PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE

FACULTAD DE ARTES, MAGÍSTER EN ARTES

DESAFÍOS DE LA INTERPRETACIÓN EN LA NUEVA MÚSICA PARA FLAUTA TRAVERSA

Repertorio italiano de la segunda mitad del siglo XX

POR

NATALIA CAROLINA MARTORELL HIDALGO

Memoria de Obra presentada a la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile para optar al grado académico de Magíster en Artes, Mención Música.

Profesora Guía: Adriana Karina Fischer

Diciembre, 2013

Santiago, Chile

©2013, Natalia Carolina Martorell Hidalgo.

©2013, Natalia Carolina Martorell Hidalgo.

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 autora.

A mi Opi.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a todos quienes me apoyaron en este lindo proceso, sin ustedes no habría sido lo mismo. De manera especial quiero agradecer a Karina por su guía, por lograr encantarme con la música nueva y por siempre encontrar una nueva manera de mirar las cosas. A José Tomás, por estar a mi lado en todo momento y ayudarme a vivir este proceso con alegría. A Daniel por su ayuda desinteresada. A mi amiga Daniela por su amistad y soporte incondicional durante este tiempo. A mis padres y hermano Andi porque hoy soy quien soy gracias a ellos.

TABLA DE CONTENIDO

AGRADECIMIENTOS ..... **IV**

TABLA DE CONTENIDO ..... **V**

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES ..... **VII**

ÍNDICE DE TABLAS ..... **IX**

RESUMEN ..... **X**

ABSTRACT ..... **XI**

I. INTRODUCCIÓN **1**

PROGRAMA DE CONCIERTO 7

II. REPERTORIO DE VANGUARDIA Y ANTECEDENTES DE INVESTIGACIÓN **8**

III. MARCO TEÓRICO **15**

3.1. LA MÚSICA EN EL SIGLO XX: EL PASO HACIA NUEVAS BÚSQUEDAS. 15

3.2. EL ROL DE INTÉRPRETE COMO DECLAMADOR DEL TEXTO DEL COMPOSITOR: SU PROCESO CREATIVO 20

3.3. LA FLAUTA TRAVERSA EN EL SIGLO XX: EL INTÉRPRETE COMO INVESTIGADOR Y LAS NUEVAS POSIBILIDADES SONORAS DEL INSTRUMENTO 25

3.4. LA TENSIÓN ENTRE LA IDEA Y LA MATERIA MUSICAL: VIRTUOSISMO POR BERIO. 29

IV. DESAFÍOS PRESENTES EN EL REPERTORIO ITALIANO PARA FLAUTA TRAVERSA A PARTIR DE 1950 ..... **31**

4.1. SOBRE LAS OBRAS Y SUS COMPOSITORES 31

4.2. ANÁLISIS DE DIFERENTES PARÁMETROS MUSICALES DESDE LA EXPERIENCIA DEL INTÉRPRETE EN UNA SELECCIÓN DEL REPERTORIO ESCOGIDO 41

4.2.1. Nuevas formas de notación y algunos aspectos rítmicos *42*

4.2.1.1. *Quays* para flauta en sol de Giacinto Scelsi (1953) 43

4.2.1.2. *Dialodia* para dos flautas de Bruno Maderna (1974) 46

4.2.1.3. *Sequenza I* para flauta sola de Luciano Berio (1958) 50

4.2.1.4. *All'aure in una lontananza* para flauta en do (1977) 53

4.2.1.5. *Nidi* para piccolo de Franco Donatoni (1979) 56

4.2.1.6. *Honeyrêves* para flauta y piano de Bruno Maderna (1961) 59

4.2.1.7. Conclusiones parciales respecto a la notación y rítmica en la muestra 62

4.2.2. Rango de matices y modificación del uso de las dinámicas. *64*

4.2.2.1. Rango dinámico 64

4.2.2.2. Uso de los matices 66

4.2.2.3. Conclusiones parciales respecto al ámbito dinámico en la muestra 74

4.2.3. El uso de técnicas extendidas: la búsqueda de nuevos timbres. *75*

4.2.3.1. *Quays* y *Dialodia* 79

4.2.3.2. *Sequenza* I 80

4.2.3.3. *Honeyrêves* 83

4.2.3.4. *All'aure in una lontananza* 85

4.2.3.5. *Nidi* 88

4.2.3.6. Conclusiones parciales respecto al uso de técnicas extendidas 90

4.2.4. Otros: Alteraciones, interválica, cambio de instrumentos, articulación y gestualidad 90

V. CONCLUSIONES 96

VI. BIBLIOGRAFÍA 101

PARTITURAS 101
LIBROS 101
CAPÍTULOS DE LIBROS 102
TESIS 103
REVISTAS 104
OTROS 104
RECURSOS ELECTRÓNICOS 105

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Fig.1: *Quays*, sistemas 11 y 12: Ausencia de compases con figuras exactas. 44
Fig.2: *Quays*, sistema 1: Sección estudiada en valor de negra. 45
Fig.3: *Quays*, sistema 10: Sección estudiada en valor de corchea. 45
Fig.4: *Dialodia*, primer sistema: Inicio de la obra. 47
Fig.5: *Dialodia*, tercer sistema: Separación rítmica de ambos instrumentos. 47
Fig.6: *Dialodia*, cuarto sistema: Igualdad rítmica con separación de alturas. 48
Fig.7: *Dialodia*, sistema 8: Igualdad rítmica y melódica de ambos instrumentos. 48
Fig.8: *Dialodia*, sistema 10: Pasaje rítmico final. 49
Fig.9: *Sequenza* I, sistemas 1-3: Notación proporcional. 51
Fig.10: *Sequenza* I, pág.5, sistemas 6 y 7: Figuras rápidas y notas virtuales. 53
Fig.11: *All'aure in una lontananza*, sistema 1: Métrica y ritmo basado en la propia respiración. 54
Fig.12: *All'aure in una lontananza*, sistema 4: Figuraciones rápidas. 55
Fig.13: *Nidi* – Pieza I, pág.2, sistema 8: Figuras irregulares. 57
Fig.14: *Nidi* – Pieza I, pág.1, sistema 5: Notas virtuales en el marco de un silencio. 58
Fig.15: *Nidi* – Pieza II, pág.4, sistema 1, : Figuras irregulares en un espacio inexistente. 58
Fig.16: *Honeyrêves*, compases 10-13: Fragmentación musical. 60
Fig.17: *Honeyrêves*, compás 47: Complementación rítmica piano-flauta 61
Fig.18: *All'aure in una lontananza*, sistema 3: Dal niente y al niente. 65
Fig.19: *Sequenza* I, pág.1, sistema 5: Autonomía del aspecto dinámico 67
Fig.20: *Honeyrêves*, compás 17: Contrastes rítmicos en un breve fragmento. 68
Fig.21: *Nidi* – Pieza II, sistema 1: Aumento de matiz en la insistencia de altura. 70
Fig.22: *Nidi* – Pieza II, sistema 3: Aumento de matiz paralelo al ascenso melódico. 70
Fig.23: *Nidi* – Pieza II, sistema 9: Permanencia de dinámica en ascenso melódico.. 70
Fig.24: *Nidi* – Pieza II, pág.3, último sistema: Contraste dinámico para destacar notas. 70
Fig.25: *Nidi* – Pieza II, pág.4, sistema 1: Octavas en *ppp.* 71
Fig.26: *Nidi* – Pieza II, pág.4, sistema 2: Trémolo de octava en *p*. 71
Fig.27: *Nidi* – Pieza II, pág.4, sistema 2: Aglomerado de notas con frulatto, *fff.* 71
Fig.28: *Nidi* – Pieza II, pág.4, sistema 4: Semicorcheas repetitivas en altura, *ff*. 71
Fig.29: *Nidi* – Pieza II, pág.4, sistema 3: Multifónicos en *pp*. 71
Fig.30: *Nidi* – Pieza II, pág.4, sistema 5: Sección de trinos en *ppp*. 71
Fig.31: *Nidi* – Pieza II, pág.4, sistema 7: Final sempre forte con acentos en do#3 y do4 71
Fig.32: *Quays*, sistema 3: Cambios dinámicos. 73
Fig.33: *Quays*, sistema 11: Dinámica *mf-p*. 73
Fig.34: *Quays*, sistema 9: Modificación de afinación y timbre. 79

Fig.35: *Sequenza* I, sistema 5 y pág. 3 sistema 7: Dos fragmentos con el uso de frulatto. 81
Fig.36: *Sequenza* I, pág. 3, sistema 4: Armónico de sib. 81
Fig.37: *Sequenza* I, pág.3, sistema 10: Armónico de do. 82
Fig.38: *Sequenza* I, pág.4, sistema 7-8:Trino de llaves independiente del sonido. 82
Fig.39: *Sequenza* I, pág.5, sistema 1-2: Trémolo de armónicos y multifónicos. 83
Fig.40: *Honeyrêves*, compás 1: Glissandi. 84
Fig.41: *Honeyrêves*, compases 12 y 18: Percusión de llaves y frulatto. 84
Fig.42: *All'aure in una lontananza*, pág.3: Página final con densificación del uso del jet. 87
Fig.43: *Nidi* – Pieza II, pág.4, sistema 2: Trémolo de octavas. 89
Fig. 44: *Nidi* – Pieza II, Pág.4, sistema 3: Glissandi 89
Fig.45: *Nidi* – Pieza II, pág.3, último sistema: Alteración válida sólo en la nota que la contiene. 91
Fig.46: *Honeyrêves*, compás 51 / *Sequenza* I, pág.4 sistema 4: Uso de intervalos amplios. 92
Fig.47: *Honeyrêves*, compás 23 / *Nidi* – Pieza II, sistema 4 / *Sequenza* I, sistema 5: Uso de articulaciones. 93

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 4.2.1. Comparación de rangos dinámicos en la muestra de obras. 65
Tabla 4.2.2. Desarrollo serializado de los matices en *Nidi* – Pieza I. 69
Tabla 4.2.3. Principales técnicas extendidas de la flauta traversa. 79
Tabla 4.2.4: Elementos principales en *All'aure in una lontananza.* 86

RESUMEN

Esta memoria de obra pone de manifiesto las problemáticas y desafíos enfrentados en el proceso de estudio e interpretación de la nueva música, acotado al programa de concierto "Nueva música italiana para flauta traversa". El texto aborda la manera en que estos desafíos fueron enfrentados y superados a través del proceso creativo del flautista.

Se trabaja en base a un marco geográfico-temporal (Italia, post 1950) escogido de manera arbitraria, pues presenta una gran riqueza y variedad en el repertorio flautístico. Este escrito se guía por la idea de Marcel Moyse sobre el rol del intérprete como declamador del texto del compositor. Otro eje de referencia significativa para nosotros, es el concepto de virtuosismo de Luciano Berio, que alude al objetivo de conciliar la idea musical con la práctica de la disciplina interpretativa. Desde estos dos puntos de vista se analizan diversos aspectos encontrados en una selección del repertorio, en cuanto a qué desafíos plantearon y cómo fueron resueltos. La aproximación al tema se funda en nuestro proceso creativo o poética, lo cual constituye una manera de investigar y analizar la música. A través de nuestro análisis desde la interpretación musical, se concluye que el acercamiento a este repertorio, como muestra de la nueva música, requiere de nuevas maneras de aproximación, las cuales amplían los recursos musicales enriqueciendo al intérprete. Sin embargo, esto no implica que se deba utilizar una metodología diferente a la empleada al estudiar repertorio de cualquier otro período.

ABSTRACT

This thesis manifests the problems and challenges faced in the study and interpretation of new music, focused on the concert program "New Italian music for the flute". The text discusses how these challenges were addressed and overcome through the flutist´s creative process.

The work is based on a geographic-temporal framework (Italy, from 1950) chosen arbitrarily, as it presents a variety and richness of flute repertoire. This work is guided by the idea of Marcel Moyse concerning the role of the perfomer as an orator of the composer's text. Another significant reference is the concept of virtuosity from Luciano Berio, which alludes to the objective of reconcilinge the musical idea with the practice of the performer's discipline. From these two points of view, we analyze various aspects found in a selection of repertoire, focusing on what kinds of challenges were raised and how they were resolved. The approach is based on our creative process or poetic process, which constitute a way of researching and analyzing music. Through our analysis of musical interpretation, it is concluded that the approach to this repertoire, as a sign of new music, requires new approaches, which in themselves broaden and enrich the musical resources to the performer. However, this does not imply that a different methodology is required to those used in studying repertoire of any other period

I. INTRODUCCIÓN

Esta memoria de obra, desarrollada en el contexto de Magíster en Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile, tiene por finalidad principal explicitar los desafíos que se presentaron en el proceso de investigación, estudio y preparación del concierto de Magíster en Artes llamado "Nueva música italiana para flauta". Esto da el nombre a nuestra memoria: "Desafíos de la interpretación en la nueva música para flauta traversa. Repertorio italiano de la segunda mitad del siglo XX".

Nuestro escrito emplea como enfoque el proceso y mirada del intérprete, concebido como una manera de analizar e investigar los diferentes desafíos implicados en el proceso preparativo de interpretación de una selección de obras musicales de la nueva música. Se busca, con ello, aportar desde nuestra mirada a comprender mejor estas obras y generar un espacio reflexivo que sirva de ayuda a quienes se interesen en dar vida a este tipo de repertorio o quieran aproximarse a él conociendo cómo es abordado desde la interpretación. Esta perspectiva se verá reflejada en las siguientes interrogantes que pretenden ser dilucidadas a lo largo de la presente memoria:

¿Cuáles son los desafíos técnicos y musicales que presentan las obras escogidas al intérprete? ¿Existen elementos en común en las diferentes obras musicales? De haber elementos en común, ¿son utilizados de la misma manera por los diversos compositores?

Las razones y motivaciones generales de este trabajo se circunscriben en el deseo de continuar ampliando los propios conocimientos flautísticos y musicales. Esto implica también la aspiración de profundizar en un lenguaje musical contemporáneo y la motivación de trabajar repertorio nuevo y desafiante.

Por otro lado, el interés específico de estudiar esta música dentro del contexto académico de un Magíster se debe a que la aproximación a esta música necesita muchas

veces, a nuestro parecer, de la guía de un maestro que conozca, no sólo lenguajes de vanguardia, sino también las obras específicas a trabajar. El consejo y guía de un experto se vuelven determinantes, en la medida en que la partitura no tiene necesariamente todas las indicaciones para poder entender e interpretar a cabalidad la obra.

La motivación por el repertorio circunscrito a la Italia de la segunda mitad del siglo XX tuvo varias razones de ser, principalmente que esa selección (arbitraria) funciona como un contexto geográfico-temporal que contiene una fructífera y desafiante producción musical para la flauta traversa. Cabe señalar que el marco escogido servirá como punto unificador meramente en un sentido geográfico-temporal. No existe en esta elección la búsqueda de una "identidad italiana" en la música, sino más bien un interés en un espacio rico a explorar para un intérprete de hoy. La riqueza de este contexto la encontramos en la existencia de compositores muy diversos, con poéticas originales, muchas obras de gran dificultad técnica e interpretativa para la flauta traversa y el uso, aunque no siempre, de técnicas extendidas[1] y procedimientos novedosos que son provocativos para el intérprete**.** Todo esto, sin dejar de considerar que este marco es parte de un movimiento vanguardista mucho mayor, el cual traspasa las fronteras de Italia y de Europa y se ha convertido, además, en un espacio fértil e indispensable para la formación de un intérprete del siglo XXI.

Con el objetivo de acotar la zona de investigación interpretativa, se escogieron, en su mayoría, compositores que fueran significativos dentro de este contexto y obras en

[1] Término usado por Robert Dick en su libro "Tone Development Through Extended Techniques" (Ed. Multiple Breath Music Company, 1986), traducido en su versión al español por Alfredo García Martín-
a. Tímbricos: pueden ser monódicos (influyen sobre el timbre, color y afinación del instrumento), o polifónicos (influyen sobre la cantidad de voces que se pueden producir en forma simultánea, manteniendo la columna de aire).
b. Ataques: interfieren en la articulación y timbre del sonido.
c. Duración: producción del sonido de manera ininterrumpida, a través de la aplicación de la respiración circular.
Se considera importante destacar que las T.E. requieren un tipo de escritura especial (…) que a su vez necesitará en muchos casos la especificación del diagrama de digitación no convencional para dicha T.E. Esto significa para el intérprete la incorporación de un nuevo código de escritura, el cual deberá aplicar con ductilidad y precisión mecánica en la interpretación." (Plana, 2006, pág.15)

las que el instrumento principal fuera la flauta traversa o algún instrumento propio de su familia. Decidimos que sería interesante incluir más de una composición de algunos de los autores en el programa: Se integraron dos piezas de Bruno Maderna y dos de Salvatore Sciarrino con el fin de profundizar en su creación y hacer un guiño al auditor, para que establezca vínculos entre estas diferentes obras de una misma autoría.

Por otro lado, con el propósito de enriquecer tímbricamente el concierto, además de los desafíos instrumentales y musicales que esto conlleva, se integraron obras con diversos instrumentos de la familia de la flauta (flauta en do, en sol y piccolo) y algunas piezas en diferentes agrupaciones (flauta sola, flauta y piano, dos flautas). Se definió incluir composiciones de conjunto, debido a que el trabajo de cámara en un lenguaje contemporáneo implica otro tipo de destrezas que el repertorio de instrumento solo.

Nuestra selección, entonces, busca una estabilidad sonora como concierto, basada en la flauta como eje central. Al mismo tiempo se aspira a un equilibrio global formado por contrastes musicales de todo tipo (carácter, duración, instrumentación, formación musical, ente otros), con la finalidad de lograr variedad musical y, por lo tanto, interés y atención de parte del público. Este fue un punto esencial al determinar el orden del programa de concierto.

Ahora, volviendo al presente escrito, se decidió enfocar la memoria en los desafíos y problemáticas que este repertorio presenta al flautista, analizando ciertos aspectos y elementos de la música, sin pretender un análisis formal tradicional, sino el reflexionar sobre problemáticas de la flauta traversa a través del enfrentamiento como intérpretes a una partitura que nos exige una cierta apertura para descubrir y dejarnos permear por los muy diferentes lenguajes de cada compositor. Esto se realiza por medio de una búsqueda, viviendo desafíos y procesos. El análisis será hecho sobre una selección de las obras del programa de concierto.

Como hemos mencionado, la reflexión que hace esta memoria nace de los intereses, motivaciones y búsquedas flautísticas y musicales señalados, los cuales se

cristalizaron a priori en objetivos generales y específicos a lograr en el trabajo de las obras. Además se detectaron desafíos para el intérprete que pudimos determinar de manera previa al estudio de las obras mismas, lo que nos ayudó en la elección del repertorio a estudiar. Entre los objetivos establecidos podemos referirnos a los siguientes:

Se tiene como objetivo general del trabajo de las composiciones, el lograr un crecimiento musical y técnico en el intérprete, a través del estudio de un repertorio flautístico de importancia, dentro de la segunda mitad del siglo XX italiano. Éste debe ser desafiante, de exigencia técnica e interpretativa para el flautista.

Más específicamente, podemos decir que es de fundamental interés para un intérprete, el poder estudiar y adentrarse en profundidad en piezas que fueron escritas en su mayoría por compositores significativos dentro del contexto señalado (Italia, post 1950), con el fin de ampliar la propia literatura musical, aportando, a su vez, con la difusión de música de vanguardia.

Por otro lado, mediante el trabajo de estas creaciones de diversos compositores, se debe buscar desarrollar la habilidad para desenvolverse adecuadamente en la interpretación de lenguajes muy diferentes (ductilidad interpretativa).

A través de ese desafío flautístico derivamos en la necesidad de desarrollar y profundizar habilidades en técnicas extendidas de la flauta traversa, las cuales surgen en la nueva música y amplían nuestras posibilidades tímbricas y sonoras.

Otro punto que incidió en la selección de las obras fue el interés de utilizar variados instrumentos de la familia de la flauta (piccolo y flauta en sol), lo cual implica un trabajo de ductilidad instrumental.

La ductilidad que hemos mencionado, fue un objetivo a desarrollar y profundizar en todo sentido: en el uso de diferentes lenguajes, también de diversos instrumentos y variados tipos de notación musical, dinámicas contrastantes, intervalos amplios, entre otros.

A partir de esta investigación sobre los desafíos flautístico-musicales encontrados en la nueva música italiana seleccionada y cómo estos fueron enfrentados, se espera

generar una mayor accesibilidad a este tipo de repertorio (para intérpretes, compositores, entre otros), un mayor interés en el mismo e idealmente un incremento en la interpretación de esta música.

Las obras trabajadas demandaron diferentes maneras de acercamiento, lo que nos llevó a tener una metodología flexible y variada. El principal modo de aproximación a ellas fue el trabajo e interpretación de las mismas. Esto se llevó a cabo de diversas maneras, según los desafíos que planteaba cada pieza musical. Algunas creaciones implicaron descifrar primeramente su manera de notación. Otras no presentaban dificultad en el sistema de notación, pero sí en el uso de la rítmica. Por otro lado, el modo de utilización de las dinámicas se debió abordar de manera específica en la mayoría de las obras: nos encontramos con ámbitos dinámicos muy ampliados, o por lo contrario, muy reducidos (lo que implica a su vez ampliar la paleta de matices dentro de un registro de volumen limitado (ppppp-mp o mf-fffff)). El uso de técnicas extendidas se presentó en algunas de las piezas escogidas, lo que hizo necesario recurrir a manuales y catálogos de técnicas nuevas para descifrarlas, practicarlas, lograrlas y luego integrarlas en el discurso musical. Por último, las articulaciones, la interválica, el uso de diversos instrumentos, así como también el estado necesario para interpretar algunas de las obras, requirieron de un acercamiento particular a estos aspectos. Hay muchos otros parámetros que fueron abarcados en el estudio de las obras, pero nos centraremos principalmente en estos dentro de la presente memoria.

Se analizarán, entonces, los desafíos y problemáticas de la interpretación de nueva música para flauta traversa relevando temáticas y aspectos comunes a los diferentes repertorios. También se trabajará, dentro de este último marco, en un estudio de caso, es decir obra a obra (dentro de una selección), para comprender sus particularidades.

Nuestra metodología incluyó, además, la revisión de bibliografía para ahondar en la comprensión de los contextos en los que las propuestas musicales surgieron, conocer la visión de otros intérpretes de la flauta traversa en torno a la música nueva en una

mirada desde sus instrumentos y conocer lo que se ha investigado hasta el momento en relación a nuestro tema.

También se revisaron, dentro de lo posible, diversos registros sonoros de las obras, con la finalidad de conocer diferentes aproximaciones a ellas. Las grabaciones pueden ser hoy una importante fuente de información.

Esta metodología y variadas maneras de acercamiento a nuestro tema de estudio se integraron y complementaron para permitirnos una mirada acabada desde la interpretación sobre los desafíos que nos plantea el repertorio en cuestión.

Ya habiendo planteado las motivaciones, fundamentos, objetivos (del estudio de obras y de la memoria) y metodología de este trabajo, a continuación se explicita el repertorio correspondiente al concierto de Magíster en Artes, lo cual nos aportará inmediatamente un catastro de algunos compositores significativos de la segunda mitad siglo XX italiano. Es importante mencionar que esta memoria se desarrollará en base al proceso de estudio de una selección de obras incluidas en el concierto y no a la totalidad de ellas. Utilizaremos aquellas composiciones que nos parecieron más funcionales para retratar el proceso vivido por el flautista durante el Magíster. El programa de concierto es el siguiente:

PROGRAMA DE CONCIERTO

"Nueva música italiana para flauta"

Primera Parte

Giacinto Scelsi (1905-1988)	*Quays** para flauta en sol (1953) Duración aprox: 5'
Salvatore Sciarrino (1947)	*All'aure in una lontananza** para flauta en do (1977) Duración aprox: 12'
Francesco Pennisi (1934-2000)	*Acanthis* para flauta y piano (1981) Duración aprox: 5'
Franco Donatoni (1927-2000)	*Nidi** para piccolo (1979) Duración aprox: 10'

Segunda Parte

Bruno Maderna (1920 - 1973)	*Dialodia** (1974) para dos flautas Duración aprox: 2'
Salvatore Sciarrino (1947)	*Canzona di Ringraziamento* para flauta sola (1985) Duración aprox: 10'
Luciano Berio (1925-2003)	*Sequenza I** para flauta sola (1958) Duración aprox: 7'
Bruno Maderna (1920 - 1973)	*Honeyrêves** (1961) para flauta y piano Duración aprox: 7'

Profesora Guía: Karina Fischer
Flauta 1: Natalia Martorell Hidalgo
Flauta 2: Jesús Solís Morales
Piano: Luis Alberto Latorre

* Obras utilizadas en el análisis interpretativo de esta memoria.

II. REPERTORIO DE VANGUARDIA Y ANTECEDENTES DE INVESTIGACIÓN

Quisiéramos mencionar, en primer lugar las situaciones que se presentan cuando un intérprete decide sumergirse en repertorio del siglo XX y XXI. Posteriormente señalaremos nuestros antecedentes y referentes de investigación.

Por lo general, sabemos algo de las obras de los últimos cincuenta años porque las escuchamos en un concierto o en internet; porque nuestros maestros las han estudiado/interpretado o porque alguien las ha mencionado en un libro o conversación. Esto nos motiva a interesarnos en este repertorio. Cuando queremos conseguir partituras del siglo XX, el mejor camino es recurrir a la biblioteca de la Universidad o directamente a quienes las hayan interpretado anteriormente, por ejemplo, nuestros maestros o colegas. Si no contamos con estos vínculos o instituciones, el camino puede complicarse. Es necesario recalcar la poca o dificultosa accesibilidad a partituras en general que hay en Chile: ya es difícil conseguir las partes originales de obras consagradas del siglo XVIII y XIX; más aún grabaciones y partituras de la producción de vanguardia internacional. Esto se debe a que existen pocos lugares en los que se pueden comprar partituras en nuestro país y la oferta que tienen es bastante limitada. La opción que nos queda es encargar por internet, lo que ciertamente aumenta el costo monetario, pero es, naturalmente, una posibilidad. Esta situación puede parecer algo adversa, sin embargo, es en nuestro caso, un punto de partida que genera mayor motivación e interés por buscar y darle vida a este repertorio.

Cuando logramos tener las partituras de las obras de nueva música que queremos trabajar, nos encontramos con un lenguaje musical diferente al decimonónico, o en nuestro caso, al trabajado en etapas anteriores de estudio, partiendo por la ausencia de armonía tonal en esta música, nuevas formas o formas abiertas, elementos aleatorios, técnicas extendidas, un uso expandido de las dinámicas, entre otros, lo que conlleva un manejo novedoso del fraseo, de la musicalidad, etc.

Otra situación que se presenta al interesarnos por este repertorio, es la escasez de fuentes que hablan u ofrecen ayuda sobre la interpretación en particular de cada una de las obras; algunas obras traen información y simbologías, pero no todas. Sin embargo, en los últimos años, gracias al Internet, se ha abierto la posibilidad de acceder a tesis de Universidades extranjeras, a clases magistrales de afamados flautistas a través de *YouTube* o iniciativas como *Play With a Pro* que dan consejo de cómo aproximarnos a algunas obras. Estas iniciativas, que son un gran aporte, están aún lejos de abarcar el vasto repertorio que se ha generado en los últimos dos siglos. Sin embargo, podemos decir que esta incompleta cobertura e información, puede generar, al mismo tiempo, el interés de trabajar y reflexionar sobre estas piezas, para hacer un aporte a la difusión y conocimiento de las mismas.

Además de estas opciones, es necesario desatacar que las grabaciones existentes también pueden servir como referente para dilucidar dudas a la hora de estudiar e interpretar alguna de estas obras. Las grabaciones no abundan, pero existen y pueden ser de gran ayuda.

Otra fuente de estudio y apoyo son los textos específicos de flauta traversa en el siglo XX, tales como el libro de Levine y Mitropoulos-Bott, "Posibilidades técnicas de la flauta" (2005), el texto de Pierre-Yves Artaud junto a Gerard Geay "*Present day flutes. Treatise on contemporary techniques of transverse flutes for the use of composers and performers.*"[2] (1980), "*New Sounds for Woodwind*" de B. Bartolozzi (1974), "*The Other Flute: a performance guide on contemporary techniques*" (1975), de R. Dick o "Desarrollo del sonido mediante nuevas técnicas" del mismo autor (1995), entre otros. Ellos son inmensamente útiles cuando queremos conocer nuevas técnicas, digitaciones o ejercicios para lograr alguno de los nuevos timbres y técnicas extendidas. Sin embargo, ello no nos proporciona un acercamiento completo a la interpretación misma de las obras (de las cuales poseemos, muchas veces, tan sólo la partitura; con suerte, una grabación). Es por eso, que la interpretación de esta música requiere muchas veces del contacto con

[2] Traducción de la autora: "Flautas de hoy. Tratado de técnicas contemporáneas de las flautas traversas para el uso de compositores e intérpretes".

otras personas que nos aporten desde su experiencia e información, lo cual puede ser muy valioso. Esto implica que la tradición oral se vuelve un fuerte apoyo al momento de sumergirnos en el repertorio de la nueva música. Fuera de un contexto de Magíster, sería menos accesible el hecho de dar vida a estas obras, puesto que en una institución es posible recibir el asesoramiento de alguien con mayor *expertise* en esta música, que seguramente la ha interpretado y puede ayudar a resolver las abundantes dudas que surgen a la hora de enfrentarse a la partitura. Con esto queremos decir, que la partitura no siempre basta para llegar a comprender la obra musical, lo que constituye la guía y consejo de otra persona como un gran soporte.

Respecto a la bibliografía, existen numerosos textos que hablan sobre los acontecimientos musicales en el siglo XX, sin embargo, hay pocos escritos que profundizan en la obra de los compositores italianos de manera general (con un enfoque de grupo). Más difícil aún si pretendemos encontrarlos en español. Los libros que encontramos son más bien de carácter histórico y nos sirven para tener una contextualización *ad hoc* del tema en cuestión. También existen biografías y obras dedicadas a compositores de manera particular.

Por otro lado, encontramos un importante compilado teórico acerca de la interpretación misma y el rol del intérprete (Rink, 2006), lo cual fue muy fructífero para analizar la labor del ejecutante.

La literatura producida por los mismos intérpretes es un poco más escasa. Aún así, es existente y nos sirve como punto de base para nuestra reflexión desde la interpretación (Moyse, Levine, Artaud, Dick, etc.)

Además de estos textos, catálogos y tratados técnicos, tenemos la producción de investigación generada en los últimos años en el ámbito universitario, la cual nos ayuda a situar la presente memoria en un contexto de elaboración escrita sobre la interpretación desde lo práctico.

A continuación discutiremos brevemente sobre otros trabajos realizados en el ámbito de la interpretación, los cuales de alguna manera, sirven como referencia para esta investigación y/o para definir de mejor manera el alcance de la presente memoria, la cual es parte de la primera cohorte de Magíster en Chile en un ámbito de interpretación musical.

Sabemos de la naciente existencia de diferentes Magíster en Interpretación en el ámbito Latinoamericano como son la Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del siglo XX de la Universidad de Cuyo de Mendoza y el Magíster en Música, profundización en interpretación de la Pontificia Universidad Javierana de Bogotá. También son numerosos los Master en interpretación en Norteamérica y en el resto del mundo. A pesar del estado actual de las comunicaciones y globalización, el acceso a esta producción investigativa es bastante limitado (necesidad de membresía en diversas bibliotecas por ejemplo), pero en algunos casos es posible.

Hemos logrado leer diferentes tesis y trabajos de ámbito académico. Entre ellos, la Tesis de Maestría de Karina Fischer "Compositor, Notación Musical e Intérprete: Problemas, enfoques, soluciones. Una visión desde seis obras para flauta de compositores chilenos." (2008) y "Tres propuestas de aplicación de técnicas extendidas en la flauta contemporánea en Latinoamérica: Mario Lavista, Adina Izarra y Diego Luzuriaga." de Beatriz Plana (2006) en la Universidad de Cuyo, que hacen un acercamiento a la música contemporánea de la flauta traversa, pero en este caso, latinoamericana. Estas tesis han servido de referencia, en la medida en que son escritas por intérpretes y tratan sobre repertorio de vanguardia para la flauta traversa y su familia. La primera se centra en la problemática de la notación musical y en lo fructífero que puede ser el vínculo compositor-intérprete a la hora de trabajar un repertorio. La segunda se basa en el estudio de las técnicas extendidas en algunas obras latinoamericanas, poniendo énfasis en los a-priori-compositivos de los autores (imaginario creador), lo cual la separa de cierta forma de esta memoria, que se aleja del proceso del compositor centrándose en el del intérprete (quien muchas veces no tendrá acceso a ese a-priori-compositivo del autor).

Logramos acceder también a tesis como *The Journey to identity: The range of nationalistic expression in seven selected flute pieces*[3] de Wei-li Kang de la Universidad Estatal de California (Kang, 2012). Aunque es una tesis centrada en obras de flauta, el estudio que hace Kang es más bien de las inspiraciones y formas de componer de los diversos autores, por lo cual también se aleja de nuestro trabajo.

Además encontramos textos en la línea de la tesis de Magíster "*Improving tone production on the flute with regards to embouchure, lip flexibility, vibrato and tone color, as seen from a classical music perspective.*"[4] de Gerda Reinette (2006), que se centran netamente en aspectos técnico-musicales interesantes para el intérprete, en este caso, en base a diferentes métodos de flauta traversa tradicionales. A pesar de que esta forma de escritura ha sido un referente significativo para para nosotros, al centrarse en problemáticas interpretativas netamente técnicas, se distancia de la presente memoria, en la medida en que no conecta con una obra musical en particular.

Por otro lado, las publicaciones "*Sequenza I* Luciano Berio. Contexto Histórico y búsqueda de una interpretación", de Susana Palacios (2009) y "Aspectos analíticos cuantitativos y cualitativos de la pieza para flauta sola *All'aure in una lontananza,* de Salvatore Sciarrino." de Onofre y Alves (Onofre y Alves, 2012) trabajan en obras que son comunes a esta memoria, sin embargo el análisis que hacen es más bien formal-tradicional y también histórico-biográfico en el caso de la *Sequenza I* y Berio y en el caso de la obra de Sciarrino se concentra en aspectos compositivos de la misma. En ese sentido, si bien estos escritos han servido para contextualizar nuestro estudio práctico, no han sido de directo aporte a nuestra investigación desde la interpretación.

Los escritos que se han aproximado de mayor manera a lo que busca esta memoria son la tesis doctoral de Alejandro Sánchez Escuer de la NYU "*The interpretation of selected extended techniques in flute solo compositions by mexican*

[3] Traducción de la autora: "El viaje a la identidad: El alcance de la expresión nacionalista en una selección de siete obras para flauta".

[4] Traducción de la autora: "Mejorando la producción de sonido en la flauta respecto a la embocadura, flexibilidad del labio, *vibratto* y color del sonido, visto desde la perspectiva de la música clásica."

composers: An analysis and performance recommendations"[5] (1995), la Tesis Doctoral de Johannes Tarmo "Analüüsi mõju nüüdismuusika esitusele: Bruno Maderna, Franco Donatoni ja Salvatore Sciarrino muusika näitel"[6] (2005) y también la tesis doctoral de Farah M. Zolghadr, de la Universidad de Miami *"The Flute Music of Franco Donatoni: A Performance Guide"*[7] (2012). Otra tesis doctoral que se acerca, aunque en parte, a nuestra línea de investigación es *"Silence: Exploring Salvatore Sciarrino's Style through L'opera per flauto"*[8] de Megan Re Lanz de la Universidad de Nevada, Las Vegas (2011).

Si bien la tesis de Sánchez se centra en repertorio mexicano, habla sobre música contemporánea y técnicas extendidas, pero además sugiere consejos para los intérpretes, con lo que deja marcadamente una visión desde la interpretación, la cual nos parece completamente a fin a nuestra memoria. Por otro lado, la tesis de Tarmo y la de Zolghadr trabajan en autores comunes a los seleccionados en esta memoria (no así las obras) y al igual que Sánchez hacen una investigación desde la interpretación. La tesis de Tarmo está en estonio, por lo cual el lenguaje fue una barrera de comprensión, sin embargo, gracias a diversos traductores pudimos descubrir que habla brevemente de aspectos formales y contextuales de las obras pero finaliza el estudio de cada obra y su impacto desde su experiencia interpretando las composiciones en público. Por su lado, Zolghadr se dedica a hacer una guía de performance sobre la creación de Donatoni, en dos ejemplos, lo cual es el resultado didáctico de su estudio. Por último, la tesis de Lanz, a pesar de que pone el foco en el estilo de Sciarrino como compositor (incluyendo un capítulo sobre la estética que utiliza el silencio y otro sobre el estilo composicional de Sciarrino), el capítulo de mayor extensión de su tesis es una guía sobre cómo interpretar a este compositor. Aunque nosotros no pretendemos hacer una guía didáctica (quizás sí dar luces sobre cómo aproximarse al repertorio en cuestión), los enfoques de Zolghardr

[5] Traducción de la autora: "La interpretación de una selección de técnicas extendidas en obras para flauta sola de compositores mexicanos: Un análisis y recomendaciones para la interpretación."
[6] Traducción de la autora con ayuda de Google Translator: "Análisis del impacto de la música contemporánea: Bruno Maderna, Franco Donatoni y Salvatore Sciarrino, ejemplos musicales"
[7] Traducción de la autora: "La música para flauta de Franco Donatoni: Una guía para la interpretación".
[8] Traducción de la autora: "Silencio, explorando el estilo de Salvatore Sciarrino a través de l'opera per flauto".

y Lanz muestran una clara mirada del trabajo desde la interpretación, lo cual sirve como un importante referente para nuestra investigación.

Es entonces, dentro de esta línea que pretendemos ser un aporte a la producción desde la interpretación en español y para continuar abriendo el camino para que, con el tiempo y dedicación, esta veta de reflexión se amplíe.

III. MARCO TEÓRICO

Ya aclaradas las circunstancias y antecedentes en torno a las cuales se desarrolla este escrito, procederemos a señalar, en primer lugar, un contexto general en el que se da el nacimiento de la música nueva y cómo ésta deriva a las prácticas utilizadas en la segunda mitad del siglo XX (nuevas técnicas, desafíos, posibilidades). Luego, en relación a esto último, hablaremos sobre el rol del intérprete y el flautista en el siglo XX, para, finalmente, introducirnos en el concepto de virtuosismo de Luciano Berio, idea que guiará todo nuestro texto.

3.1. La música en el siglo XX: El paso hacia nuevas búsquedas.

El desarrollo de la historia de la música occidental nos lleva a un siglo XX, en el que aquellos elementos que habían articulado el discurso musical por muchísimos años, comenzaron a abandonarse, o desde otro punto de vista, a expandirse. Jose Luis Comellas plantea que a finales del siglo XIX y comienzos del XX había un cansancio de las formas musicales consagradas y las composiciones habían alcanzado una complejidad en extremo. Además se daba la situación de que había un exceso de condicionamientos artificiosos impuestos por las normas que heredaba la tradición musical occidental. La historia y la tradición habían comenzado a ser vistas, por algunos, como una cárcel de la que había que liberarse. Y había que emanciparse específicamente de lo artificioso. (Comellas, 2000, Pág. 495)

Por otro lado, según Jaime Donoso se llegó a la siguiente situación:

> Dos son los aspectos que aquí se pueden señalar como determinantes: la crisis y "agotamiento" del sistema tonal entre los músicos doctos y la necesidad de "objetivizar" la música, a fin de liberarla de la carga semántica agregada desde el Renacimiento. (Donoso, 1997, Pág. 120)

Este agotamiento del que habla Donoso, dio pie a diferentes búsquedas que intentaban salvarse de estas "ataduras". Algunos jugaron con la expansión o el distanciamiento de la armonía como se la conocía hasta el momento y con ello se vio afectada la melodía y naturalmente el sistema tonal, que hasta entonces había organizado todas las composiciones musicales desde el período barroco. Esto llevó, a su vez, a un progresivo alejamiento de las formas composicionales (especialmente del esquema sonata tan arraigado hasta el momento en el sistema tonal). Por otro lado, Donoso nos habla de que poco a poco algunos compositores comenzaron a adherir a la idea de que la música debía obedecer a una nueva objetividad, librándose de todo vínculo con lo extra-musical para convertirse en una manifestación autónoma. Los cambios se articulaban tanto desde lo netamente musical hasta lo filosófico.

Significativa fue la producción del manifiesto de Ferruccio Busoni, *Sketch of a New Esthetic of Music*[9] (Busoni, 1911) "que representó el primer intento de formular una exposición filosófica comprensiva de las bases técnicas y estéticas de la nueva música del siglo XX*"* (Morgan, 1999, Pág.52). Con ello tuvo una influencia importante en los compositores jóvenes. Acá Busoni planteaba justamente que la música debía liberarse de las ataduras que se le habían puesto, volviendo a ser absoluta y no asociada a nada más, ni subyugada a elementos que le son ajenos. También proponía que la música ahora debía despojarse de las formas precedentes usadas por la tradición. Música electroacústica y microtonal son otros temas que discute el autor en este texto de manera visionaria. (Morgan, 1999, Pág.52) Busoni representará, quizás no tanto en sus composiciones, como en su labor como teórico, un antecedente significativo para las generaciones venideras. Él será parte de la generación pionera que abrirá el camino en Italia para la música en la cual se centra esta memoria.

La necesaria liberación (o, para nuestro gusto, apertura) de la que hablan estos autores (Comellas, Donoso y el mismo Busoni), se vincula también con el hecho de que, a lo largo de la historia, la música ha cumplido diversas funciones y esto, de alguna

[9] Traducción de la autora: "Apuntes sobre una nueva estética de la música".

manera, la ha condicionado a estar al servicio de otras artes (sic), o bien a comunicar, entre otros, aspectos que no necesariamente le son propios. “Ya desde la antigua Grecia, Platón recomendaba a los compositores “tener respeto por el texto y preservarlo (…).” (Stacey, 1989, Pág.1) Siguiendo a Peter F. Stacey, podemos decir que esta idea se mantuvo en la historia, variando, pero siempre manteniendo a la música como un apoyo frente a ideas externas a lo netamente musical. En lo personal, creemos que esto no era tan estricto y que, más que hallarse la música esclavizada por otras artes, los compositores trabajaban con un texto, por encargo o por propia inspiración, generando una comunión entre ambos elementos. Es decir, sin una jerarquización del texto sobre la música o viceversa.

Durante el siglo XX se concretó, entonces, una búsqueda de autonomía del arte musical, a través de la emancipación respecto de lo extramusical; (ej. independencia del texto, que había adquirido tanta importancia en el romanticismo por medio de la música programática, el *lied*, el poema sinfónico, etc.) condición en que se encontraba la música en el s.XIX, totalmente ligada a lo semántico, a lo temático, al anhelo del pasado, etc. En el fondo, anteriormente la música encontraba su lugar en dar cuerpo a diferentes narrativas, o bien como dice Juan Carlos Paz de manera más radical y emitiendo un juicio al respecto: “La música estaba enferma de literatura sentimental con pretensiones filosóficas.” (Paz, 1971, Pág.19) Se había llegado, en muchos casos, a tal extremo, en que no sólo se buscaba apoyar lo narrativo y extramusical, sino que más bien la música (hasta en lo más interno de su composición) aspiraba a graficar palabras, imágenes, ideas, etc. Pero para Paz, de esta manera no alcanzaba la expresión de su propia interioridad y por esto se dieron nuevas búsquedas. Esta ansiedad de autonomía no fue ni es fácil, pues como escribió Schönberg: “Son relativamente pocas las personas capaces de comprender, en términos puramente musicales, lo que la música expresa.” (Schönberg, 1968, Pág.25)

Juan Carlos Paz plantea, entonces, el surgimiento de una nueva música como reacción frente al pasado, lo cual generará creación. El autor nos expresa que si bien anteriormente al siglo XX hubo diferentes tendencias (retrospectivas o renovadoras) e

individualismos, aparece como hito nuevo el hecho de una apertura a un mundo nuevo de posibilidades, a raíz de la necesidad de no-repetición del pasado. La idea era que la música fuera "sólo música" y no aspirara a contarnos nada, ni a hacernos sentir sensaciones físicas. Para Alejandro Guarello esta aspiración deberá ser una formulación creíble que busque en su interior la organización que la consolide como una obra, y que prescinda de conocimientos extraños a la creación musical misma. Guarello dice además, citando a Donatoni: "La audición es atención y no es aprendizaje; (…) el sonido es la presencia de un absoluto, su anunciación constituye su revelación, (…) la audición es experiencia inmediata en el cual el conocimiento coincide con el acto." (citado en Guarello, 1989, Pág.46)

Paz nos dice "Ya la música no consistirá en la aplicación de cánones de belleza adaptados a la simple asimilación de cosas, sino en lo que el músico creador sea capaz de concebir y de realizar más allá de cualquier canon consagrado, (…)." (Paz, 1971, Pág.22) La música nueva, para Paz, es especulativa, un concepto o una idea, despojada de todo lo extramusical. Buscará ser algo en sí mismo, algo que en su propia creación estará evocando su esencia interna. Aspirará a ser auténtica, legítima, autónoma, pues como dice Paz, "Podría parecer que nueva música es aquella que no se entiende, (…) pero lo que no se entiende es también aquello que no nos recuerda algo ya conocido". (Paz, 1971, Pág.31) Al no recordarnos algo ya conocido, está (por fin) yendo hacia algo nuevo, nacido de la disconformidad o la curiosidad, acercándose al riesgo y la posibilidad. En otras palabras: algo emancipado y autorreferencial. La música nueva tendría entonces, diferentes procedimientos y nuevas bases, pero para nuestro gusto, inevitablemente se vincularía al pasado, pues de él venía ya articulándose la crisis de los valores tradicionales.

Importante es, sin embargo, hacer notar que no es un requisito para estos compositores contemporáneos el no expresar algo extramusical, o no pretender crear sensaciones en los oyentes: cada uno tomará su camino propio, único, individual, algunos pondrán títulos sugestivos a sus obras, otros no. Habrá quienes dejen libre al oyente para sacar sus conclusiones y quienes busquen transmitir imágenes más

específicas. Ya no existirán reglas ni expectativas que los aten a una u otra idea estética. Es el tiempo de la pluralidad musical. Esto será lo que nos llevará a una segunda mitad del siglo XX en que tendremos lenguajes tan diversos como los de Sciarrino, Maderna o Donatoni, los cuales abordamos desde el punto de vista del flautista en el cuerpo de esta memoria. La nueva música tuvo tendencias paradojales, muchas veces se saltó etapas, o fue avanzando desigualmente en los diferentes localismos, pero transgredió la norma, o mejor dicho se debió crear la norma para cada oportunidad, como nos dice Paz.

A pesar del enorme movimiento que se gestó (y no ha dejado de avanzar hasta el día de hoy) el surgimiento de una nueva música generó, como es natural a algo novedoso, diversas respuestas en el público y una acogida menos amplia que la música de cánones ya consagrados. Esto se debió a que los auditores se encontraban acostumbrados a tener una audición guiada de las obras que escuchaban, en el sentido que lo que usualmente oían se adhería a un sistema composicional tonal (a veces expandido) y, por otro lado, a que la música que solían recibir aspiraba (de cierto modo y muchas veces) a ser un medio de expresión y de representación como el lenguaje, como mencionamos anteriormente. Sin embargo, poco a poco se ha ido ampliando la audiencia para este tipo de música y es nuestra labor como intérpretes, el incluirla dentro de nuestro repertorio, no sólo para difundirla, sino también porque, el giro que ella da en el siglo XX (y más aún después de 1950), supone un interesante desafío:

> Este gran número de obras y las diferentes estéticas que ellas representan, supone una dificultad añadida para la conquista de las partituras y el logro de altas cotas de calidad interpretativa. En muchos casos, el estudio de estas partituras puede representar un reto importante, ya que descifrar esta nueva simbología y traducirla en sonidos, respetando los expresos deseos del compositor, no es tarea nada sencilla. (Levine y Mitropoulos-Bott, 2005, Pág. 9)

Resumiendo, podemos decir que a raíz de esta búsqueda de autonomía (J.C. Paz) y de la fragmentación de las antiguas bases de la tradición musical (J.L.Comellas), se dio el nacimiento de múltiples tendencias musicales que llevaron a la imposibilidad de definir al siglo XX bajo un solo estilo musical. Algunos seguían convencidos de

expandir el estilo romántico, otros partieron de ahí para llegar a lugares insospechados, renegando más tarde de la tradición, otros cortaron más radicalmente relación con sus predecesores y algunos intentaron conciliar tradición e innovación. *"El siglo XX es un caleidoscopio de expresiones musicales que se han sucedido con un ritmo vertiginoso y perturbador."* (Donoso, 1997, Pág.119) Es este caleidoscopio al que nos hemos enfrentado al trabajar en la flauta traversa obras que poseen lenguajes tan diferentes como los de Donatoni, Sciarrino, Maderna o Berio, donde se pueden explorar nuevos desafíos para el intérprete de hoy.

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.

3.2. El rol de intérprete como declamador del texto del compositor: su proceso creativo

Desde el momento en que la autoría comenzó a hacerse presente en la música occidental, las obras nos han llegado a los intérpretes a través de partituras. Las nuevas expresiones musicales de las que hemos estado hablando, fueron concebidas en este formato y es mediante un proceso creativo en diversas etapas (lectura, estudio por pasajes, estudio de técnicas, práctica de fraseo y musicalidad, sonido, articulación, intervalos, matices, entre muchos otros, e integrar todo ello en un discurso musical) que el intérprete intenta dar vida a la partitura, apegándose lo más posible a lo que en ella ha plasmado el compositor. Somos de la idea que no hay una interpretación absolutamente objetiva, que tampoco existe una interpretación idéntica a otra (incluso en dos momentos dados, la misma obra y el mismo intérprete), sin embargo, nuestra búsqueda siempre

debe lograr la mayor fidelidad posible al interpretar el texto de un compositor (entendiéndose texto, en este caso, como el escrito musical). Concebimos, por lo tanto, el rol del intérprete como declamador del texto del creador.

Estamos en presencia de un oficio en que el ser intérprete, como dice Dunsby comentando a Fischer-Dieskau, va más allá de "cantar las notas en el orden adecuado si se quiere transmitir el valor compositivo que se ha percibido." (Dunsby, 2006, Pág. 267) Fischer-Diskau habla sobre la "necesidad de expresar los sentimientos humanos, de comunicar, y de renunciar a la mera ejecución del sonido." (Dunsby, 2006, Pág. 267) Con esto estamos hablando que el intérprete tiene la responsabilidad de apegarse a la partitura y crear algo con ella. Como hemos dicho, es una declamación basada en un texto. Esta misma declamación es la que impide que una interpretación sea igual a la otra, partiendo porque todos tenemos diferentes tonos de voz (en el caso de la flauta, un timbre de sonido diferente). Por lo mismo, Glenn Gould (explicado por Dunsby) "estaba convencido de que la música existe en un estado ideal que nunca puede realizarse completamente." (Dunsby, 2006, Pág. 268) Ese estado ideal de la música, inalcanzable, es el que nos da lugar a los intérpretes como artistas y no como meros ejecutantes. Asimismo nunca podremos saber en qué medida expresamos lo que el compositor pretendía, mientras no podamos tener contacto más que con su partitura. Esto incluso podemos extremarlo al caso de la composición *Nidi* de Donatoni o *Acanthis* de Pennisi, obras en la cuales aparecen nuevas técnicas flautísticas que no están explicadas en una simbología de la parte y no podemos saber con certeza qué es lo que esperaba el compositor del ejecutante. Sin embargo, gracias a la partitura podemos tener en gran medida un acabado acercamiento a lo que el compositor quiso expresar y es nuestra responsabilidad apegarnos al texto entregado. Para ilustrar lo delicado del tema, citamos una vez más a Fischer-Dieskau:

> Aunque alcanzamos un dominio perfecto del instrumento, la obra, su espíritu, amenaza con eludirnos. No es fácil para nosotros discernir los principios de organización que han proporcionado la sustancia espiritual a la obra. Sólo

> podemos esforzarnos por escuchar la música en nuestra mente con el mismo espíritu con que se le apareció a su creador. (Dunsby, 2006, Pág. 268)

Pero ese esfuerzo del que habla Fischer-Dieskau es nuestro compromiso; es tomar el desafío como una invitación a jugar y trabajar en algo que en un principio no nos es propio. Hablamos del rol del intrérprete, el cual cumple su meta a través de su proceso creativo. No podemos como intérpretes violar e ir en contra de lo que pide el compositor, por muy limitada que pudiera volverse la partitura en algunos casos a la hora de darle una segunda vida a una composición. Es entonces, en esta búsqueda y esfuerzo, donde queda situada nuestra subjetividad como seres humanos e intérpretes, puesto que, como dice Alfred Brendel "comprender las intenciones del compositor significa *traducirlos* a nuestra propia comprensión." (Dunsby, 2006, Pág.270) En el momento en que trabajamos en pos de esta comprensión a través de un estudio técnico-musical, estamos viviendo el proceso creativo del intérprete. La poética del intérprete.

Aclaremos este término. El concepto de "poética" suele referirse a un conjunto de reglas que dan servicio a la conformación de una obra literaria. En este sentido la poética musical vendría a ser el proceso creativo que da vida a una obra musical. Como dice Stravinsky "Poética, en el sentido exacto de la palabra, quiere decir el estudio de la obra que va a realizarse." (Stravinsky, 1945, Pág.24) La poética se suele entender, entonces, como el proceso que vive el compositor al nacer sus ideas musicales (que pueden ser abstractas o relacionadas con su postura filosófica, espiritual, artística, etc.) A través del proceso de composición, las ideas musicales adquieren lógica, un orden determinado por el autor, lo cual es plasmado, por lo general, por escrito en una partitura. Esto lleva a que cada obra posea su propia identidad, en el sentido de esencia, y que a su vez cada compositor logre de manera muy general un 'estilo' o 'lenguaje' personal, del cual pueden dar luces sus propias obras. (Dado que cada compositor posee una diferente poética musical en el siglo XX, sus producciones diferirán entre ellas de manera substancial, como ya hemos señalado.)

En el siglo XX se da el hecho que la "manera de hacer" (el proceso de creación) y el resultado que de ello emana parece ser un mundo en sí mismo en cada compositor. No

queremos decir con esto que compositores como Haydn o Mozart no tuvieran algo único y distintivo a la hora de componer, sin embargo, ellos son englobados por la historia de la música en un estilo común, que posee un lenguaje similar y en que muchas reglas se corresponden.

En el caso de los compositores del siglo XX, el lenguaje musical sufre tal apertura que, como ya hemos mencionado, las búsquedas sonoras de cada uno de ellos, da nacimiento a maneras de proceder y a resultados completamente diferentes. Los procesos responden ahora, más que a reglas musicales, a inspiraciones externas, o a búsquedas sonoras más abstractas. Responden a poéticas en que el creador vierte su pensamiento/ideas subjetivadas en el material sonoro. Por otro lado, la experiencia estética, es algo múltiple y subjetivo, y eso también implica que cada auditor y cada intérprete encontrarán y percibirán algo diferente en cada obra, como ya hemos mencionado anteriormente. Esto nos lleva a que toda obra es una obra abierta. (Eco, 1979)

Aunque se considera que la poética es más bien propia al compositor, este concepto viene de Poiesis, que significa creación, producción. En "El banquete de Platón", *poiesis* se entiende así:

> (…) la idea de 'creación' (poíesis) es algo múltiple, pues en realidad toda causa que haga pasar cualquier cosa del no ser al ser es creación, de suerte que también los trabajos realizados en todas las artes son creaciones y los artífices de éstas son todos creadores (poietaí). (Platón, 380 A.C., Pág.35)

Se entiende, por *poiesis,* entonces, todo proceso creativo. Por lo tanto podemos decir, que no sólo el compositor vive un desenvolvimiento creativo, sino también el intérprete, que hace sonar una partitura. Podríamos extender el proceso creativo hasta el intérprete, en la medida en que éste también debe vivir un desarrollo poético, dentro de los márgenes impuestos por el compositor, para poder dar una lógica sonoro-musical a la obra. Bien sabemos que si uno concibe una frase musical desde un punto A hasta un punto B, el fraseo musical irá acorde a eso. La partitura siempre es insuficiente cuando

hablamos de música, siempre habrá algo que escape de ella. El rol del intérprete es consiguientemente fundamental, puesto que en base a su lectura e interpretación de la partitura, la obra será transmitida al oyente, pero siempre siendo fiel al texto.

Es este proceso, lo que está manifiesto en esta memoria de Magíster: es la poética del intérprete y no así la del compositor, puesto que consideramos de importancia dar cabida a nuestra visión, a nuestro punto de vista, para aportar desde otra perspectiva al estudio de la música nueva. Entenderemos por poética del intérprete, todo proceso vivido y desarrollado por éste para darle vida a una interpretación. Esta decisión se toma, además, basándonos en que a pesar de que a través del trabajo de enfrentarse a la partitura, trabajarla e interpretarla, uno puede tener ciertas luces sobre la poética de un compositor, sin embargo, para lograr un estudio profundo de las intenciones y maneras de crear del mismo, necesitaríamos adentrarnos en un trabajo que sobrepasa mucho nuestras intenciones y lo que sería esta memoria de concierto (inspiraciones, filosofía, etc.). Esto, porque habría que enfrentarlo quizás desde testimonios de los mismos compositores, manifiestos, etc., es decir, desde un enfoque más propio a los compositores y sus ideas, que se diferencia, de cierta manera, de una reflexión desde la interpretación. En otras palabras, el análisis profundo de las poéticas propias a los compositores, excede los objetivos de esta memoria de obra y por ello ha sido abandonada para este trabajo.

Podría parecer que este proceso del intérprete no es de interés, si se cree que siempre será igual en cada obra. Pero el camino que lleva a dar vida a cada una de las obras de un concierto, es único y con particularidades. Como dice Dunsby:

> La verdadera interpretación es la punta de un iceberg formado por la práctica y el ensayo del intérprete, lo que de diversas e incontables maneras constituye el nivel 'analítico' del hacer música, la etapa en que todo se ordena mental y físicamente para ese 'cálculo' que se realizará en el escenario y tendrá una sola oportunidad de salir bien. En los demás casos, uno está 'simplemente tocando'. Dunsby, 2006, Pág. 271)

Con esto ponemos, además, de manifiesto lo efímero de nuestro oficio, en el sentido que preparamos por mucho tiempo un repertorio que es mostrado en un acotado espacio temporal. Por otra parte, está en juego la presencia física y visual, del intérprete, en un espacio-tiempo definido. Es por ello que Eric Clarke nos hace notar una separación entre la música grabada y la interpretada en vivo. En el caso de esta memoria nos centramos en la música en vivo, puesto que es el caso del concierto final de este Magíster. Todos estos elementos hacen imposible que una obra sea interpretada de igual manera por dos intérpretes diferentes, con cuerpos diferentes, en espacios diversos y con instrumentos únicos.

Por otro lado, para cerrar este capítulo sobre el rol del intérprete, citamos a Wilfrid Mellers en el texto de Clarke:

> Mellers describe (…) a los 'intérpretes' como aquellos para quienes las intenciones del compositor (o, más concretamente, la partitura) son un punto de partida para su propia labor creativa/interpretativa. (Clarke, 2006, Pág. 221)

En esta línea seguimos a un gran referente para los flautistas, Marcel Moyse: "No toco al estilo francés o al alemán o al inglés o al americano. Intento tocar la música y cualquier cosa que el compositor requiera." (Wye, 1999, Pág. 63) Moyse resumirá con ello, lo que encarna nuestra búsqueda: el lograr un proceso creativo, sin desapegarse del texto, el abarcar nuestra poética sin transgredir la partitura y la creación del compositor, logrando una interpretación que integre lo musical y lo técnico de manera natural.

3.3. La flauta traversa en el siglo XX: el intérprete como investigador y las nuevas posibilidades sonoras del instrumento

Hemos desarrollado algunas reflexiones sobre el rol del intérprete, sobre su proceso creativo y la cuota de subjetividad que aporta al hacer sonar una obra musical.

No es extraño que a medida que el rol del intérprete fue cobrando importancia en el siglo XIX y más aún en el XX, las obras comenzaron, cada vez más, a ser dedicadas a un instrumentista en particular. El vínculo entre compositores e intérpretes, especialmente en la vanguardia, se fue acercando, llegando estos muchas veces a trabajar en conjunto, como es el caso de Berio con Gazzelloni en el marco de los cursos de Darmstadt. Fernando Gómez Aguado menciona esto en el Prólogo de "Posibilidades Técnicas de la flauta" de Levine y Mitroupolos-Bott: "(…), la ampliación de las posibilidades del propio instrumento se fue consiguiendo gracias al trato directo entre compositor e intérprete, creándose así todo un sinfín de nuevos colores y matices, fruto de dicha colaboración." (Levine y Mitropoulos-Bott, 2005, Pág.8)

El quiebre (o mejor dicho la apertura) se produce, según el afamado flautista Pierre-Yves Artaud en el siguiente momento: "El año 1936 trastorna el curso de los acontecimientos para la flauta travesera: la composición de dos obras solistas, *Densité* 21,5 de Edgar Varèse y *Cinc incantations* de André Jolivet, es el origen de un repertorio de abundancia y de calidad sin precedentes." (Artaud, 1991, Pág.46) Pero éste será sólo un punto de partida. Compositores como Berio, Boulez, Ferneyhough, Takemitsu, Fukushima, entre muchos otros, abrirán aún más el espectro sonoro para nuestro instrumento.

La flauta comenzó a explotarse en rangos tímbricos cada vez amplios, mostrándose como un instrumento idóneo para las nacientes tendencias. Los múltiples sonidos que puede emitir fueron poco a poco descubiertos y estandarizados (aunque no todos), tales como el *frulatto*, los sonidos percusivos, sonidos eólicos, entre otros. Esta especie de boom de nuevas posibilidades, dio paso al nacimiento de una gran cantidad de repertorio para la flauta traversa, lo que llevó a los intérpretes a una nueva exigencia: poder adaptarse (si es que les interesaba), ya no sólo al repertorio tradicional, sino también a las nuevas producciones. "Gracias a destacados intérpretes (…) y compositores de renombre (…) se ha conseguido que el repertorio para flauta sea en los últimos años, además de abundante, de gran calidad." (Levine y Mitropoulos-Bott , 2005, Págs. 8-9) Esta riqueza en la producción musical, gracias a las nuevas búsquedas

sonoras, convirtió la diversidad de técnicas flautísticas, en un nuevo desafío para los intérpretes y en nuevas posibilidades sonoras para los compositores. Vemos en el prólogo de Levine:

> A través de los más importantes tratados de flauta (Quantz, Tromlitz, Devienne…) observamos cómo el flautista, gracias a los cambios operados en la construcción del instrumento – o como resultado de digitaciones específicas – buscó diferentes sonoridades con las que poder variar, facilitar o, en definitiva, mejorar la interpretación, pudiendo así acomodarse a las necesidades técnico expresivas que se iban sucediendo. Esto motivó que el instrumento estuviera sometido a una constante evolución (…). En el siglo XX, con las nuevas corrientes estéticas y con la consolidación de un sistema constructivo de flautas (…) la experimentación se trasladó al propio instrumentista y, por supuesto, al compositor. (Levine y Mitropoulos-Bott, 2005, Págs. 7-8)

Asimismo, los intérpretes, conscientes de su labor y de los nuevos requerimientos, comenzaron a reflexionar sobre su rol y, aunque no como una novedad, generaron varios textos escritos. Sin embargo, estos escritos no eran necesariamente sobre su rol en la música filosóficamente hablando, sino más bien (o muchas veces) giraban en torno a la creación de un manual de ayuda para los demás intérpretes, con revisiones sobre la nueva importancia, en nuestro caso en particular, que había cobrado la flauta traversa en la producción musical de vanguardia. "Afortunadamente, gracias a textos como "*New Sounds for Woodwind*" de B. Bartolozzi (1974) o "*The Other Flute: a performance guide on contemporary techniques*", de R. Dick (1975), se dispone de referentes básicos que guíen el trabajo del flautista." (Levine y Mitropoulos-Bott, 2005, Págs. 9) También es el caso de "La flauta" de Pierre-Yves Artaud (1991), "Las Flautas de Hoy. Tratado de técnicas contemporáneas de las flautas traversas para el uso de compositores e intérpretes"[10] del mismo autor junto a Gerard Geay (1980), también el

[10] Traducción de la autora. Texto original: *"Present day flutes: treatise on contemporary techniques of transverse flutes for the use of composers and performers."*

libro “Posibilidades técnicas de la flauta” de Carin Levine y Mitropoulos-Bott (2005) que hemos citado anteriormente o “El desarrollo del sonido a través de las técnicas extendidas” de Robert Dick (1995). Todos estos textos (entre otros) nacen del interés de entregar una herramienta práctica tanto a flautistas como compositores en base al conocimiento del fenómeno de expansión de sonidos y de repertorios para la flauta. Artaud y Geay introducen su libro (1980) recalcando una vez más el fenómeno ocurrido y la necesidad de normalizar ciertas técnicas:

> La música del siglo XX ha permitido una considerable ampliación de la noción de musicalidad (…) Conscientes de la necesidad de conocer los instrumentos en mayor profundidad para servir a un nuevo modo de expresión, hemos estado investigando en flautas traversas desde 1969. (…) En los últimos ocho años un extraordinario repertorio para los instrumentos de la familia de la flauta, como es el caso de la flauta baja, se ha vuelto cada vez más común. Esto muestra, si es que fuera necesario, el profundo interés que existe hoy en día de parte de creadores para estos instrumentos y qué tan bien estos últimos pueden adaptarse para satisfacer las necesidades de la expresión musical contemporánea.[11] (Artaud y Geay, 1980, Pág.2)

Me parece importante exponer, por repetitivo que parezca, lo que manifiestan estos intérpretes en sus libros, puesto que cada uno pone énfasis en algo diferente. Levine centra la importancia en la evolución histórica, en cambio Artaud y Geay mencionan la musicalidad, la expresión nueva, y la necesidad de adaptarse a ello como un medio expresivo. Ambos, sin embargo coinciden en que existen nuevas necesidades que satisfacer y su manera de aportar a ello. Por su lado Dick, no sólo nos expone sobre las nuevas técnicas, sino que además nos entrega un método didáctico de ejercicios para

[11] Traducción de la autora. Texto original: *“The music of the XXth century has permitted a considerable widening of the notion of musicality (...) Conscious of the necessity to know instruments in more depth in order to serve a new mode of expression, we have been researching since 1969 on transverse flutes. (...) In the last eight years, an extraordinary repertoire for the instruments of the flute family has come into being, and rare instruments, such as the bass flute, are becoming more and more common. This shows, if indeed it is necessary, the profound interest of present day creators for these instruments and how well the latter can adapt to fit the needs of contemporary musical expression.”*

vivir el proceso de desarrollar estas técnicas y de lograrlas para incorporarlas al hacer música.

Resumiendo, podemos decir que el siglo XX ha sufrido una apertura expresivo-musical de tal envergadura, que ha implicado una nueva revisión de los instrumentos y sus posibilidades y además un realce de los intérpretes. A su vez, la extensa gama de sonidos que han sido descubiertos en la flauta traversa, ha implicado que exista una producción musical importantísima para este instrumento, ampliando la literatura o repertorio del mismo. Todo ello ha llevado, no sólo a que los intérpretes reflexionen acerca de su rol en dar vida a una partitura, sino también a que produzcan textos de ayuda técnica para otros ejecutantes que quieran aproximarse a los nuevos repertorios (y las nuevas técnicas que en muchos de ellos de utilizan). Todos los intérpretes del presente siglo XXI, se verán en la necesidad de incluir dentro de su estudio y posibilidades, las nuevas sonoridades de la flauta para incorporarlas sin perjudica el discurso musical y la expresión que de ello emana. Para ello se necesitará desarrollar la técnica y lograr incluirla en la música, habilidad que implicará un nuevo virtuosismo.

3.4. La tensión entre la idea y la materia musical: virtuosismo por Berio.

Berio nos propone el concepto *virtuosismo* como una característica necesaria del intérprete del siglo XX y XXI. Nos parece que este término engloba de cierta manera lo que se necesitó desarrollar a lo largo del trabajo de las obras del concierto de Magíster y es por ello que hemos querido incluirlo dentro de la memoria como una referencia basal. Esta visión propone un nuevo tipo de músico, un virtuoso, entendido de una manera diferente a la que generalmente asociamos con esta palabra. No es ya, aquel que hará malabares técnicos o tocará a mayor velocidad. En letras de Berio:

> Los mejores intérpretes solistas de nuestro tiempo - modernos en inteligencia, sensibilidad, y técnica - son aquellos que son capaces de actuar dentro de una

> gran perspectiva histórica, y de resolver las tensiones entre las demandas creativas del pasado y del presente, utilizando sus instrumentos como medios de investigación y expresión. (Sánchez, 2005)

En base a esto escogimos obras que fueran un desafío al intérprete y su virtuosismo.

Hemos mencionado anteriormente que a partir del siglo XX, se da un nuevo tratamiento de diferentes parámetros musicales en las composiciones y que se comienzan a incluir, además, nuevos timbres y sonoridades. La manera novedosa de tratar la forma, los silencios, el uso expandido de dinámicas, la implementación de nuevos sonidos a través de técnicas extendidas, entre muchos otros, son elementos que implicarán un virtuosismo técnico y musical o interpretativo a la hora de hacer sonar una obra. "El virtuosismo nace a menudo de un conflicto, de una tensión entre la idea musical y el instrumento, entre el material y la materia musical." (citado en Fischer, 2008, Pág.27) Esto nos parece que es justamente lo que resume el proceso de estudio de las obras trabajadas en este contexto de Magíster, que tuvo como meta ir diluyendo poco a poco esa tensión entre la idea musical y las habilidades técnico-musicales del flautista. Esa tensión es la que nosotros plantearemos como una problemática y un desafío a la interpretación en estas creaciones, reto que se resuelve por medio del proceso creativo del flautista. Ese proceso de detectar una problemática, estudiar el camino para enfrentarla y luego superarla, es lo que desarrollaremos en este escrito.

IV. DESAFÍOS PRESENTES EN EL REPERTORIO ITALIANO PARA FLAUTA TRAVERSA A PARTIR DE 1950

Hemos hablado sobre la enorme apertura que se da en todo sentido en la música nueva y los aspectos que han llevado a que el intérprete de hoy necesite aprender nuevas maneras, formas, gestualidades, entre muchos otros, para poder llevar a buen puerto el revivir una partitura de esta época. Las composiciones escogidas para el concierto final de Magíster, han sido seleccionadas en torno a la idea de abarcar diferentes lenguajes y los desafíos y problemáticas de la interpretación que ello conlleva. Estos lenguajes se encarnan en la obra de compositores significativos de la historia de Italia del siglo XX, tales como Berio, Donatoni, Maderna, entre otros. Las piezas musicales también han sido seleccionadas bajo el criterio de virtuosismo propuesto por Luciano Berio, quien considera el instrumento musical como un medio de investigación. Esto último es significativo a la hora de ver la interpretación como una nueva línea de investigación, como posibilidad de producir una reflexión y análisis desde nuestra disciplina y sus maneras de proceder, método que se diferencia de una metodología de análisis formal-tradicional, quizás también de un estudio desde las poéticas del compositor (maneras de crear), o de un estudio musicológico o historiográfico, que son propios a otras disciplinas.

4.1. Sobre las obras y sus compositores

Las piezas musicales incluidas en el programa, abarcan composiciones desde 1953 hasta 1985. Sólo algunos de los autores en cuestión se vinculan, directa o indirectamente a través de instituciones o espacios de desarrollo musical. Es el caso de Maderna, Berio y Donatoni. Estos tres compositores (nacidos en 1929, 1925 y 1927 respectivamente) se vinculan a los conocidos *Darmstädter Ferienkurse* o *Internationale*

Ferienkurse für Neue Musik, (Cursos Internacionales de Verano de Música Contemporánea). Es acá donde Maderna y Berio conocerán al flautista Severino Gazzelloni. Además ambos fundan el Studio di Fonologia Musicale de la RAI en 1955 en Milán y organizan los «*Incontri Musicali*» (Encuentros Musicales), para el fomento de la música nueva. A través de estos contactos en Darmstadt, Maderna se convertirá en una gran influencia para Donatoni.

Por otro lado, la Academia de Santa Cecilia en Roma fue, en mayor o menor medida, sede de estudios para varios de los compositores en cuestión: Sciarrino, Maderna, Donatoni tomaron clases en dicha institución.

Otro lugar en común para algunos de los autores escogidos es el conservatorio Giuseppe Verdi de Milán: acá recibieron clases Maderna, Donatoni, y ellos mismos sumados a Sciarrino hicieron, en un momento dado, clases en este conservatorio.

Maderna tomó lecciones de dirección en la Accademia Musicale Chigiana, lugar donde Gazzelloni y más tarde Donatoni fueron parte del cuerpo docente.

Al parecer los más alejados de estos núcleos fueron, en menor medida Sciarrino y en mayor medida Scelsi (1905) y Pennisi (1934). Sciarrino es el compositor más joven (y aún vivo) de los que hemos seleccionado para el programa de concierto. Si bien, él fue bastante autodidacta, igualmente tomó algunas lecciones en la Academia de Santa Cecilia, sin embargo, Lanz nos contradice esta información: "El se enorgullece del hecho que, excepto por un par de lecciones privadas de Antonio Titone y Turi Belfiore, es en gran medida autodidacta."[12] (Lanz, 2006, Pág.9) Scelsi, el más antiguo de nuestra selección de artistas (24 años mayor que Maderna), parece haber estudiado con diferentes maestros y no haberse vinculado con estas instituciones. Pennisi, por su lado, generación intermedia entre Donatoni y Sciarrino, es el compositor, de cierta manera, más desconocido de los que hemos escogido. Tampoco parece haberse vinculado con el resto de los autores mencionados.

[12] Traducción de la autora. El original a continuación: *"He takes pride in the fact that, except for a few private lessons from Antonio Titone and Turi Belfiore, he is largely self taught."*

Pasando a lo que concierne a las obras seleccionadas para el concierto, la más antigua de ellas es *Quays* (muelles), de Giacinto Scelsi. Ésta es una pieza para flauta sola (en do o en sol) dedicada a Carin Levine. Principalmente juega en torno al eje de algunas notas centrales de una manera casi meditativa, figurando movimientos más ágiles (de adorno) que van articulando ciertas notas secundarias para volver nuevamente a los centros. Levine lo describe así: "La estructura compositiva se basa en el principio de los 'tonos centrales': Acá construyen una suerte de estructura o red de base las notas Si, Do, Re y también su transposición a la octava." [13] (Levine, 1996, Pág.4) Siguiendo a Tomás Marco y en base a lo recién mencionado, nos parece que Scelsi tiene algo de minimalista. Marco lo describe de la siguiente manera:

> Scelsi desarrolla un gran interés por el sonido individual y reiterativo así como por la exploración de lo no contrastante y del interior del sonido. (…) Algunas obras de Scelsi casi no se apartan de un sonido central tratado con extraordinario refinamiento (…). El pensamiento de Scelsi no está ausente de cierto panteísmo teosófico y del efecto de sus viajes a Oriente, pero no le interesaba la música como medio de comunicación sino la presencia inmediata del proceso creativo (…). (Marco, 2002, Pág.409-410)

Así como Marco lo señala, encontramos en esta composición, ciertos aires orientales, por la utilización repetitiva de algunos motivos y de los ejes ya mencionados, que da cierto carácter de mantra[14] a la música. Esto no parece extraño si consideramos que:

> Scelsi vio su trabajo como mezclando la estética de Oriente y Occidente, usando los recursos instrumentales de Occidente en música en que el foco meditativo en tonos individuales tiene evidentes vínculos con las tradiciones

[13] Traducción de la autora. Texto original: *"Die kompositorische Struktur bezieht sich auf das "Prinzip der Zentraltöne": Hier bilden die Töne H, C, D auch in ihren Oktavversetzungen eine Art Hauptraster."*

[14] RAE: mantra.(Del sánscr. mantra, literalmente, 'pensamiento') En el hinduismo y en el budismo, sílabas, palabras o frases sagradas, generalmente en sánscrito, que se recitan durante el culto para invocar a la divinidad o como apoyo de la meditación.

> monásticas del budismo tibetano y también con el principio del ison (nota pedal) del culto bizantino ortodoxo.[15] (Fox y Osmond-Smith, 2002)

La inclusión de esta obra en el repertorio del concierto, se debe, en primer lugar, a la decisión de incorporar una pieza interpretada en flauta en sol, la cual genera una riqueza sonora atractiva y coincide con nuestro interés por trabajar con diferentes instrumentos de la familia de la flauta. Por otro lado, hemos decidido incluir *Quays* en el repertorio, pues la consideramos bastante diferente a las demás obras del concierto y presenta una dificultad especial, quizás por este vínculo con la música de oriente: el desafío de lograr hacer sonar como una improvisación, algo que está absolutamente escrito.

Por otro lado, hemos integrado en el repertorio de concierto la *Sequenza I* para flauta sola de Luciano Berio. La *Sequenza I*, dedicada a Severino Gazelloni y estrenada por el mismo flautista en Darmstadt (1958), es la primera pieza de una serie de trece obras solistas creadas a lo largo de varios años por Luciano Berio. Estas creaciones buscan explotar en lo más profundo las características de cada instrumento. En palabras de Hartmann: "La *Sequenza* No. 1 es una exploración de la técnica del moderno flautista virtuoso."[16] (Hartmann, 2002, Pág.2) Sin duda, siendo una obra hito del repertorio flautístico, la hemos incluido en el programa por ser una composición que desafía la creatividad y expresividad del intérprete, además de abarcar muchos aspectos técnicos que demanda para poder ser interpretada de manera íntegra. Por otro lado, es la encarnación del concepto de virtuosismo de Berio planteado anteriormente.

[15] Traducción de la autora. Texto original: *"Scelsi saw his work as straddling the aesthetic worlds of East and West, using the instrumental resources of the West in music whose meditative focus on individual tones has obvious links to both the monastic traditions of Tibetan Buddhism and the ison principle of Byzantine Orthodox worship."*

[16] Traducción de la autora. Texto original: *"Sequenza No. 1 is an exploration of the modern virtuoso flautist's technique."*

> El compositor se aferra aquí, como otras veces, a la relación musical, cultural y social entre el pensamiento y la materia que moldea; entre la creación de nuestro tiempo y la historia de la música, entre el compositor y su intérprete.
>
> Cada *Sequenza* es una suerte de retrato-escultura del instrument(ista)o. Ellas hacen referencia a la historia del instrumento o a su repertorio. Se trata, para Berio, de integrar esta historia cultural para llegar más lejos. Las Secuencias ponen entonces en conflicto la imagen del instrument(ista)o. (…) estas *Sequenza*s inauguran universos sonoros inauditos. Ellas empujan, más allá de su propio límite, el mundo de la interpretación del instrumento. El virtuosismo que su interpretación exige es esencial. Esta virtuosidad nace de esos conflictos entre el instrumentista y su herramienta, entre su pensamiento y su técnica; conflictos donde Berio esculpe los destellos sonoros. (citado en Fischer, 2008, Pág.26)

Artaud, respecto a las novedades técnicas que la *Sequenza I* incluye nos dice lo siguiente:

> La obra aporta varias novedades, como por ejemplo la escritura proporcional. (…) Se emplean además, por primera vez en una misma partitura, innumerables modos de tocar: a la interpretación tradicional se mezclan efectos con armónicos, con trinos de armónicos, con percusión de llaves y sonidos multifónicos. (Artaud, 1991, Págs. 49-50)

Respecto a la notación proporcional, podemos decir que el uso de ella en esta obra no estuvo exento de ambigüedades en la interpretación de la misma. Es por ello que en un momento Berio autorizó la escritura de una edición en notación tradicional realizada por Universal Edition. Ahondaremos más adelante en el desafío de la notación proporcional durante la sección referida a la notación y rítmica. Podemos decir, que esta pieza es una obra paradigmática de la literatura nueva para la flauta traversa y es por ello que se ha vuelto casi una necesidad, el incluirla en el programa.

Otro de los compositores escogidos para el concierto, es Bruno Maderna, quien encarna una de las piezas claves en la música del siglo XX italiano por su vasta obra y labor musical tanto en su país como internacionalmente.

Su pieza *Honeyrêves* para flauta y piano fue dedicada a Severino Gazzelloni (al igual que la *Sequenza* de Berio) con quien Maderna mantenía una amistad que tuvo como su cuna la actividad musical de Darmstadt. Compuesta en 1961, fue estrenada en el Teatro *La Fenice* en Venecia en abril de 1962 en el marco del XXV Festival de Música Contemporánea de la Bienal. Michel Selvini nos explica el juego de palabras que se forma en el nombre de esta pieza:

> El juego geométrico de la inversión, tan querido para Madera, es encontrado una vez más en el título de esta pieza para flauta y piano dedicada a Severino Gazzelloni. *Honeyrêves* no es, de hecho, nada más que la retrogradación de "Severino". Aplicando algunos retoques silábicos (h, y, acento circunflejo) Maderna transforma la retrogradación de Severino en un misterioso criptograma (que suena fonéticamente tanto como en francés "On y rêve", o "Uno lo sueña", tanto como la fusión de la palabra en inglés "honey" y la palabra francesa "rêves"- sueños: "sueños de miel"). [17] (Selvini, S.F.)

Honeyrêves demandará una soltura rítmica, plasticidad dinámica e interválica al intérprete, además de un trabajo riguroso y lúdico de música de cámara junto con el piano, lo que la ha convertido en una pieza idónea para formar parte del concierto.

Como hemos mencionado anteriormente, se decidió incluir más de una obra de algunos compositores, como es el caso de Maderna. Por lo tanto, también será parte del concierto la *Dialodia* para dos flautas u oboes (u otros instrumentos), composición bastante posterior a *Honeyrêves*. Esta composición, integrante de las siete *Ausstrahlungen*, juega con el encuentro y desencuentro de dos instrumentos, que en el

[17] Traducción de la autora. Texto original: *"The geometric game of inversion so dear to Maderna is found again in the title of the piece for flute and piano dedicated to Severino Gazzelloni. Honeyrêves is in fact nothing other than the retrograde of "Severino". Applying some syllabic retouching (h, y, circumflex accent) Maderna transforms the retrograde of Severino into a mysterious cryptogram (which now sounds phonetically like the French "On y rêve", or "one dreams of it", now as the fusion of the English "honey" and of the French "rêves"-dreams: "dreams of honey")".*

caso que sean iguales (por ejemplo, dos flautas), mantendrán al espectador atento, intentando dilucidar quién toca qué parte. Para llevar la interpretación de esta pieza a cabo de manera satisfactoria es necesario un minucioso y sutil trabajo de cámara, en el que la afinación y los intervalos juegan un rol importante. Es el único dúo de flautas dentro del programa de concierto, lo que ayuda a dar una variedad tímbrica al mismo, gracias a la agrupación utilizada.

También hemos decidido incorporar dentro del programa, dos obras de las trece que componen *l'opera per flauto* de Sciarrino (editada por Ricordi). Expondremos brevemente la visión de dos autores sobre la música de este compositor. En el caso de Arturo Reverter, nos encontramos con la siguiente apreciación:

> (…) en el compositor palermiano se buscan las inaprehensibles fronteras entre el sonido y el silencio que le llevan al hallazgo de un sonido propio, exclusivo, único, obtenido gracias a sutilísimas transformaciones tímbricas.
>
> Según cuenta Sciarrino, su música "está muy construida". Para llegar a conseguir sus característicos efectos irreales utiliza un lenguaje "arcaico y moderno al tiempo"(…). (Reverter, 2012)

Por otro lado, Tomás Marco en su afán de categorizar de cierta manera a los diferentes compositores del siglo XX, nos habla de Sciarrino como parte del movimiento de la nueva complejidad, junto a Donatoni. Lo diferencia de este último diciendo:

> Sciarrino resulta mucho más genuinamente posmoderno y no sólo por razones de pura cronología. Su música es muy personal y por ello muy estilísticamente reconocible, (…). La complejidad y la espacialización tienen bastante que decir en ella pero también la manipulación de la microestructura del sonido. (…) Sciarrino parece descender a su interior, a un intramundo en el que efectúa sus modificaciones. La mayoría de sus obras son como un continuo de susurros a veces muy complejos, una cabalgata al interior del tiempo que siempre se desliza en las regiones cercanas al murmullo, que sin

> tener nada que ver en su resultado sonoro, recuerdan la obsesión de circular por los umbrales de lo audible que caracterizan a Feldman.
>
> El timbre y las pequeñas variantes en las complejas estructuras sonoras monopolizan la atención compositiva de Sciarrino. Podría creerse que ello confiere a su música un aspecto intimista y en algún caso concrecto así es. Pero ello es generalmente desmentido por el interés que siempre ha sentido por la ópera y el teatro musical en general (…). (Marco, 2002, Pág. 399)

Nos parece bastante acertada la caracterización de Sciarrino por ambos autores para dar luces sobre las obras escogidas para el concierto: *All'aure in una lontananza* y también *Canzona di Ringraziamento*. La primera, es de 1977 para flauta en do o sol o incluso flauta baja, dedicada a Roberto Fabricciani; una composición etérea de unos 10 minutos de duración. Sciarrino nos habla sobre ella en la Base de Documentación sobre la Música Contemporánea de la página del IRCAM[18]:

> *All´aure in una lontananza* es el título atribuido a un soneto de Cavalier Marino. Esta obra, compuesta en abril de 1977, representa una aproximación muy explícita al lirismo melancólico, de la elegía, y al mismo tiempo de una ansiedad ambigua. Por otra parte, expresa conscientemente la visión característica de mi pensamiento musical, en un sentido estrecho y metafórico. *Allaure* encuentra la explosión abolida y olvidada de la vanguardia, para recuperar la música, la psicología y el tiempo, este arte vital en el que cada frase está en silencio, y cada expresión imposibilitada. (Sciarrino, s.f.)[19]

[18] *Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique,* París, Francia.

[19] Traducción de la autora. Texto original: *"All'aure in una lontananza est le titre attribué à un sonnet du Cavalier Marino. Cette œuvre, composée en avril 1977, représente une approche plus explicite du lyrisme mélancolique, de l'élégie, et en même temps d'une anxiété ambiguë. En outre, elle exprime en toute conscience la prospective caractéristique de ma pensée musicale, au sens étroit et métaphorique. All´aure retrouve le souffle aboli puis oublié des avant-gardes, pour récupérer à la musique, à la physiologie et au temps, cet art vital dans lequel toute phrase reste muette, et chaque expression impossible."*

La segunda pieza escogida de este mismo autor fue Canzona di Ringraziamento de 1985 dedicada a Goffredo Petrassi fue estrenada este mismo año en el Festival Pontino por Roberto Fabbriciani.

Cada obra de Sciarrino puede abarcar uno o varios aspectos musicales y técnicos de la flauta traversa, sin desapegarse nunca de su estética del sonido como una búsqueda en sí. Ambas composiciones serán un desafío a la paciencia, al desarrollo del sonido, a la técnica (especialmente las técnicas extendidas), a poder lograr una larga línea de direccionalidad musical y a su vez mantener la calma.

Otro compositor seleccionado dentro del repertorio es Franco Donatoni. La obra que hemos escogido de este autor, *Nidi* ("Nidos"), agrupa dos piezas para flautín, la primera dedicada a Pierre-Yves Artaud y la segunda a Roberto Fabbriciani. Naturalmente como su nombre lo dice, ambas creaciones utilizan los sonidos agudos del piccolo de manera imitativa a los pájaros (Nidos). Acerquémonos brevemente a la figura de Donatoni a través de la descripción que de él hace Tomás Marco:

> Donatoni procede de la generación serial y destacó en el terreno de una compleja aleatoriedad (…) Más tarde se dedicaría a la búsqueda de efectos instrumentales insólitos pero insertos en estructuras globales complejas. (…) En su última etapa reclamó una mayor atención a la escucha no intelectualizada pero sin por eso cejar en la complejidad de sus estructuras magníficamente dominadas (…).(…) Donatoni representaría muy bien ciertos aspectos de lo que hemos llamado poética artesana puesto que fia gran parte de su valía al manejo de la materia sonora desde un conocimiento práctico de la misma y un empleo de la técnica de composición como garante de los resultados artísticos. (Marco, 2002, Pág.398)

Nidi posee algunos elementos seriales y la búsqueda de diversos efectos instrumentales. La primera pieza posee una direccionalidad basada principalmente en la densidad ascendente de notas y velocidad. Al igual que Maderna, aunque de manera diferente, vemos una fuerte fragmentación del discurso provocada por los constantes

silencios entre nota y nota, que disminuye considerablemente en la segunda pieza, en donde el flujo sonoro se articula en torno a la nota do sostenido, a la figuración de corcheas con trinos ascendentes y descendentes, pasajes rápidos de notas virtuales, trémolos y multifónicos.

El hecho que estas dos piezas formen parte del concierto, se debe a diversos motivos. En primer lugar, a que Donatoni es una figura significativa dentro de su generación, también a que *Nidi* es muy original y diferente estéticamente de las demás obras seleccionadas para el concierto de Magíster. Por otro lado, es la única pieza del concierto que será interpretada con Piccolo, el cual amplía nuestra riqueza sonora. Además de esto, es una creación de gran dificultad técnica para el flautista, virtuosa en todo sentido y que presenta un interesante desafío a la hora de ser interpretada.

Finalmente, hemos integrado al programa de concierto, una composición del compositor Francesco Pennisi, miembro de *Nuova Consonanza*[20] el cual es el más desconocido de nuestra elección de autores. Nos parece interesante incluir un compositor de este tipo, pues su obra nos invita a jugar, como intérpretes con su propuesta y, por otro lado, nos parece un aporte el hecho de poner en circulación su música. Su pieza, *Acanthis* de 1981 para flauta y pianoforte, fue dedicada a Roberto Fabricciani al igual que la segunda pieza de *Nidi* y *All'aure in una Lontananza*. Esta obra hace alusión a los pájaros, animal al que constantemente se ha asociado la flauta traversa. "*Acanthis*" es un género de pájaros, pero además existe una leyenda de la mitología griega que se asocia a ellos. No abunda la información sobre este compositor y esta composición, es por eso que no tenemos certeza de que se la asocie con la leyenda o simplemente con el género de aves. *Acanthis*, en la mitología griega, era parte de una familia numerosa. Su hermana es atacada y devorada por uno de los hambrientos caballos de su padre, hecho trágico que motivó a Zeus y Apolo a tener compasión por la familia y su dolor, y convertirlos a todos en pájaros. Además de ser una obra muy

[20] Asociación para la promoción y difusión de la música contemporánea en Roma que integra diferentes pensamientos y poéticas.

diferente del resto de nuestra selección, es una pieza que juega con los diferentes timbres de la flauta y el piano y los une en una bella comunión. Intercalando secciones más métricas y otras más libres, *Acanthis* se vuelve un desafío a la ductilidad en todo sentido, lo que la vuelve una composición muy interesante para ser trabajada. Es por esto, y debido al interés de aportar en la difusión y conocimiento del trabajo de Pennisi, que la hemos incluido en nuestro programa de concierto.

Si bien hemos hablado de los compositores y sus obras, mencionaremos brevemente que nos parece interesante que existan intérpretes que aparezcan repetidamente en las dedicaciones o estrenos de las composiciones. Es el caso de Gazzelloni y Fabricciani. Esto demuestra que ambos intérpretes fueron reconocidos por los compositores, demostrando un virtuosismo musical para lograr las expectativas de los creadores. También es interesante rescatar que se dedican algunas de las piezas escogidas, tanto a Carin Levine como a Pierre-Yves Artaud, ambos intérpretes y autores de textos que hemos utilizado como referencias de esta memoria y para ayudarnos en la interpretación de las obras mismas.

4.2. Análisis de diferentes parámetros musicales desde la experiencia del intérprete en una selección del repertorio escogido

Si bien, las obras que hemos nombrado en el punto anterior tienen su propio estilo y son muy diferentes entre sí, todas muestran un lenguaje contemporáneo: poseen una lógica que ya no se centra en el desarrollo armónico ni melódico, como sería en una estética más decimonónica. Ahora serán otros los parámetros que pasan a estructurar el discurso musical y por lo mismo nos enfrentarán a nuevos desafíos. Este denominador común (el alejamiento de un lenguaje musical clásico-romántico y la utilización novedosa de ciertos aspectos musicales), nos llevó a tomar la decisión de articular el cuerpo de esta memoria en torno a los elementos que nos parecieron más desafiantes y de mayor relevancia al estudiar las obras. Esta determinación se definió, además, con el

fin de facilitar el establecimiento de relaciones y comparaciones sobre la manera en que los diversos parámetros son usados por los compositores (¿son utilizados indistintamente?). Los aspectos a analizar son: la notación, la variada utilización de las dinámicas, el uso de técnicas extendidas y otros elementos (empleo de alteraciones, uso de la interválica, cambio de instrumentación, utilización de las articulaciones y la gestualidad).

En torno a estos puntos y a través de un análisis reflexivo desde la interpretación, señalaremos los desafíos técnicos y musicales que presentan las obras para el flautista y plasmaremos en este escrito el proceso y el camino recorrido para enfrentar cada una de estas problemáticas.

Del repertorio del concierto propuesto, las obras escogidas para el análisis son: *Quays* de Scelsi, *Sequenza I* de Berio, *All'aure in una lontananza* de Sciarrino, *Honeyrêves* y *Dialodia* de Maderna y *Nidi* de Donatoni.

4.2.1. Nuevas formas de notación y algunos aspectos rítmicos

Los cambios que sufre la música en el siglo XX se manifiestan sintomáticamente en diversos aspectos. Uno de ellos, es que comienzan a aparecer diferentes tipos de notación. De alguna manera, ciertos compositores sienten la necesidad de expandir el tradicional compás que había sido utilizado de forma completamente estandarizada hasta el siglo XIX. Su música reclama otra manera de ser escrita y reflejo de ello será el abandono del compás como único modo de organización métrica.

La ausencia de compás da cabida a escrituras como las de Messiaen (con aumentaciones y disminuciones rítmicas), a la notación proporcional (correspondencia gráfica con un espacio de tiempo) y a otras maneras de tratar la métrica y lo rítmico. El intérprete, acostumbrado a una proporción métrica fija, se enfrenta con ello a algo nuevo. Es decir, su proceso creativo (poética) se ve afectado por este cambio o novedad.

Además de la forma de escritura, nos encontramos en algunas obras con elementos rítmicos, más allá de la notación, que pueden presentar problemáticas para el intérprete. Incluiremos, por lo tanto, dentro de esta sección, comentarios acerca del uso rítmico de las figuras en las diferentes composiciones, debido a que ello se ajustará también, en parte, a la manera en que está escrita la música.

La notación y lo rítmico serán nuestro punto de partida para el análisis, puesto que fue lo primero que enfrentamos al aproximarnos a estas composiciones. Analizaremos estos elementos dentro de las creaciones escogidas para conocer cada caso particular: ¿Cómo se manifiestan los aspectos métricos y rítmicos? ¿Cuáles son los desafíos técnicos y musicales que presenta al intérprete en cada caso? ¿Cuál es el proceso a través del cual se logró esto? Finalmente, a la luz de nuestro análisis, observaremos si este aspecto notacional y rítmico es algo común a todas las obras y si es utilizado de la misma manera por los diversos compositores.

4.2.1.1. *Quays* para flauta en sol de Giacinto Scelsi (1953)

El tipo de notación que utiliza Scelsi en *Quays* no implica el uso del tradicional compás, ni tampoco de una cifra indicadora. A pesar de ello, las figuras que se presentan en *Quays* son completamente medibles, exactas, contables. Es posible, por lo tanto, llevar un pulso de negra de comienzo a fin en la obra. La pulsación es bastante lenta, sin embargo, aparecen figuraciones rítmicas (a modo de notas normales y otras veces como notas virtuales) que son muy rápidas. Respecto a esto señala Levine en el Epílogo de la edición: "En Scelsi es necesaria una exacta realización de los complejos ritmos para lograr una interpretación óptima de su música. Como primer punto nos percatamos de la ausencia del tradicional compás." [21] (Levine, 1996, Pág.4)

[21] Traducción de la autora. Original: *"Bei Scelsi ist eine genaue Realisierung der komplizierten Rhythmen für eine optimale Aufführung seiner Musik erforderlich. Al erstes bemerkt man hier das Fehlen der traditionellen Taktsriche."*

La dificultad interpretativa respecto a la notación sin compás reside en la falta de ubicación temporal tradicional a la que estamos acostumbrados. Con esto nos referimos a la ausencia de una duración fija en un espacio de tiempo y a la jerarquía en los diferentes tiempos del compás.

Además de esto, a raíz de las rápidas figuraciones que se van desencadenando, (que son, por lo demás, escritas de manera muy exacta) la interpretación del carácter de la pieza se dificulta. Se suma a ello el uso de intervalos a veces bastante amplios dentro de estas figuraciones. Es realmente un reto el poder realizar con fluidez tanto los ritmos como los intervalos pedidos y que esto a su vez suene completamente contemplativo. Es necesario que el resultado sonoro sea de una flexibilidad que aparente ser libre e improvisada, sin embargo, el tipo de escritura exacta (a pesar de la falta de compases) puede jugarnos en contra en el momento de interpretar. Vemos en el siguiente fragmento, la manera de usar la métrica y las figuraciones rítmicas:

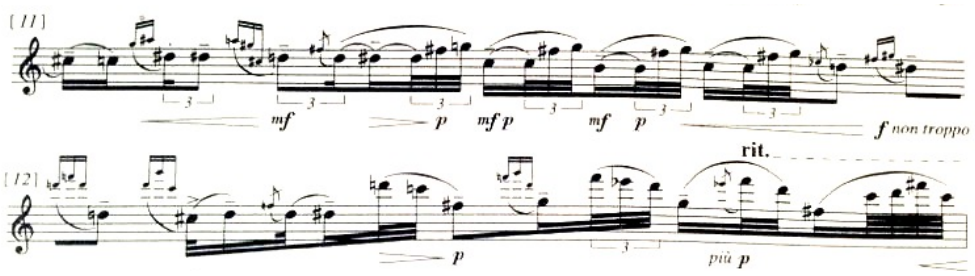


Fig.1: Quays, sistemas 11 y 12: Ausencia de compases con figuras exactas.

Para contrarrestar la ausencia del compás, la forma en que se procedió a estudiar esta obra implicó una lectura inicial, llevando la pulsación de negra y otras veces pulsación de corchea, para lograr respetar la rítmica escrita. Es interesante notar que llegamos a esta metodología de modo instintivo. Tiempo después revisamos el epílogo

escrito por Levine en esta pieza, descubriendo que plantea exactamente la misma manera de resolver el aspecto rítmico (trabajar ciertas secciones en negra y otras en corchea).

En el siguiente fragmento vemos el comienzo de la pieza, en donde la pulsación lenta de negra es posible llevarla sin dificultades:

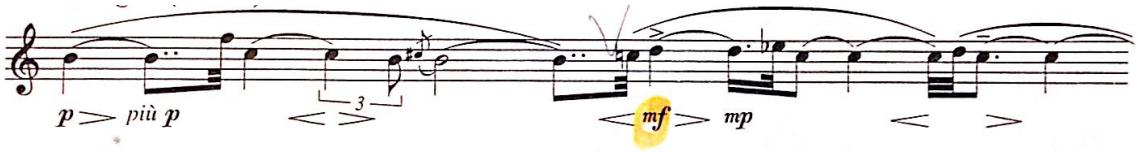


Fig.2: Quays, sistema 1: Sección estudiada en valor de negra.

A diferencia de este pasaje, vemos el siguiente fragmento, en que el estudio en valor de corchea facilitó la lectura de la rítmica (exceptuando el quintillo que es más fácil de llevar en valor de negra).

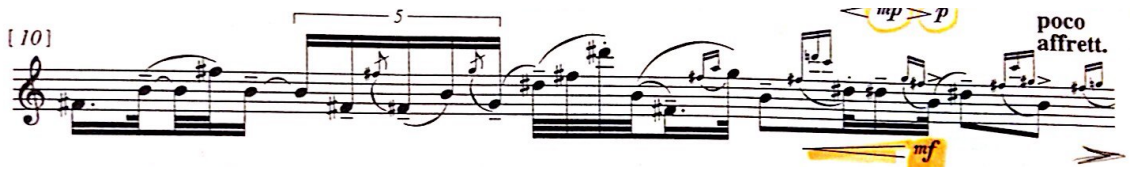


Fig.3: Quays, sistema 10: Sección estudiada en valor de corchea.

Por otro lado, debido a la desaparición del compás, la importancia/peso musical, en vez de recaer en los habituales tiempos fuertes y reposos, pasa a incurrir en las

diferentes notas eje que hemos mencionado en el contexto de compositores y obras (4.1.), las cuales, cobran importancia según su ubicación en el fraseo. Además, se buscó en base a estos apoyos, desde qué punto hasta qué lugar comprendíamos una frase o un gesto musical. Esto sirvió para poder entender un esquema y estructura métrica que estaba implícito en la composición (no fue una fijación fortuita) y que llevó a articular y darle soltura a la pieza, siempre basándonos en lo entregado por el texto del compositor.

Para lograr ejecutar los pasajes rítmicos y las notas virtuales rápidas, que muchas veces poseen amplios intervalos, se procedió a estudiar primeramente sólo las notas reales, para conocer muy bien las figuras rítmicas. Luego de lograr incorporar éstas de manera fluida, se integraron las notas virtuales sin alterar el ritmo inicial. Todo esto se practicó de forma muy lenta y luego cada vez más a tempo, de forma que la musculatura implicada en la emisión del sonido conociera el camino a recorrer y pudiera adaptarse en la velocidad solicitada por el compositor, no sólo al ritmo en sí, sino también a los intervalos en dicho ritmo y velocidad (los cuales en la flauta en sol son de una reacción naturalmente más lenta por el tamaño del tubo). Una vez realizado todo esto, se pudo dar soltura en el ritmo a la pieza: es necesario lograr certeza rítmica, pero con la destreza necesaria para acercarnos a la idea de una improvisación oriental. La idea de virtuosismo se plasma aquí en resolver la tensión entre el uso del instrumento y la idea musical que debe prevalecer.

4.2.1.2. *Dialodia* para dos flautas de Bruno Maderna (1974)

Al igual que en *Quays*, en *Dialodia* no vemos la presencia del compás, pero sí ritmos mesurables. El título *Dialodia* nos sugiere una mezcla entre diálogo y melodía. Esto podemos verlo musicalmente en que ambos instrumentos comienzan juntos rítmica y melódicamente y se van diferenciando poco a poco volviendo a encontrarse en algunos momentos (los intervalos además son muchas veces muy estrechos, habiendo unísonos, semitonos y segundas en toda la obra). El interés recae, a nuestro parecer, en lograr

mezclar los instrumentos en un diálogo tan íntimo, que para el auditor sea difícil diferenciar qué esta interpretando cada instrumentista. Esto se logra a través del dominio íntegro del aspecto rítmico unido a la generación de un color de sonido lo más similar posible entre los dos intérpretes.

Podemos ver a continuación un extracto del inicio de la obra en que ambas voces comienzan a la misma altura (escrita enarmónicamente) y van separándose, pero no así aun en los ritmos:

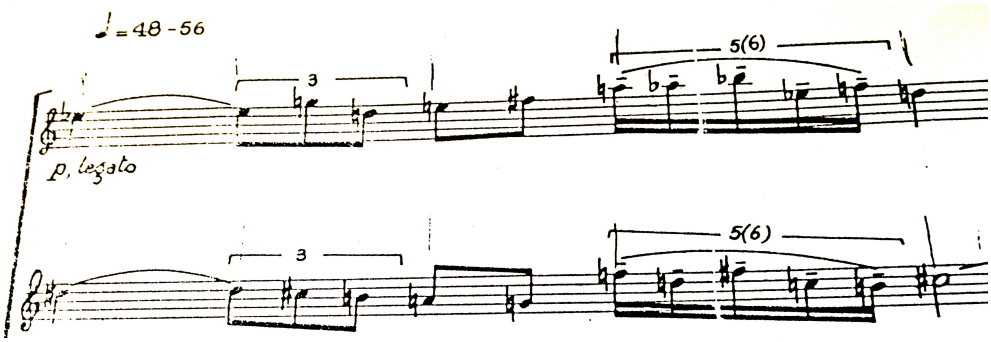


Fig.4: Dialodia, primer sistema: Inicio de la obra.

Sin embargo, más adelante observamos puntos en los que rítmicamente se separan:

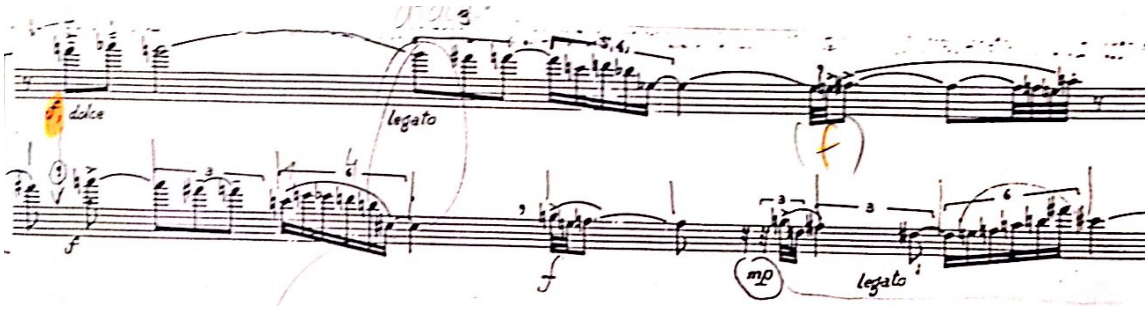


Fig.5: Dialodia, tercer sistema: Separación rítmica de ambos instrumentos.

También vemos momentos en que hay igualdad rítmica, pero un intervalo más grande (Sol#2-Re#3) y más adelante aparecen algunos unísonos con una pequeña diferencia rítmica.

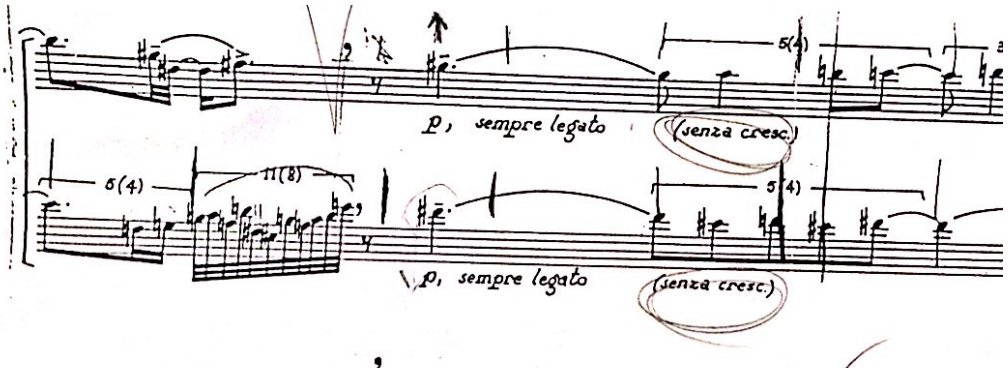


Fig.6: Dialodia, cuarto sistema: Coincidencia rítmica con separación de alturas.

Finalmente podemos apreciar este fragmento en que la correspondencia es total (rítmica, melódica y dinámica):

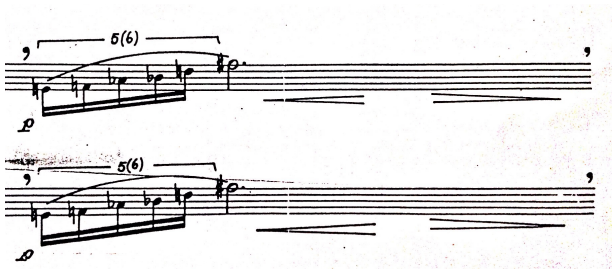


Fig.7: Dialodia, sistema 8: Igualdad rítmica y melódica de ambos instrumentos.

El desafío en la notación de *Dialodia* reside en que el tipo de escritura sin compás se hace, en un comienzo, vertiginoso, siendo necesario el mantener una pulsación en común con el otro intérprete, la cual no se vea alterada bajo la tensión de los juegos rítmicos. Sin embargo, luego de revisar los puntos de encuentro y desencuentro, es posible lograr la fluidez necesaria para que haya un verdadero diálogo entre los instrumentos. Esa fue la manera en que se procedió a resolver el desafío de la notación sin compases en este caso. De este modo, nuestra práctica interpretativa se convierte en nuestra herramienta de investigación y reflexión musical, como plantea Berio, a través de la cual conocemos las obras musicales, comprendemos sus desafíos y logramos superarlos.

Existen en la *Dialodia*, además, algunos pasajes rítmicos complejos. En especial, rescatamos el pasaje final (Fig.8), que más allá de ser rapidísimo, implica el llegar ambos instrumentos sincronizados hasta el final. Esto se resolvió fijando puntos de apoyo en el pasaje, estudiándolo lento y luego al aumentando la velocidad. La gestualidad entre los dos instrumentos fue clave para poder terminar en conjunto.

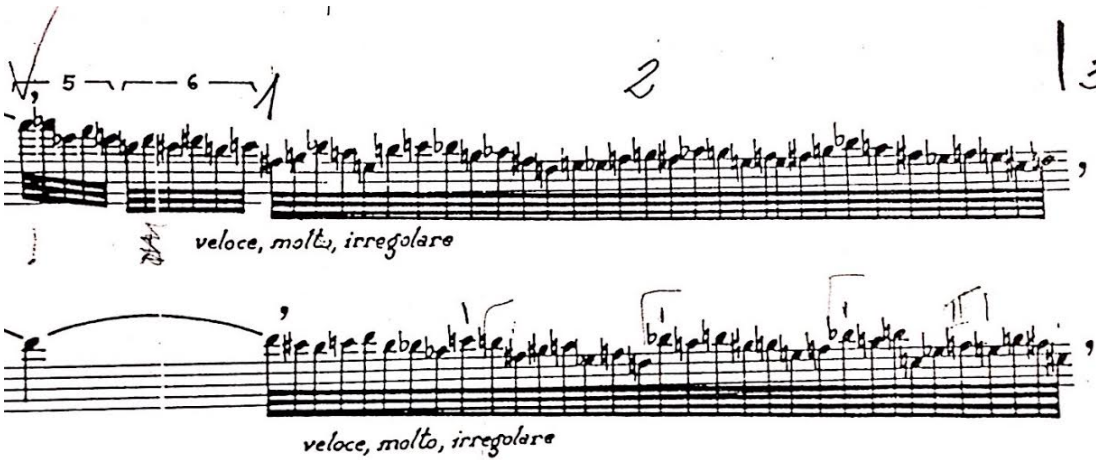
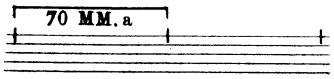
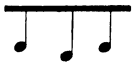


Fig.8: Dialodia, sistema 10: Pasaje rítmico final.

4.2.1.3. *Sequenza I* para flauta sola de Luciano Berio (1958)

En la *Sequenza I* de Berio, que con los años se ha convertido absolutamente en una obra hito del repertorio flautístico, nos encontramos con una notación de tipo proporcional. Esta forma de escritura elimina el compás, al igual que el caso de *Quays* y la *Dialodia*, pero acá lo sustituye por un espacio gráfico de tiempo que representa una duración fijada horizontalmente. En otras palabras, se representa una relación de espacio-tiempo de manera gráfica. Vemos que entre coma y coma tenemos una velocidad metronómica de 70. Dentro de estas comas, hay que distribuir los sonidos escritos (cuya duración específica ya no tiene un valor determinado de blanca, negra, corchea, etc., sino más bien la duración proporcional/gráfica que es según cuánto se extiende o prolonga la línea de la plica.) Berio explica todo esto de la siguiente manera:

> El tiempo de ejecución y las proporciones de duración vienen sugeridas : de la referencia de una cantidad constante de espacio que se corresponde con una pulsación de metrónomo;
>
> de la distribución de las notas en proporción a aquella cantidad constante de espacio: 
>
> (…) La duración de las notas  se prolonga hasta la nota sucesiva. (Berio, 1958, Pág.2)

En el siguiente fragmento podemos ver cómo esto se manifiesta visualmente:

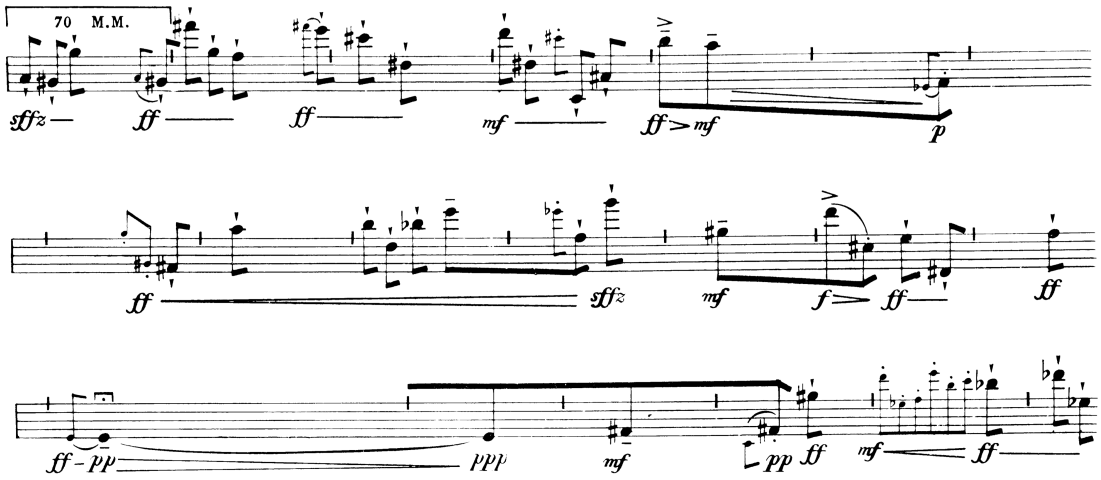


Fig.9: Sequenza I, sistemas 1-3: Notación proporcional.

La ausencia de la estructura del compás de divisiones fijas, a la que la formación tradicional nos acostumbra y en la que la mayoría de la música está escrita, presenta una dificultad para el intérprete. Es decir, esta forma de escribir implica un nuevo modo de enfrentarse a la partitura en cuanto a lo rítmico. Ya no nos atenemos a valores establecidos, sino a una proporción gráfica que hay que hacer sonar y que se presenta de manera vertiginosa para el intérprete creando la necesidad de aprender a calcular cómo distribuir los sonidos en un espacio de tiempo, según una correspondencia visual. Tenemos que lograr conciliar nuestra idea rítmica con lo que ejecutamos y para ello será necesario desarrollar una habilidad y un virtuosismo.

La sensación temporal se ve afectada, produciendo al comienzo una impresión de no-certeza, de inestabilidad e inseguridad rítmica que hay que resolver para poder convertir lo escrito en música. Debemos calzar el contenido del espacio visual en un

espacio de tiempo determinado. Se podría decir, que esta forma de notación no permite una rítmica idéntica entre uno y otro intérprete, sin embargo todos parecen llegar a un resultado bastante similar, como hemos constatado a través de diversas grabaciones. Como dato interesante podemos agregar que incluso se ha escrito una versión en notación tradicional (revisada y autorizada por Berio), a raíz de la dificultad de leer esta partitura, sin embargo, esta segunda versión parece ser menos utilizada que aquella que usa notación proporcional.

La manera en que se estudió este aspecto de la obra (para poder leerla inicialmente), fue utilizando un metrónomo en una velocidad más lenta a la solicitada. Se fue practicando espacio por espacio hasta alcanzar, de cierta manera, la memorización de un gesto y ritmo dentro de una región temporal. Poco a poco, estos fragmentos fueron uniéndose en zonas más grandes dentro de la partitura. De esa manera se lograron fijar virtualmente puntos de tensión y de descanso dentro de la pieza que facilitaron su interpretación. A lo largo del estudio de la obra, fue necesario volver a revisar una y otra vez lo rítmico, para no incurrir en modificar lo que pide la partitura, ya que como mencionamos en el marco teórico, adherimos a la idea de que el intérprete es un declamador del texto del compositor y por lo tanto, debe respetar lo que éste solicita.

Una vez integradas las figuras rítmicas dentro de los espacios gráficos, se comenzó a dar velocidad al total de la composición, de manera progresiva.

Podemos decir, que de cierta forma, tan sólo este aspecto de la notación y rítmica de la *Sequenza I* nos pone en una situación de desafío enorme, que implica el aceptar el reto o rendirse (utilizar la versión con notación tradicional o desistir de estudiar la partitura). Al decidir superar esta propuesta, el intérprete, sin duda, logra ampliar su manera de ver el parámetro métrico-rítmico en una composición como ésta.

Por otro lado, a través del estudio, esta manera de escritura termina por proporcionar más comodidad que una notación tradicional para la interpretación más flexible y natural de ritmos complicados. Creemos que de alguna manera nos evita el proceso que implica entender un ritmo completamente medido matemáticamente (como es el caso de las obras de Brian Ferneyhough), de manera que no tengamos que

asociarlos o concientizarlos a un signo específico, sino más bien a una distribución gráfico-espacial. De a poco el intérprete se familiariza con esta forma de escritura y logra esa libertad relativa que permite la interpretación de la *Sequenza I*. Este camino, es nuestro proceso creativo como intérpretes, nuestra poética, la cual implica una reflexión de la obra y sus aspectos, desde nuestra práctica interpretativa.

Además de la notación proporcional, la inclusión de muchas figuras dentro de un espacio breve de tiempo, exigirá al intérprete que éste reaccione muy rápido. Lo mismo sucede con las figuras virtuales que inserta Berio en su creación, que incluyen, muchas veces, amplios intervalos. Para resolver esto rítmicamente (y también en cuanto a las alturas), es necesario, al igual que en *Quays*, estudiar muy lentamente cada uno de los fragmentos, para luego poder realizarlos de manera rápida sin incurrir en error. Este proceso se realiza para poder interpretar lo que el compositor propone, tal como lo planteara Moyse, desde la comprensión del discurso musical.

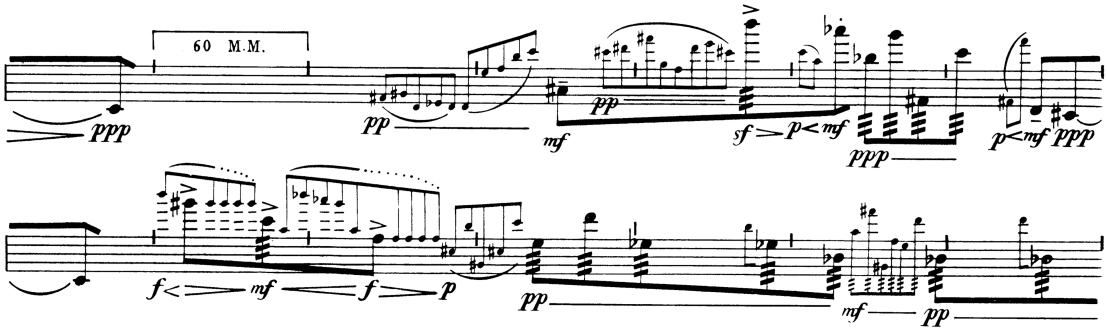


Fig.10: Sequenza I, pág.5, sistemas 6 y 7: Figuras rápidas y notas virtuales.

4.2.1.4. *All'aure in una lontananza* para flauta en do (1977)

En el caso de *All'aure in una lontananza*, Sciarrino no hace uso de la barra de compás. Sin embargo, tampoco emplea un espacio gráfico relacionado a uno temporal,

como hace Berio en la *Sequenza*. El compositor, sin usar cifras de compás, sugiere duraciones convencionales (negra, corchea,…) dentro de la propia y natural respiración del intérprete (*Secondo il proprio respiro*). Es decir, subordina esas duraciones determinadas a la instrucción de tocar de acuerdo al propio aliento. Esto hace que los valores que aparecen se vuelvan aproximados y relativos a esta respiración y convierte la obra en una suerte de meditación sonora y física. Por lo mismo, el comienzo y final de estas intervenciones aparece entre paréntesis, espacio en el que el sonido sufre una transición desde la nada y hasta el silencio (Fig.11). Se busca, por lo tanto, seguir la naturalidad y constancia de una respiración particular al intérprete. Eso regirá nuestra métrica.

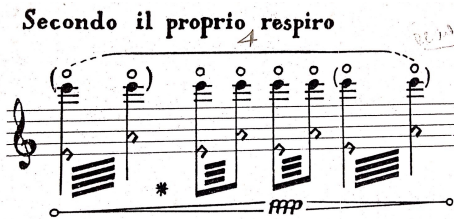


Fig.11: All'aure in una lontananza, sistema 1: Métrica y ritmo basado en la propia respiración.

El uso del ritmo de la respiración como base para la pulsación rítmica puede volverse dificultosa en la medida que nos genere la sensación de monotonía y cansancio. La búsqueda sonora de Sciarrino utiliza repetitivamente los mismos efectos y puede llegar a generarnos la sensación de lo constante, lento y estático. Esto no es propio a la composición, sino más bien a la dificultad de enfrentarse como intérprete a algo meditativo y diferente. El flautista deberá sobreponerse a la ansiedad que puede generar el ritmo pausado de la propia respiración y a la sensación de lo repetitivo para que esa ansiedad sea superada. Claramente, es necesario conciliar la idea musical con nuestra materia de intérpretes, logrando este virtuosismo del que nos habla Luciano Berio.

Esta manera de utilizar el aspecto métrico permite en esta obra en específico, la búsqueda de una sonoridad determinada (muy propio a la estética de Sciarrino) y de un estado anímico de contemplación del mismo (del sonido, de lo tímbrico). También posibilita el espacio para que el intérprete ingrese y salga de cada intervención sonora con la calma necesaria ya que, si esto se articula de manera brusca, el sonido puede romperse o bien acentuarse. Todo ello puede ser alcanzado una vez que el intérprete logra familiarizarse con este tratamiento de la pulsación.

La manera en que logramos adaptarnos este aspecto, fue convirtiendo el estudio y práctica de la obra en una búsqueda sonora, de ensimismamiento. Cada vez se tomaron secciones más amplias para tocar, hasta lograr interpretar la pieza completa sin incurrir en la ansiedad de acabar: poco a poco uno comienza a disfrutar del camino, en vez de desear llegar al final. El proceso parece ser el mismo que el de la meditación.

Respecto a las figuraciones rítmicas, vemos en esta obra algunas que son rapidísimas. Se encuentran en el uso de los trémolos de armónicos, las progresiones melódicas de armónicos, sucesiones de sonidos eólicos y *whistles* internos. Varios de ellos son especialmente difíciles de llevar a cabo si intentamos que suene cada una de las notas escritas, principalmente en los sonidos eólicos, en donde tenemos ascensos y descensos que a veces son cromáticos y otras veces por saltos (pues nunca hay un patrón fijo). Sumado a eso, debemos esforzarnos para conquistar el desafío interpretativo que significa realizar esto simultáneamente con musicalidad y con un efecto de oleaje en cada uno de los reguladores. Vemos a continuación algunos pasajes rápidos:

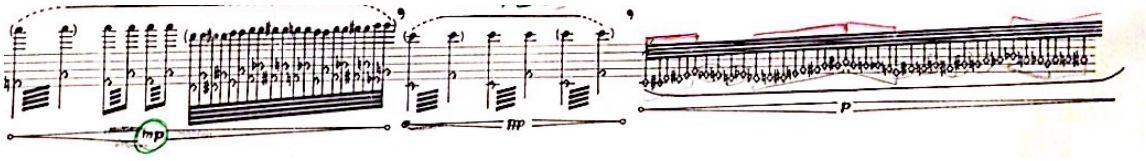


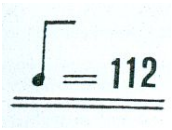
Fig.12: All'aure in una lontananza, sistema 4: Figuraciones rápidas.

La manera de resolver esto, como ha sido en la mayoría de los casos, es estudiar y leer inicialmente todo de manera más lenta. En cuanto a los sonidos eólicos y *whistle*s internos fue de gran ayuda el marcar los fragmentos que eran cromáticos y los que no, para poder leerlo de manera más amable. Esto pareciera ser un elemento, mas bien de altura, que de ritmo, pero vale recalcar que si estos pasajes fueran en notas largas, no habría mayor dificultad en interpretarlos. Es por eso que incluimos este comentario en la sección de notación y rítmica.

Además sirvió como manera de aproximarse a la totalidad de la obra en su aspecto métrico-rítmico, el buscar una gestualidad cíclica, que facilitara entender la pieza de modo macro, para poder respetar la búsqueda sonora del compositor y cumplir nuestro rol como declamadores del texto del autor.

4.2.1.5. *Nidi* para piccolo de Franco Donatoni (1979)

Respecto al empleo notacional en la obra *Nidi,* acá no encontramos barra de compás, por lo tanto tampoco cifra indicadora. Tenemos el parámetro de corchea=112



(pulsación que va variando a lo largo de la primera pieza, siendo ésta cada vez más veloz). Estas corcheas, y sus subdivisiones, van distribuidas en la partitura de manera que no siempre es posible tener como referencia fija el valor de corchea (por un desfase más prolongado de alguna semicorchea o de ritmos más difíciles de conseguir manteniendo ese parámetro). La dificultad que esto presenta es la sensación al intérprete de desubicación métrica en el pentagrama.

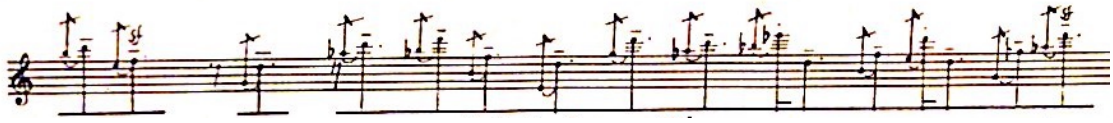


Fig.13: Nidi – Pieza I, pág.2, sistema 8: Figuras irregulares.

Una forma de estudiar y solucionar eso, es abarcarlo del mismo modo que los valores agregados (aumentaciones, por ejemplo) utilizados por Messiaen. Es decir, podemos tener como parámetro una corchea (grupo de dos semicorcheas) que variará en ocasiones a una corchea con punto (grupo de tres semicorcheas) o simplemente a una agregación aislada de semicorchea. La diferencia entre las dos últimas formas de llevar una pulsación recae en contar, por ejemplo, “1,2,3-1,2” o “1,2-1-1,2”, lo que implica una manera diferente de organizarlo en la mente. De esta manera, lo que hacemos es ir ajustando este desfase de la corchea manteniendo un parámetro variable en la cabeza que nos permitirá ubicarnos rítmicamente en el pentagrama. Esto ocurre tanto en la primera como en la segunda pieza.

Otro desafío relacionado con lo mismo, es la presencia constante de notas virtuales que hay que acomodar dentro del espacio dado de cada pausa establecida. El desafío reside en hacer estas notas lo más rápido posible sin desfasarse de el marco rítmico de notas y silencios reales escritos en la partitura. Podemos decir que aunque la manera de notación es dificultosa a la lectura, es indispensable para el fluir sonoro de esta obra.

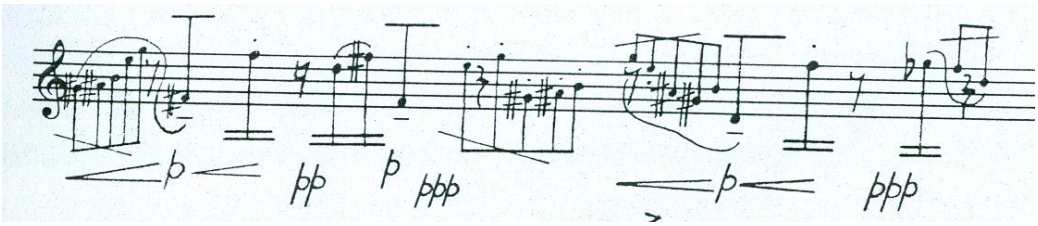


Fig.14: Nidi – Pieza I, pág.1, sistema 5: Notas virtuales en el marco de un silencio.

El modo de enfrentar esto, fue estudiar y leer la composición sin las notas virtuales y una vez integrado el ritmo, agregarlas buscando respetar la duración de los silencios o espacios entre las notas reales. Esto se realiza dentro de lo posible, pues hay figuras como las que vemos a continuación que no dejan un espacio (silencio o prolongación de la nota que pueda acortarse) para integrar las notas virtuales:

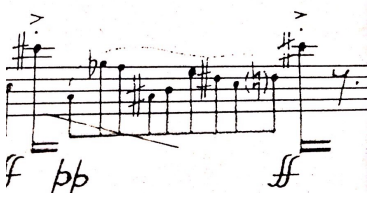


Fig.15: Nidi – Pieza II, pág.4, sistema 1, : Figuras irregulares en un espacio inexistente.

También se usó el procedimiento de estudio de revisar y leer todo de manera muy lenta, para luego ir adquiriendo mayor velocidad. Es importante hacer notar, que cuando practicamos algo bajando la velocidad, se intenta, no sólo variar el tempo, sino también realizar todos los procesos, físicos y mentales necesarios para lograr un pasaje, en 'cámara lenta'.

Por otro lado, en la segunda pieza (*Nidi* – Pieza II[22]), nos encontramos con el desafío de mantener el ritmo incluyendo mordentes ascendentes y descendentes (con alteraciones variadas) en las notas establecidas. Buscamos lograr acá un fraseo global que no se fragmente en pequeños gestos.

Se procedió a estudiar primeramente la obra sin los adornos ni las notas virtuales. Luego se las integró tomando un tempo muy lento, para ir subiendo gradualmente la velocidad. Esto fue un proceso muy lento, ya que muchas veces se incurría en errar la alteración o la dirección del mordente. Sin embargo, poco a poco, todos los procesos mentales y físicos ensayados en *slow motion* (memoria visual, muscular, auditiva, etc.) van decantando hasta lograr integrar la totalidad de los elementos dentro del discurso musical y del aspecto rítmico, para respetar lo que el texto (y por lo tanto, el compositor) solicita.

4.2.1.6. *Honeyrêves* para flauta y piano de Bruno Maderna (1961)

Esta obra es la única del programa de concierto de Magister que utiliza compases tradicionales. A pesar de ello, la cifra de compás recién aparece en el compás 2 en que entra el piano. El compás 1 sin cifra de compás (y que por lo demás supera por mucho la duración de los compases que le siguen) funciona como una *cadenza* previa a la entrada del piano. Este comienzo parece ser un juego en que se invocan aspectos de la tradición, que van poco a poco desgranándose, diluyéndose para entrar en lo fragmentario y rítmico, que estructurará la mayor parte de la pieza.

Los ritmos, al igual que en *Quays* de Scelsi están en *Honeyrêves* completamente normados, con una rigurosa exactitud. La escritura de Maderna en esta obra, si bien podríamos creer que no tiene nada de novedoso (posee compás y valores exactos), está muy lejos de ser de fácil lectura.

[22] En lo sucesivo nos referiremos a las dos piezas contenidas por Nidi, como Nidi – Pieza I y Nidi – Pieza II. No confundir con Nidi II, obra del año 1992 para flauta barroca tenor.

El uso constante de silencios en medio de las figuras rítmicas de quintillos y tresillos y también entre los diferentes núcleos rítmicos, se presenta como un desafío a la interpretación. El intérprete deberá superar la fragmentación de la escritura y de los ritmos para darle coherencia al discurso y al mismo tiempo otorgarle direccionalidad.

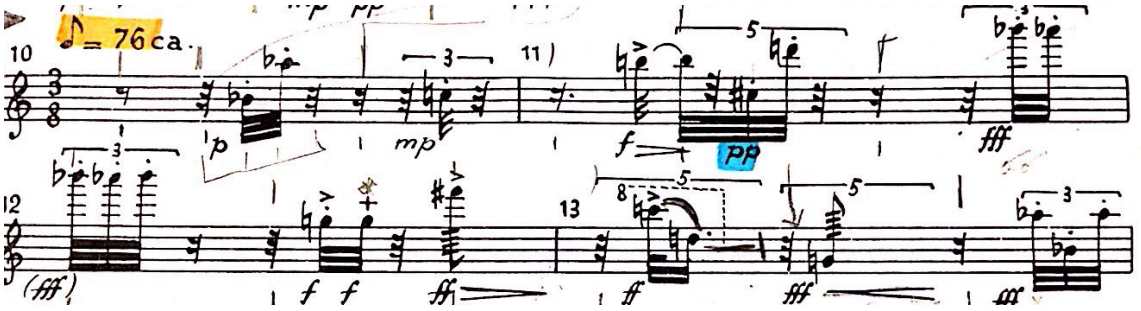


Fig.16: Honeyrêves, compases 10-13: Fragmentación musical.

Otro desafío para el intérprete será lograr dentro de esa fragmentación y rapidez rítmica el contraste dinámico solicitado y también la diferencia de articulaciones.

Por otro lado, la obra presenta la conflicto de que, paralelamente a su complejidad rítmico-interválica y al uso contrastado de las dinámicas, piano y flauta deben lograr un diálogo. Esto implica ambos instrumentos logren un discurso conjunto, a través de la fluidez musical y de un conocimiento absoluto de la composición. Muchas veces las figuras rítmicas se completan entre ambos instrumentos como vemos a continuación en el quintillo:

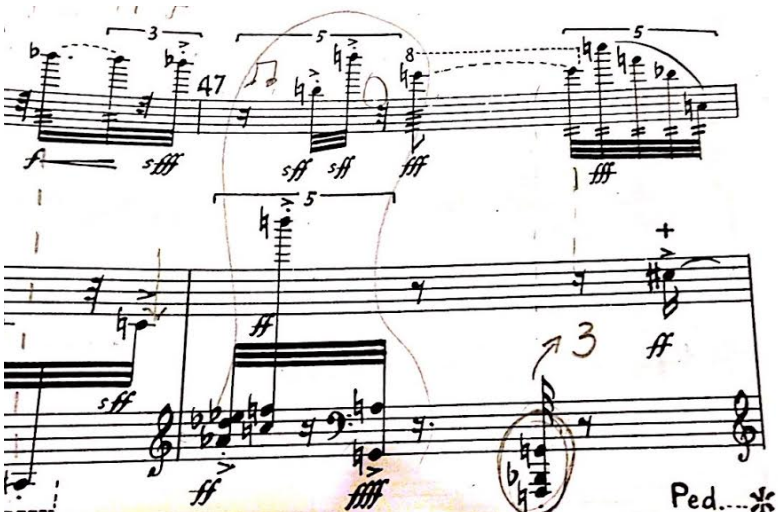


Fig.17: Honeyrêves, compás 47: Complementación rítmica piano-flauta.

Otras veces, sin embargo, es complejo entender el modo en que ambos se conjugan rítmicamente.

La forma de trabajar esto fue seleccionar células de la obra, estudiándolas de manera extremadamente pausada y subdividida, con la partitura general junto al piano, para comprender lo que cada uno de los instrumentos está interpretando y qué rol rítmico juega dentro de la célula. Dentro de dichas células, hay que lograr integrar amplios intervalos y contrastantes matices, lo que se vuelve complejo a la hora de hacerlo al tempo pedido por Maderna. Es por ello, que siempre el camino para superar los diferentes desafíos, en el tempo solicitado por el compositor, fue concebido desde la práctica en cámara lenta para poder resolverlos de manera integral y en conjunto con el piano. Una vez logrado esto se pudo aumentar el pulso. Esto implica, una vez más, un proceso creativo, el camino a poder darle vida a las obras y conciliar la idea musical con nuestro quehacer práctico.

4.2.1.7. Conclusiones parciales respecto a la notación y rítmica en la muestra

Luego de analizar la escritura y algunos aspectos rítmicos de las obras seleccionadas, de detectar los desafíos que presentó al intérprete y de qué manera fueron solucionados, resumiremos las aristas generales, comunes y diferenciadas que podemos concluir de ello.

De todas las composiciones escogidas, la única pieza en que vemos el uso de la barra de compás de forma más tradicional es en *Honeyrêves* de Maderna. En el resto de las creaciones notamos la ausencia de compás. Podemos decir entonces que la mayoría de las piezas trabajadas para el concierto de Magister, utilizan una nueva propuesta de escritura. Esto es significativo, ya que demuestra, más allá de nuestra selección de obras, que las nuevas escrituras son una tendencia que se establece como válida durante el siglo XX y que por lo tanto, el interprete de hoy debe manejar para desenvolverse en el aspecto rítmico y musical.

De todas las obras en que no vemos la presencia de la notación tradicional, podemos decir que sólo en *Quays* y la *Dialodia* existe una proporción métrica como remanente del convencional compás, lo cual facilita su lectura. El desafío notacional reside acá en configurar la importancia rítmica en base a las notas centrales en el caso de *Quays* y en los encuentros de ambos instrumentos en *Dialodia*. En los dos casos, es posible llevar en ellas una pulsación constante de negra o corchea, lo que permite finalmente la interpretación rítmica de las piezas.

Por otro lado, tanto en la *Sequenza I*, como *All'aure in una lontananza* y *Nidi*, en donde tampoco se hace uso del convencional compás, vemos una particular manera de notación. Las tres poseen una escritura y distribución rítmica, que requiere del desarrollo de un virtuosismo interpretativo (Berio), en el cual está en tensión la idea musical y la materia musical. En el caso de la *Sequenza* tenemos la notación proporcional, en el caso de All'aure vemos una rítmica basada en el flujo de respiración del intérprete y en *Nidi* encontramos una rítmica que no se coincide con una pulsación constante (podríamos

decir que se asimila más a la escritura rítmica de Messiaen). Debemos familiarizarnos con estas nuevas maneras y adoptar otra forma de enfrentar lo rítmico en la partitura.

Además de la problemática que plantea el tipo de escritura, las obras presentan desafíos al intérprete en relación a lo rítmico. La complejidad de esto reside, en primer lugar, en figuras rítmicas rápidas y/o irregulares, especialmente si éstas incluyen intervalos amplios o matices muy contrastantes. En *Quays* esto lo vemos en los pasajes veloces y en la inclusión de las notas virtuales rápidas y con intervalos amplios. En *Dialodia* esto lo encontramos, además de en la propia línea, en el trabajo conjunto con la otra voz, especialmente en la sección final. Interpretando la *Sequenza I* el virtuosismo debe ser desarrollado para lograr el sinfín de pasajes rápidos, más aún los que integran intervalos amplios y las notas virtuales. En All'aure in una lontananza de Sciarrino, esto se presenta en diversos pasajes (en los mismos trémolos de armónicos, los sonidos eólicos, los *whistle* internos y las progresiones de armónicos). En *Nidi* de Donatoni nos encontramos con el desafío de las figuraciones rápidas en gran parte de la partitura y los intervalos amplios aparecen una y otra vez. *Honeyrêves* es en ese sentido similar, sin embargo, para nuestro gusto suma la complejidad de que muchas veces la flauta va complementada rítmicamente por el piano, además de la inclusión en una misma pequeña y rápida figura, varios matices contrastantes (los cuales sin la velocidad no serían un reto al virtuosismo).

Entonces podemos decir que la mayoría de las obras utiliza una nueva manera de escribir y de desarrollarse rítmicamente, lo cual se presenta como una provocación al intérprete, quien debe enfrentarse a algo diferente (en relación al repertorio clásico-romántico) y de mucha riqueza. Podemos decir que este desafío nos proporciona como intérpretes una mayor soltura en cuanto a lo rítmico. Se trabajó toda dificultad y desafío de la escritura, métrica y rítmica de manera aislada y lenta, para luego lograrla a la velocidad solicitada, integrándola dentro del discurso musical. De esta manera, logramos lo que requerían los compositores en sus obras, para cumplir con nuestro rol de declamadores de un texto ajeno.

4.2.2. Rango de matices y modificación del uso de las dinámicas.

Otro punto en que se manifiestan cambios en la nueva música, es en el uso de las dinámicas. Hemos mencionado el alejamiento y abandono de la tonalidad, la ampliación de las formas, novedades en la notación, entre otros. Son esos cambios, los que llevan a explorar otros elementos como articuladores en un discurso musical. Entre ellos: el uso de los matices. Acá la dinámica se trabajará muchas veces como una problemática en sí misma y no necesariamente irá de la mano con una direccionalidad melódica.

En la selección de obras nos encontramos con diferentes tratamientos de lo dinámico, los cuales iremos graficando en esta sección. Veremos cómo se manifiestan en cada caso, qué desafíos nos presentan como intérpretes y cuál fue el camino para poder integrarlos dentro de nuestra interpretación. Dividiremos el análisis en dos puntos:

1.- Rango dinámico

2.- Uso de la los matices

4.2.2.1. Rango dinámico

En la muestra de piezas escogidas para este análisis, vemos diversas maneras de emplear el rango dinámico. La siguiente tabla nos muestra los extremos utilizados en cada una de las piezas y además el rango numerado entre ambos extremos considerando la siguiente sucesión de dinámicas dal niente, ppppp-pppp-ppp-pp-p-mp-mf-f-ff-fff-ffff:

Obra	Matiz mínimo	Matiz máximo	Rango
Quays	*pp*	*f*	*5*
Nidi – Pieza I	*ppp*	*ff*	*7*
Nidi – Pieza II	*ppp*	*fff*	*8*
All'aure in una lontananza	*dal niente-pppp*	*f*	*abierto*
Honeyrêves	*pppp*	*ffff*	*9*
Sequenza I	*ppppp*	*ff*	*9*

Tabla 4.2.1. Comparación de rangos dinámicos en la muestra de obras.

Podemos decir que el rango usado por Scelsi en *Quays*, es el más limitado. Luego, en *Nidi*, Piezas I y II, el ámbito es aproximadamente equivalente. *All'aure in una lontananza* presenta una nueva propuesta dinámica al incorporar dos matices novedosos graficados de la siguiente manera: un círculo al comienzo de un regulador que significa *dal niente* (desde la nada), en cambio un círculo al final del regulador expresa *al niente* (hacia la nada). La articulación y el sonido acá se funden con el silencio, de manera que debemos lograr comenzar un sonido de la forma más gradual posible. Esto lleva al extremo nuestros matices en ámbito *p,* como lo vemos a continuación:

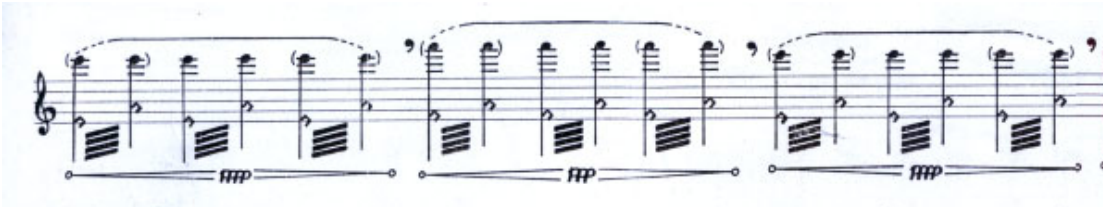


Fig.18: All'aure in una lontananza, sistema 3: Dal niente y al niente.

Consideramos que el rango utilizado en algunas de las obras no se diferencia mayormente al empleado en el repertorio clásico-romántico.[23] Sin embargo, *Honeyrêves*, *All'aure in una lontananza* y *Sequenza I* sí presentan la novedad de ampliar el ámbito dinámico total. Este empleo extremado de los matices abarca un espectro más extenso de lo que estamos acostumbrados en el repertorio del siglo anterior. Al parecer para estos compositores no siempre bastará con un *ppp* o *fff,* se buscará una gama de contraste muy rica (Berio, como vemos en la tabla 4.2.1. incluso llega a escribir *ppppp*), convirtiendo a los matices en un aspecto fundamental de la composición. Esto es un desafío a la interpretación porque obligará, no sólo a ampliar nuestro rango dinámico hacia los extremos, sino que también nos llevará a la necesidad de saber regularlo de la manera más flexible que nos sea posible.

La manera en que esto fue resuelto fue agrupando en dos bloques las dinámicas (ppppp-mp/mf-ffff) en la lectura inicial de las obras, intentando contrastar lo más posible. Luego, se fue matizando diferentes volúmenes dentro de estos bloques. Estudios de dinámica con *crescendo* y *diminuendo* también fueron muy útiles para ello. Los que más utilizamos fueron los ejercicios 14 y 16 del libro *Check-Up* de Peter-Lukas Graf (Graf, 2001, Págs., 34 y 40) para trabajar el rango dinámico.

4.2.2.2. Uso de los matices

Hemos demostrado que en algunas de las obras estudiadas el rango dinámico total no presenta mayor diferencia con el siglo anterior. Sin embargo, el uso de las dinámicas dentro de este ámbito total sí se diferencia del repertorio clásico-romántico, sin necesidad de utilizar un rango dinámico total particularmente amplio. Analizaremos caso a caso, lo que detectamos desde nuestra lectura, práctica y estudio de las obras,

[23] Con esto nos referimos, tan sólo, a que los extremos utilizados no salen, en general, de lo común. Sin embargo, dentro de estos rangos, el uso de este aspecto, a veces extremadamente contrastado, es lo que consideramos novedoso y desarrollaremos en el punto 2.2.2.

empleando nuestro oficio como un modo de reflexionar, analizar e investigar. En primer lugar expondremos lo encontrado en cada una de las composiciones y el desafío que presentan, para posteriormente proceder a hablar sobre la manera en que fueron enfrentadas.

Una de las particularidades en el uso de la dinámica, es que los matices ya no serán siempre un complemento al desarrollo, o mejor dicho, a la direccionalidad melódica, ya que tendrán más autonomía. Esto implica una nueva dificultad para el flautista y una capacidad de reacción más atenta y ágil al matiz. Se darán entonces, muchas veces, dinámicas muy contrastadas en una sucesión a la que no estamos acostumbrados.

Un ejemplo en el siguiente fragmento de la *Sequenza I* (Fig.19). Vemos que independiente del registro usado, o de la dirección de la melodía, los matices parecen actuar de manera autónoma. Se presenta un *ff* mantenido en el primer espacio, a pesar de los amplios intervalos. También observamos un *mf decrescendo* con saltos irregulares de altura. Más adelante vemos un *p* en un momento en que la altura se eleva:

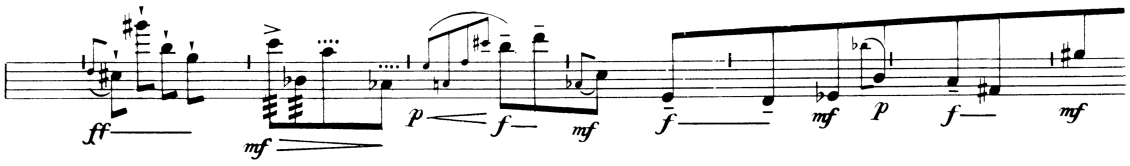


Fig.19: Sequenza I, pág.1, sistema 5: Autonomía del aspecto dinámico.

En el caso de *Honeyrêves* de Bruno Maderna, tenemos junto con el ejemplo de Berio, el mayor rango dinámico y el uso más fragmentario de las dinámicas. Vemos como en una pequeña célula rítmica tenemos cuatro matices diferentes, además de un regulador. Eso lo podemos observar en el siguiente fragmento:

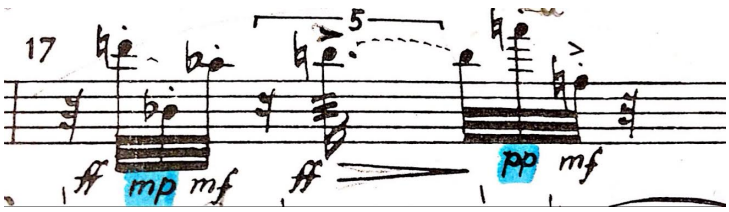


Fig.20: Honeyrêves, compás 17: Contrastes rítmicos en un breve fragmento.

Podemos decir que el desafío está en la ductilidad y el virtuosismo necesarios para hacer estos contrastes y lograr el rango dinámico a la velocidad exigida. La flexibilidad para alcanzar esto deberá ser trabajada, además de la rapidez de reacción frente al estímulo de la partitura. Se suma a ello, la exigencia de que, a través de los cambios en la emisión del sonido según los diferentes matices, es necesario ajustar, controlar y mantener la afinación (los matices *p* tienden a bajar en afinación y los *f* a subir).

En el caso de *Nidi* – Pieza I, el tratamiento de este aspecto es diferente. Notamos en la lectura de la obra, que el uso de la dinámica está determinado por una serialización de matices respecto a elementos de la composición, que van mutando de sección en sección. Las secciones que hemos escogido son aquellas que Donatoni determina por un cambio del pulso de corchea. Cada sección posee su propio uso de los matices, que resumimos en la tabla 4.2.2.

La dinámica se vincula entonces, al tipo de articulación y otra veces a un adorno o una altura. Queremos recalcar que el análisis de lo dinámico, no se ha hecho desde un análisis tradicional de la partitura, sino más bien, desde el estudio de la obra con nuestro instrumento, lo cual concientiza estos aspectos, de la misma manera que un análisis tradicional. Es decir, nuestra práctica como intérpretes se constituye en sí como una

forma de analizar y reflexionar una partitura. Nuestro proceso creativo (poética) se funda desde la práctica, en donde trabajamos con el fin de unir la idea musical escrita, con nuestro dominio del instrumento (virtuosismo de Berio).

Sección según velocidad	**Modelo**	**Matiz usado**
Corchea=112	En general	*ppp sempre* con *cresc.(<)* y *dim.(>)*
Corchea=123	En general Notas con mordente	*ppp* *p*
Corchea=134	En general Notas corchea re,fa y fa# Mib3	*ppp* *p* *f*
Corchea=145	Semicorcheas *stacatto* Semicorcheas ligadas Mib3	*pp* *p < o >* *f* con acento
Corchea=156	Sección direccional: *p-mp-mf-f-ff-pp*	
Corchea=167	Semicorcheas *stacatto* Nota con *mordente* Nota virtual	*pp* *mf* *f*
Corchea=178	Semicorchea *stacatto* Nota *frulatto* Semicorchea ligada Nota virtual	*mp* *mf* *f* *ff*
Corchea=189a	*f sempre*	
Corchea=189b	*ff sempre*	

Tabla 4.2.2. Desarrollo serializado de los matices en Nidi – Pieza I.

En el caso de *Nidi* – Pieza II es totalmente diferente el uso de la dinámica. Éste en general se vincula con el aspecto melódico, en el sentido más tradicional. Por ejemplo, un giro ascendente o una reiteración se corresponden con una dinámica en aumento, como vemos en fig.21 y 22. Naturalmente esto no es todo el tiempo de esta forma. Otras veces hay mantenimiento de la dinámica indistintamente del registro

(Fig.23), lo cual requiere de un esfuerzo añadido a lo que naturalmente resulta en el flautín:

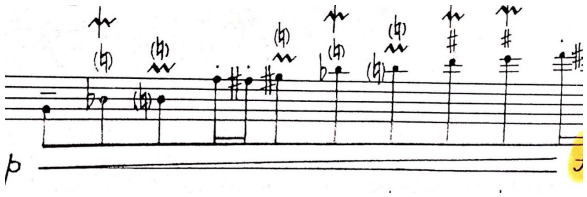


Fig.21

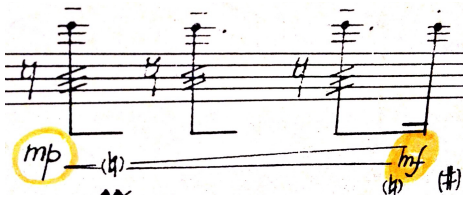


Fig.22

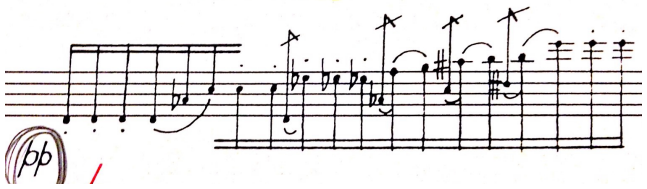


Fig.23

Fig.21: Nidi – Pieza II, sistema 1: Aumento de matiz en la insistencia de altura.
Fig.22: Nidi – Pieza II, sistema 3: Aumento de matiz paralelo al ascenso melódico.
Fig.23: Nidi – Pieza II, sistema 9: Permanencia de dinámica en ascenso melódico.

Otras veces, en *Nidi* – Pieza II, se emplea el contraste de matices (Fig.24) para recalcar una nota (en este caso el do#, que por lo demás es la única nota real de el fragmento):

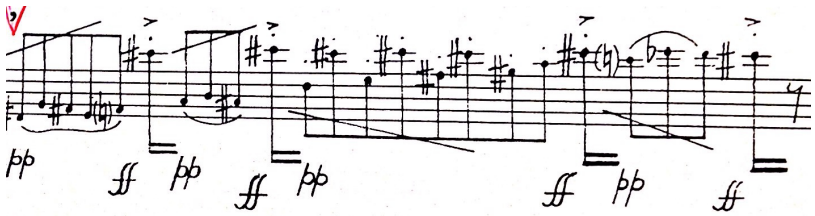


Fig.24: Nidi – Pieza II, pág.3, último sistema: Contraste dinámico para destacar notas.

En la segunda parte de *Nidi* –Pieza II, tenemos, al igual que en *Nidi* – Pieza I, una serialización del uso de las dinámicas (observar Figs. 25-31).

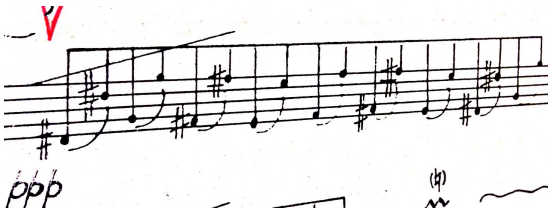


Fig.25

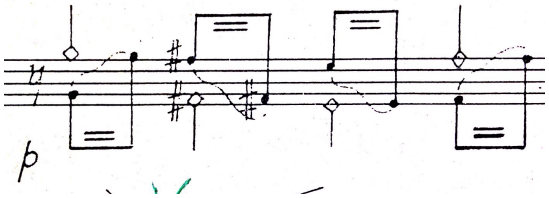


Fig.26

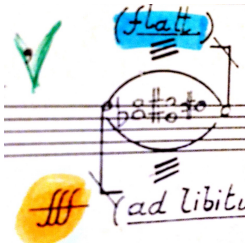


Fig.27

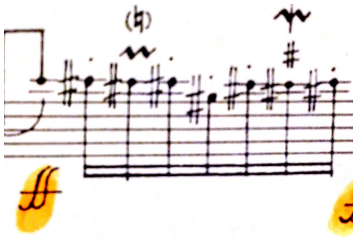


Fig.28

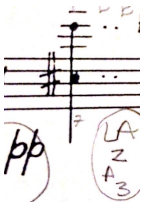


Fig.29

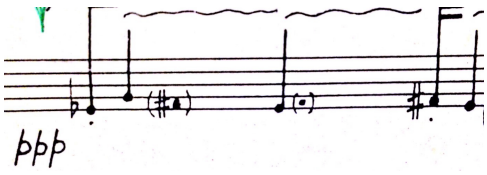


Fig.30

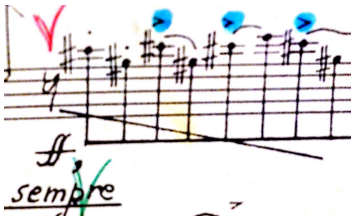


Fig.31

Fig.25: Nidi – Pieza II, pág.4, sistema 1: Octavas en ppp.
Fig.26: Nidi – Pieza II, pág.4, sistema 2: Trémolo de octava en p.
Fig.27: Nidi – Pieza II, pág.4, sistema 2: Aglomerado de notas con frulatto, fff.
Fig.28: Nidi – Pieza II, pág.4, sistema 4: Semicorcheas repetitivas en altura, ff.
Fig.29: Nidi – Pieza II, pág.4, sistema 3: Multifónicos en pp.
Fig.30: Nidi – Pieza II, pág.4, sistema 5: Sección de trinos en ppp.
Fig.31: Nidi – Pieza II, pág.4, sistema 7: Final sempre forte con acentos en do#3 y do4

Podemos decir que en Nidi, el elemento dinámico es un desafío enorme, en el sentido que el flautín se presenta como un instrumento un poco menos flexible dinámicamente que la flauta traversa y acá se usan los matices a veces en contra de lo que naturalmente resulta en el instrumento (agudos son naturalmente más fuertes por ejemplo). Más allá de los matices fuertes, serán los matices de rango *p* los que presentarán un mayor desafío al flautista, así como también los contrastes rápidos de dinámica. Además debemos lograr asociar un elemento musical a un matiz determinado (serialiación), lo cual irá cambiando a lo largo de las piezas.

En el caso de All'aure in una lontananza de Sciarrino, encontramos un uso general de matices en un ámbito *pppp*, que se ven interrumpidos por algunos (menos) pasajes en *forte* o *mf* o sfz. Acá se deberá intentar generar un contraste prácticamente de dos planos completamente diferentes para darle profundidad al rango dinámico. El desafío de lograr esos planos además de no salirse del matiz de murmullo cuando corresponda, es el que hay que trabajar con mayor profundidad en cuanto a lo dinámico. Debido al general matiz de *pppp* el flautista requerirá usar muy poco aire. Lanz nos dice al respecto: "Es crucial que el intérprete encuentre lugares para liberar el aire contenido, con el fin de evitar la sensación de falta de aliento, debido a que estas figuras no requieren tanto volumen de aire como sí lo necesitan de presión."[24] (Lanz, 2011, Págs.35-36) Vemos que el modo de usar las dinámicas, implica un desafío físico, que se soluciona liberando aire para no fatigarnos, además de alcanzando un estado mental de tranquilidad.

En el caso de *Quays*, la composición con menor rango dinámico, tenemos una constante fluctuación entre los matices *mf, p y mp,* y pocas veces nos encontraremos con el matiz *f*. Sin embargo, también vemos la fragmentación de las indicaciones de matiz, mucho más acuciosas de lo que pueden haber sido en siglos anteriores. Esto se dificulta con la flauta en sol, en tanto que el tubo es más grande y requiere de mayor emisión de

[24] Traducción de la autora. Texto original: *"It is crucial that the performer find places to release held air to avoid feeling winded, since these figures do not require volume of air as much as they require pressure."*

aire. Esto será un reto a la flexibilidad dinámica, al igual que en las otras obras. Vemos en el siguiente fragmento, los cambios de matices:

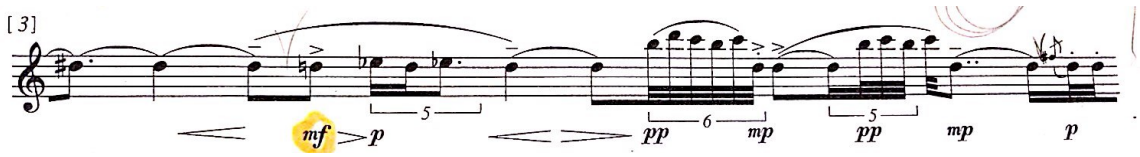


Fig.32: Quays, sistema 3: Cambios dinámicos.

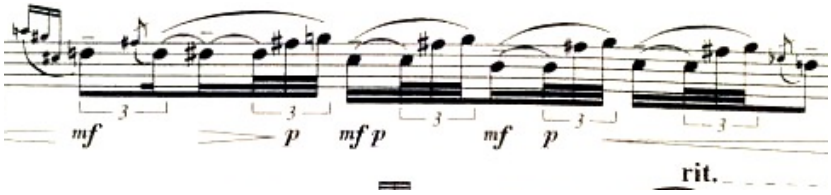


Fig.33: Quays, sistema 11: Dinámica mf-p.

Hemos hablado sobre las diferentes maneras en que las obras escogidas presentan el aspecto dinámico. El desafío general de ellas es desarrollar una ductilidad de matices, para lograr cambios rápidos o contrastes extremos. Otra habilidad necesaria es la de ampliar los ámbitos pequeños (aumentar la paleta de matices).

Física e intelectualmente, lograr, tanto los contrastes, como el ampliar la paleta dinámica, es un reto técnico para el intérprete, puesto que necesita de mucha flexibilidad en el aire, embocadura y en la reacción. Es necesario practicar todos estos contrastes que se dan en las diferentes obras de manera extremadamente lenta, para poder generar la mayor gama de matices posibles. Los mismos ejercicios de Graf sugeridos anteriormente (2.2.1.) pueden usarse para lograr esta flexibilidad. De ellos podemos derivar ejercicios en que incluyamos el tocar una nota muy fuerte e inmediatamente muy suave, para experimentar estos contrastes. Cada ejercicio debe estudiarse no sólo en la flauta en do,

sino también en el flautín y la flauta en sol, dado que cada una posee una velocidad de reacción diferente. Esto se debe al tamaño distinto de los tubos que lleva a requerir usar diversos montos de aire.

Además del desafío de realizar el aspecto dinámico técnicamente, está el reto de lograr integrarlo en una gestualidad y direccionalidad musical que le de coherencia al discurso. Esto se logra a través de concebir la línea larga de fraseo, sea fragmentada por los matices, saltos interválicos, silencios, u otros. Por otro lado, es de gran ayuda hacer ejercicios de sonido, incorporando los rangos dinámicos más extremos (e intentando ampliarlos).

Todo esto se realiza para poder desarrollar todos los parámetros de una obra, ser fieles al texto dado por el compositor y, además, lograr declamar este texto que inicialmente no nos es propio. Este es nuestro rol como intérpretes siguiendo la idea de Moyse.

4.2.2.3. Conclusiones parciales respecto al ámbito dinámico en la muestra

Podemos decir, que si bien, no todas las obras escogidas para ser analizadas, presentan un ámbito dinámico especialmente ampliado respecto a períodos anteriores, sí existen tres que poseen este espectro amplificado. En el caso de *Honeyrêves* y la *Sequenza I*, el aumento del rango dinámico exige al intérprete el tener un manejo de una mayor paleta de matices, lo cual se logró con estudios de sonido y dinámica de Peter-Lukas Graf. En el caso de *All'aura in una lontananza* esta exigencia llegará incluso a generar una nueva manera de articulación del sonido.

Por otro lado, encontramos que el uso de las dinámicas comienza (según nuestra muestra) a modificarse en el siglo XX. Ya no posee necesariamente una correlación con el desarrollo melódico. La mayoría de las composiciones utilizará contrastes súbitos de matiz, serializados en el caso de Donatoni, lo que es claramente un desafío al intérprete, en cuanto muchas veces va en contra de lo que natural e inconscientemente resulta en la

flauta y se diferencia del tratamiento dinámico al que estamos acostumbrados en el repertorio clásico-romántico.

Esto fue resuelto de la misma manera que el estudio de ampliación del rango dinámico, pero buscando mayor rapidez en los cambios, en vez de gradualidad. Todo ello fue practicado buscando el virtuosismo del que nos habla Berio e intentando ser fiel a lo que los compositores pedían. Por otro lado, cada ejercicio debió realizarse en los diversos instrumentos utilizados, puesto que todos poseen una respuesta diferente a nuestro soplido según el tamaño de tubo que poseen (flauta en do, flautín y flauta en sol).

4.2.3. El uso de técnicas extendidas: la búsqueda de nuevos timbres.

En el comienzo de esta memoria[25], dijimos que entenderíamos las técnicas extendidas (término usado por R. Dick) según la definición usada por Beatriz Plana. Las técnicas extendidas nacen de la búsqueda de nuevos timbres. No sólo se usarán de nueva forma los instrumentos tradicionales, sino que también veremos la aparición de nuevos sonidos con la inclusión de nuevos instrumentos y de la electrónica. Ya que esta búsqueda se basa en el timbre, revisemos la siguiente afirmación de Murray Campbell sobre qué es el timbre:

> Término que describe la calidad tonal de un sonido; un clarinete y un oboe tocando la misma nota, en el mismo volumen, producen diferentes timbres. El timbre es un atributo más complejo que la afinación o el volumen (…). El espectro de frecuencia de un sonido, y particularmente las maneras en que

[25] Nota al pie, pág.2

> diferentes parciales crecen en amplitud durante la transiente inicial, son de gran importancia al determinar el timbre.[26] (Campbell, S.F.)

Poco a poco los compositores incluyen las técnicas extendidas, ya no como algo novedoso, si no como un recurso totalmente propio del instrumento. Dick nos dice:

> 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. (Dick, 1995, Pág.7)

Es justamente en el timbre en donde reside uno de los descubrimientos más significativos del siglo XX. Para C. Ten Hoopen, este refinamiento sonoro es un hecho indiscutido:

> (…) al hecho de que el timbre se haya vuelto cada vez más importante como un elemento constitutivo del lenguaje musical. Recursos vocales e instrumentales se utilizan en maneras que van más allá de su tradicional función. (…) Estos desarrollos ilustran el comienzo del quiebre de la relación uno-a-uno (perceptual) entre una fuente instrumental y su timbre identificable, lo cual Claude Cadoz ha llamado 'la ruptura isomórfica entre timbre e instrumento'(…) (Hoopen, 1994, Págs.61-62)[27]

---

[26] Traducción de la autora. Texto original: *"A term describing the tonal quality of a sound; a clarinet and an oboe sounding the same note at the same loudness are said to produce different timbres. Timbre is a more complex attribute than pitch or loudness (...). The frequency spectrum of a sound, and particular the ways in which different partials grow in amplitude during the starting transient, are of great importance in determining the timbre."*

[27] Traducción de la autora. Texto original: "*(...) to the fact that timbre became increasingly important as a constituent element of the musical language. Instrumental and vocal resources are utilized in ways*

Vemos entonces que 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. Como plantea Dick, esta expansión ya está bastante extendida en el mundo, lo que implica que el intérprete de hoy necesita/debe incluir el estudio de estas técnicas en su práctica. Es por esto que nos parece absolutamente indispensable para el flautista de hoy el incursionar y experimentar con estos nuevos sonidos.

Por otro lado, las técnicas extendidas poseen un oculto valor agregado, lo que hace que su estudio y práctica sean aun más llamativos. Dick lo describe así:

> Otra buena – y no bien conocida – razón para que los flautistas trabajen las nuevas sonoridades es que esto beneficiará su manera tradicional de tocar. 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, Pág.7)

Las técnicas nuevas son utilizadas de diferentes maneras. Algunas veces se emplean como algo base en la construcción de la obra y otras veces encontramos un lenguaje contemporáneo sin necesidad de utilizar en absoluto estas técnicas. También existen diversos modos de escribirlas, aunque cada vez hay mayor convención en torno a la escritura de las técnicas más usadas.

La técnica extendida en sí implica un desafío interpretativo en diferentes niveles. En primer lugar, el intérprete debe aprender a realizar la técnica (la cual a veces puede llevar mucho tiempo sin que se logre su realización de manera eficaz). Una vez aprendida la técnica, debemos lograr integrarla en la música de manera ágil y fluida y

---

which extent beyond their traditional function. (...) These developments illustrate the beginning of the breakdown of the one-to-one (perceptual) relationship between an instrumental source and its identifiable timbre which Claude Cadoz has called 'the isomorphic rupture between timbre and instrument'. (...)"

por último, es nuestro deber articular nuestra interpretación musical, como si aquella técnica fuera un simple sonido más. No podemos permitir que la técnica extendida nos fragmente el fluir musical. Es decir, debemos lograr conciliar la idea musical con nuestra práctica, como plantea Berio. El desarrollar este virtuosismo, será un aporte para nosotros y nos ayudará a cumplir con nuestro rol de intérpretes: declamar el texto del creador.

Haremos una revisión breve de aquellas técnicas usadas en cada una de las obras:

Sobre la base de estas consideraciones podemos mencionar las siguientes técnicas extendidas en la flauta, las cuales poseen nombres en diferentes lenguas (español, inglés o italiano) según la bibliografía específica de flauta y muchas veces tienen más de un nombre (acá hemos seleccionado sólo uno para cada efecto)[28]:

Armónicos*	*Vibratto*
*Frullato**	Respiración circular
Trémolos y trinos tímbricos*	Micro-intervalos*
*Glissandi**	*Jet**
Sonidos silbados o "*whistle-tones*"*	Sonidos eólicos *
Multifónicos*	Sonido cantado
Sonido percusivo*	*Tongue-rams*
Pizzicato de lengua	

[28] Poseen asterisco aquellas técnicas utilizadas en la muestra de obras.

Tabla 4.2.3. Principales técnicas extendidas de la flauta traversa.

4.2.3.1. *Quays* y *Dialodia*

En la *Dialodia* de Maderna, no encontramos el uso de técnicas extendidas. La búsqueda tímbrica está en el uso de los diferentes intervalos entre ambos instrumentos y no aspira a articularse en torno a nuevos timbres.

Quays, la obra más antigua del repertorio escogido, apenas utiliza algunas notas a las que se les modifica el timbre y la afinación (microintervalos). Esto demuestra que el lenguaje no necesita necesariamente de las técnicas extendidas para ser novedoso. Sin embargo, la presencia de estos detalles tímbricos, manifiesta lo planteado por Dick: poco a poco estas técnicas extendidas irán convirtiéndose en algo más común.

La modificación a la afinación temperada la vemos en pocos pasajes y si bien puede ser algo novedoso, no es realmente muy difícil de llevar a cabo. Se debe buscar una embocadura flexible para variar el ángulo del tubo o encontrar una digitación que modifique la altura de la nota deseada:

Fig.34: Quays, sistema 9: Modificación de afinación y timbre.

Levine dice al respecto: “En el manejo propuesto para estos cambios de timbre es importante saber que según las diferentes fabricaciones de flautas el resultado puede ser, en uno u otro manejo, insatisfactorio – también experimente!”[29] (Levine, 1996, Pág.4)

En nuestro caso estos sonidos se lograron estudiando notas largas y modificando la embocadura o moviendo el tubo de la flauta para variar el ángulo de emisión del aire y conseguir una afinación y timbre alterados.

4.2.3.2. *Sequenza* I

En el caso de la *Sequenza* para flauta no se hace un uso constante de técnicas extendidas (más bien se trabaja con el uso de diferentes articulaciones y dinámicas). Sin embargo, igual podemos ver que son insertadas en la composición, como mencionaba Artaud. Tenemos bastante empleo del *frulatto (Flatterzunge)* y también hay un medido y leve uso de armónicos, golpe de llaves y multifónicos. El desarrollo e incorporación de estas técnicas requiere de estudio y dedicación para que no interrumpan, sino que sean un aporte a la música.

Acá vemos dos secciones en que Berio utiliza el *frulatto*. En el primer caso el mezclar el *frulatto* con inmediatamente tocar articulación cuádruple fue un desafío para no atrasarse en el cambio del efecto a la articulación. En el caso del segundo fragmento, se hizo dificultoso el mantener el *frulatto*, debido a la duración, descenso de altura y al matiz.

[29] Traducción de la autora: *“Bei den Griff-Vorschlägen für diese Klangfarbenänderungen ist es wichtig zu wissen, dass durch die verschiedenen Flötenfabrikate das Ergebnis bei dem einen oder andren Griff unbefriedigend sein könnte – also selbst experimentieren!”*

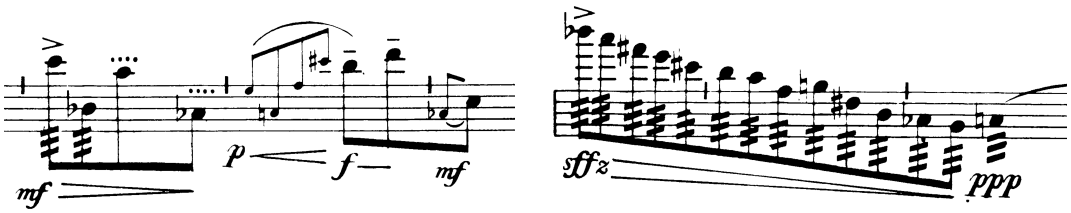


Fig.35: Sequenza I, sistema 5 y pág. 3 sistema 7: Dos fragmentos con el uso de frulatto.

Ambos asuntos fueron resueltos con el estudio aislado del fragmento, de manera lenta y dándole fluidez. En el caso del segundo fragmento, también sirvió el hacer notas extremadamente largas y en diferentes registros y matices con *frulatto* de garganta para lograr mantener el efecto por más tiempo.

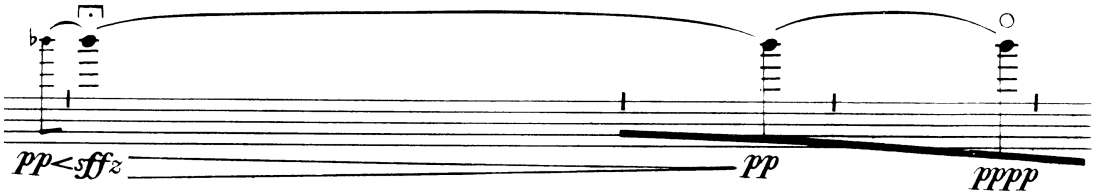


Fig.36: Sequenza I, pág. 3, sistema 4: Armónico de sib.

También encontramos en la *Sequenza I* la presencia de armónicos. El primero (Fig.36) presenta la dificultad de pasar de una digitación real a la del armónico (la cual no es sencilla de digitar), intentando hacerlo lo más suave posible. Se estudió el cambio más rápido de lo solicitado para mejorar la reacción y luego se fue sutilizando el paso de uno a otro sonido de manera lenta hasta lograr lo deseado.

Fig.37: Sequenza I, pág.3, sistema 10: Armónico de do.

En elementos como el uso de armónico de do (Fig.37), no fue realmente algo que debió trabajarse mayormente, debido a que utilizamos una digitación especial (y sencilla) que garantiza la altura y afinación en un matiz *pppp* (posición de do grave sin pulgar).

En el caso de los demás armónicos, la única dificultad que presentan es la de acertar en la dirección del aire para que salga el armónico pedido, lo que se logra con práctica.

Otra técnica extendida que aparece en *Sequenza I* es la percusión de llaves. Acá se presenta simultánea a el sonido de trémolo, sin embargo, el sonido de las notas tiene que disminuir y la percusión de llaves debe ir aumentando (juego de opuestos). Hay que practicar el hacer esto lo más gradualmente posible, ya que implica una disociación entre la presión de las llaves y el volumen del sonido, lo cual no es habitual en la flauta traversa.

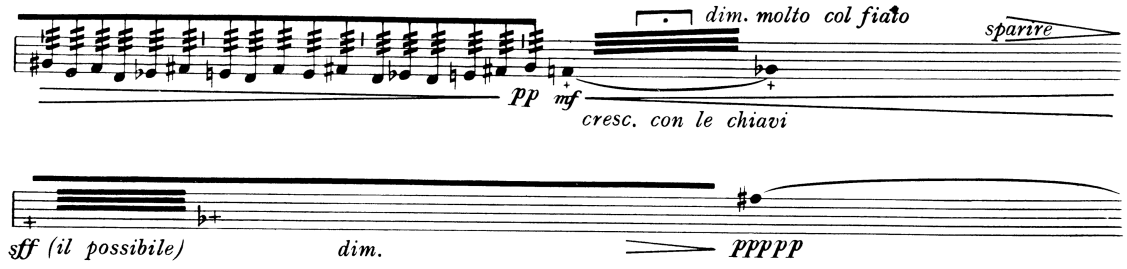


Fig.38: Sequenza I, pág.4, sistema 7-8:Trino de llaves independiente del sonido.

Por otro lado, nos encontramos con trémolo de armónicos y con multifónicos. El trémolo no presenta mayor dificultad que la de hacer una digitación especial. El multifónico, a diferencia del trémolo, es menos fácil de lograr. Se debe direccionar el aire justo en medio de ambas notas pedidas para que suenen las dos simultáneamente. Esto lo logramos practicándolo en sonidos largos buscando el equilibrio entre ambos sonidos y también a través del estudio de los ejercicios propuestos por Robert Dick (1995, pág. 38-63)

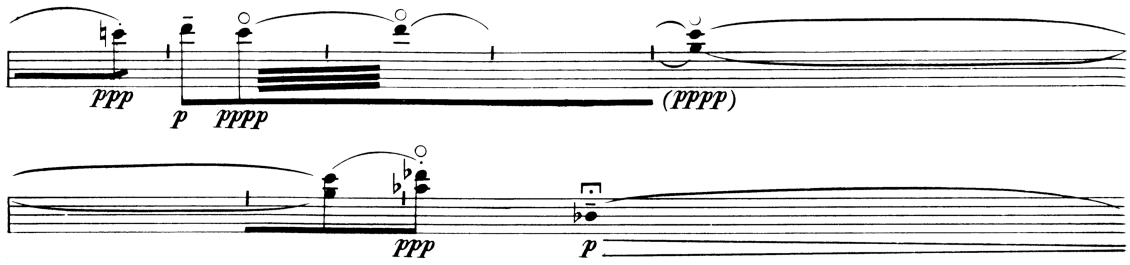


Fig.39: Sequenza I, pág.5, sistema 1-2: Trémolo de armónicos y multifónicos.

4.2.3.3. *Honeyrêves*

Si bien *Honeyrêves* tiene en su mayoría notas reales, ya en el comienzo utiliza pequeños *glissandi* que desarman el sonido tradicional (deformación de la afinación convencional logrando microtonos).

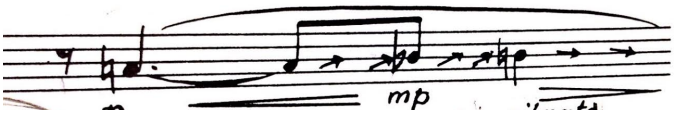


Fig.40: Honeyrêves, compás 1: Glissandi.

También encontramos en ella muchos golpes de llave (+) y *frulatto*s. La dificultad de lograrlos, no fue el efecto en sí, sino el alcanzar a reaccionar a hacer estas técnicas extendidas en los ritmos pedidos y cambiar de un sonido normal a otro *frulatto* y viceversa. Esto se alcanza practicando una nota larga cambiando lo más rápidamente posible de uno a otro sonido.

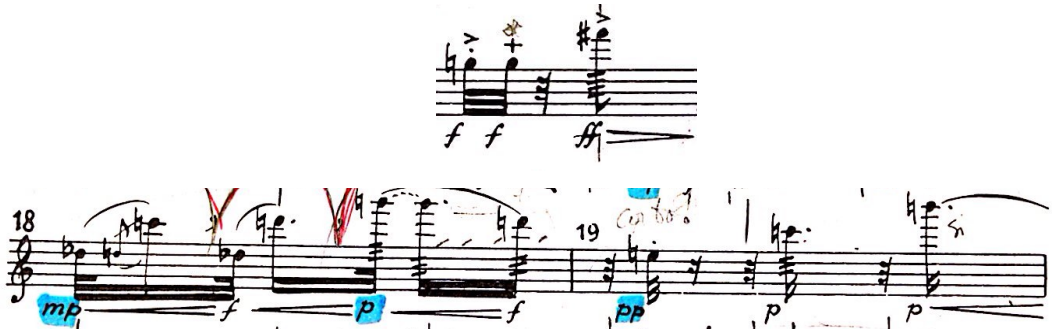


Fig.41: Honeyrêves, compases 12 y 18: Percusión de llaves y frulatto.

Por otro lado, en algunas notas, Maderna nos solicita que realicemos un armónico. No ahondaremos en esto, pues es un caso similar al de la *Sequenza I*.

Además, aunque no es en rigor una técnica extendida, la obra nos exige la interpretación de notas que están fuera del registro usual de la flauta: un mi y un fa de la

cuarta octava, uno de ellos con *frulatto*. No sólo está la complicación de hacer sonar estas notas, que son duras de realizar y desafinadas. También es un desafío el mantenerlas sonando durante todo el tiempo necesario y haciendo simultáneamente un *frulatto* en una de ellas. Otra dificultad reside en reaccionar a posicionar los dedos en una digitación que no utilizamos nunca. Todo ello requiere de mucha práctica y con el tiempo uno comienza a familiarizarse con ese registro. Fue de gran ayuda incluir en la partitura un gráfico de digitación para estas notas poco frecuentes, como usualmente se hace también en los multifónicos.

En Maderna las técnicas extendidas están muy bien mezcladas en la música y lo difícil para el intérprete es superar la técnica para integrarla en la interpretación. Es decir, lograr reaccionar al signo para hacer lo solicitado en la partitura de manera que no interrumpa el curso de la música a causa de la dificultad.[30]

Se practica la velocidad de reacción al signo (de entrar y de salir en la técnica extendida), hasta lograr considerarla como un sonido más y no como algo diferente, para poder interpretar la pieza con virtuosismo.

4.2.3.4. *All'aure in una lontananza*

En el caso de Sciarrino es muy significativo el empleo de las técnicas extendidas, puesto que el discurso musical está tímbricamente compuesto en su totalidad por sonidos de nuevas técnicas. Utiliza diferentes elementos que señalamos en la Tabla 4.2.4.

El timbre en Sciarrino se convierte en un elemento absolutamente constructivo, que demuestra una búsqueda de sonoridades y atmósferas propias de su mundo sonoro. Esto implicará que el intérprete se encontrará, en la totalidad de la obra, realizando técnicas relativamente nuevas, que requerirán de estudio para lograrlas aisladamente,

[30] Queremos señalar que las técnicas extendidas en Honeyrêves también se presentan en la parte del piano, sin embargo, no hemos profundizado en ello para no excedernos de nuestro eje: la flauta traversa.

con el fin de poder incorporarlas en la música y lograr una buena interpretación con ellas de por medio.

El trémolo de armónicos es el elemento base de la composición, el cual debe practicarse para lograr las notas solicitadas y que esto sea lo más sutil posible. En nuestro caso simplificamos la lectura añadiendo un número por sobre cada trémolo que indica qué dedo se usa para trinar. Entonces se fija la digitación de la nota grave y se mueve el dedo de la digitación anotada. Si se debe trinar con un dedo de la mano derecha posicionamos una raya por sobre el número anotado.

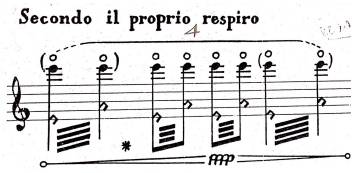
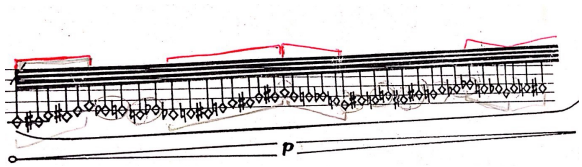
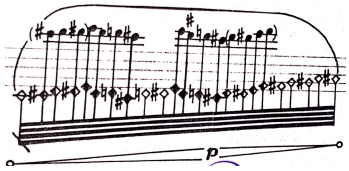
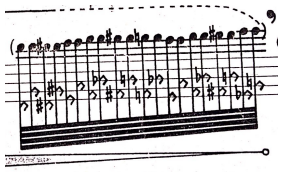
Trémolo de armónico 	*Glissandi*
Sonidos eólicos 	Jet
Whistle interno en el tubo 	Sucesiones de armónico 

Tabla 4.2.4: Elementos principales en All'aure in una lontananza.

Por otro lado, los *glissandi* son a veces un poco duros de realizar. Se estudió el tocar una nota larga e ir variando su afinación con cambios en la posición de la flauta y el ángulo de la embocadura. Un ejercicio útil es el propuesto por Dick (Dick, 1995: 27)

bajo el nombre de “Curvas”. Con ellas se refiere al cambio de afinación sin variar la digitación.

Sonidos eólicos primeramente se estudiaron relajando la embocadura, sin perder el color de las notas. Posteriormente para la fluidez de la obra, se decidió hacerlos dentro del tubo soplando con la consonante “F”, debido a que muchas veces se funden con *whistle*s internos que implicaban tener la boquilla cubierta. De esta manera, no hay que cambiar mayormente la posición de la flauta entre uno y otro efecto. En un principio esto generó mareos y poca duración en el soplido, por lo cual se trabajo con el fin de ampliar la resistencia y administración del aire en esta técnica.

Además del sonido eólico, Sciarrino nos pide un *whistle* interno. Costó mucho trabajo encontrar la posición correcta para generar este sonido. Se intentó mucho tiempo hacerlo con la tradicional manera de ingresar parte de la lengua en el agujero de la boquilla, hasta que gracias a consejo del flautista Felix Renggli se logró encontrar otra manera de realizarlo. Sin meter la lengua dentro del tubo, hay que buscar un ángulo en que soplando dentro del mismo, sin dejar escapar el aire, éste último choque con la pared de la flauta generando una vibración que hace sonar el *whistle* dentro del tubo. Ésta fue una de las técnicas extendidas más difíciles de lograr de nuestro trabajo.

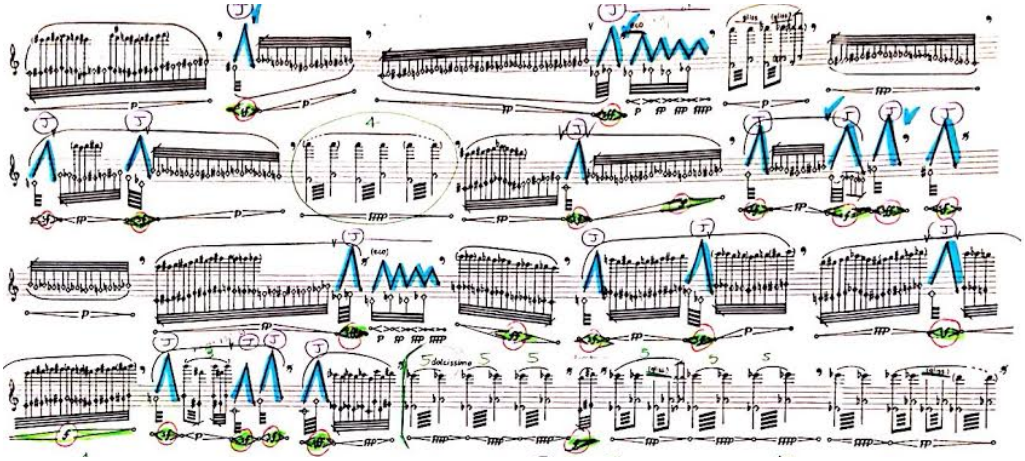


Fig.42: All’aure in una lontananza, pág.3: Página final con densificación del uso del jet.

Por último, mencionaremos el jet utilizado por Sciarrino, en la sección de mayor tensión de la obra (fig. 42), efecto en el que debemos dar un impulso de diafragma fuerte y rápido con todo el aire dentro del tubo, con la digitación solicitada, sonando una especie de grito de la flauta. Este efecto comienza apareciendo tres veces en la primera página, más veces en la segunda (7 veces) y muchísimas veces en la tercera página de la partitura (más de 20 veces).

El uso de esta técnica de manera integrada en el discurso musical genera sequedad en la boca y a veces mareo. Se debió entrenar el tocar una y otra vez estas secciones para generar resistencia a este desproporcionado uso del aire.

4.2.3.5. *Nidi*

En *Nidi* no hay demasiadas técnicas extendidas, como es el caso de Sciarrino, pero no podemos negar la presencia de ellas: hay bastante *frulatto* y trémolos con armónico. También aparecen multifónicos. Sin embargo, la mayoría de las notas son reales y por lo mismo la técnica extendida no constituye algo medular en la obra (al menos al nivel de Sciarrino). Si es que hay alguna de estas técnicas extendidas que podemos considerar realmente importante en la obra, es el uso del *frulatto* que aparece en ambas piezas bastante comúnmente, como un sonido diferente de estos Nidos. En *Nidi* – Pieza II, en la segunda mitad, hay una mayor presencia de técnicas extendidas: *frulatto,* trémolos de octavas, multifónicos.

El uso del *frulatto* no presentó mayores dificultades, quizás porque este es uno de los recursos más utilizados por los compositores, de manera que el flautista lo domina mayormente. En cambio, el trémolo de armónicos planteó varios desafíos: En primer lugar, no existía en la partitura una indicación de qué se esperaba como efecto y cómo se podía lograr esta técnica. En segundo lugar, no encontramos una digitación para lograr lo pedido (octavas). Finalmente concluimos, en parte gracias a la audición de algunas

grabaciones, que a falta de digitaciones que permitieran realizar esto, se debía recurrir al flexible uso de la embocadura en el flautín, combinado con diferentes impulsos en el aire. Se practicó esto lento y aumentando la velocidad, iniciando a veces en la octava baja o en la alta, según pide el compositor.

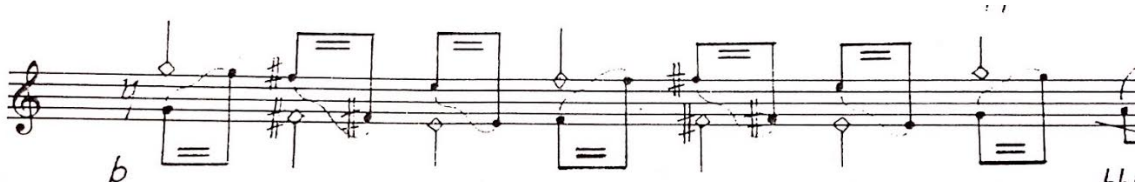


Fig.43: Nidi – Pieza II, pág.4, sistema 2: Trémolo de octavas.

Por último, en la mitad de *Nidi* – Pieza II, nos encontramos con multifónicos que son muy duros de lograr en el piccolo. Fue dificultoso encontrar sus digitaciones y por otro lado, el cambio de una digitación a otra es un mundo de diferencia. Esto se practicó de manera extremadamente lenta en valores largos hasta obtener las dos notas pedidas, para luego insertarlas en el ritmo solicitado por Donatoni. La selección de las mejores digitaciones para lograr los sonidos múltiples fueron sacadas del libro de Levine-Mitropoulos.

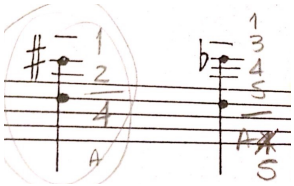


Fig. 44: Nidi – Pieza II, Pág.4, sistema 3: Glissandi

4.2.3.6. Conclusiones parciales respecto al uso de técnicas extendidas

Podemos decir que varias de las obras estudiadas hacen uso de las técnicas extendidas. Sólo *Dialodia* de Maderna no las utiliza. Algunas las emplean como un pequeño adorno o variación, como es el caso de *Quays*. Otras como un elemento más en la música (*Sequenza I*, *Nidi* y *Honeyrêves*). Por último, tenemos en la creación de Sciarrino el caso en que más frecuentemente es utilizado este procedimiento, donde las técnicas extendidas son parte estructural de la composición y la articulan en base a sus cambios.

Como dijimos, cada técnica presenta un diferente nivel o manera de ser desafiante. Todas deben estudiarse, lograrse aisladamente y luego integrarse en una línea más larga de fraseo. Esto se alcanza más rápido en el uso de algunas técnicas nuevas que en otras, pero en la mayoría el procedimiento de estudio es realizar algún ejercicio técnico que permita dominarlas, como mencionamos en varios casos. Todo ello constituirá parte de nuestro proceso de investigación práctica, de nuestro camino creativo en pos de cumplir con la idea pedida por los autores.

4.2.4. Otros: Alteraciones, interválica, cambio de instrumentos, articulación y gestualidad

Hemos analizado los aspectos de la notación y rítmica, dinámica y de nuevos timbres. Existen varios elementos más que se asoman en el trabajo de este repertorio y es por eso que los señalaremos a continuación.

Queremos mencionar que es un punto significativo el hecho que en el repertorio trabajado las alteraciones valen tan sólo para la nota que la sucede. Esto se vincula a varios aspectos, entre los que podemos mencionar la ausencia de tonalidad y la ausencia de compás (espacio durante el cual - en la música clásico-romántica - se mantiene una

alteración). Vemos un ejemplo de ello en el siguiente fragmento de *Nidi* – Pieza I, en que el compositor debe insistir en la alteración del do#:

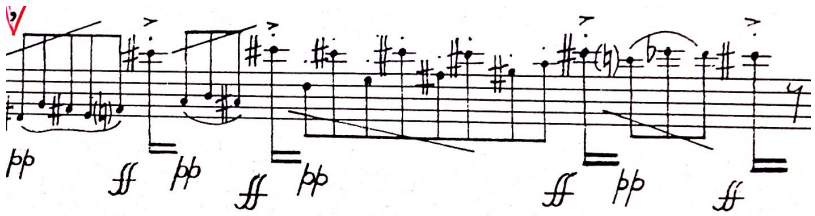


Fig.45: Nidi – Pieza II, pág.3, último sistema: Alteración válida sólo en la nota que la contiene.

El desafío primeramente es desaprender la habilidad de mantener una alteración en el espacio consecutivo. En segundo lugar, se debe estar más atento para reaccionar de manera ágil ante las alteraciones que aparecen constantemente. Ya no poseemos una armadura de clave en las obras. Cada nota se verá afectada de manera independiente. Esto simplemente se logró con el tiempo, al acostumbrarnos a esta novedad.

En otro aspecto, podemos decir que el uso de los intervalos amplios ya no tiene limitaciones. No queremos decir con esto que antes las poseía, sino más bien, que ahora se pueden extremar sin ser eso algo extraño. Este elemento lo mencionamos en el análisis del parámetro rítmico, puesto que va ligado a él, ya que no tendría ninguna dificultad si estuviera en un tiempo lento. Esto se refleja en los siguientes ejemplos:

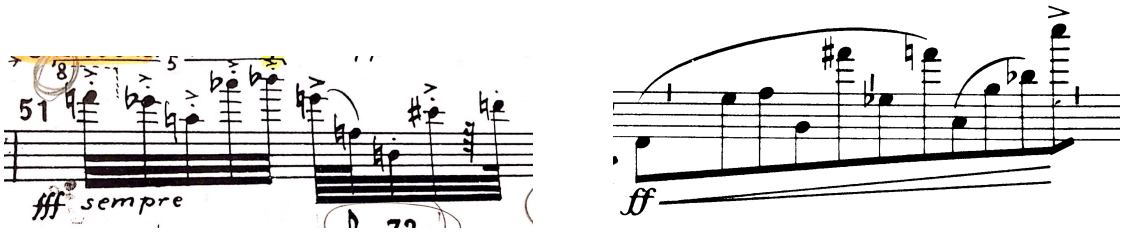


Fig.46: Honeyrêves, compás 51 / Sequenza I, pág.4 sistema 4: Uso de intervalos amplios.

La novedad de estos intervalos es su gran amplitud, ya que recorren vastamente el registro de la flauta. Además combinan diferentes intervalos, ya sean estos disonantes (mayormente usados) o consonantes. El desafío de lograr flexibilizar el uso del aire y de la embocadura (además de la apertura de garganta necesaria para ligar los intervalos), se hace presente cuando el requerimiento es hacer esto de manera veloz. También ocurre cuando el matiz va en contra de lo que naturalmente es más fácil en la flauta, es decir un matiz suave en los agudos o uno intenso en los graves. El trabajar esto nos enriquece muchísimo como flautistas, ya que es un aspecto que ayuda a embellecer nuestro sonido.

Otro desafío apareció a la hora de cambiar de un instrumento a otro en las diversas flautas. Por la diferencia de tamaño de los tubos, boquillas y llaves, el intercambio de un instrumento a otro, puede ensuciar el sonido o hacer perder la proporción de aire que necesitamos. Esto ocurrió en el cambio al flautín en *Nidi* y a la flauta en sol en *Quays*. La manera de solucionarlo fue intercambiando los diferentes instrumentos a la hora de estudiar sonido, para que se generara una costumbre y flexibilidad en el uso de estos diversos instrumentos musicales.

En el caso de la articulación, este aspecto es usado de maneras diferentes por cada compositor, pero en la práctica, lo que se necesita es desarrollar una mayor rapidez

en pasar de una a otra articulación y extremar las diferencias entre una y otra. En obras como *Honeyrêves*, *Sequenza I* y *Nidi*, el lograr caracterizar cada articulación será fundamental. Observamos este uso en los siguientes fragmentos:

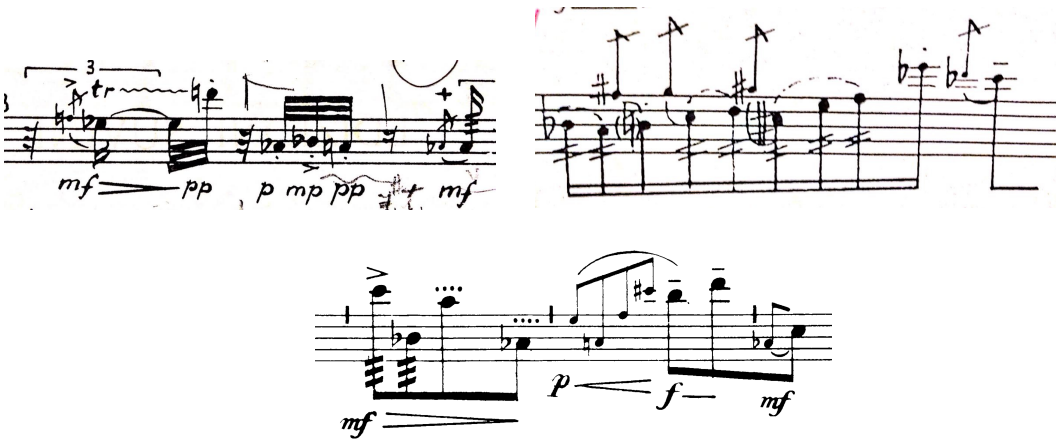


Fig.47: Honeyrêves, compás 23 / Nidi – Pieza II, sistema 4 / Sequenza I, sistema 5: Uso de articulaciones.

Igualmente con lograr cada articulación en sí, se debe poder incorporar todo dentro de un discurso musical. Esto se alcanzó haciendo estudio de escalas con diferentes articulaciones, y luego estudiando notas repetidas con cambios de articulación lo más rápidamente posible.

Además de los parámetros señalados, la gestualidad corporal es una arista que no queremos dejar de mencionar. Hemos señalado este aspecto anteriormente en el análisis de otros puntos. La gestualidad proviene, a nuestro parecer de dos vertientes. En primer lugar, de un sentimiento o sensación provocada por lo que haya que realizar musicalmente. En segundo lugar, por una idea de cómo algo debe sonar. La gestualidad se corresponderá con estas dos fuentes, lo que hará que si concebimos algo como fragmentario, no generaremos una gestualidad fluida. Por otro lado, si entendemos algún

movimiento en la música como algo fraseado y direccional, lo más probable es que nuestro cuerpo lo manifieste. Como dice Davidson "(…) encontrar la intención física y mental adecuada, y permitir que ésta se comunique libremente a través del cuerpo, parece ser esencial para la producción de una interpretación fluida y expresiva." (Davidson, 2006, Pág. 177) Es por esto, que muchas veces será necesario trabajar con un espejo, puesto que en algunas ocasiones nuestro cuerpo nos traiciona y manifestamos algo que no va de acorde a la música. La práctica y la superación de este desafío se puede lograr entonces a través de la auto-observación, ya sea con una filmación o con un espejo, pero será un desafío que no es propio a este repertorio, sino a toda la música. Hay músicos, como Felix Renggli, que plantean que la gestualidad corporal e histrionicidad son fundamentales para dar sentido a este tipo de repertorio, más aún que en cualquier otro.

Por último, quisiéramos mencionar, que a pesar de que hemos analizado diferentes aspectos de la música nueva en la muestra de obras, con el fin de clarificar la investigación, sabemos que muchas veces es la combinación de estos elementos lo que plantea un mayor desafío que el parámetro por si solo. Cuando unimos la necesidad de flexibilidad dinámica, con intervalos amplios, diversas articulaciones, rapidez, técnicas extendidas, entre otros, entonces la atención tendrá que multiplicarse para poder lograr todos estos puntos de manera simultánea. Creemos que Berio se refería a esto, hablando de que la flauta, podía lograr de esta manera (también con el contraste de intervalos) una polifonía, de la misma manera en que podríamos encontrarla en la Partita en La menor de Bach para flauta sola. Susana Palacios nos dice sobre esto:

> Teniendo en cuenta lo dicho por Luciano Berio, se puede pensar que en busca de la utopía de crear una ilusión polifónica en música del siglo XX él interviene creando y regula elementos como dinámicas, alturas, efectos y cambios motívicos y de tempo que determinarán la forma de la pieza. (Palacios, 2009, Pág.12)

Una vez más esto se logra estudiando en *slow* motion, recorriendo e integrando cada proceso implicado en la realización de la música, para incorporar bien cada elemento y luego poder tocarlo a tempo y musicalmente. Esto, sin duda, representa para nosotros el cúlmine del virtuosismo planteado por Berio, en que debemos conciliar muchos aspectos técnicos (cada uno desafiante en si mismo) y concertarlos con nuestra idea musical, que es la que siempre debe prevalecer por sobre todo, basándonos en el texto dado por el compositor.

V. CONCLUSIONES.

Hemos hecho un recorrido por diferentes temas a lo largo de esta memoria. Necesitamos, en primer lugar, de un marco teórico que situara históricamente nuestro repertorio escogido, que estableciera qué buscamos nosotros como rol del intérprete, que dejara en claro la apertura instrumental de la época estudiada y el camino que han tomado los flautistas a partir del siglo XX. Por último, nuestro marco teórico incluyó el pensamiento de Berio sobre conciliar la idea con la materia musical y también sobre el virtuosismo en el intérprete, punto de partida que guió toda la búsqueda de nuestro proyecto.

Desde estas referencias y desde nuestra práctica interpretativa como un modo de investigación y reflexión, llegamos a detectar diferentes aspectos que nos parecieron relevantes y desafiantes a la hora de estudiar las composiciones seleccionadas. Estos fueron la notación y elementos rítmicos en las composiciones, el rango y uso de las dinámicas, las técnicas extendidas y además otros elementos que englobaron los siguientes puntos: el uso de alteraciones, de intervalos, el empleo de diversos instrumentos, la articulación y gestualidad corporal. Todos estos puntos fueron destacados en la presente memoria, no por su importancia en la composición misma, sino porque su novedad influyó en nuestro modo de aproximación hacia las obras, por lo tanto, incidió en nuestro proceso creativo.

Analizamos uno a uno estos elementos, viendo de qué manera se manifestaban en cada una de las composiciones, qué desafío nos presentaban en nuestro proceso creativo y cómo logramos resolver este reto.

Notamos que la mayoría de las composiciones presentaba una manera novedosa de escritura o de organización métrica (ausencia del compás), lo cual nos manifestó una tendencia que se da durante el siglo XX. La única obra que escapaba de esto es *Honeyrêves* que hace uso del tradicional compás. Algunas mantenían remanentes de la métrica tradicional, siendo posible mantener una pulsación fija (*Quays* y *Dialodia*), sin embargo otras implicaron una manera especial de abordar este punto. En Berio nos

encontramos con una notación proporcional que nos llevó a desarrollar una lectura asociada a lo gráfico respecto al espacio de tiempo. En Sciarrino se debió guiar el aspecto métrico según el fluir de la propia respiración. Por último, en *Nidi* se necesitó de una lectura rítmica basada en las aumentaciones o disminuciones al estilo de Messiaen.

Aparte de los sistemas de escritura, nos encontramos con elementos rítmicos que también plantearon un desafío a nuestra poética interpretativa, por ser irregulares, veloces o por incluir dentro de una velocidad considerable, técnicas extendidas, intervalos amplios o diversas articulaciones. Esto, sumado al punto de la notación, nos demostró que la nueva música exige un dominio diferente o más exigente, ya desde el primer plano de aproximación que tenemos a la partitura: la lectura musical.

En la faceta dinámica, algunas creaciones (*All'aure in una lontananza, Sequenza I* y *Honeyrêves*) presentaron un rango dinámico ampliado, novedoso respecto a períodos anteriores. Otras, más allá del rango usado, utilizan de una manera original los matices. Ya no necesariamente la dinámica se va a corresponder con el desarrollo melódico. Es el caso de Donatoni, donde el uso está muchas veces serializado y asociado a diversos elementos de articulación o altura. En la interpretación de todas las obras se hace necesario el manejo acucioso, dúctil y flexible de la paleta dinámica, puesto que aparecen contrastes importantes y de manera bastante ágil. Esto se exacerba cuando hacemos utilización de diversos instrumentos de la familia de la flauta (flauta en do, flautín y flauta en sol).

En cuanto al parámetro de manejo de nuevos timbres o técnicas extendidas, es un punto que se dio en casi la totalidad de las composiciones estudiadas (*Dialodia* de Maderna es la excepción). El empleo de estas técnicas es variado: algunas las utilizan como una pequeña modificación o adorno del sonido (*Quays*), otras, como un elemento más dentro de la creación musical (*Sequenza I*, *Nidi* y *Honeyrêves*). Por último, el caso más significativo en la aplicación de nuevas técnicas es la creación de Sciarrino en que las técnicas extendidas son constituyentes esenciales de la obra y articulan, según sus variaciones, la música. Este uso extendido de nuevas técnicas, implicó el estudio de las mismas, además del hecho de poder incorporarlas en el fluir de la música y el fraseo.

Otros aspectos novedosos en esta música que influyeron en nuestra poética interpretativa, son el uso de las alteraciones, que ya no son mantenidas más que en la misma nota en que son colocadas, la utilización de amplios intervalos (muchas veces veloces), el cambio de instrumentación entre una obra y otra, el empleo de articulaciones (que varían rápidamente) y la gestualidad. Todo ello (al igual que la integración en la interpretación de las técnicas extendidas) requiere de una flexibilidad considerable, la cual debe ser trabajada de manera aislada (un parámetro) e integrada (más de un elemento), además de lograr unirse a una idea musical y a un discurso.

Todos estos parámetros mencionados fueron elementos a trabajar de manera especial, por lo tanto constituyeron la médula de nuestra poética interpretativa. El proceso creativo se constituyó en base a ello en la siguiente metodología de trabajo que surgió a través del estudio de las composiciones:

1.- Trabajar una lectura de manera lenta[31] para aproximarse a la obra.
2.- Trabajar por fragmentos y luego ir ampliándolos o sumándolos.
3.- Practicar las notas reales sin adornos, notas virtuales o técnicas extendidas.
4.- Hacer estudios de sonido, matices y articulación para ampliar la flexibilidad en los intervalos, en la paleta dinámica y en los ataques.
5.- Estudiar cada adorno, notas virtuales o técnica extendida (de lento a veloz).
6.- Integrar todos los aspectos anteriores dando coherencia al discurso (sin que impliquen un quiebre).
7.- Aumentar la velocidad total gradualmente hasta lograr el tempo solicitado por el autor.
8.- Observar el cuerpo en la interpretación para que no vaya en contra de la idea musical.

Es por medio de esta metodología de estudio de las obras, que logramos respetar lo solicitado por el compositor, declamando un texto ajeno y volviéndolo propio.

[31] Como señalamos anteriormente, nos referimos a un *slow motion* total de los procesos implicados en la realización de un fragmento musical y no sólo a su tempo.

También, a través de ello, desarrollamos la conciliación de una idea musical con nuestra práctica flautística, lo que implica resolver la tensión entre ambos o, dicho de otra manera, lograr el virtuosismo del que nos habla Luciano Berio.

Luego de analizar desde nuestra disciplina los aspectos mencionados (a través de la práctica instrumental y de conciliar ello con una idea musical), podemos decir que, si bien la mayoría de las obras utiliza una nueva manera de escribir y de desarrollarse rítmicamente, posee un uso novedoso de las dinámicas, muchas veces incluye técnicas extendidas y creativas utilizaciones de la articulación, (todo lo cual se presenta como un desafío al intérprete al crear la sensación de trabajar con una materia desconocida), la forma de enfrentarla terminó siendo similar al modo (metodología) en que uno enfrenta cualquier estilo de música, desde el barroco hasta el romanticismo, entre otros, sólo que ahora los elementos constitutivos de la misma se presentan ampliados.

Esto no implica que el estudio de estas composiciones no haya sido desafiante o no haya constituido un aporte a nuestro enriquecimiento como intérpretes. Todas las obras implicaron el desarrollo de un virtuosismo importante, de una reflexión desde nuestro oficio y de un avance técnico significativo. Esto lo podemos ver en el cumplimiento de nuestros objetivos:

El repertorio de concierto fue conformado por piezas que requirieron una exigencia musical y técnica que, sin lugar a dudas, proporcionaron un crecimiento musical en el intérprete. Se amplió el dominio de la literatura musical al estudiar obras nuevas, las cuales fueron interpretadas en el concierto de Magíster, aportando en su difusión. Por otro lado, se logró la habilidad de desenvolvernos en contrastantes lenguajes musicales (de cada compositor), siguiendo la idea de Moyse de ajustarnos a los requerimientos de cada creador. Se lograron desarrollar técnicas extendidas e incluirlas en los discursos musicales, ampliando nuestra gama tímbrica y sonora. Se trabajó con diferentes instrumentos de la familia de la flauta, logrando la ductilidad necesaria para pasar de un instrumento a otro. Esta flexibilidad se logró también en la adecuación a los diversos tipos de notación, a las contrastadas dinámicas, a las técnicas nuevas (ya mencionadas), al uso de articulaciones, interválicas amplias, entre otros.

Concluimos, por lo tanto, que, a través del trabajo de este repertorio, se han cumplido todos los objetivos planteados al comienzo de esta memoria, logrando enriquecer al flautista en todo sentido (técnico y musical). Por otro lado, también concluimos que, a pesar de presentar muchísimos desafíos a la interpretación, el repertorio trabajado fue enfrentado de una manera similar a la forma en que nos acercamos a cualquier música, incluso en el caso de las técnicas extendidas, pues fueron trabajadas como una dificultad más dentro del repertorio. Esto nos lleva a la idea de que la intensa y amplia formación que todo músico tiene en el repertorio clásico-romántico constituye un bagaje que, de cierta forma, nos hace encontrar en maneras ya conocidas, la solución a algo que se presenta, en alguna medida, como algo nuevo o diferente.

VI. BIBLIOGRAFÍA

REFERENCIAS:

PARTITURAS

Berio, L. (1958). *Sequenza per flauto solo.* Milano, Italia: Suvini Zerboni.

Busoni, F. (1907). *Sketch of a new esthetic of music*. New York, Estados Unidos: G. Schirmer.

Donatoni, F. (1979). *Nidi. Due pezzi per ottavino.* Milano, Italia: Ricordi.

Maderna, B. (1963). *Honeyrêves.* Milano, Italia: Suvini Zerboni.

Maderna, B. (1974). *Dialodia per due flauti od oboi o altri strumenti.* Milano, Italia: Ricordi.

Scelsi, G, Levine, C. (Ed.). (1996). *Quays.* Kassel, Alemania: Bärenreiter-Verlag.

Sciarrino, S. (1984). *All'aure in una lontananza.* Milano, Italia: Ricordi.

LIBROS

Artaud, P. (1991). *La flauta.* Barcelona, España: Ed. Labor.

Artaud, P., Geay, G. (1980). *Present Day Flutes. Treatise on contemporary techniques of transverse flutes for the use of composers and performers* París, Francia: Jobert.

Bartolozzi, B. (1974) *New Sounds for Woodwind*. Londres, Inglaterra: Oxford University Press.

Comellas J.L. (2000). *Nueva historia de la música.* (2a ed.). Madrid, España: Ediciones Internacionales Universitarias.

Dick. R. (1975). : *The Other Flute. A performance manual of contemporary techniqu*es. Londres, Inglaterra: Oxford University Press.
Dick, R. (1995). *El Desarrollo del sonido mediante nuevas técnicas.* Madrid, España: Mundimúsica.

Donoso, J. (1997). *Introducción a la música en veinte lecturas.* (2ª ed.). Santiago, Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile.

Eco, Umberto. (1979). *La obra abierta*. Barcelona, España: Ariel.

Graf, P.L. (2001). *Chek-Up. 20 Estudios Básicos para flautistas.* Mainz, Alemania: Schott.

Levine, C., Mitropoulos-Bott, C. (2005). *Posbilidades técnicas de la flauta.* España: Cornellà de Llobregat, Idea Books

Marco, T. (2002). *Pensamiento musical y siglo XX*. Madrid, España: Fundación Autor.

Morgan, R. (1999). *La música del siglo XX.* (2a ed.). Madrid, España: Akal.

Paz, J.C. (1971). *Introducción a la música de nuestro tiempo.* Buenos Aires, Argentina: Ed. Sudamericana.

Rink, J. (Ed.) (2007). *La interpretación músical.* Madrid, España: Alianza.

Schönberg, A. (1968). *El estilo y la idea*. Madrid, España: Ed. Taurus.

Stravinsky, I. (1945). *Poética Musical.* Buenos Aires, Argetina: Emecé.

Wye, T. (1999). *Marcel Moyse Maestro de la flauta*. Madrid, España: Mundimúsica

CAPÍTULOS DE LIBROS

Clarke, E. (2006). Escuchar la interpretación. En J. Rink (Ed.), *La interpretación musical*. (pp. 217-230). Madrid, España: Alianza.

Davidson, J. (2006). El lenguaje del cuerpo durante la interpretación. En J. Rink (Ed.), *La interpretación musical*. (pp. 173-182). Madrid, España: Alianza.

Dunsby, J. (2006). Los intérpretes y la interpretación. En J. Rink (Ed.), *La interpretación musical*. (pp. 263-275). Madrid, España: Alianza.

TESIS

Fischer, K. (2008). *Compositor, Notación Musical e Intérprete: Problemas, enfoques, soluciones. Una visión desde seis obras para flauta de compositores chilenos.* (Tesis de Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del Siglo XX). Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina.

Kang, W. (2012). *The Journey to identity: The range of nationalistic expression in seven selected flute pieces.* (Tesis para optar al grado de Master of Music in Performance. Recuperado del sitio de Internet de la Universidad Estatal de California, Northridge, Departamento de música: http://hdl.handle.net/10211.2/3360

Lanz, M. (2010). *Silence: Exploring Salvatore Sciarrino's Style through L'opera per flauto*. (Tesis para optar al grado de Doctor en Artes Musicales). Recuperado del sitio de Internet de la Universidad de Nevada, Las Vegas (UNLV), Departamento de Performance Studies: http://digitalscholarship.unlv.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1731&context=thesesdissertations

Plana, B. (2006). *Tres propuestas de aplicación de técnicas extendidas en la flauta contemporánea en Latinoamérica: Mario Lavista, Adina Izarra y Diego Luzuriaga.* (Tesis de Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del Siglo XX). Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina.

Sánchez Escuer, A. (1995). *The interpretation of selected extended techniques in flute solo compositions by mexican composers: An analysis and performance recommendations.* (Tesis para optar al grado de Doctor en Filosofía (PhD) en Performance musical). School of Education, NYU, Nueva York, Estados Unidos.

Tarmo, J. (2005). *Analüüsi mõju nüüdismuusika esitusele: Bruno Maderna, Franco Donatoni ja Salvatore Sciarrino muusika näitel.* (Tesis para optar al grado de Doctor). Recuperado del sitio de Internet de la Academia Estonia de Música, Tallinn: http://uuu.ee/tarmojohannes/Gemid/Doktoritoo%20TJ.pdf

Wilcocks, G. (2006). *Improving tone production on the flute with regards to embouchure, lip flexibility, vibrato and tone color, as seen froma a classical music*

perspective. (Tesis para optar al grado de Magíster en Artes Performáticas). Recuperado del sitio de Internet de la Universidad de Pretoria, Sudáfrica, Departamento de Música de la Facultad de Humanidades: http://upetd.up.ac.za/thesis/available/etd-09132007-163345/unrestricted/dissertation.pdf.

Zolghadr, F. (2012). *The Flute Music of Franco Donatoni: A Performance Guide.* (Ensayo Doctoral para optar al grado de Doctor en Artes Musicales). Recuperado del sitio de Internet de la Universidad de Miami, Coral Gables, Florida: http://scholarlyrepository.miami.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1751&context=oa_dissertations

REVISTAS

Guarello, A. (1998). La negación sistemática del arte musical contemporáneo. Una evaluación crítica. Una proposición teórica. *Revista A Pulso*, *Nº 0*, pp.31-48

Hoopen, C.T. (1994). Issues in Timbre and Perception. *Contemporary Music Review*, *Vol.10* (Part 2), pp. 61-62.

Onofre, M.L., Alves J.O. (2012). Aspectos analíticos quantitativos e qualitativos da peça para flauta solo All'aure in una lontananza, de Salvatore Sciarrino. *Opus*, *v.18* (n. 1), pp. 203-224.

Stacey, P.F. (1989). Hacia un análisis de la relación entre música y texto en la composición contemporánea. P.Driver, R. Christiansen (Eds.), *Contemporary Music Review*, *Vol. 5* (Issue 1), pp.1-7

OTROS

Hartmann, J. (2002). *Sequenza No. I for solo flute. A brief Analysis*. En la página de la Universidad de la Mancomunidad de Virginia, Recuperado de: http://www.people.vcu.edu/~jahartmann/images/berio_seq1_WEB_VERSION.pdf

Palacios David, S. (2009). *Ensayo: Sequenza I Luciano Berio. Contexto Histórico y búsqueda de una interpretación.* Pontificia Universidad Javeriana, Bogota, D.C., Colombia.

Mantra. (2001). En *Diccionario de la Real Academia Española (RAE)*. Recuperado de: http://lema.rae.es/drae/?val=mantra

Sánchez, P. (2005). *Berio y la secuencia de oboe*. Madrid, España: Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

RECURSOS ELECTRÓNICOS

Campbell, M. (2007-2013). Timbre (i). En Oxford University Press (Eds.), *Grove Music Online*. Recuperado de: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27973

Fox, C., Osmond-Smith, D. (2002). Scelsi, Giacinto. En Oxford University Press (Eds.), *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Recuperado de: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/24720

Osmond-Smith, D. (2003). Berio, Luciano. En Oxford University Press (Eds.), *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Recuperado de: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/02815

Platón (380 A.C). *El Banquete.* Recuperado de: www.edu.mec.gub.uy/biblioteca.../**Platon**%20-%20El%20**Banquete**.pdf

Reverter, A. (2012, 8 de junio). Salvatore Sciarrino. La percepción humana impone las reglas. *El cultural.* Recuperado de http://www.elcultural.es/articulo_imp.aspx?id=31148

Sciarrino, S. (s.f.), All'aure in una lontananza. Sitio Web del *IRCAM*. Recuperado de http://brahms.ircam.fr/works/work/11935/

Selivini, M. (s.f.). Bruno Maderna, An Anthology of Chamber Music. En *Exnovo Ensemble.* Recuperado de: http://www.exnovoensemble.it/files/maderna1noteEng.shtml