La melodía del instrumento melódico se

⁶⁸ Traducción: cuestionando

caracteriza por tener pocos intervallos contiguos y muchos intervallos amplios, incluso de octavas abiertas. Este es un desafío interpretativo, ya que la línea melódica debe ser fluída, se debe sostener el sonido del instrumento sin cortes, haciendo sonar la frase musical libre, flexible y afinada ya que al estar en fa menor la obra, el desafío de tocar los re y mi bemoles en el flautín está presente.

Cabe señalar que la electrónica, cada vez que se inicia una de las secciones (A, B, etc..) de la obra tiene un patrón rítmico diferente que se mantiene durante el respectivo segmento; en este caso, además de lo que se puede apreciar escrito en la partitura, se escucha la presencia del tambor cada dos compases desde el c. 3 en la última negra con punto de cada compás hasta el c. 27 con la identidad de subdividir esa figura ternaria de manera binaria (lo cual tendrá un punto de conexión más adelante en la obra). La partitura no marca esa percusión, solo indica en el compás 3 “drums continue”. Una ayuda a la comprensión de la obra, realización de relaciones y facilidad para un análisis sería que estuviese presente. Por lo tanto, en el estudio, se incorporarán dos elementos visuales que señalizan la percusión y la presencia de un grupo de notas pequeñas en los pasajes más complejos de estudio (ver Figura 86).

Figura 85, *Say Can You*, cc. 2-7: notación original.

The image shows a musical score for measures 2 through 7 of the piece 'Say Can You'. The score is written in F minor (three flats) and 4/4 time. It consists of three staves: a flute staff, a percussion staff, and an electronic harp staff. The flute part begins with a fermata in measure 2, followed by a melodic line in measures 3-7. The percussion part has a steady eighth-note pattern. The electronic harp part has a melodic line in measures 3-7. Dynamics include 'mf' and '(drums continue)'. The harp part is labeled 'ELECTRONIC HARP (sounds 15rb)'.

Figura 86, *Say Can You*, cc. 2-7: nueva notación incorporada.

With angst and desperation,⁶⁹ en el c. 28 la compositora utiliza *glissandi* en el flautín para poder explicitar musicalmente la interpretación con angustia y desesperación. Esa sección marcada como A siempre utiliza *glissandi* descendentes; la electrónica toca la melodía que antes tocaba el flautín. Con el devenir de los siguientes compases, flautín y electrónica realizan un diálogo melódico hasta llegar a una breve imitación antes de llegar a la sección B y utilizar el último largo *glissandi* con un cambio de métrica.

En el compás 45, se señala *militant*. La electrónica subdivide la negra en dos con notas repetidas y el *piccolo* comienza con una escala (como al inicio, c. 3) para luego enfrentar la subdivisión en 6 de cada valor de negra hasta llegar a la sección C. La interpretación del carácter comienza a complejizarse desde este punto hasta el final de la obra, en cuanto a la subdivisión del valor de negra y a la agilidad que debe lograr el *piccolo*. Para ayudar en la agilidad de este segmento, es necesario ceñirse a la escritura de la compositora y no incorporar el staccato (lo que ocurrió al inicio del estudio de la obra)ñ

La sección C, inicio del carácter *with hope*, comienza con la electrónica realizando un ritmo que es simple si se escucha de manera separada al *piccolo* y lo mismo ocurre a la inversa: el flautín realiza una subdivisión de tres del valor de la negra. El desafío de la notación en este punto es muy interesante en el momento de tocar en conjunto pues mientras

⁶⁹ Traducción: con angustia y desesperación.

la línea superior toca subdividiendo la figura de la negra en tres y la línea de la electrónica subdivide la figura de la negra de manera binaria pero utiliza ligados y finalmente quedan $\frac{3}{4}$ de negra en cada agrupación ligada, la interpretación se complejiza de manera extrema. Veamos en el siguiente ejemplo, la utilización de lo relatado:

Figura 87, *Say Can You*, cc. 51-54: nueva notación incorporada.



La forma es que se procedió a estudiar este segmento fue en primer lugar sin la electrónica. Fue una lectura inicial que no produjo mucha complejidad. Luego de esto, al querer practicarlo inmediatamente con la pista, la confusión fue inmediata, por lo que se procedió a aplicar otra metodología. En primer lugar, la pista electrónica fue bajada en tempo en esta sección (sin cambiar la afinación de ésta) a través de un programa de edición de audio en el computador.⁷⁰ En segundo lugar, se estudió el segmento de C con la pulsación de corchea en un tempo más lento que el original y se anotó en la partitura referencias que la electrónica realiza que son de gran ayuda para mantener la pulsación interna de corcheas que necesita mantener el intérprete como referencia. En tercer lugar, se añadió a la partitura ritmos que la percusión realiza, que no están anotados: seisillos en el primer y tercer tiempo de cada compás y también la presencia de dos corcheas del tambor.⁷¹ La razón de añadir esta notación es que clarifica, ayuda a mantener una referencia visual que ayude a la auditiva en la subdivisión del ritmo del flautín junto con el uso del ritmo de la electrónica. A modo de ejemplo, se puede apreciar cómo está escrita la partitura (Figura 88) y cómo quedó con las anotaciones personales que ayudan a resolver de mejor manera interpretativa la precisión dialogante en este pasaje (Figura 89).

⁷⁰ Adobe Audition.

⁷¹ Se utilizarán diferentes colores para diferenciar estos dos elementos añadidos a la partitura.

Figura 88, Say Can You, cc. 51-62: notación original.

This figure shows the original musical notation for measures 51-62 of the piece 'Say Can You'. The score is written in a grand staff with two systems. The first system (measures 51-54) includes a common time signature 'C' and a tempo marking '2:51'. The instruction 'with hope' is placed above the first staff. The music features a melodic line with triplets and a bass line with a steady eighth-note accompaniment. The second system (measures 55-58) continues the melodic and accompaniment patterns. The third system (measures 59-62) concludes the passage with a final melodic flourish and accompaniment.

Figura 89, Say Can You, cc. 51-62: nueva notación incorporada.

This figure shows the same musical score as Figure 88, but with new notation incorporated. The notation is identical to the original, but includes several pink annotations. In the first system, a pink circle highlights the 'mf' dynamic marking, and pink circles are placed above the first and last notes of the melodic line. In the second system, pink circles are placed above the first and last notes of the melodic line, and pink horizontal bars are placed below the bass line. In the third system, pink circles are placed above the first and last notes of the melodic line, and pink horizontal bars are placed below the bass line.

Luego de poder realizar esta compleja mixtura rítmica, de manera gradual fue subiéndose el tempo hasta poder tocar limpiamente cada uno de esos pasajes en los nuevos niveles de tempo y así llegar al tempo solicitado por la compositora.

*With determination*⁷² aparece en el c. 74, al V compás del inicio de la sección D hasta el final de la obra. Esta sección comienza con un cambio de ritmo y un timbre diferente en la electrónica y cuando ingresa el flautín realmente lo hace con determinación. El ritmo sigue subdividiéndose y se genera un espíritu de vertiginosidad.

En el c. 78 se presentan todas las notas acentuadas, y el desafío musical de ese segmento es la identificación de valores que tienen mayor acentuación que otros según son tiempos fuertes y débiles (independiente de que todos estaban acentuados). Solo de esa manera, se puede incorporar en la interpretación un discurso musical interesante y no un patrón parejo solamente de notas repetidas, todas acentuadas y sin diferenciación. Este compás, también es referencia de la inclusión de los silencios brevísimos que se utilizarán también en los c. 82 y luego en los c. 84 y 85, los cuales deben tocarse a tempo, sin apurarse pues esa es la tendencia en ese pasaje que apela al cromatismo en un ritmo reiterativo que va a conducir a la parte final de la obra, en donde la electrónica sigue realizando el mismo esquema rítmico desde el inicio de D.

Toda esta sección también se estudió de manera lenta a rápida para poder lograr una fluidez musical. El flautín es quien otorga lo diferente, el que tiene el protagonismo hasta que al final, la electrónica realiza uno de los pocos valores largos de la pieza musical para acabar ambos -*piccolo* y electrónica- de manera unísona los sonidos finales.

La idea de diálogo entre un instrumentista que toca en tiempo real junto a una electrónica “rígida”, siempre igual, es un desafío. El hacer un trabajo en conjunto, oyendo lo que hace “un otro”, manteniendo un discurso musical interpretativamente interesante es fundamental. Hay zonas en que la mixtura entre las dos líneas hacen que los sonidos se fundan, que hayan preguntas y respuestas, que se nutran de contrastes, que permita finalmente, sentir que el pífano y la percusión marcan, se complementan, se identifican entre ellos y se diferencian.

⁷² Traducción: con determinación

3.2.1.2 Zoo Song

Esta obra, al igual que Say Can You, utiliza una notación de compás con cifra indicadora establecida desde el inicio pero que tiene como característica a lo largo de toda la obra -a diferencia de la obra Say Can You- un cambio frecuente de ésta, por lo que al final de la obra, se habrán utilizado compases de 2/4 (inicio), 3/4 (c. 2), 4/4 (c.4), 5/4, 6/4, 5/8, 6/8, 3/8, 7/16, 7/8.

Figura 90, Zoo Song, cc. 158- 164: cifras indicadoras de compás.

Al igual que la notación de compás, se tiene el parámetro de tempo y este varía a lo largo de la obra, no tan frecuentemente como lo que se puede apreciar por en el ejemplo superior pero sí es un factor importante de tener en consideración. Lo interesante de esta obra en cuanto a tempo se refiere, es que además de tener un tempo marcado como negra: 108 o 120 o 60, tiene muchas secciones que son libres (ver Figura 91), otras que tienen calderones o que por el texto que tiene la obra, se da un margen muy amplio a la libre interpretación de el/la flautista pero que a su vez, va retomando en ciertos momentos indicaciones más precisas de tempo.

Zoo Song es una pieza musical que combina tempo e indicaciones de caracteres que son muy útiles a la hora de iniciar el estudio de la obra. Por ejemplo, nos encontramos con estas indicaciones: *Nervously clucking*, *Slightly slower (accel.)*, *Faster*, *Freely*, *Anxiously y freely*, *Very slowly*, *defeatedly*. Todas estas indicaciones indicadas a lo largo de la obra, tienen además, otras indicaciones como *a tempo*, *molto rit.*, *accelerando*, *robotically and pointedly*, etc... Todo esto redunda en constantes desafíos musicales.

Junto con lo anterior, afloran en la escritura figuras rítmicas que están ligadas tanto a tempo como a alusión o personificación de animales. En cuanto a las que están en relación a

tempo, se encuentran desde el inicio de la obra hasta y muy marcadamente presente desde el compás 108 al 133. A continuación un ejemplo:

Figura 91, Zoo Song, cc. 118-121: figuras rítmicas-tempo.

Como se decía anteriormente, las figuras rítmicas en esta obra tienen además una relación que van ligadas a un animal que además un texto lo remarca. Es entonces, que nos vamos a encontrar con ritmos-sonidos que serán característicos de: pollos, cerdos, caballos, burros, perezosos, ballenas, con notas repetidas, octavas y relinchos, rebuznos, lentitud y glisandos, chorros de aire respectivamente. A continuación algunos ejemplos de su gráfica:

Figura 92, Zoo Song, c. 27: chicken.

Figura 93, Zoo Song, c. 36: pigs.

Figura 94, Zoo Song, c. 58: horses.

Figura 95, Zoo Song, c. 71: horses.



Figura 96, Zoo Song, c. 86: donkeys.



Figura 97, Zoo Song, c. 149: whales.



Se establece por lo tanto, que en esta obra, hay muchos elementos y parámetros que deben manejarse al mismo tiempo.

Ya nos hemos referido a las técnicas fundamentales y extendidas, su presentación en la obra, problemáticas presentadas, el enfoque de estudio. Sobre la base de éstas -así se realizó en esta obra- es que a continuación se debía incorporar ese aspecto rítmico al que se hace alusión junto con el planteamiento que esta obra en específico requiere: flautista cantante pero que también es actriz/actor. *Zoo Song* apela a su vez, a realizar múltiples gestos que deben nutrir la interpretación. Si esta gestualidad y entonación de el/la intérprete no está, la obra está incompleta. Por lo tanto, en un inicio esta obra fue un gran atractivo para poder incorporarla en este trabajo y examen de grado pues reviste varios desafíos.

En primer lugar, romper un esquema estereotipado de lo que usualmente se toca en un conservatorio o escuela de interpretación musical, vencer barreras personales de timidez,

llegar a disfrutar y hacer que los demás disfruten con la interpretación de la obra. El estudio abarcó los desafíos de poder caracterizar a los animales de una manera característica sonoramente hablando. Se escucharon registros de diferentes intérpretes (todas mujeres coincidentemente) para apreciar sus propuestas y finalmente, se decidió poner énfasis en utilizar un sonido diferente con la voz que pueda ser reconocido con un animal en específico. Como hay un elemento sorpresa para el auditor, el énfasis de esas entonaciones están puestas desde que se nombra el animal. A modo de ir interiorizando estos, se escribe el texto y con colores diferentes se remarcan esos animales y sus sonidos.

También se abarcó el desafío de lo que reviste el aspecto rítmico a interpretar en flauta. No hay que olvidar que el/la músico debe estar leyendo dos pautas a la vez, por lo tanto, en esa simbiosis se procedió a estudiar muchos de estos segmentos bajando el tempo indicado en la partitura y una vez se iba logrando el segmento respectivo con los procesos técnicos, mentales, emocionales, de personalidad, gestualidad, entonación, se procedió a ir subiendo el tempo hasta llegar al solicitado por la compositora. Lógicamente, esto requirió tiempo.

Cabe mencionar también, tal como lo demuestran los ejemplos de las Figura 95 y Figura 96, los saltos de octava y la interválica amplia, requieren de una flexibilidad de la embocadura y los músculos de la cavidad bucal.

Para finalizar, se ha querido dejar una de las particularidades que solo tiene esta obra dentro de las cuatro que se están presentando en este trabajo: la gestualidad corporal-teatral solicitada por la compositora. Es entonces, que para el/la intérprete se presenta otro desafío que debe integrar a su propuesta musical, la cual será percibida en un concierto en vivo o en la emisión de un video. Como se dijo anteriormente, el/la flautista en esta obra deberá sobrellevar un vencimiento personal si es que es tímido/a.

Según Aylwin, existe un método de clasificación extenso que identifica cuatro categorías de gestos corporales en la interpretación: gestos productores de sonido, gestos facilitadores, gestos acompañantes del sonido y gestos de comunicación. Respecto a este último, él indica “los gestos de comunicación son aquellos que tienen una intencionalidad comunicativa,

procurando interacción entre músicos o una relación con la audiencia”⁷³. Es este el que está solicitando Shekhar en su obra desde el inicio como se puede apreciar en la siguiente figura:

Figura 98, Zoo Song, cc. 1-3: gestualidad corporal.

The image shows a musical score for a piece titled "Nervously clucking" with a tempo of quarter note = 108. The score is written on two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music is in 4/4 time and consists of several measures. The score includes various performance instructions in orange text boxes:

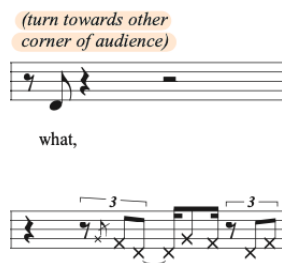
- At the beginning: "anxiously (look towards center of room with eyes wide open, move jitteringly with sharp, sudden movements)"
- Over the first few notes: "(annoying, restless, childlike tone)"
- Over a fermata: "(stand still during fermatas)"
- Over the notes "What, what do,": "What, what do,"
- Over the final notes: "(immediately turn towards one corner of audience)"

 The score also includes dynamic markings such as *mp* and *p*, and articulation marks like accents and slurs. The bottom staff is marked with "p key clicks*" and contains a series of rhythmic patterns represented by 'x' marks.

Una de las problemáticas de realizar lo que se ve en color en la figura anterior, es que requiere tener muy incorporada la lectura de la obra pues estar atento/a a la indicación escrita en la obra o estar muy concentrado en realizar los gestos, puede que provoque desconcentración en volver la mirada a la partitura y continuar con la música. Entonces, por una parte, se recomienda trabajar ciertos segmentos de la obra de memoria (práctica que no es tan frecuente entre los flautistas comparando con otras menciones instrumentales) y por otra parte, se debe tener un buen control corporal pues hacer un movimiento muy exagerado durante el estudio y/o en el momento de la puesta en escena, podría hacer perder el control de la ubicación precisa del instrumento. Por ejemplo, un movimiento de cabeza muy rápido hacia la audiencia, con diferente velocidad de cabeza y flauta (ver próxima figura), podría provocar un desplazamiento de la embocadura, y llegar a la eventualidad de no tener tiempo para recuperar la posición correcta y emitir lo que sigue.

⁷³ Gonzalo Aylwin, “Gestualidad corporal en intérpretes de flauta travesera: estudio acerca de la correspondencia entre música y movimiento corporal” (Tesis de Magister, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2014), pág. 31, último acceso: Noviembre de 2021. <https://repositorio.uc.cl/handle/11534/4951>.

Figura 99, Zoo Song, c. 7: gestualidad corporal.



Lograr que finalmente haya fluidez y expresión requiere de diferentes procesos mentales, motores -entre otros- que pueden ir lográndose con mucha práctica. En la experiencia personal, donde hubo que vencer barreras de personalidad no tan histriónica, facilitó la labor el poder grabarme y observar lo que ocurría: ¿transmito lo que tengo en mente o no se logra del todo? Fueron varias etapas en el estudio de la incorporación de este “otro” aspecto tan importante de esta obra que claramente, vale la pena verla -ya sea en concierto en vivo o video- y no escucharla en un Disco Compacto o desde una plataforma como Spotify.

3.2.1.3 Couleurs du vent

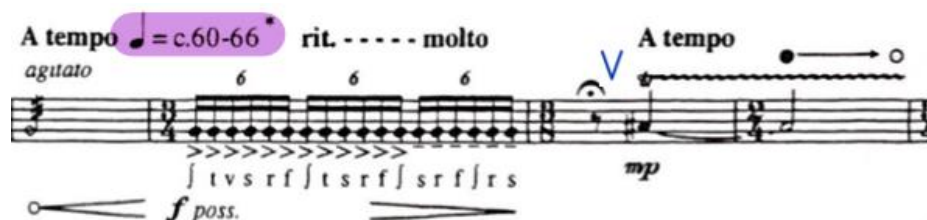
Esta obra tiene cifra indicadora de compás en toda la obra, aunque irá variando en el devenir de la pieza tal como ocurre en *Say Can You* y *Zoo Song*. El inicial 3/4 durará solo 2 compases para luego ir transitando por compases de 2/4, 3/8, 5/8, entre otros.

También existe valores de pulsación pero no desde el inicio pues Saariaho deja libertad de acción a el/la intérprete: “senza tempo”. El desafío en este punto -además del ya expuesto al hablar de la respiración- es encontrar a modo de referencia en la etapa de estudio una pulsación que permita tocar los tres primeros compases realizando una dosificación de la c.a. (dominio muscular), un control de la embocadura para controlar el flujo de aire continuo y constante y que se realicen todas las técnicas especificadas por la compositora sin efectuarse corte alguno (Figura 76). La medida de pulso que se recomienda estudiar, según la propia experiencia es el de negra: 60. Esta referencia es muy útil cuando vengan pasajes parecidos (como el que continúa al inicial) ya que a lo largo de la obra existen otros puntos

con la indicación “senza tempo”. El estudio de este tipo de pasajes fue otorgando de a poco mayor resistencia respiratoria y más seguridad frente a la sensación de ahogo que surgió inicialmente (en esta y otras secciones), por lo que a posterior, se pudo pensar más libremente esa sección para poder diferenciarla de la métrica que sí está estipulada a partir del c. 8.

Es curiosa la indicación de tempo pues en ese compás está marcada una negra = 60-66*. Y el asterico en la partitura lleva al siguiente texto: “flexible tempo depending on the character of the music”, es decir, es un tiempo flexible dependiendo del carácter de la música. Hay una cierta libertad que por lo demás, en el segundo compás de esa negra:60-66, tiene la indicación de *rit.-----molto* que se puede ver en la siguiente figura:

Figura 100, *Couleurs du vent*, cc. 8-10: métrica.

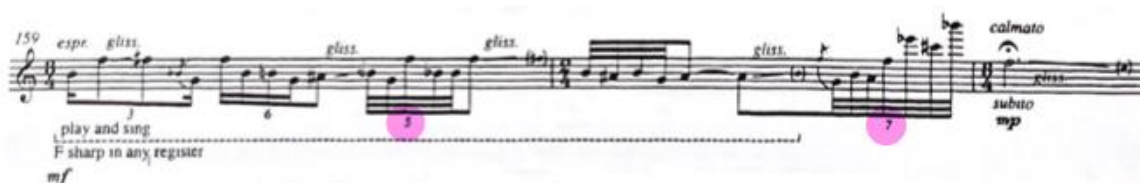


Como se puede apreciar, hay bastante variación de tempos en unos pocos sistemas del inicio de la obra. En muchas ocasiones, se podrá apreciar indicaciones como *meno mosso*, *poco agitato*, *a tempo giusto*, *subito calmato*, u otros pero siempre retornando a un *tempo primo*, *a tempo*. Por lo tanto, el devenir métrico, si bien tiene indicaciones, de igual manera tiene segmentos que quedan a la interpretación de el/la flautista según su propuesta musical y capacidades técnicas. Interesante reto.

Los ritmos en esta obra están claramente definidos, al igual que las obras *Say Can You* y *Zoo Song*. *Couleurs du vent* utiliza valores que van desde redondas hasta semifusas, es decir, el espectro completo de la subdivisión de las figuras musicales.

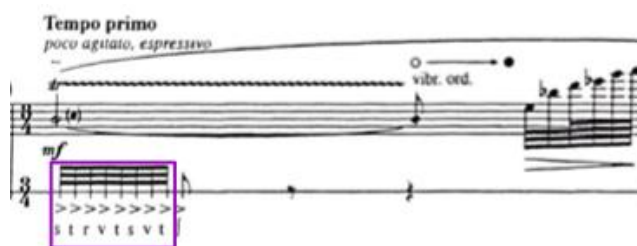
Uno de los puntos relevantes de esta pieza musical es el manejo de la subdivisión rítmica de un valor de negra, siendo esto un gran reto frecuente. Saariaho utiliza subdivisiones pares e impares; subdivide el valor de negra en 10, 9, 8, 7, 6, 5, y otros para la flauta. Incluso en el compás 159 y 160, se subdivide el valor de corchea en 5 y en 7 respectivamente, como se puede apreciar en la siguiente imagen:

Figura 101, *Couleurs du vent*, cc. 159-160: subdivisión ritmos flauta.



En cuanto a la voz, los requerimientos de subdivisión rítmica tampoco son sencillos, pues se llega a solicitar la pronunciación de 8 fonemas en un valor de negra. Ej:

Figura 102, *Couleurs du vent*, c. 21: ritmos voz.



Todo este parámetro es complejo, de alta dificultad. Por una parte, son subdivisiones muy pequeñas, tienen silencios incorporados y también *acciaccaturas*. Es decir, hay una gran fragmentación de las figuras musicales que es un gran desafío interpretativo.

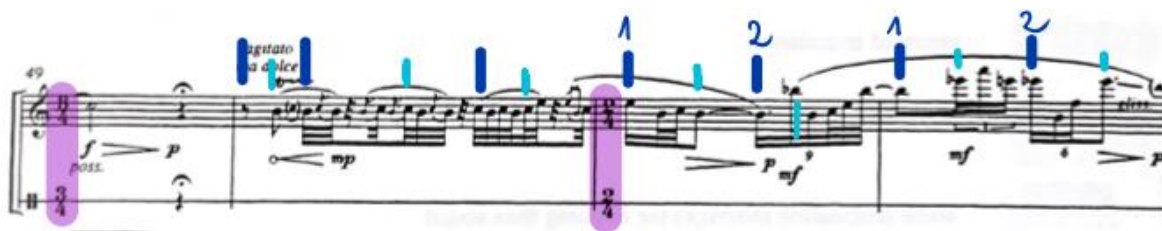
La manera de estudiarlo fue inicialmente definir las secciones de la obra que en lo personal me generaba mayor dificultad. Una vez estuvieron identificados esos puntos, se procedió a utilizar la siguiente metodología para todos ellos:

- 1.- Marcar en la partitura los valores de negras y corcheas.
- 2.- En un tempo muy lento, valor de metrónomo marcando la corchea, se comenzó a estudiar la rítmica por compás con las alturas sin incorporar las notas de adorno, ni los ligados, ni los *glissandos* (tal vez, se podría realizar un punto previo a esto, para quienes lo requieran, trabajar solo con lo rítmico, de manera percutida -sin el instrumento- para resolver “nudos”. No fue necesario esto, pero se deja establecido pues es una etapa previa que podría ayudar).

- 3.- Incorporar los *legatos* y *glissandos*.
- 4.- Incorporar las *acciaccaturas* y trinos.
- 5.- Ir aumentando gradualmente el valor del metrónomo de corchea para luego pasar a utilizar en el metrónomo un valor de negra lento y así al final de todo este proceso, poder interpretarlo *a tempo*.
- 6.- Incorporar dinámicas.

A continuación un ejemplo de ciertas marcas que se utilizaron en la etapa de estudio:

Figura 103, *Couleurs du vent*, cc. 50-56: estudio figuración rítmica.



Para el intérprete en muchas ocasiones es fundamental ser capaz de poder descontextualizar un segmento musical para poder descifrar lo que ocurre al interior de este y poder entenderlo. Ese trabajo permitirá enfocar los puntos que son importantes dándole una conducción al sonido. La fragmentación permitirá ir incorporando puntos técnicos específicos que una vez se incorporen, se deben desfragmentar, unir, para plasmarlo en un discurso musical coherente, sin trabas técnicas, sabiendo cual es la direccionalidad que se le debe dar para generar un gestualidad musical fluida. Es decir, llegar al propósito final que todo intérprete quiere alcanzar para poder finalmente expresarlo a otros.

3.2.1.4 Luvina

Luvina es la única de las cuatro obras de este trabajo que no tiene cifra indicadora ni barra de compases. La obra se presenta escrita en sistemas y a excepción de uno, todos terminan en notas de valores largos, algunos con calderones o con segmentos que son libres en cuanto a su ejecución temporal. Estos finales largos de los sistemas, terminan por marcar

una constante que tiene mucho que ver con lo que Luvina es: sonidos directos, sonidos que circulan, se funden unos con otros y se esfuman, dando paso al silencio. Por lo tanto, cada sistema (y finalmente todos entre sí) tienen una fluidez que hay que lograr interpretativamente. El desafío entonces de el/la flautista es hacer que dos vertientes sonoras deban generarse, desarrollarse y extinguirse. Una primera fuente de sonido es la que el/la intérprete realiza a priori. No hay olvidar que esta obra tiene la indicación de *mucha reverberación*, es decir, no tiene reverberación sino: mucha. Por lo tanto, tal como se dijo anteriormente, el estudio que se hizo sin reverberación -solo pensando en estar tocando en un lugar con reverberación ya que esto implicaba sentir que el cuerpo, como medio elástico, era capaz de recrear un sonido amplio, que abarcara el espacio, se sostuviera sonando en el aire por más tiempo y se desvaneciera en el aire-; luego debe volver a realizarse (el estudio) con el efecto solicitado dejando que ese otro sonido electrónico también tenga un inicio, un desarrollo y un final.

Un punto especial de interés de esto es lo que se planteó en el penúltimo sistema, cuando en la etapa de estudio inicial, las células rítmicas se tocaron agrupándolas y marcando un inconsciente silencio antes de cada grupo, antes de las notas acentuadas. La guía pedagógica fue hacer de ese pasaje un todo, de mantener la fluidez del sonido en continuidad realizando el acento solicitado, pensando que así quedaría debido a la *mucha reverberación*.

La obra juega con la presentación repentina de sonidos que son de rápida emisión (j. w. o eólicos) o pequeños grupos de notas *con mucho aire*, alternando unos con otros pero siempre terminando en algún silencio que se “debe oír”.

Figura 104, Luvina, otros.

<p>- Qué es? – me dijo - qué es qué – le pregunté - eso, el ruido ese - Es el silencio</p> <p style="text-align: right;">Luvina Juan Rulfo</p>

Este es el texto que está impreso en la partitura.⁷⁴ El desafío musical es conjugar sonidos y silencios. Una manera a la cual no estamos acostumbrados, por lo que muchas veces se sentirá que hay un cierto abalanzamiento entre sistemas y sistemas (por ejemplo) y lo que deberá realizarse es una pausa más concientizada. Una forma de lograr esto, es incorporar a las jornadas de estudio el grabarse (en audio o en audio y video). La audición posterior, permitirá primer lugar evidenciar si se percibe lo que uno realmente quería interpretar.⁷⁵

En esta obra nos enfrentamos a muy pocas indicaciones de carácter, de hecho, en el inicio no tiene. Además de indicaciones escritas de sonoridad como “mucho aire, ruido de armónicos”, entre otros, existen 2 que llaman la atención: la primera es “bailado”, la cual se va a interpretar como si fueran unos pequeños gestos de baile (3 2 3) para llegar a la nota redonda, y la segunda es “coloreado” de la que no hay una indicación precisa de cómo hacer eso por parte de la compositora. Entonces, el desafío es ver el contexto. Se estima en primer lugar que el trino no debe tocarse de manera habitual: sonido real. Por otra parte, al venir de un grupo de notas que debe abarcar armónicos, se decide continuar en la línea de los armónicos e interpretar ese trino desde la nota del sol medio, emitiendo el sol agudo armónico. De esta manera, musicalmente hablando, hay una continuidad muy fluida que tiene un resultado orgánico en la emisión del trino solicitado que suena desde un armónico.

Relaciones y diferencias generales entre las obras.

El haber podido iniciar una investigación respecto a los desafíos interpretativos que hay en las cuatro obras musicales establecidas, permite tener una mirada también general de algunos de los desafíos técnicos-musicales ya individualizados a fin de poder tener una mirada más amplia de lo que se incorporó en cada composición musical.

Es así como se puede observar a continuación la información que se recopila en las siguientes tablas:

⁷⁴ Se sugiere leer el cuento Luvina de Juan Rulfo.

⁷⁵ Esta fue una práctica habitual durante los aprendizajes del magister y otorga un gran desafío el evidenciar a través de una grabación una propuesta musical no logrado, por lograr o lograda.

Tabla 2: Uso de técnicas extendidas en las obras escogidas.

Técnica extendida	Say Can You	Zoo Song	Couleurs du vent	Luvina
Vibrato			✓	
Frulatto		✓	✓	✓
Armónicos		✓		✓
Trinos dobles			✓	
Microintervalos			✓	
Glisandos	✓	✓		
Multifónicos				✓
Embocadura sola				
Sonido y voz simultánea		✓	✓	✓
Respiración circular	✓			
Pizzicatos		✓		
Percusión de llaves		✓		
Tongue-rams		✓		
Jet-whistle		✓		✓
Whistle-tones	✓			
Sonidos eólicos		✓	✓	✓ sonido sucio
Otros		Bufidos Relinchos Golpe con el pie Hablar	Pronunciación fonemas	

* Si bien un trémolo no es una técnica extendida, se quiso dejar registrado en esta tabla por la obra *Couleurs de vent* ya que tiene incorporado multifónicos (los cuales sí son técnica extendida).

** Se registra como técnica utilizada entre paréntesis ya que está el ítem pero se reitera que no es una técnica extendida.

Como se puede apreciar en la Tabla 2, la utilización de técnicas extendidas en este repertorio escogido es amplia. Las técnicas que no se utilizaron fueron los *bisbiglaindi*, la embocadura sola y el sonido trompeta.

Tabla 3: Uso de articulaciones en las obras escogidas.

Articulaciones	Say Can You	Zoo song	Couleurs du vent	Luvina
Ataque simple	✓	✓	✓	✓
Staccato		✓		
Staccato apoyado			✓	✓
Staccato doble				✓

Staccato triple				✓
Doble ataque		✓	✓	
Triple ataque	✓			✓
Portato	✓			
Acentos	✓	✓	✓	✓
Legatos	✓	✓	✓	✓
sfz		✓	✓	✓
otros			✓	

La Tabla 3 permite apreciar que entre las cuatro obras se abarca un espectro de articulaciones variadas. La utilización de articulaciones fundamentales como los ataque simple y legatos junto con los acentos son transversales a este repertorio. Finalmente resaltar que cada obra utiliza 6 técnicas, 7, 6, 9 respectivamente.

Tabla 4: Uso de las dinámicas en las obras escogidas.

Rango de dinámicas	Say Can You	Zoo song	Couleurs du vent	Luvina
niente a <			✓	
> a niente	✓	✓	✓	
PPP				✓
PP		✓	✓	✓
p		✓	✓	✓
mp		✓	✓	
mf	✓	✓	✓	✓
f	✓	✓	✓	
ff		✓	✓	✓
fff		✓		

Si bien la gama dinámica puede llegar a subdividirse en indicaciones como *pppp* o *ffff* -las cuales no están presentes en este repertorio- puede observarse que el espectro de matices que muestra la Tabla 4 es muy amplio. Entre las cuatro piezas musicales, se abarca un rango de dinámicas que va desde el silencio al máximo de *fff* y termina en el silencio.

Junto con la información anterior, se puede establecer que dichos desafíos técnicos tuvieron diferentes grados de dificultad en las diferentes flautas y obras. A continuación se grafica de una manera general cuál es este grado de dificultad catalogado en baja, media, alta en cuanto a su presencia y exigencia en las obras correspondientes y no presente (-) cuando no se utilizaron en las obras.

Tabla 5: Grado de dificultad de diferentes desafíos técnicos y musicales en las cuatro flautas utilizadas.

Desafíos	Piccolo	Flauta en do	Flauta en sol	Flauta baja
Vibrato	baja	baja	alta	-
Frulatto	-	baja	alta	-
Armónicos	-	baja	-	alta
Trinos dobles	-	-	alta	-
Microintervalos	-	-	media	-
Glisandos	baja	-	alta	-
Multifónicos	-	-	alta	alta
Sonido y voz simultánea	-	alta	alta	media
Respiración circular	alta	-	-	-
Pizzicatos	-	media	-	-
Percusión de llaves	-	media	-	-
Tongue-rams	-	baja	-	-
Jet-whistle	-	media	-	alta
Whistle-tones	alta	-	-	-
Sonidos eólicos	-	alta	alta	alta
Otros	-	-	-	-
Articulaciones	media	media-alta	alta	media
Dinámicas	media	alta	alta	media
Ritmos	alta	media	alta	media
Interválica	media	media-alta	alta	media

CONCLUSIONES

A todas luces, la presente investigación da cuenta que a partir del siglo XX y hasta el día de hoy, han ocurrido muchos cambios en el ámbito social, cultural y musical que dan cuenta de la existencia de un repertorio para la mención de la flauta traversa que en diferentes partes del mundo tienen autoría femenina.

Es interesante observar que en siglos anteriores, a las mujeres se les tuvo relegadas a ciertos espacios, debiendo cumplir ciertos roles que provocaron encontradas opiniones y diversas acciones y reacciones, entregando variados frutos. El avance de la conquista de nuevos espacios de las mujeres fue lento y hasta el día de hoy está presente

De manera particular, en el ámbito de la música, respecto a la incorporación de la mujer en el campo de la composición profesional, se puede percibir lo anteriormente dicho pues ha ido *in crescendo*, aunque ésta también se vivió de manera muy lenta en siglos anteriores y hoy en día aún vemos que también en muchas otras partes del mundo, existe un avance lento y dificultoso. Si esto también lo extrapolamos a nuestra realidad de país, podemos evidenciar que las mujeres estamos presentes en ámbitos de la esfera pública cultural (y otros) y podemos acceder a centros educativos y profesionales, aunque en materia de formación musical, específicamente en el área de la Composición, hay un número aún considerablemente menor tanto en compositoras de profesión, compositoras-académicas como de estudiantes de esta disciplina musical respecto a los varones.

Otra de las evoluciones que se destacan en este trabajo es la que ha experimentado la técnica instrumental y las técnicas extendidas específicamente en las flautas traversas, desde la segunda mitad del siglo XIX al presente siglo mayoritariamente. Estas han provocado que se presente la familia travesera muy interesante en cuanto a sus características tímbricas. Como consecuencia a lo anterior, las flautas han sido y siguen siendo fuente de inspiración para que compositoras les compongan obras en diversos formatos pudiendo tener hoy un repertorio amplio que va desde conciertos para flauta y orquesta hasta flauta sola.

Por lo tanto, esas dos evoluciones que han sacado del casi silencio frutos valiosos, se suman a otro período de silencio -a ratos sobrecogedor- que experimentamos como humanidad. Durante gran parte del año 2020 y 2021 vivimos otro tipo de “encierro” y de invisibilización presencial, pero esta vez fue transversal -a todo género y edad- debido a la emergencia sanitaria mundial que se decretó. Sin embargo, gracias al avance de la

informática, de la globalización, pudimos estar todos en contacto, juntos en la virtualidad, sin mayores barreras que los que podrían ser ocasionados por un “apagón informático”. Tanto trabajo remunerado, estudios e investigaciones (por nombrar solo algunas) no solo no se vieron detenidas, sino que abrieron otras posibilidades de creación de espacios de innovación, de comunicación y socialización.

Todos los contextos individualizados en los párrafos anteriores fueron referencia y fuente de inspiración para seguir investigando acerca de la existencia de un repertorio invisibilizado e insonorizado que fuese relevante, variado y desafiante tanto en su elección como en su estudio. Desde la soledad e individualidad, la música no se detiene, no se detuvo y sigue generando frutos. Desde lo más bien desconocido, surge música, nuevos aportes relevantes y diversos gracias a la investigación y reflexión desde la práctica interpretativa.

Las cuatro compositoras elegidas en esta investigación tienen un interesante catálogo de obras, han sido premiadas y las cuatro obras de este trabajo fueron comisionadas por instituciones o personas. Las obras más numerosas de cada una de las creadoras son las de música de cámara, y las de flauta sola (extendida al flautín o *piccolo*, flauta en do, flauta en sol y flauta baja) son unas pocas.

Tanto las compositoras Saariaho como Izarra han realizado un trabajo sostenido por un tiempo con una y un flautista específico como son Camilla Hoitenga y Luis Julio Toro respectivamente. En cuanto a Loggins-Hull y Shekhar, la primera es flautista y la segunda tiene conocimientos en interpretación en flauta.

Cada una de las obras presenta una tímbrica novedosa. Durante la audición de ellas, se podrá apreciar el sonido de cuatro obras totalmente diferentes, lo que podría rebatirse rápidamente con el argumento de que sí, efectivamente son obras que se interpretan con cuatro flautas diferentes... Pero si se hiciera el ejercicio de tocar las cuatro obras con una flauta en do, el resultado es que de igual forma existiría una diversidad sonora. Un programa de concierto para flauta sola interpretado por un/a solo/a intérprete es un desafío cuyo resultado, por ahora solo en cuanto a elección de obras, llega a ser un buen reto. El devenir de la sonoridad de la electrónica, de la voz, la gestualidad comunicativa, diferentes timbres del sonido, la reverberación junto a la alternancia de cuatro flautas diferentes en cada una de las piezas musicales, lo avala.

Estas diversidades sonoras, que son novedosas y que llamaron la atención para elegir las como repertorio a estudiar, permite identificar que todas las obras, desde su interioridad y del trabajo de diferentes elementos, contienen una propia identidad pero a la vez, se puede definir una característica común.

En esta actividad formativa equivalente, se identificaron los desafíos técnicos y musicales más representativos de las obras junto con dar soluciones de estudio para así resolver problemáticas encontradas. Estas se plantean desde la experiencia personal, de lo aprendido en tantos años y en estos años de estudio de posgrado; de lo investigado y lo llevado a la práctica en primera persona para sobrellevar dificultades interpretativas y realizar finalmente, un proceso creativo profundo, reflexionado.

Las técnicas extendidas se manifiestan en todas las obras, de diferente manera y en distinta cantidad de ellas. El desafío fue estudiarlas e incorporarlas en el flujo continuo de la música y en el fraseo que esta contemplaba. Un elemento significativo en las obras, a excepción de *Say Can You*, es que en muchas ocasiones, las técnicas extendidas utilizadas se presentaban de manera dual o, como en el caso de *Couleurs du vent*, más de dos elementos y técnicas se encontraban escritos al mismo tiempo. Esto hizo que el trabajo se enfocase en integrar una nueva forma de interpretar técnicas extendidas. Por una parte, se conocían las técnicas extendidas pero por otra, estas eran nuevas al combinarlas simultáneamente (una nueva técnica extendida) por lo que había que trabajar de manera aislados los parámetros y luego integrarlos como una sola técnica a un discurso musical interesante pues era primera vez que se abordaban de esa manera.

Otro elemento significativo en estas obras es el uso de las dinámicas. Por una parte, en el uso general de las cuatro flautas, se utiliza una paleta completa de matices lo que hace indispensable una embocadura flexible, dúctil, precisa y coordinada con otros soportes musculares del cuerpo como el diafragma o la cavidad interna de la boca. Por otra parte, uno de los grandes desafíos presentados en las obras *Zoo Song* y *Couleurs du vent* fue el novedoso uso de dinámicas diferentes solicitados a la vez en el sonido de la flauta y de la voz, una dinámica dual.

Respecto a la rítmica y a la notación, la obra *Luvina* es la única que escapa del tradicional compás y los valores más medidos de la música. Pero al mismo tiempo, *Couleurs du vent*, que tiene cifra indicadora de compás, plantea un desafío interpretativo en la

subdivisión de ritmos complejos, veloces, combinados con otros elementos. *Say Can You* incorpora en algunas secciones lo binario y ternario de manera simultánea y *Zoo Song*, a través de su propia notación, hace que los ritmos y sonidos entre la flauta y la voz deban ser oídos como una fluida frase musical que está escrita en pentagramas diferentes. Todo un reto para el/la intérprete pues se exige una aplicación de la lectura de la partitura diferente, nueva.

La gestualidad fue un foco importante a trabajar. Parte del discurso musical está integrado por ese gesto musical que nos lleva a hacer fluir la música. Vamos de un punto a otro, y entre todos, se demarca el devenir de la música. Si bien en todas las interpretaciones debe existir esa gestualidad, en obras como las de Saariaho, esto es hace indispensable pues permite comprender la esencia de la música. La gestualidad corporal a todas luces en la obra *Zoo Song* fue un reto para esta flautista y es interesante que cada persona que vea y oiga la obra se pregunte si sería un desafío para él o ella realizar aquello que la compositora solicita.

Ya que se ha hecho mención de las diversidades sonoras y su propia identidad, es tiempo de continuar con una característica que llama profundamente la atención pues surge en este repertorio identificado como obras para flauta sola. Esta característica es la dualidad, la que podemos encontrar en cada una de las cuatro obras. Esta dualidad es producto de la utilización del material compositivo de cada una de las creadoras y/o también de encontrar una alta exigencia a el/la intérprete pues ya no será como antes del siglo XX en donde el/la músico solo tocaba mayoritariamente los sonidos fundamentales de la flauta. Es así, que de la mano de la modernidad por ejemplo, se puede apreciar que la dualidad en estas obras para flauta sola es el diálogo de diferentes elementos. En el caso de *Say Can You*, el diálogo se produce entre la electrónica con el flautín; en *Zoo Song*, hay una dualidad de sistemas escritos en gran parte de la obra y deben ser interpretados por un solo intérprete, lo que conlleva a lo dual de ser flautista y cantante; en *Couleurs du vent*, la dualidad se da entre el sonido del instrumento con la incorporación de la voz junto con la frecuente emisión de una sonoridad múltiple-técnica-extendida y finalmente, *Luvina* con el sonido que proviene de la fuente instrumental pero que pasa por un proceso electrónico; lo que finalmente se oye es parte del diálogo que dirige el/la flautista hacia y desde la fuente de audio, es decir un fluir hacia un punto (el de captura del sonido) para continuar desde un segundo punto (el de la salida sonora electrónica) y obtener así un resultado sonoro final.

Todos estos desafíos interpretativos, desde los desafíos técnicos y musicales, fueron abordados desde una metodología de estudio cuyas principales características, es decir sus principios básicos ante situaciones complejas en la interpretación, fueron trabajar de manera muy lenta, sacando de contexto el o los fragmentos que se necesitaban solucionar de manera dirigida para luego ir incorporando al estudio -de a uno- otros parámetros o elementos solicitados, integrar todo lo requerido poniendo atención a la fluidez del discurso musical y luego ir subiendo el tempo gradualmente hasta llegar pulcramente al tempo indicado por la compositora generando fluidez en la propuesta musical interpretativa.

Todo este trabajo, permite ir conquistando etapas del desafío interpretativo que implica cada obra *per se*. El estudio de las diferentes técnicas extendidas es un desafío interpretativo para un/a flautista. Por una parte, el estudio de cada una de ellas requiere incorporar un trabajo muscular (más consciente), motor, de resistencia de aire, coordinación, de control y flexibilidad de labios; muchas de éstas requieren un estudio diferente dependiendo de la obra, según el manejo que la compositora o compositor le impriman y en algunas de ellas, según la flauta en las que se emitan. En lo personal, provocó una mayor conciencia del cuerpo y enfoque de sonido al tocar (lo también se aplicó en este tiempo a obras de siglos anteriores o de otros estilos musicales). El estudio de combinar diferentes número de técnicas a interpretar de una sola vez o el deber coordinar rápidamente muchas técnicas ha permitido crecer en la dimensión de la lectura musical y crecer también en otra dimensión que podría llamarse “nuevas técnicas extendidas”, aunque ya son nuevas formas de aplicación de combinación de técnicas-parámetros u otros, que surgen después de haber entrado en shock al ver por primera vez una obra de estas. La fuerte detención de paralización inicial frente a partituras que mostraban algo nuevo y complejo finalmente se venció, permitió reflexionar y buscar vías de abordar estas nueva creaciones, utilizando sistemas como el denominado “trabajo de escritorio” o utilizar colores en las partituras para identificar diferentes puntos y avances. De eso se trata el desafío, ¿no?.

Las obras de estas compositoras son exigentes en lo técnico y en lo musical, lo que proporcionaron crecimiento interpretativo. Las obras de estas cuatro compositoras nos sumergieron a cuatro diversidades sonoras que van más allá de las sonoridades de los cuatro instrumentos: *piccolo* o flautín, flauta en do, flauta en sol y flauta baja. Sin embargo, estos cuatro instrumentos hacen que el desafío de poder tocarlos desarrolle en el/la intérprete una

ductilidad de embocadura y una capacidad de adaptación de gran nivel. Cada instrumento requiere de una adaptación y en este caso, se debe aplicar el estudio de esa adaptación al tocar correlativamente las obras.

Quiénes nos dedicamos a la interpretación musical -en tiempos actuales, incluso con las medidas más extremas de movilidad o habitando en países que no cuentan con tiendas musicales físicas- sí podemos acceder a un nuevo material musical y, apelando a los recursos tecnológicos contemporáneos, se pueden socializar a través de diversas plataformas de Internet. En el caso de las compositoras de las obras detalladas, todas tienen página web, por lo que saber más de ellas o adquirir sus partituras no es complejo. De igual manera, algunas de ellas venden su material musical en renombradas casas de música.

Todas las obras elegidas en la presente investigación no han sido tocadas antes en Chile, lo cual plantea un desafío único, enorme y presentan la oportunidad de hacer entrega de un repertorio inédito, que contribuye de una manera muy fructífera ampliando el catálogo de obras musicales que se pueden oír en nuestro territorio.

Ciertamente, quienes estamos ligadas/os a un contexto académico tenemos misiones enormes pues este material debe ser insumo para incorporarlo a programas académicos de estudios superiores de la especialidad y aportar a renovar repertorio en la programación de conciertos (temporadas oficiales, festivales de música contemporánea, conciertos educativos u otros). La Universidad de Chile debiera ir en la vanguardia en estos aspectos (incluida la inversión de la adquisición de nuevas partituras).

Existe mucho material del siglo XX, “antiguo”, nuevo y por descubrir; tanto para flauta sola -y para todo el espectro de la familia de las flautas travesas- como para otras combinaciones y agrupaciones instrumentales.

Ahora, solo queda sonorizar lo aún insonorizado.

BIBLIOGRAFÍA

- Alais Boenke, Heidi. *Flute Music by Women Composers: An Annotated Catalog*. Connecticut: Greenwood Press, Inc., 1988. Recuperado el 4 de noviembre de 2021, de https://books.google.cl/books?id=SD_z8JdtuSIC&lpg=PR7&hl=es&pg=PR4#v=onepage&q&f=false.
- Aller, Blanca, María Jesús Gurbindo, Virginia Florentín, María José Fernández, María Jesús Fernández, Gemma Solache y Ana Alfonsel, *Creadoras de Música*. Madrid: Gráficas Monterreina, S. A., 2009.
- Artaud, Pierre-Yves. *La flauta*. Barcelona: Labor S.A., 1991.
- Artaud, Pierre-Yves, y Gerard Geay. *Present day flutes: treatise on contemporary techniques of transverse flutes for the use of composers and performers*. Paris: Editions Jobert et Editions Musicales Transatlantiques-Paris, 1980.
- Aylwin, Gonzalo. "Gestualidad corporal en intérpretes de flauta travesa: estudio acerca de la correspondencia entre música y movimiento corporal". Tesis de Magister. Pontificia Universidad Católica de Chile, 2014. Último acceso: septiembre de 2022. <https://repositorio.uc.cl/handle/11534/4951>.
- Boehm, Theobald. *An Essay on the Construction of Flutes*. London: Rudall, Carte & Co. (original 1882), 1964.
- . *The Flute and Flute-Playing in acoustical, Technical and Artistic Aspects*. Dover Publications, Inc., 2011.
- . *La Flauta y la Interpretación Flautística*. Traducido por Vicente Martínez López (hijo). Madrid: Mundimúsica, S.A., 1991.
- Boosey & Hawkes. "Magnus Lindberg". Consultado 27 de agosto de 2022. https://www.boosey.com/pages/cr/composer/composer_main?composerid=2974&type=BIOGRAPHY&tttitle=Biography/
- Dick, Robert. *The Other Flute: A Performance Manual of Contemporary Techniques*. London: Oxford University Press, 1975.
- . *Tone Development through Extend Techniques*. Traducción de Alfredo García Martín-Córdova. Madrid: Gramar, 1986.
- Eco, Humberto y G. B. Zorzoni. "La Imprenta." En *Historia ilustrada de los inventos: de la piedra tallada a los vuelos espaciales*, Cap. 17. La Imprenta. Edit. Compañía General Fabril, 1962. <https://es.scribd.com/doc/127528963/17-La-Imprenta-Historia-Ilustrada-de-Los-Inventos-Umberto-Eco>

- Gippo, Jan. *The Complete Piccolo. A comprehensive guide to fingerings, repertoire, and history*. USA: Theodore Presser Company, 2009.
- Hamer, Laura. *Women in music since 1900*. New York: Cambridge University Press, 2021.
- Hanlon, Keith D. "The Piccolo in the 21st Century: History, Construction, and Modern Pedagogical Resources." Tesis de doctorado, West Virginia Doctorate, 2017
<https://researchrepository.wvu.edu/etd/5756>
- Hettrick, Jane Schatkin. "Bon [Boni], Anna." *Grove Music Online*, 2001; Consultado el 26 de julio, 2022.
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000047932>.
- Hoitenga, Camilla. "Flute Music of Kaija Saariaho". Consultado el 3 de octubre de 2022.
<https://www.hoitenga.com/kaija-saariaho/>
- Instituto de la Mujer - Ministerio de Igualdad, Gobierno de España. 2009. *Creadoras de Música*. Madrid: Gráficas Monterreina.
- Izarra, Adina. "{Adina.ar}.play." *Itamar. Revista de investigación musical: territorios para el arte*, 2020.
<https://ojs.uv.es/index.php/ITAMAR/article/view/17971/15759>
 —. *Luvina*. Latin American Frontiers International Publishers, Ltd., 1992.
- Judith Tick, Margaret Ericson and Ellen Koskoff. 2001. *Women in music*. Consultado el 3 de Agosto de 2022.
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000052554>.
- Loggins-Hull, Allison. *Say Can You*. USA: Flutronix Publishing, 2020.
 —. "Diametrically Composed". Consultado el 27 de agosto de 2022.
<https://allisonloggins.com/projects/diametrically-composed/>.
 —. "About". Consultado el 27 de agosto de 2022.
<https://allisonloggins.com/about/>.
- Martínez, Sofía. "El repertorio para flauta a solo del siglo XVIII al siglo XX. Historia, análisis y proyección". Tesis de doctorado, Universidad de Barcelona, 2013.
 Consultado en abril 2022. Repositorio: <http://hdl.handle.net/2445/55991>
- Martorell, Natalia. "Desafíos de la interpretación en la nueva música para flauta travesa: repertorio italiano de la segunda mitad del siglo XX". Tesis de Magister. Pontificia Universidad Católica de Chile, 2013. Último acceso: agosto 2022.
<https://repositorio.uc.cl/handle/11534/16498>
- Megía, Irene. "The origin of music and Homo neanderthalensis: Revision of the

archaeological context through the Divje Babe I flute”. Universidad Autónoma de Madrid, III Jornadas de Jóvenes Investigadores en Arqueología. Enero de 2018: 386-399.

Consultado de

https://www.researchgate.net/publication/337907416_The_origin_of_music_and_Homo_neanderthalensis_Revision_of_the_archaeological_context_through_the_Divje_Babe_I_flute

Miller, Dayton C. “Modern Alto, Tenor, and Bass Flutes.” *Papers Read by Members of the American Musicological Society at the Annual Meeting*, 1938, 8–15.
<http://www.jstor.org/stable/43873115>.

Mujeres Bacanas. “Kaija Saariaho (1952)”. Consultado 27 de agosto de 2022.
<http://mujeresbacanas.com/la-compositora-del-siglo-xxi-kaija-saariaho-1952/>.

National Flute Association. 2021, Selected Flute Repertoire and Studies updated. 2021.
"National Flute Association." *nfaonline.org*. Último acceso: 30 de octubre de 2021.
<https://docs.google.com/spreadsheets/d/1b7qo7PQadqoQ3xO4VcwfqHeO8v0r2UvMWrKJba7a0QY/edit#gid=78318158>.

Nourse, Nancy. “The Piccolo: An Overview of Its History and Instruction.” M.M. thesis, The Crane School of Music, SUNY Potsdam, 1981.

Promociónmusical.es

<https://promocionmusical.es/historia-partitura>

Ramos, Pilar. "Luces y sombras en los estudios sobre las mujeres y la música." *Revista Musical Chilena* 64, no 213 (Enero-Junio 2010): 7-25.

—. "Una historia particular de la música: la contribución de las mujeres." *Brocar: Cuadernos de investigación*, no. 37 (2013): 207-223.

Saariaho, Kaija. *Couleurs du vent*. London: Chester Music, 1999.

—. “Biography”. Consultado 27 de agosto de 2022.
<https://saariaho.org/biography/>.

Shekhar, Nina. *Zoo Song, for singing flutist*. 2017.

Soler, Sandra. "Cuestiones de género: mujeres en la historia de la música." *ArtsEduca*, no. 19 (2018): 84-101.
<http://www.e-revistas.uji.es/index.php/artseduca/article/view/2792>

The Kingma System Alto Flute, “Brief background history of the alto flute”. Consultado 27 de agosto de 2022,
<http://www.altoflute.co.uk/01-background/history.html>

The Kingma System Bass Flute, “Brief background & history of the bass flute”. Consultado 27 de agosto de 2022.

<http://www.bassflute.co.uk/01-background/history.html>

Tick, Judith, Margaret Ericson y Ellen Koskoff. "Women in music." *Grove Music Online*, 2001. Consultado 2 de Agosto de 2022.
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000052554>

Volkovinsky, Daniela. "An annotated catalog of flute music by Female composers between 1988 and 2001." PhD Diss., University of Iowa, 2021. Consultado abril 2022.
<https://doi.org/10.17077/etd.006064>

Verlag für Musik von Komponistinnen.
<https://www.certosaverlag.de/komponistinnen/#1444852781966-14566991-07e6>

YCA. "Announcing the YCA composer-in-residence". Consultado el 27 de Agosto de 2022. <https://yca.org/announcing-2021-composer-in-residence/>.

ANEXOS

Anexo 1, Couleurs du vent, miniaturas de partitura completa, metodología estudio en colores.

