



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE
FACULTAD DE ARTES, MAGÍSTER EN ARTES

**LA GESTUALIDAD MUSICAL EN LA TRANSFORMACIÓN DEL LENGUAJE
CONTEMPORÁNEO DENTRO DEL REPERTORIO PARA FLAUTA SOLISTA Y
ORQUESTA DE LOS SIGLOS XX/XXI**

POR

JESÚS IGNACIO SOLÍS MORALES

Documento escrito presentado a la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica
de Chile para optar al grado académico de Magíster en Artes, Mención Música.

Profesor Guía: Guillermo Lavado Lluch

Octubre, 2019

Santiago, Chile

©2019, Jesús Ignacio Solís Morales.

Se autoriza la reproducción total o parcial, con fines académicos, por cualquier medio o procedimiento, incluyendo la cita bibliográfica del documento que acredita al trabajo y a su autor.

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar quisiera agradecer a Paloma, mi fiel compañera, ya que sin su ayuda, apoyo, comprensión y paciencia, nada de esto hubiese sido posible. A mis padres, pilares fundamentales de mi vida, quienes han dado más de lo pensado durante toda mi formación, tanto personal como musical. A Guille y Karina, quienes me han formado y guiado -con paciencia y dedicación- a través de la travesía del quehacer musical; a ellos debo en gran medida, quien soy como flautista y músico. Finalmente agradecer al Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, ya que gracias a su financiamiento fue posible la realización de este postgrado.

*“El arte se diferencia de la artesanía en el sentido de que “no necesita ser bueno”.
“Bueno” y “malo” como valores ya dados sirven para la vida práctica, la industria, el
comercio, para elegir zapatos o restaurantes. El arte crea valores nuevos.”*

César Aira,

De una entrevista en “El Mercurio”

Revista de Libros

Sábado 20/10/2001

TABLA DE CONTENIDO

AGRADECIMIENTOS.....	3
TABLA DE CONTENIDO.....	5
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES.....	6
ÍNDICE DE TABLAS.....	7
RESUMEN.....	8
ABSTRACT.....	9
I. INTRODUCCIÓN.....	10
PROGRAMA DE CONCIERTO.....	13
II. DESARROLLO.....	14
2.1 GESTUALIDAD MUSICAL.....	14
2.2 TRANSFORMACIÓN DEL LENGUAJE EN LA MÚSICA.....	19
2.3 TRANSFORMACIÓN DE LA OBRA TIPO CONCIERTO.....	23
2.4 PROBLEMÁTICAS DE LA INTERPRETACIÓN.....	34
2.5 EL INTÉRPRETE Y LA TRADICIÓN.....	47
III. CONCLUSIONES.....	52
IV. BIBLIOGRAFÍA.....	54
LIBROS.....	54
CAPÍTULOS DE LIBROS.....	55
TESIS.....	55
PÁGINAS WEB.....	56
PARTITURAS.....	56
MEDIOS AUDIOVISUALES.....	57

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Figura 1: Reinecke: Konzert für Flöte und Orchester D-Dur op.283. Andante, Quasi Recitativo. Comp. 44 al 50.....	27
Figura 2: Dalbavie, Concerto pour flûte. Comp. 246 al 252.....	30
Figura 3: Dalbavie: Concerto pour flûte. Comp. 201 al 206.....	31
Figura 4: Solovera: Solo para un diálogo. Cadenza. Comp. 375 al 386.....	31
Figura 5: Carter: Flute Concerto. Comp. 215 al 219.....	33
Figura 6: Carter: Flute Concerto. Comp. 220 al 224.....	33
Figura 7: Dalbavie, Flute Concerto. Comp. 18 al 26.....	35
Figura 8: Dalbavie, Flute Concerto. Comp. 417 al 428.....	35
Figura 9: Dalbavie, Flute Concerto. Comp. 57 al 77.....	36
Figura 10: Carter: Flute Concerto. Comp. 17 al 23.....	39
Figura 11: Carter: Flute Concerto. Comp. 94 al 97.....	40
Figura 12: Carter: Flute Concerto. Comp. 166 al 187.....	41
Figura 13: Carter: Flute Concerto. Comp. 268 al 272.....	44
Figura 14: Dalbavie: Concerto pour flûte. Comp. 226 al 234.....	46

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla N°1. Cuadro comparativo de los conciertos de Mozart, Reinecke, Nielsen e Ibert....	25
Tabla N°2. Cuadro comparativo de los conciertos de Penderecki, Dalbavie, Carter y Solovera.....	26

RESUMEN

El presente documento escrito tiene por objetivo dar cuenta de cuáles son las principales dificultades que presenta la transformación del lenguaje de las obras contemporáneas -para el intérprete-, y cómo resolverlas sin afectar la gestualidad musical en ellas. Específicamente en las composiciones para flauta solista y orquesta (o ensamble).

Este texto se desarrollará desde una mirada práctica-musical a través del rol del intérprete -en cuanto a su experiencia al abordar obras de este tipo- con el anhelo de preparar y mejorar el nivel profesional del músico al afrontar el avance del medio artístico en nuestros días.

Inicialmente se abordará el concepto de la gestualidad musical dentro de las obras y sus implicaciones. Posteriormente se realizará una comparación de la forma y estructura del objeto de estudio, el concierto contemporáneo para flauta traversa versus el clásico-romántico, específicamente con algunas de las obras que se estudiaron durante el Magíster, siempre desde la perspectiva sobre qué desafíos presenta para el intérprete este cambio. Finalmente, se hará una reflexión sobre las dificultades que se fueron presentando a medida que se preparó el recital final para postular al grado de Magíster.

Además se evidenciará la necesidad que requiere cada intérprete respecto de toda la base técnica y musical que otorga el estudio y el aprendizaje que transita por la tradición y la academia; cuyos principios son fundamentales para lograr abordar e interpretar de manera prolija el discurso y la gestualidad propia de la música contemporánea, ampliando adicionalmente el repertorio propio del intérprete en esta materia.

ABSTRACT

The purpose of this paper is to explain the main difficulties regarding the transformation of language in contemporary works - for the interpreter - and how to solve them without affecting the musical gestures within. Specifically, for both solo flute and orchestral (or ensemble) compositions.

This paper will be developed from a practical-musical perspective through the role of the interpreter - in terms of their experience in approaching works of this type - with the desire to prepare and improve the professional level of the musician to face the present advance of the artistic medium.

To begin with, the concept of musical gestures within the works and their implications will be addressed. Subsequently, a comparison of the form and structure of the object of study will be made, discussing the contemporary flute concert versus the classical-romantic. Specifically with some of the works that were studied during the Master's degree, always from the perspective on what challenges these changes created for the interpreter. Finally, there will be a reflection on the difficulties that were presented as the final recital was prepared for the Master's degree.

In addition, the needs required by each interpreter will be evidenced with respect to the entire technical and musical base granted by the study, and learning, that transitions through tradition and academia; whose principles are fundamental to neatly manage, address and interpret the discourse and gestures typical of contemporary music, further expanding the repertoire of the interpreter in this regard.

I. INTRODUCCIÓN

Una de las características que siempre ha estado presente en el arte es su constante cambio discursivo a través del tiempo, el cual ha sido efectuado por los artistas mediante diversas innovaciones en sus métodos, prácticas, creaciones y temáticas presentes en su contemporaneidad. Esto responde como consecuencia de la búsqueda de nuevos recursos y materias de expresión para plasmar sus ideales en sus obras. Sin embargo, ello se ha visto históricamente cuestionado por la tradición de la época en que se adscribe por romper sus límites y atentar contra la norma regular del período respectivo.

Stravinsky en su libro *Poética Musical* nos proporciona un claro ejemplo al respecto: “...Una falta total de orden y de colorido. Esta música es horrible. Esta subversión de la buena sonoridad, esta violación de la belleza hubieran sido castigadas en los tiempos de Grecia. Música semejante requiere la intervención de la policía...” (Grillparzer en Stravinsky, 1952, p. 85).

Si bien este comentario es del poeta Grillparzer a raíz de la ejecución de la obra *Euryanthe* de Carl Maria von Weber a fines del siglo diecinueve, en nuestros días fácilmente podría provenir de un espectador frente a una obra de música contemporánea.

En cuanto a la música de la academia, podemos observar en las composiciones actuales cómo los compositores reformulan los recursos y el lenguaje tradicional en ellas (tanto escrito como sonoro), para así lograr plasmar sus ideas y los requerimientos que se necesitan para hacer efectiva su obra. Es por esto que la música contemporánea en conjunto a la transformación de su lenguaje presenta, tanto al intérprete como al oyente, nuevas dificultades interpretativas y comprensivas; ya que en las creaciones de hoy, en vez de primar líneas melódicas dentro de un contexto tonal, se destacan densidades sonoras en un

atonalismo en donde la rítmica y la prosodia¹ del discurso son elementos fundamentales, por nombrar sólo un ejemplo (en lo que se refiere a la “música experimental”²).

Tal como mencionábamos al comienzo, la transformación en los métodos discursivos del arte y -en nuestro caso- del lenguaje musical, se ha encontrado con una limitación, una barrera por parte de los mismos intérpretes como también de los espectadores, por desafiar los cimientos, gustos y el lenguaje que se ha establecido desde la tradición.

Evidentemente lo que llamamos «bello» tiene un sentido desde la aceptación de nuevos lenguajes. Lo bello es pertenecer a esta realidad actual y nadar en ese lenguaje, el cual desde los inicios de la escritura ha vivido en constante transformación (Lavado en Gallegos, 2015, sección 2, párr. 2).

Pese a esto, no podemos negar el avance y las dificultades que la música contemporánea presenta. Exige al intérprete no sólo toda la base teórica y técnica que entrega y requiere la tradición (calidad y homogeneidad del sonido, afinación, rítmica, matices, estilo y agógica) que es el fundamento que necesita todo músico para interpretar de manera correcta y fidedigna las necesidades de una partitura. Existen otros problemas y dificultades musicales, tanto técnicos como interpretativos, que son el resultado natural de esta transformación del lenguaje, como lo referido a las grafías y el mosaico de múltiples posibilidades sonoras, ligado directamente a la ausencia de una vanguardia en común.³

¹ Según la RAE: Parte de la gramática que enseña la recta pronunciación y acentuación / Estudio de los rasgos fónicos que afectan a la métrica, especialmente de los acentos y de la cantidad.

² Con “música experimental” nos referimos a aquella que innova en su contenido, tanto técnico como discursivo, en donde incluye elementos como técnicas extendidas y un lenguaje escritural complejo. No abordaremos aquí obras que se enmarcan en la nueva simplicidad, como las obras de Arvo Pärt.

³ Si bien, la música contemporánea engloba una estética común (como lo es la ausencia del marco tonal), dentro de ella podemos encontrar múltiples estilos y lenguajes de diferencias

Sumado a lo anterior, las obras del tipo concierto solista para flauta traversa, dentro del marco contemporáneo, adicionan aún más complejidades -para el intérprete- que las obras para instrumento solo. Ya que, además de las propias del lenguaje contemporáneo, se presenta como dificultad la interacción entre solista y orquesta, en donde no existe para ambas partes una estabilidad armónica y estructural (de forma y de métrica en algunos casos) como la que está presente en los conciertos emblemáticos del repertorio flautístico, complejizando el diálogo entre los músicos que participan de la obra.

Es así como los conciertos contemporáneos vienen a desafiar no sólo el desempeño personal del intérprete con la obra sino también la interacción con el resto de los músicos, tal cual lo hace la música de cámara, pero a un nivel y densidad diferentes.

Con respecto a la confección del programa del recital final, pese a estudiar diversas obras durante el Magíster, fue necesario considerar diversos factores al momento de tomar la decisión de qué obras incluir. Quizás el más importante de todos fue la factibilidad de músicos que requiere cada una para su montaje, ya que al estudiar conciertos para flauta, las obras están escritas para solista en conjunto de una orquesta. Ni a nivel personal ni institucional se cuenta con el financiamiento necesario para la contratación de un elenco de tales características, por lo que se tuvo que buscar obras que tuvieran hecha una reducción para piano. Sin embargo, obras como el “*Concierto para flauta y orquesta*” de Gustavo Becerra y “*Solo para un diálogo*” de Aliocha Solovera no poseen dicha adaptación, por lo que un principio ambas quedaron excluidas. No obstante, pudimos contar con la fortuna de que el mismo compositor Solovera accediera a realizar una versión para ensamble de su concierto y así poder montarlo en la XXIX versión del Festival de Música Contemporánea UC 2019, junto al Ensamble Contemporáneo UC en la sala A1 del Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM)⁴. El resto del programa se montará en el Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile (IMUC).

abismantes entre sí, siendo cada una condicionada por la visión y el contexto personal del compositor.

⁴ Debido a estallido social que hubo en Chile en el mes de octubre se suspendió el festival debido a la contingencia nacional, por lo que el concierto de examen de grado se redujo únicamente a la segunda parte del programa.

PROGRAMA DE CONCIERTO
“Conciertos contemporáneos para flauta traversa del Siglo XX-XXI”

Primera Parte

XXIX Festival de Música Contemporánea UC 2019
Jueves 07 de Noviembre
Sala A1, Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM)

Solovera, Aliocha
(1963)

Solo para un diálogo, para flauta y orquesta
(2009 versión orquesta, 2019 versión ensamble)
Duración aproximada: 17 minutos
* Estreno versión ensamble

Segunda Parte

Recital final Magíster
Lunes 16 de Diciembre
Auditorio IMUC

Carter, Elliott
(1908-2012)

Concierto para flauta y ensamble (2008)
(reducción para piano)
Duración aproximada: 20 minutos
* Estreno conformación flauta y piano

Dalbavie, Marc-André
(1961)

Concierto para flauta y orquesta (2006)
(reducción para piano)
Duración aproximada: 18 minutos
* Estreno en Chile

Profesor Guía: Guillermo Lavado Lluch
Flauta Traversa: Jesús Solís Morales
Piano : Luis Alberto Latorre Fuentes
Ensamble Contemporáneo UC

II. DESARROLLO

Luego de considerar las problemáticas anteriormente expuestas, hemos podido obtener la siguiente interrogante, la cual se pretende responder mediante el presente escrito:

¿Qué dificultades técnico – musicales presenta al intérprete la transformación del lenguaje musical en las obras contemporáneas del tipo concierto solista para flauta travesa? Y cómo esas complejidades dificultan el desarrollo de la gestualidad musical.

2.1 GESTUALIDAD MUSICAL

Como punto de partida, creemos que es necesario definir en qué consiste esta gestualidad o, dicho en otras palabras, la coreografía de la música que sigue el intérprete. Para esto, se harán dialogar algunas citas de diversos autores que hablan sobre este tema.

Jaime Donoso (1997), en su libro *“Introducción a la música en veinte lecturas”*, nos proporciona la siguiente cita que personalmente, creo que es de una claridad notable y altamente ejemplificadora:

Diremos que la musicalidad es el “buen decir”: el decir la palabra justa en el tiempo justo, la inflexión, la entonación precisa que da color y relieve a determinada expresión, el suspenso, el silencio oportuno y su justa duración, la interrogación, la exclamación estentórea, el ademán, la flexibilidad, la plasticidad. En una palabra, la elocuencia. Un mismo texto puede ser leído en forma simplemente correcta o declamado con un histrionismo que produce una impresión profunda a quien lo escucha, es decir, como es básico en la elocuencia, convence a quien lo oye. (p. 49)

La gestualidad musical, desde una mirada más filosófica, es la vida que se le otorga al discurso escrito por parte del intérprete. Este acto se puede comparar con el de declamar histriónicamente un texto, ya que para el orador no sólo basta con leerlo correctamente (respetando la acentuación de las palabras, los signos de puntuación y una pronunciación clara), sino que la frase misma tiene una intencionalidad, una conducción sonora, con un punto de partida junto con uno de llegada, lleno de tensiones y distenciones acordes al discurso mismo.

Si leemos un texto encontraremos que no solo hay que entender las palabras y las frases que forman esas palabras. Las vocales y consonantes forman palabras, éstas a su vez forman frases, las frases ideas, las ideas capítulos y los capítulos libros donde vemos plasmado un pensamiento. Ahora bien, para leer en voz alta un texto debemos darle un sentido prosódico-rítmico que haga que entendamos -lector y auditor- el sentido del texto. Con un texto musical nos sucede algo muy similar. (Fischer & Lavado, 2001, p. 15)

A esto llamamos gestualidad. Boulez (2003) nos habla de aquello en *La escritura del gesto*:

Cuando leo una partitura, quiero escuchar todo un conjunto de planos, no un conglomerado sonoro; intento llegar a una sonoridad global sin dejar de sobreponer por ellos los diferentes niveles de la escritura. Para mí, escuchar una partitura es <<leerla>>: el oído debe ser la transcripción fiel de la vista, el sonido real debe sobreponerse al sonido imaginado de la manera más exacta posible. (p. 42)

Es más, el autor además asegura que Wagner “veía a la música como una suerte de declamación” (p.50). Así mismo, la gestualidad musical no se trata de tocar lo escrito de

manera superficial, sino entender el discurso con sus diferentes pesos, puntos de inflexión, de apoyo y llegada, mediante una correcta comprensión del intérprete, desde lo escrito en la partitura. Stravinsky (Craft, 1964, p.121) expone que el fraseo musical va más allá de un solfeo elemental, en donde la escritura de por sí otorga al lector sus propios gestos musicales.

Godoy & Leman (2010) han realizado un exhaustivo trabajo sobre la gestualidad musical, pero estudiada y abordada desde el movimiento físico y cómo este influye en la producción del sonido, a través de mediciones objetivas. En un principio crean un marco general que considera el gesto desde una mirada de la comunicación (como vehículos de significados en la interacción social), el control (como elementos de un sistema interactivo, tal cual es la interacción entre música – computadora), y lo metafórico (como conceptos que proyectan movimiento físico o sonoro sobre temas culturales) (p.14). Posteriormente, proponen una definición concreta sobre qué es el gesto musical:

Based on the above viewpoints, it seems straightforward to define musical gesture as an action pattern that produces music, is encoded in music, or is made in response to music. Qualifications can be added to the term musical gesture whenever needed to avoid misunderstanding. For example, one can speak about sound-producing gestures, sound-modifying gestures, sound-accompanying gestures, sonic gestures, playing gestures, and so on. The essential point is to have a terminological apparatus that is sufficiently specific for differentiating subtle aspects of gestures when dealing with music. The main advantage of using the term gesture is that it surpasses the Cartesian divide between physics and the mind. As mentioned above, we may think of movement as the changing of a physical position of a body part or an object, which can be objectively measured. (Godoy & Leman, 2010, p.19)⁵

⁵ Traducción del autor: “Basados en los puntos anteriores, parece sencillo definir el gesto musical como un patrón que produce, es codificado o está hecho en respuesta a la música.

Tal cual plantean los autores anteriormente, es esencial tener un término claro y conciso sobre a qué nos estamos refiriendo al hablar sobre gestualidad musical, por lo que proponemos una definición propia: La gestualidad musical es el correcto entendimiento discursivo de la coreografía musical que está presente en toda frase escrita en una partitura⁶, la cual es hecha auditivamente tangible por el intérprete a través de la declamación por medio de su instrumento, en donde no solamente se hace oíble cada uno de los elementos escritos que la conforman (tanto teóricos como expresivos), sino que el texto escrito adquiere además direccionalidad, es decir, una expresividad natural que va más allá de la que el músico puede otorgarle producto de su propia interpretación, la cual trasciende las dificultades que pueda presentar el texto escrito. En otras palabras, es la capacidad del intérprete de contar histriónicamente⁷ y de manera responsable el discurso que presenta la obra, siendo fidedignos con su texto.

Hacia este enfoque es a lo que nos queremos referirnos con el término gestualidad musical. No abordaremos en el presente escrito aquel concepto que tiene relación con el gesto corpóreo y/o físico en la interpretación musical.

Se pueden adicionar calificativos al término gesto musical siempre que sea necesario para evitar malos entendidos. Por ejemplo, podemos hablar sobre gestos que producen, modifican y/o acompañan sonidos, gestos sonoros, gestos interpretativos, etc. El punto esencial es tener un apartado terminológico suficientemente específico que diferencie los aspectos sutiles del gesto cuando se trata de música. La principal ventaja de usar el término gesto es que supera la división Cartesiana entre lo físico y lo mental. Como se mencionó anteriormente, podemos pensar en el movimiento como el cambio de posición física de una parte del cuerpo o un objeto, el cual puede ser objetivamente medido.”

⁶ Este punto no es excluyente hacia la música que no es escrita en una partitura tradicional (como lo popular), pero no es el contexto que nos convoca.

⁷ La RAE define histrión como: Persona que se expresa con afectación o exageración propia de un actor teatral / Hombre que representaba disfrazado en la comedia o tragedia antigua. Homologamos el término histrión -en el ejercicio de la interpretación- a la elocuencia, vida y claridad con que el histrión o actor de la edad antigua transmitía un mensaje, no dando cabida a un discurso monótono y plano. En ninguna circunstancia hacemos alusión a trastocar lo escrito en la partitura por el autor para dar más expresividad a la música. Al contrario, el correcto entendimiento prosódico desde lo escrito da natural expresividad.

Como hemos visto, entender el gesto musical de cada pieza es una labor de suma importancia por parte del intérprete, ya que sólo a través de él es que la música se transmite hacia el espectador. Si el músico no le da la seriedad necesaria a esta labor, el discurso del compositor no llegará íntegro hacia el oyente, sino afectado. No es una labor fácil, ya que frasear correctamente requiere no sólo de entender el lenguaje escrito por el autor, sino que poder llegar a interpretarlo sin que este se vea desfigurado por las dificultades que pueda presentar el lenguaje de la obra y/o alguna caprichosa voluntad de algún intérprete que se toma la atribución de modificar el texto escrito a su antojo, tal cual lo describe Walls (2006):

Este proceso de realización sonora de una obra musical se conoce generalmente como “interpretación” -aunque algunos compositores han discrepado mucho en cuanto a su significado. Un caso famoso es el de Ravel, que afirmó: “No pido que mi música sea interpretada, sino solamente ejecutada”, una afirmación de la que Stravinsky se hizo eco al escribir: “La música debe ser transmitida y no interpretada, ya que la interpretación revela la personalidad del intérprete en lugar de la del autor, y ¿quién puede garantizar que el ejecutante reflejará la visión del autor sin distorsionarla”. Se quejaban, claramente, de las interpretaciones voluntaristas en las que destacan los caprichos de los intérpretes que no se justifican de ninguna manera en la partitura. (p. 35)

Es así como la labor del intérprete consiste en entender el gesto musical propio de cada obra y reproducirlo fielmente a lo que está escrito. Abordaremos este punto más adelante.

2.2 TRANSFORMACIÓN DEL LENGUAJE EN LA MÚSICA

Tal como explicábamos en un comienzo, las composiciones del hoy se caracterizan por estar dentro de un contexto atonal, que según Igor Stravinsky fue un impulso, una consecuencia irresistible de esta transformación natural del arte y la música (Craft, 1964, p.113). El abandono del marco tonal en la música dio como consecuencia el paso a una serie de posibilidades creativas para los compositores, como lo fue el serialismo, el dodecafonismo y el atonalismo, entre otros. Esto se corresponde a lo que explica Donoso (1997):

Dos son los aspectos que aquí se pueden señalar como determinantes: la crisis y “agotamiento” del sistema tonal en la música docta y la necesidad de “objetivizar” la música, a fin de liberarla de la carga semántico-afectiva impuesta desde el Renacimiento hacia adelante. (p.148)

En su tesis de Magíster, Martorell (2013) explica que estas búsquedas son el resultado de la expansión y/o distanciamiento de la armonía por el afán de romper las ataduras del sistema tonal -afectando directamente los demás aspectos que componen una obra- lo que produjo un progresivo alejamiento de las normas compositivas (p.16). En el mismo ámbito, Albrecht Betz (1994) afirma lo siguiente:

El abandono de la tonalidad con sus órdenes jerárquicos privó de su sentido a la arquitectura musical heredada. La amenazadora anarquía en la forma musical exigió un nuevo orden aún más firme “con el que fuera posible volver a construir formas”. Respondiendo consciente o inconscientemente a esta necesidad, desarrolló Schönberg en 1922 su procedimiento de la “composición sólo con doce notas dispuestas una detrás de la otra” (p.24).

Otro aspecto relevante de la nueva música⁸ es el cambio del lenguaje rítmico. Craft (1964), al entrevistar a Stravinsky, escribe que “la música contemporánea ha creado un mayor ámbito y variedad de *tempi* y una gama rítmica considerablemente mayor” (p.17). Esto podría explicarse si reflexionamos en que los compositores, al abandonar la tonalidad y las posibilidades armónicas que ellas nos entregan (incluyendo las líneas melódicas convencionales dependientes de la armonía), comenzaron a utilizar otros recursos para crear un discurso en sus obras.

El uso de técnicas extendidas no ha estado ajeno a esta transformación del lenguaje musical. Robert Dick (1995) en su libro “*El desarrollo del sonido mediante nuevas técnicas*” habla sobre este mundo de nuevas sonoridades tímbricas, planteando que hay un creciente interés por el uso de estos recursos técnicos-musicales en las composiciones actuales:

En nuestros días muchos compositores e instrumentistas de todo el mundo se interesan cada vez más por el descubrimiento y desarrollo de sonoridades nuevas y todo parece indicar que esta tendencia está creciendo hasta convertirse en una rama principal de la composición y de la interpretación. Esto es especialmente cierto en la música para flauta. Incluso en obras conservadoras escritas hoy resulta extraña una pieza que no esté influida por sonoridades y técnicas nuevas, incluyendo microtonos, sonidos percusivos, susurrantes y residuales, glissandi y una amplia gama de colores y articulaciones nuevas. (p.7)

Cada vez es más común encontrar piezas en donde armónicos, *pizzicati*, cantar y tocar, *bisbigliandi* e inclusive el uso de notas de la cuarta octava es cada vez más común, por nombrar sólo algunos ejemplos. Al respecto, Martorell (2013) plantea que:

⁸ Término empleado por Stravinsky (Craft, 1964) para referirse a la música contemporánea.

La posibilidad de hacer sonar los instrumentos fuera de la manera tradicional, aprovechando todas sus cualidades físicas, va a abrir la paleta de colores con la que los compositores e intérpretes se desenvolverán. Esta búsqueda funciona como parte y como consecuencia de la expansión de los parámetros sonoros en el siglo XX. (p. 77).

Adicionalmente, concordamos con el pensamiento de ambos autores sobre que estas técnicas no sólo pueden ser usadas como recurso expresivo y novedoso en las composiciones, sino que son un medio para desarrollar el aspecto técnico del sonido y el dominio de la flauta, otorgando múltiples beneficios al intérprete: “Este trabajo desarrolla la fuerza, flexibilidad y sensibilidad de la embocadura y del apoyo de la respiración, incrementando la gama de color, las dinámicas y la proyección del flautista.” (Dick, 1995, p.7). Ergo, ya que el uso y estudio de estas técnicas contribuye significativamente al progreso y preparación del flautista, creemos que es indispensable que el intérprete esté familiarizado con esta gama de posibilidades y recursos técnicos que han aparecido durante la innovación del lenguaje de las composiciones para flauta travesa.

El tema de la notación y la grafía de estas técnicas fue durante muchos años un tema controversial, además de ser considerado una problemática por y para los intérpretes. Artaud (1991) evidencia esto claramente:

Sean cuales fuesen las modificaciones estéticas que llevan a los compositores a utilizar estas nuevas maneras de tocar, los problemas siguen siendo los mismos: la integración a un lenguaje coherente de notaciones que permitan reproducir con exactitud las sonoridades deseadas (p.80).

Sin embargo, tal como lo expresa Martorell (2010) en su tesis, con el paso de los años este asunto se ha ido estandarizado en una escritura común. Ejemplo de ello es la publicación de libros especializados de autores e intérpretes como Robert Dick (1995) y Carine Levine & Christina Mitropoulos-Bott (2005).

Muchas de las dificultades que están presentes en este tipo de piezas suelen ser las mismas que podemos encontrar en una obra de tradición, sólo que al estar escritas en un lenguaje contemporáneo, dificulta la resolución de éstas por presentarse desde otras formas y perspectivas. Por ejemplo, todo discurso musical se compone por temas, lo que a su vez se desglosa en frases. Para ser declamados elocuentemente, estos deben ser fraseados. Es decir, otorgarles una direccionalidad acorde a las tensiones y distenciones en que se enmarcan, y así lograr una gestualidad natural y creíble. Sin embargo, en el lenguaje contemporáneo las frases no siempre están conformadas por una línea melódica clara y progresiva, sino que pueden encontrarse fragmentadas dentro de ritmos irregulares. El peligro aquí recae en enfocarse en resolver lo rítmico por sobre el gesto propio, otorgando al oyente una lectura rítmicamente correcta, mas no musical.

Es así como las nuevas composiciones se han ido alejando de los dictámenes tradicionalistas de la creación, explorando en este caso, densidades y contextos sonoros a modo de discurso musical. Como consecuencia de esta transformación, “el oído contemporáneo requiere un enfoque completamente distinto de la música. Es característico de la naturaleza que a menudo nos sentimos más cerca de las generaciones distantes que de la que nos ha precedido en forma inmediata” (Craft, 1964, p.108). Para entender la nueva música, es necesario además conocer sus métodos y componentes característicos, ya que ella está formada en su mayoría, por elementos innovadores para los oyentes.

2.3 TRANSFORMACIÓN DE LA OBRA TIPO CONCIERTO

Como tercer punto, y para comprender la transformación del lenguaje que ha sufrido la obra del tipo concierto, es imperante hacer una comparación entre su forma “clásica” y cómo la encontramos en la actualidad.

A lo largo de la historia de la música, los compositores al crear sus obras, por lo general siempre han seguido un esquema compositivo común y estructural acorde a la época en la que se desenvuelven, transformando e innovando gradualmente aristas de estas mismas, pero siempre manteniendo un marco general. Sin embargo, haciendo un enfoque hacia la obra del tipo concierto para flauta solista, es evidente el cambio en cuanto a su estructura, recursos, agrupación (entre otros), con el típico formato del concierto para instrumento solista acompañado de una orquesta que se estableció en la época pre-clásica y perduró a través de los años sin mayores cambios. Burkholder, Grout y Palisca (2015), nos hablan sobre ello:

Como en la primera mitad del siglo XVIII, los conciertos solían tener tres movimientos, con dos movimientos rápidos enmarcando un intermedio movimiento lento. El movimiento lento y el final utilizaban a menudo formas semejantes a las de los otros géneros, pero los movimiento primeros seguían una forma específica de los conciertos. El primer movimiento de un concierto típico conservó elementos de la forma ritornello de los conciertos barrocos, que hacía alternar los ritornelos orquestales con episodios expuestos por el solista, y los combinaba con los contrastes de tonalidad y de material temático característicos de la forma sonata. (p.630)

Estas son algunas de las características típicas del concierto solista con acompañamiento de orquesta. Además, algo característico dentro de un concierto es la

presencia de un cadencia por parte del solista. Burkholder, Grout y Palisca (2015) nos indican que durante el barroco y el clasicismo, era tradicional que el solista improvisara y/o creara una cadencia propia para esta sección, utilizando como recurso parte de los temas del movimiento correspondiente, sin acompañamiento alguno. La cadencia se presenta justo antes de la última sección del movimiento, mediante un acorde de 6/4 de dominante, y concluía cuando el solista ejecutaba un largo trino sobre el mismo acorde de dominante, pero en estado fundamental. (p.630).

Sin embargo, estas estructuras no han quedado igual con el paso del tiempo. Podemos ver notorios cambios en los conciertos escritos por Nielsen e Ibert en donde, por ejemplo, no encontramos esta libertad en la sección de la cadencia, sino que los compositores escriben expresamente lo que desean que el flautista toque, siendo una parte más del concierto, en un diálogo conjunto a la orquesta.

Tomaremos algunos de los conciertos más emblemáticos del repertorio flautístico de tradición y se hará un contraste entre ellos mediante un cuadro comparativo a modo general, e inmediatamente se hará uno específicamente con algunos de los conciertos que fueron estudiados durante el Magíster. Importante aclarar en este punto que no se entrará a realizar un análisis compositivo exhaustivo ya que no es la intención del escrito -al no ser una tesis sobre composición o musicología- sino desde la interpretación, con el fin de obtener un panorama global sobre qué dificultades presentan para el intérprete estos cambios que ha sufrido el concierto.

	Mozart	Reinecke	Nielsen	Ibert
Año de composición	1778	1908	1926	1934
Nº movimientos	3	3	2	3
Conformación de la orquesta	2 oboes 2 cornos Cuerdas	2 flautas 2 oboes 2 clarinetes 2 fagotes 4 cornos 2 trompetas Timbal Percusión Cuerdas	2 oboes 2 clarinetes 2 fagotes 2 cornos Trombón Timbal Cuerdas	2 flautas 2 oboes 2 clarinetes 2 fagotes 2 cornos Trompeta Timbal Cuerdas
Duración aproximada	24'	21'	20'	20'
Cadencia	Libre	-	Escrita	Escrita
Tonalidad	Sol M	Re M	-	-

Tabla N°1. *Cuadro comparativo de los conciertos de Mozart, Reinecke, Nielsen e Ibert.*

	Penderecki	Dalbavie	Carter	Solovera
Año de composición	1992	2006	2008	2009
Nº movimientos	1	1	1	1
Secciones	Andante Cadenza Vivace Tempo I Andante Allegro con brio Adagio Vivo Vivace Allegro molto Andante recitativo	n.º. 80 n. 92 n. 40 n. 90 n. 40 n. 156 n. 144	Allegretto n. 96 Meno mosso n. 72 Andante b. 54 Presto n. 135 Mesto b. 40 Allegro non troppo n. 90 Leggerissimo (presto posible) n. 120	c. 152 n. 88 n. 72 n. 50 n. 88 n. 116 Cadenza (n. 72) n. 92
Conformación de la orquesta	2 fls (2ª muta picc) 2 obs (2º muta c.i.) 2 cls (2º muta c.b.) 2 Fgts (2º muta c.f.) 2 cornos 2 trompetas 2 perc. Celesta Cuerdas	2 flautas 2 oboes Corno Inglés 2 clarinetes 2 fagotes 4 cornos 3 trompetas Timbal Percusión Cuerdas	Fl/picc Oboe/C.I. 2 Cls (2º muta b.c.) Fagot/c.f. 2 Cornos Trompeta Trombon Percusión Harpa Piano Cuerdas (mínimo 2 por instrumento)	2 flautas 2 oboes 2 clarinetes 2 fagotes 2 cornos 2 trompetas 3 trombones Percusión Piano Arpa Cuerdas
Duración	22'	18'	14'	17'
Tonalidad	Atonal	Atonal	Atonal	Atonal
Uso de técnicas extendidas	4ª octava	Flatt. Armónicos Bisb. Pizz. 4ª octava	Flatt. Armónicos 4ª octava	Glissando
Dedicada a	Jean Pierre Rampal	Emmanuel Pahud	Elena Bashkirova & Jerusalem International Chamber Music Festival	Guillermo Lavado

Tabla N°2. Cuadro comparativo de los conciertos de Penderecki, Dalbavie, Carter y Solovera.

⁹ Las abreviaturas n., b., y c. hacen referencia a las figuras musicales negra, blanca y corchea, respectivamente.

Tomando la primera tabla, pese a los 150 años que hay desde el concierto de Mozart hasta el de Ibert, podemos observar algunas características común entre ellos: tres de los cuatro conciertos están formados por 3 movimientos, tres de los cuatro conciertos presentan una conformación orquestal similar y todos tienen una duración cercana de 20 minutos.

Sin embargo, dentro los cambios más significativos podemos observar el abandono de la tonalidad. Si bien los conciertos de Mozart y Reinecke poseen una tonalidad establecida a nivel general y durante cada movimiento, los conciertos de Nielsen e Ibert, en contraste a los anteriores, abandonan el uso de la tonalidad clásica, sin llegar al atonalismo que encontramos en las composiciones de hoy.

Otro aspecto que varía es la sección de la cadencia. Como explicábamos anteriormente, en el concierto de Mozart esta es libre a criterio del flautista. Reinecke no da lugar a una cadencia en su concierto, aunque encontramos en el segundo movimiento una sección de un *Quasi recitativo*, que podría considerarse como una escrita por el compositor (ver figura 1).

The image displays a musical score for the 'Quasi Recitativo' section of Reinecke's Concerto for Flute and Orchestra, D major, op. 283. The score is divided into two systems. The first system, starting at measure 44, features a Flute part with a 'Solo' marking and a piano (*p*) dynamic. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands. The second system, starting at measure 47, is marked 'rit. molto' and 'D a tempo'. It includes parts for Clarinet (Kl.), Oboe (Ob.), and Timpani (Timp.). The Flute part has a *mf* dynamic. The piano accompaniment features a rhythmic pattern in the right hand and a more active line in the left hand, with dynamics ranging from *sfp* to *mf*. A 'Timpani' part is indicated with a [simile] marking.

Figura 1. Reinecke: *Konzert für Flöte und Orchester D-Dur op.283. Andante, Quasi Recitativo. Comp. 44 al 50*

Nielsen escribe en el primer movimiento tres cadencias cortas y en Ibert está presente sólo en el último movimiento. Podemos observar que la cadencia se establece como una parte obligada de la obra, perdiendo el músico la libertad de la improvisación y/o ser un coautor durante esta sección.

Haciendo un contraste entre ambas tablas, es notorio los cambios estructurales que se pueden observar. En primer lugar, vemos que los conciertos contemporáneos ya no poseen tres movimientos, sino que están conformados por uno solo. Sin embargo, si hacemos una esquematización de cada concierto, podríamos llegar a encontrar alguna reminiscencia de este aspecto, al dividir la obra por secciones. Cáceres (2017) en su Tesis, propone que:

El Concierto para Flauta de Krzysztof Penderecki está organizado en tres grandes secciones ininterrumpidas y contrastantes a la manera de Concierto tradicional, formando un gran solo movimiento; enriquecido con las cadencias que permiten mostrar el virtuosismo del solista, formando así una estructura musical compacta y orgánica (p.23).

Si observamos la segunda tabla, veremos que dentro de las secciones del concierto de Penderecki está resaltado en negrita algunas de las indicaciones de tempo de la obra, lo cual corresponde al comienzo de cada movimiento que propone Cáceres. En Dalbavie encontramos 6 secciones temáticas contrastantes: comienzo, compás 57, 170, 199, 264 y 351. De igual forma, el concierto de Carter podríamos dividirlo en 6 secciones: comienzo, compás 59, 83, 109, 205 y 267. Por otro lado, pese a que en el concierto de Solovera podemos encontrar diversas secciones, es evidente que el compositor pensó la obra como una sola unidad, ya que los materiales temáticos aparecen y se repiten durante toda la obra, siendo utilizados de distinta manera. En cuanto a la interpretación, enfrentarse a un concierto que esté escrito en un único movimiento exige al músico no solo tener una concentración mucho más atenta, sino que además estar imbuido en la tensión y carácter de la obra, sin encontrar momentos de relajo o pausas entre movimientos.

Respecto a las indicaciones de pulso de cada concierto, podemos observar cómo los compositores especifican el tempo exacto que desean, independiente si es que utilizan indicaciones estandarizadas como Allegro o Andante. La dificultad presente en esto es que el intérprete se ve obligado a respetar la velocidad escrita por el compositor, asumiendo y teniendo que resolver la dificultad que esto conlleva. Es más, Carter en su música utiliza igualaciones rítmicas para enlazar los cambios de tempos, lo cual requiere de parte de los músicos de un dominio teórico preciso, claro y solvente.

Otro aspecto importante es el aumento del cuerpo orquestal. Pero más relevante aún es la incorporación de una mayor variedad de instrumentos. En las maderas encontramos los instrumentos afines de cada familia (flauta piccolo, corno inglés, clarinete bajo y contrafagot). La percusión no se limita solamente a timbales, sino que se adiciona platos, tambores, xilófonos, roto-toms, etc. Por un lado, una dificultad que conlleva este aumento es encontrar orquestas en Chile que posean tal cantidad de músicos que puedan tocar este repertorio, en especial en las orquestas regionales. Ya directamente en el ámbito interpretativo, exige al flautista tener un sonido sólido, amplio y con una gran proyección, ya que debe ser capaz de hacer frente a esta gran masa sonora. Adicionalmente este aumento proporciona nuevos timbres, por lo que el flautista debe ser capaz de homologar su sonido respecto del contexto sonoro que se requiera.

El uso de técnicas extendidas están presentes en los conciertos, pero contrario a lo que se podría pensar por tratarse de música contemporánea, no abundan significativamente como en piezas para flauta sola. De hecho, si observamos la tabla número 2, vemos que predomina entre los conciertos el uso de la cuarta octava de la flauta. Sin embargo en la actualidad casi no es considerada como una técnica extendida, ya que su uso es habitual y forma parte de la escala obligatoria de la flauta. Desde esta premisa, en el concierto de Penderecki no encontramos uso alguno de técnicas extendidas. El *frullato* y los armónicos son los otros dos recursos más usados. Si bien es el concierto de Dalbavie en donde encontramos un mayor uso de estas técnicas, las encontramos presentes casi en su totalidad en una sola sección, durante el transcurso de tres compases (ver figura 2).

246

flatt. ord. *mp*

ppp *sf* *pp* *Ped.*

250

ord. bisbi. ord.

una corda

pp con molto pedale

pppp dolcissimo, très fondu / blending in

Figura 2. Dalbavie: Concerto pour flûte. Comp. 246 al 252

Independiente de si el uso de técnicas extendidas no es un aspecto predominante en estos conciertos, creemos que su dominio es fundamental hoy en día para cualquier flautista, ya que lo prepara para abordar el repertorio que se está escribiendo en nuestra contemporaneidad.

El tema de la atonalidad en los conciertos requiere una real atención de parte del flautista ya que exige al intérprete tener una afinación estable y segura que no dependa del contexto sonoro, debido a que son escasos los momentos en donde el solista tendrá una base armónica otorgada por la orquesta en donde podrá confirmar su afinación. Mencionamos como ejemplo la sección del compás 201 en adelante del Concierto de Dalbavie, en donde tanto flauta como piano coinciden generalmente en la misma nota (ver figura 3).

G 8216 B

Figura 3. Dalbavie: *Concerto pour flûte*. Comp. 201 al 206

En cuanto a las cadencias, a excepción del concierto de Solovera (en donde el compositor incorpora una sección con este nombre [ver figura 4] y utiliza la mayoría de los motivos del concierto para su realización), en las obras que hemos estudiado no la encontramos como tal.

Figura 4. Solovera: *Solo para un diálogo*. Cadenza. Comp. 375 al 386

No obstante existen secciones que se asemejan y se homologan a una cadencia. Cáceres (2017) lo ejemplifica sobre el concierto de Penderecki de la siguiente manera:

Para permitir el lucimiento del solista, en el Concierto hay nueve cadencias de la flauta, así como importantes solos de algunos instrumentos como el del Clarinete I (cadencia con la que se da inicio a la obra [y que representa una cita del cuarteto para clarinete y cuerdas]), cadencia de la trompeta, solos de corno francés, etc. (p.27).

En Dalbavie encontramos esta sección primeramente entre los compases 201 y 226, y luego entre el 240 y el 251. Ambas cadencias están escritas en un diálogo entre el solista y la orquesta, al contrario que el concierto de Solovera, que la flauta se encuentra sola. Esta parte del concierto se caracteriza en primer lugar por presentar material nuevo el cual no ha sido utilizado previamente por el compositor. Además, esta sección posee una sonoridad espectral y suspendida, en donde toda la frase ronda entorno del fa#, el cual es pasado entre la flauta y la orquesta, produciendo un juego de colores¹⁰ y sonoridades. Al contrario de las cadencias en donde se pretendía demostrar el virtuosismo del intérprete, aquí observamos el dominio del músico por homologar su sonido con el de la orquesta y crear una atmósfera cristalina, en donde la prosodia y la afinación vienen a ser fundamentales.

En Carter, si quisiéramos denominar alguna parte del concierto como cadencia, esta sería evidentemente entre los compases 217 y 261. Al igual que en Dalbavie, se presenta como un diálogo entre solista con intervenciones de la orquesta (ver figuras 5 y 6).

¹⁰ Tal como en las artes visuales, donde los colores son las distintas gamas de tonalidades que emplea un pintor en un cuadro, en música alude, por un lado, a los distintos timbres que caracterizan y hacen reconocible el sonido de cada instrumento en particular, como también las distintas sonoridades que puede producir un mismo instrumento (dulce, robusto, etc.).

CARTER: *Flute Concerto* Fl. & Pno.

Figura 5. Carter: *Flute Concerto*. Comp. 215 al 219

Figura 6. Carter: *Flute Concerto*. Comp. 220 al 224

Otra similitud entre ambos conciertos es la sonoridad en la que está enmarcada esta sección. Carter escribe este movimiento continuando con la idea de la parte precedente, frases *legatísimas*, aunque no tan largas como venían presentándose. Pese a esto, dentro de la cadencia encontramos algunos atisbos de virtuosismo -como un arranque de cólera- e inmediatamente se vuelve a esta sonoridad espectral.

2.4 PROBLEMÁTICAS DE LA INTERPRETACIÓN

Conocer el estilo compositivo de los autores es un tema relevante a la hora de estudiar sus obras, ya que otorgan al intérprete un idea de qué buscar y resolver en ellas.

La música de Dalbavie se caracteriza por su espectral sonoridad, mediante la búsqueda de diversos colores sonoros y juegos tímbricos, además del uso de técnicas polifónicas y rítmicas (Utah Symphony, 2015). Particularmente de su concierto para flauta, encontramos el siguiente comentario:

Describing his work in a National Public Radio interview, the Cleveland Orchestra's assistant conductor James Gaffigan said, "He's brilliant with colors and rhythms. You don't know where he's going. Sometimes [the soloist] takes a back seat...sometimes [the soloist] is just playing scales. Sometimes the orchestra is in the background. It's almost minimalist. Such beautiful ideas." (Utah Symphony, 2015, sección What to listen for, párr. 5)¹¹

El presente concierto se caracteriza por presentar un amplio desplante de diferentes texturas, a través de distintos momentos sonoros de tensión y distención. Encontramos en él secciones de gran virtuosismo técnico contrastadas por frases etéreas de gran delicadeza en cuanto a afinación, conducción y color.

¹¹ Traducción del autor: Describiendo su trabajo en una entrevista en la Radio Pública Nacional, el director asistente de la Orquesta de Cleveland James Gaffigan dijo "Él es brillante con los colores y los ritmos. Tú no sabes donde él está yendo. A veces [el solista] queda en segundo plano... otras veces el solista solo está tocando escalas. A veces la orquesta está en el fondo. Es casi minimalista. Qué hermosas ideas."

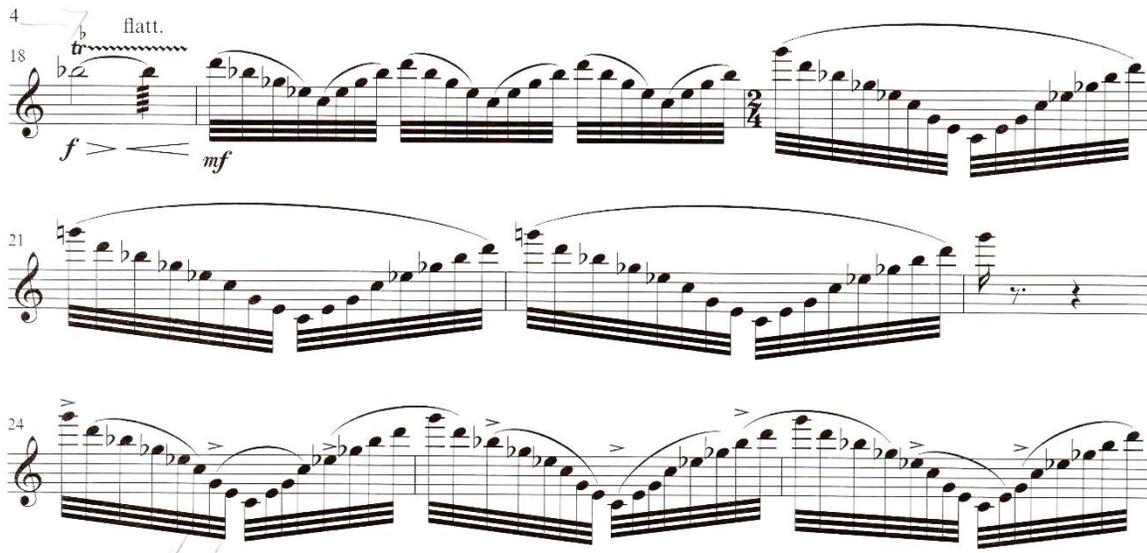


Figura 7. Dalbavie: *Flute Concerto*. Comp. 18 al 26

En la Figura 7 observamos un desplante de velocidad motora y de articulaciones a contratiempo. Es importante en esta sección que el flautista posea una gran homogeneidad en su sonido para que el registro grave no pierda sonoridad en comparación del agudo. La flexibilidad de labios también es vital ya que permitirá ligar este amplio registro sin aspereza alguna.



Figura 8. Dalbavie: *Flute Concerto*. Comp. 417 al 428

A pesar de que la dificultad del pasaje de la Figura 8 también está relacionada con la velocidad motora del músico, esta se plantea desde otra perspectiva. Se requiere aquí una articulación ágil y precisa en todos los registros de la flauta.



Figura 9. Dalbavie: *Flute Concerto*. Comp. 57 al 77

En contraste a lo anterior, la Figura 9 presenta un momento de gran lirismo. La dificultad recae en llegar a conducir esta sección sin falsos acentos, ligando de manera prolija cada intervalo, en especial los más abiertos. La afinación y los cambios de colores también es parte fundamental de este extracto.

Este concierto fue dedicado al flautista franco-suizo Emmanuel Pahud, quien en una entrevista a Warner Classics (2009) afirma: “It really is a kind of new contemporary Ibert flute concerto, very virtuosic and very colourful, very sensual, and I think it has a long life ahead of it¹²”. En cuanto a su sonoridad, quien esté familiarizado con la historia de la

¹² Traducción del autor: “Esta obra realmente es un nuevo concierto contemporáneo de Ibert, muy virtuoso y lleno de colores, muy sensual, y pienso que tiene una larga vida por delante”.

composición musical podrá encontrar en este concierto rasgos similares a las obras de Debussy, Ravel y Messiaen.

Pese a utilizar un lenguaje propio, el concierto para flauta y ensamble de Elliott Carter posee rasgos similares al de Marc-André Dalbavie. Además de la dificultad técnica evidente que exige el concierto, podemos encontrar:

... varias secciones de gran lirismo y grandes líneas, donde la flauta se entrelaza o va por sobre las intervenciones de la orquesta. Es una estética muy seductora, llena de humor, contrastes y colores. Es un concierto realmente maravilloso, un gran descubrimiento (Lavado en Alarcón, 2015, sección ¿Cómo describirías musicalmente el concierto?, párr. 2)

Durante la Premier de su concierto a cargo de Emmanuel Pahud como solista y Daniel Barenboim como director junto al Ensamble Internacional de Música de Cámara Jerusalem el 9 de septiembre de 2008, Elliott Carter afirmó lo siguiente:

For many years flutists have been asking for a flute concerto, yet I kept putting it off because I felt that the flute could not produce the sharp attacks that I use so frequently. But the idea of the beautiful qualities of the different registers of the instrument and the extraordinary agility attracted me more and more... (Carter, 2008a, párr.1)¹³

¹³ Traducción del autor: “Por muchos años flautistas me han estado preguntando por un concierto para flauta, pero seguí posponiéndolo porque sentía que la flauta no podía producir los ataques punzantes que uso frecuentemente. Pero la idea de las bellas cualidades de los diferentes registros del instrumento y su extraordinaria agilidad me atrajo más y más...”

Guillermo Lavado, solista de la OSNCH -quien estrenó el concierto de Carter en Latinoamérica- nos brinda una radiografía de la forma que encontramos en esta obra:

En sus diversas partes hay diálogos entre secciones, los solistas de la orquesta y el solista. También hay una parte central muy contrastante en la que la orquesta despliega un gesto puntillístico bajo una base en el registro agudo de la flauta solista. Finaliza con un revolcón entre orquesta y solista, con una escapada solitaria de la flauta que cierra el grupo orquestal (Lavado en Gallegos, 2015, sección 1, párr. 4)

El concierto de Carter es un desplante de la gran plasticidad que posee la flauta. Encontramos en él diversas secciones contrastantes: al comienzo una muy contrapuntística (ver figura 10), en donde la línea principal de la flauta está fragmentada en un continuo diálogo con la orquesta. El flautista no solo debe poder hilar de manera pulcra su material junto al del ensamble, sino que por el afán de lograr esto, debe tener cuidado de no perder la conducción de esta frase fragmentada, pudiendo obtener un resultado rítmicamente correcto pero carente de un entendimiento horizontal.

17

Log Dr. *p*

T.B. yarn mallet ③

W.B. ②

T.B. ①

Log Dr. *p*

T.B. ②

⑤

①

W.B.

20

f *mf* *poco* *poco f* *mf* *mp*

f-mf *mf* *(mf)* *mf-p*

p sempre *(leggiero)* *p*

p *mf*

Figura 10. Carter: *Flute Concerto*. Comp. 17 al 23

En otra sección del concierto encontramos una línea melódica presente en un continuo *obstinato* rítmico de quintillos que se pasa entre el solista y orquesta (ver figura 11). La precisión rítmica desde un entendimiento prosódico es fundamental, ya que los músicos que interactúan en esta sección deben lograr dialogar esta frase sin afectación alguna durante su inicio o fin, creando así una sola unidad.

Figura 12. Carter: *Flute Concerto*. Comp. 166 al 187

Finalmente Carter escribe un final enérgico y ligero de gran complejidad (ver figura 13). Son múltiples las dificultades presentes en esta sección, convirtiéndola a nuestro juicio en la más difícil del concierto. La línea principal está formada por una sucesión de quintillos de semicorcheas con ligados y acentos irregulares. La articulación *staccato* se convierte en un problema al ser un pasaje veloz que continuamente cambia de registro. El flautista debe lograr una precisión sonora en su articulación -independiente de la tesitura en que se encuentre- sin que esta ralentice y trabe la continuada del discurso.

Inevitablemente, tal como hemos visto -en lo que concierne a la práctica musical- y sin el ánimo de expresar una connotación negativa, los intérpretes vamos identificando en la medida del estudio de cada obra diversas dificultades. Sin embargo esto no se limita al

contexto del trabajo individual de la pieza, sino que está afecto además al ejercicio de su ensamble en donde aparecen nuevas y a veces impensadas contrariedades.

Durante el transcurso de la realización de los ensayos para montar el recital final del magíster salió a la luz una nueva dificultad presente tanto en el Concierto para Flauta y orquesta de Elliott Carter como el de Marc-André Dalbavie. Esta no se había presentado anteriormente durante el proceso de estudio personal de la obra, ya que sólo se hizo notoria durante los ensayos al tocar simultáneamente ambos instrumentos, flauta y piano.

La problemática tiene que ver en este caso con la adaptación del material orquestal hacia el piano, es decir, la reducción del lenguaje desde un conglomerado rítmico sonoro amplio hacia uno individual, en donde la parte del piano queda no sólo con una gran complejidad rítmica a resolver, sino que el pianista debe lograr recrear -dentro de las posibilidades que le permita el instrumento- los distintos colores y timbres que están presente en la orquesta. Pese a lo anterior, y con la gracia de que podamos contar con un virtuoso pianista que sea capaz de realizar semejante hazaña, la verdadera dificultad se revela al momento de intentar concordar el diálogo entre ambos instrumentos.

Para entender este punto es de suma importancia concientizarnos de que la obra fue pensada para una flauta solista con “acompañamiento” de una orquesta¹⁴, con la impetuosa necesidad de un director. Esto responde a la necesidad de alguien que coordine y unifique el material de la obra, debido a la gran complejidad rítmica que presenta.

Si bien, cada parte -flauta y piano- es de una complejidad sumamente alta, su intachable realización es totalmente operable para el solista, y altamente factible para el pianista (debido a lo expuesto anteriormente). Sin embargo, llegar a unificar ambos materiales de manera perfecta es una proeza enormemente discutible -si es acaso posible- debido a que en este tipo de ensamble no se cuenta con la figura de un director.

Al respecto, Boulez (2003) señala lo siguiente:

¹⁴ Coloco esta palabra entre comillas debido a que la orquesta no responde a un mero acompañamiento, sino que constantemente está dialogando con la flauta, cual fuera un segundo solista.

Cuando hay una dificultad en el texto que parece casi insuperable, ello quiere decir que hay un error de concepto o de escritura. No se puede considerar una vez sí y otra también que el error se debe a una adecuación insuficiente de los músicos. Hay que corregir el texto en términos de eficacia; no de sencillez, sino de eficacia. (p.135)

Evidentemente lo que exponemos aquí no se trata de un error de parte de los compositores al formular los conciertos, sino que la dificultad que se hace latente es consecuencia de la transcripción de dichas obras para el piano. Esto demuestra que los conciertos fueron pensados y escritos con la obligatoriedad de un director como un músico más de la orquesta.

Para ejemplificar el presente problema, tomaremos la sección final del concierto de Carter, “Leggierissimo (presto possibile) ♩ = 120” compás 269 en adelante (ver figura 13), y posteriormente del concierto de Dalbavie la sección del compás 228 en adelante (ver figura 14).

propuesta actual, al estar ausente esta figura, cada músico debe confiar en su propia pulsación interna dentro de este conglomerado rítmico, lo cual más que riesgoso es francamente insensato. Importante aclarar que esto no se trata de falta de interés hacia el estudio y ensamble por su propia dificultad, sino una incompatibilidad con las condiciones detalladas anteriormente.

Pese a lo expuesto se ha buscado una solución para la realización de esta obra, por lo que se ha vislumbrado tres opciones: tratar de realizarla confiando en el pulso interno de cada uno, lo que claramente no es hacedero ya que no reflejaría lo realmente escrito en la partitura si no que un aproximado; que seamos nosotros, los mismos músicos que marquemos notoriamente el pulso durante cada sección que presente esta naturaleza, cuyo inconveniente vendría a ser la afectación de la correcta y natural gestualidad musical por mantener un tempo estable y conjunto; o por último, contar con una tercera persona quien haga de director durante toda la obra. Si bien este recurso rompería el paradigma del ensamble flauta y piano, creemos que musicalmente es la opción más viable con el ser responsables con la ejecución de esta pieza.

En cuanto al concierto de Dalbavie, si observamos la parte de la flauta encontraremos que es un material sin ningún tipo de dificultad aparente, e incluso uno de los más simples del concierto. La sección del piano -pese a tener tres pentagramas de escritura- no representa un mayor problema a la hora de su resolución. Sin embargo el problema radica, de igual manera que en el concierto de Carter, en la unificación de ambos materiales. La interacción que se produce aquí conforma una compleja polirritmia a resolver (ver figura 14), la que no sería una dificultad existente con la presencia de un director, ya que cada músico seguiría su línea a la marca de la batuta. Si bien esta sección tiene una complejidad mucho menor que en el ejemplo abordado en la obra de Carter, de igual manera responde al mismo punto.

226 (tr) $\text{♩} = 90-94$ *mf*

f sfz *mf* *sempre p*

mp *p*

tre corde *ppp con pedale*

231 *sempre ppppp (quasi inudibile)*

Figura 14. Dalbavie: Concerto pour flûte. Comp. 226 al 234

2.5 EL INTÉRPRETE Y LA TRADICIÓN

Desde la perspectiva de la interpretación, para poder llegar a abordar, trabajar y resolver todos los problemas que se han presentado -en concordancia a lo expuesto- creemos que es necesario volver a la tradición y a todo el conocimiento que ella nos entrega través del estudio consciente y arduo de la técnica. Esto se justifica por un lado si pensamos que el lenguaje actual es el resultado de la transformación de este mismo a través del tiempo.

Como hemos planteado, el lenguaje contemporáneo lleva a otros niveles de dificultad la música, exigiendo al intérprete otro tipo de preparación. No obstante, todo músico nunca debe olvidar “que la primera condición que debe cumplir quien aspire al prestigioso nombre de intérprete es la de ser ante todo un ejecutante sin falla” (Stravinsky, 1952, p.116). Al respecto del pensamiento citado, Lawson (2006) afirma que “Stravinsky condenó la interpretación y exigió un enfoque estrictamente objetivo por parte del intérprete” (p.30). Sin embargo y pese a la aparente contrariedad entre ambas citas, creemos que pueden llegar a complementarse.

Nuestra labor como intérpretes es declamar mediante nuestro instrumento, el discurso musical escrito por el autor respetando, cual fieles ejecutantes, lo escrito en la partitura desde un entendimiento musical de los gestos que se encuentren en ella.

El camino ha sido siempre permanecer en la artesanía por la comprensión de un lenguaje en continua transformación, desde la declamación en justa prosodia hasta lograr fluida plasticidad del gesto musical en la coreografía propuesta por el compositor. La emoción se constituye y percibe desde la necesaria complicidad con el creador y será más auténtica mientras más natural y ausente de afectación sea la interpretación. (Fischer & Lavado, 2017, p. 2)

Por esto mismo, nunca debiésemos vernos en la obligación de adicionar elementos (como pausas, respiraciones, rubatos o falsos acentos) que afecten el discurso musical natural de la obra con el fin de facilitar alguna dificultad que esté presente, sino al contrario, que a través del estudio dedicado y serio podamos resolver estas dificultades musicalmente.

He dicho en alguna parte que no bastaba oír la música, sino que era necesario verla. ¡Qué decir de la falta de escrúpulos de esos gesticuladores que se imponen demasiado a menudo la misión de aclarar el lenguaje de la música desfigurándola con sus afectaciones! Porque, repito, la música se ve. Una mirada experimentada sigue y juzga, a veces sin darse cuenta, los menores gestos del ejecutante. Desde este punto de vista se puede concebir el proceso de la ejecución como una creación de nuevos valores que resuelven problemas semejantes a los que se plantean en el dominio de la coreografía; aquí y allá estamos pendientes de la regulación del gesto. El bailarín es un orador que habla un lenguaje mudo. El instrumentista es un orador que habla un lenguaje inarticulado. Al uno como al otro la música les impone estrictas obligaciones. Porque la música no se mueve en lo abstracto. Su traducción plástica exige exactitud y belleza. Los histriones de la música lo saben demasiado bien. (Stravinsky, 1952, p.116)

Es indiscutible que hay ciertos elementos que se pueden escapar de una notación precisa, como el uso del vibrato o el de diversos colores sonoros, quedando a libertad y decisión del músico, las cuales se basarían en su experiencia, conocimiento y buen gusto. Es así como la labor de un intérprete “se puede equiparar a la responsabilidad que tienen los intérpretes de lenguajes extranjeras de no tergiversar el significado de lo que traducen” (Walls, 2006, p.36), haciendo referencia al término “*Traduttore traditore*”.

Volviendo al tema de las dificultades que presenta el lenguaje contemporáneo, Martorell (2013) lo expone claramente:

Estos lenguajes incorporan un tratamiento novedoso de la forma, los intervalos, la dinámica, el fraseo, entre otros, y algunos además incluirán en la búsqueda de nuevos timbres, el uso de técnicas extendidas en los instrumentos, a veces como un elemento esporádico y otras veces como un elemento estructural. Todos estos tratamientos y elementos originales y desafiantes son los que funcionan como algo atractivo a trabajar de parte de un intérprete. (p. 20)

Las obras contemporáneas son un desafío para el intérprete al momento de abordarlas, ya que al poseer un lenguaje mucho más complejo, se crea el afán de privilegiar la resolución de aspectos tales como lo rítmico, los matices y los recursos extraconvencionales (como las técnicas extendidas), enfocando la obra a esto. Si bien, estos elementos son propios y característicos de la música contemporánea y por consiguiente necesitan una atención especial para no caer en una lectura ligera, irresponsable y errónea, el correcto fraseo en la música depende de varias preocupaciones, adicionales a estas.

Stravinsky (1946) afirma que el ejecutante, al enfrentarse a la música escrita (la cual tiene anotada toda la voluntad del autor), debe poder leerla, clamarla correctamente, siendo fiel a lo escrito (tempi, matices, ligaduras, etc.). Adicionalmente plantea que existen ciertos elementos que se escapan de la notación, los cuales dependen de la experiencia, talento e intuición del músico, planteado anteriormente. Sumamos a esto, como aspecto fundamental en toda la música, el discurso musical que está en cada obra. Este se puede presentar de diversas maneras, como una línea melódica tradicional o una sucesión de notas dentro de una secuencia rítmica. El fraseo de este discurso se puede ver afectado si la agógica y la prosodia del intérprete no están en función de su carácter y métrica.

La interpretación tiene que ver más con la comprensión del texto que con tocar [...]. El ritmo de un texto musical tiene mucho que ver con el de un texto literario. Podemos leer completo un texto deletreando sin entender en

absoluto el sentido de éste. Sería como tocar en 1/4 un compás que ha sido escrito en 4/4. A partir de una lectura, desde el entender la función rítmica de cada tempo, ese texto puede ser recreado entendidamente. (Fischer & Lavado, 2001, p.17)

Igualmente importante es la articulación, la cual si bien da vida y temperamento a la obra, puede modificar e influir en los elementos anteriormente expuestos.

Es así como el estudio es primordial a la hora de resolver cada una de las dificultades que se presentan en estas obras, ya que el intérprete tiene que ser capaz de realizar cada uno de estos elementos sin que se vean afectados por la dificultad que estos mismos representan. Si el músico es capaz de cumplir esta tarea, podrá frasear de manera natural, lo que dará a su discurso expresividad y lo volverá creíble al oyente.

Llegados a este punto y, considerando lo planteado, creemos que es vital y sumamente relevante para poder abordar y resolver estas problemáticas que el intérprete encontrará en los conciertos contemporáneos para flauta travesa, las bases técnicas que entrega el estudio inmerso en la tradición. Fundamental es aquí la técnica, que en palabras de Stravinsky es:

El hombre en su totalidad. Aprendemos a utilizarla, pero no podemos adquirirla desde el principio, o quizá debiera decir que nacemos con la habilidad para adquirirla. En la actualidad ha llegado a significar lo opuesto a “corazón”, aunque, naturalmente, “corazón” también es técnica. (Craft, 1964, p.21)

La técnica es el dominio de parte del músico de todos los aspectos de su instrumento. Nombramos, por ejemplo, el sonido, en donde un intérprete con buena técnica tendrá un sonido homogéneo, con el cual podrá cambiar con libertad los colores sonoros, como respuesta a los requerimientos que le exija la música. La afinación se logra mediante

el conocimiento personal del instrumento propio donde, gracias al estudio de obras tonales, asimilaremos qué aspectos influyen en ella y cómo podremos manejarla, a través de la velocidad y caudal del aire, presión de los labios y el correcto apoyo.

Todo esto se logra mediante el estudio arduo, constante y consciente. Sin poseer esta base, creemos que es poco factible el poder descifrar y tocar correctamente obras contemporáneas. Llegados a este punto, es imposible que no nos hagan eco las palabras de Boulez (2003): “Es evidente que la interpretación no es una cuestión exclusivamente de índole técnica, pero si la técnica deja de ser un inconveniente, la interpretación adquiere mayor libertad” (p. 27). Mientras mayor dominio técnico tengamos de nuestro instrumento, mayor variedad de posibilidades tendremos a nuestro alcance.

Del mismo modo, Artaud (1991) plantea que: “Más allá de las normas estéticas que imponen en cada época un conjunto de maneras de interpretar y de ornamentaciones propias, existe cierto número de técnicas de base inherentes a la naturaleza del instrumento, independientes de los estilos...” (p.73).

En consecuencia a lo anteriormente expuesto es que consideramos relevante el planteamiento de Borgdorff (2010) sobre que “la producción artística es en sí misma una parte fundamental del proceso de investigación y la obra de arte es, en parte, el resultado de la investigación” (p.25), ya que en el área interpretativa, la experiencia que otorga el estudio/investigación del músico, es lo que le da el conocimiento teórico y práctico necesario para que pueda llevar a cabo el aprendizaje y posterior presentación de una obra correctamente.

III. CONCLUSIONES

Como intérpretes, siempre nos veremos enfrentados a nuevas obras que resolver durante el transcurso de nuestra carrera. Es por esto que la importancia de entender un lenguaje en continua transformación es esencial.

A través del presente escrito hemos podido responder cómo y por qué entender la gestualidad musical es un aspecto fundamental a la hora de afrontar e interpretar una obra. Comprender la coreografía del discurso escrito por el compositor y llegar a reproducir fielmente a lo que está en la partitura, desde un entendimiento musical, es lo que da vida y naturalidad a cada obra. Ergo, podemos concluir que la verdadera labor del intérprete no consiste en ser meros reproductores de lo escrito desde una mirada superficial y ligera de la partitura, ni modificar el discurso creado por el compositor con el afán de otorgar expresividad a la obra, sino que a través de la prosodia de la escritura de la partitura entender el discurso musical con sus diferentes gestos y caracteres presentes en ella.

Tal como observamos a través de las diversas citas de compositores e intérpretes incorporadas en este escrito, podemos encontrar en la flauta y la música escrita en este tiempo para ella, una amplia gama de cualidades técnicas, sonoras y musicales, lo que está indiscutiblemente ligado a una escritura renovada. Aceptar la transformación de este lenguaje implica por parte de cada músico de cercanía, estudio y comprensión.

El arte nunca ha dejado de innovar en sus prácticas y discursos, por lo que como artistas debemos prepararnos continua y responsablemente con el objetivo de estar capacitados para enfrentar las dificultades que se nos presentan y así poder transmitir un mensaje claro y fidedigno. En música -concretamente en la interpretación- recorrer este camino conlleva una investigación personal en conjunto al instrumento, ya que debemos ser capaces de asimilar y llevar a cabo los desafíos que se nos presentan a nivel escritural, sonoros y técnicos, los cuales se manifiestan durante la ejecución de alguna obra.

En cuanto a la transformación de los conciertos que hemos estudiado, diversos son los factores por considerar al momento de su interpretación. Poseer una afinación resuelta y segura es un aspecto básico y obligatorio para afrontar el atonalismo en el que están escritas

estas obras. El aumento de la densidad sonora de la orquesta presenta al flautista dos grandes desafíos: por un lado, debe poseer un sonido que tenga una gran proyección, el cual pueda abarcar hasta la última grada de cualquier sala. Además, el flautista debe poder homologar su sonido con el de la orquesta, ya que hemos observado en estos conciertos que una característica importante en ellos es el continuo diálogo entre solista y orquesta.

Desde una mirada relacionada con lo discursivo, hallamos múltiples complejidades al momento de ejecutar estos conciertos. Encontramos diversas secciones contrastantes (momentos de grandes líneas etéreas, partes de un gran virtuosismo, frases cristalinamente delicadas, etc.), en donde cada una de ellas representa un mosaico de personalidades distintas. Esto conlleva a que el nivel técnico que requiere el intérprete para lograr personificar cada una de ellas es de un estándar elevado. Es por esto que tener un dominio eficiente y acabado del instrumento es crucial.

La presencia de la figura del director se ha convertido en un factor de vital importancia a la hora de armar uno de los conciertos estudiados. Debido a la transformación que encontramos en el lenguaje musical de las composiciones actuales - sobre todo en lo que respecta a la gran dificultad rítmica presente en ellas- es que este ha pasado a ser un miembro obligado más de la orquesta. Además de estar a cargo de conducir el discurso musical de la obra a nivel general, sólo a través de él es posible unificar de manera prolija el complejo material rítmico que encontramos.

Finalmente, y tal como lo mencionábamos anteriormente, como intérpretes debemos estar siempre preparados técnicamente para afrontar estos cambios. Conocer cada arista de nuestro instrumento y estar al día con las diversas innovaciones de vanguardia que han surgido a través de los años, como las técnicas extendidas, es de suma importancia para poder afrontar el medio musical en el que vivimos. Recordemos que mientras mayor dominio técnico tengamos de nuestro instrumento, mayores posibilidades expresivas tendremos a nuestra disposición para así poder realizar una fidedigna declamación de cada obra.

IV. BIBLIOGRAFÍA:

Libros:

- Artaud, P. (1991). *La Flauta*. Barcelona, España: Labor.
- Betz, A. (1994). *Hanns Eisler. Música de un tiempo que está haciéndose ahora mismo*. Madrid, España: Tecnos.
- Borgdorff, H. (2010). *El debate sobre la investigación en artes*. Amsterdam, Holanda: Ediciones Carion.
- Boulez, P. (2003). *La escritura del gesto, conversaciones con Cécile Gilly*. Barcelona, España: Gedisa.
- Burkholder, J., Grout, D. & Palisca, C. (2015). *Historia de la música occidental* (8ª ed.) Madrid, España: Alianza.
- Craft, R. (1964). *Conversaciones con Stravinsky*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Nueva Visión.
- Dick, R. (1995). *Desarrollo del sonido mediante nuevas técnicas*. Madrid, España: Mundimúsica.
- Donoso, J. (1997). *Introducción a la música en veinte lecturas*. (3ª ed.). Santiago, Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- Fischer, K. & Lavado, G. (2001). *La voz de la flauta, compendio técnico diario*. Santiago, Chile.
- Godoy, R. & Leman, M. (ed.) (2010). *Musical Gestures: Sound, Movement, and Meaning*. Nueva York, Estados Unidos: Routledge.
- Levine, C. & Mitropoulos-Bott, C. (2005). *Posibilidades técnicas de la flauta*. España: Idea Books, S.A.
- Rink, J. (ed.) (2006): *La interpretación musical*. Madrid, España: Alianza.
- Stravinsky, I. (1952). *Poética Musical*. (2ª ed.). Buenos Aires, Argentina: Ediciones Emecé.

Capítulos de libros:

- Lawson, C. (2006). La interpretación a través de la historia. En J. Rink (Ed.), *La interpretación musical*. (pp.19-34). Madrid, España: Alianza.
- Walls, P. (2006). La interpretación histórica y el intérprete moderno. En J. Rink (Ed.), *La interpretación musical*. (pp.35-54). Madrid, España: Alianza.

Tesis:

- Cáceres, J. (2017). *Análisis estructural e interpretativo del concierto para flauta y orquesta de Krzysztof Penderecki*. (Tesis de maestría, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá D.C., Colombia). Recuperada de <http://bdigital.unal.edu.co/57379/7/7169122.2017.pdf>
- Cortés, M. (2014). *El rito y el mito como fuente de inspiración en el repertorio para flauta travesa. Una propuesta de análisis desde la interpretación de la obra Cinq Incantations de André Jolivet*. (Tesis de maestría, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile). Recuperada de <https://repositorio.uc.cl/bitstream/handle/11534/16497/000651022.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Martorell, N. (2013). *Desafíos de la interpretación en la nueva música para flauta travesa. Repertorio italiano de la segunda mitad del siglo XX*. (Tesis de maestría, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile). Recuperada de <https://repositorio.uc.cl/handle/11534/16498>

Páginas Web:

- Alarcón, R. (2015). *Guillermo Lavado, el flautista que fue personaje de Mafalda*. Recuperado de <https://radio.uchile.cl/2015/05/28/guillermo-lavado-el-flautista-que-fue-personaje-de-mafalda/>
- Carter, E. (2008a). *Flute Concerto for flute and ensemble*. Recuperado de: <https://www.elliottcarter.com/compositions/flute-concerto/>
- Gallegos, A. (2015). *Guía para apreciar la música de Elliott Carter*. Recuperado de: <https://www.beethovenfm.cl/noticias/2015/05/25/guia-para-apreciar-la-musica-de-elliott-carter/>
- Histrión. (2019). En *Diccionario de la Real Academia Española, (RAE)*. (23ª ed.) [versión 23.2 en línea]. Recuperado de: <https://dle.rae.es/histri%C3%B3n?m=form#otras>
- Prosodia. (2019). En *Diccionario de la Real Academia Española, (RAE)*. (23ª ed.) [versión 23.2 en línea]. Recuperado de: <https://dle.rae.es/?id=UQRgo6L>
- Utah Symphony. (2015). *DALBAVIE – CONCERTO FOR FLUTE*. Recuperado de: <https://utahsymphony.org/explore/2015/11/dalbavie-concerto-for-flute/>
- Warner Classics (2009). *Emmanuel Pahud plays flute concertos by Dalbavie, Jarrel & Youtube*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=mEYbwTEwEgA>

Partituras:

- Carter, E. (2008b) *Flute Concerto*. Nueva York, Estados Unidos: Bossey & Hawkes.
- Dalbavie, M. (2006). *Concerto pour flûte*. París, Francia: Gérard Billaudot.
- Ibert, J. (1934). *Concerto pour flûte et orchestra*. París, Francia: Alphonse Leduc.
- Mozart, W. (1778). *Flötekonzert Nr.1 G-dur KV 313*. München, Germany: G. Henle Verlag.
- Nielsen, C. (1926). *Concerto for Flute and Orchestra*. Dinamarca: Wilhelm Hansen.
- Penderecki, K. (1992). *Concerto per flauto ed orchestra da camera*. Germany: Schott.

- Reinecke, C. (1908). *Konzert für Flöte und Orchester D-dur op.283*. Germany: Breitkopf.
- Solovera, L. (2009). *Solo para un diálogo, para flauta y orquesta*. Santiago, Chile.

Medios audiovisuales:

- Fischer, K. & Lavado, G. (2015). *Nueva Música para dos flautas* [CD]. Santiago, Chile.
- Fischer, K. & Lavado, G. (2017). *Nueva Música para Flauta* [CD]. Santiago, Chile.