



**CONSMUPA**

CONSERVATORIO  
SUPERIOR  
DE MÚSICA  
EDUARDO MARTÍNEZ TORNER

**Departamento de Viento-Madera**

**La presencia del repertorio de música contemporánea  
para flauta travesera en los Conservatorios Profesionales  
del norte de España**

**Victoria Marcos Rapado**

**Oviedo, mayo 2021**



**CONSMUPA**

CONSERVATORIO  
SUPERIOR  
DE MÚSICA  
EDUARDO MARTÍNEZ TORNER

**Departamento de Viento-Madera**

**La presencia del repertorio de música contemporánea  
para flauta travesera en los Conservatorios Profesionales  
del norte de España**

**Trabajo de Investigación Fin de Estudios realizado por**

**Victoria Marcos Rapado**

**Bajo la dirección de**

**José Manuel San Emeterio Álvarez**

**Oviedo, mayo 2021**



**GOBIERNO DEL PRINCIPADO DE ASTURIAS**

CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN

## **Agradecimientos**

La realización de esta investigación ha contado con el estímulo y la colaboración de personas a las que quiero expresar mi más sincero agradecimiento antes de comenzar con el desarrollo del trabajo.

A todas las personas que me han acompañado en esta etapa, a mis amigos que desde la distancia me acompañan y a mis compañeros de flauta travesera.

Quisiera hacer mención especial a mis padres, Luis y María José, y a mi hermano Héctor, por ser pilares fundamentales en el camino. A Carmen Viejo Llaneza, por acompañarme y guiarme en esta etapa como nadie lo hubiera hecho. Y por último, a mi tutor en este trabajo fin de estudios, José Manuel San Emeterio, por ofrecerme su ayuda y colaboración, además de facilitar y amenizar la labor de investigación.

## **Resumen**

El presente trabajo fin de estudios (TFE), comprende el estudio de la enseñanza del repertorio de música contemporánea escrita para flauta travesera en los conservatorios profesionales del norte de España, concretamente en las comunidades autónomas del Principado de Asturias, Castilla y León, Cantabria, La Rioja y la Comunidad Foral de Navarra. Se ha realizado una revisión de las programaciones didácticas de la asignatura de flauta travesera, para investigar acerca de cuáles son las obras orientativas enmarcadas en el período comprendido desde 1936 en adelante, como música contemporánea. De igual modo, se ha propuesto una encuesta dirigida a los profesores para conocer el estado de la cuestión desde su perspectiva como docentes.

*Palabras clave:* conservatorios profesionales, flauta travesera, enseñanza, música contemporánea, técnicas extendidas.

## **Abstract**

This article presents a study of the teaching of the contemporary music repertoire written for flute in the professional conservatories located in the north of Spain, specifically in the autonomous communities of El Principado de Asturias, Castilla y León, Cantabria, La Rioja and la Comunidad Foral de Navarra. A review of the didactic programs on the transverse flute subject has been carried out in order to research which are the orientational pieces of music framed in the period since 1936 as contemporary music. Likewise, a survey addressed to teachers has been proposed in order to know their perspective on this topic.

*Key words:* contemporary music, extended techniques, professional conservatories, teaching, transverse flute.

## Índice

<b>Introducción .....</b>	<b>6</b>
<b>Metodología .....</b>	<b>7</b>
<b>Capítulo 1. La música contemporánea.....</b>	<b>9</b>
1.1 ¿Qué es la música contemporánea? .....	9
<b>Capítulo 2. Normativa que fija los aspectos básicos del currículo. Estado de la cuestión en los Conservatorios Profesionales de música .....</b>	<b>13</b>
<b>Capítulo 3. Las técnicas extendidas en la flauta travesera.....</b>	<b>18</b>
3.1 La flauta en la música contemporánea. Contexto, métodos y recursos pedagógicos.....	18
3.2 Principales posibilidades sonoras de la flauta y sus grafías.....	19
3.2.1 Efectos que amplían el sonido .....	19
3.2.2 Efectos percutivos .....	24
3.2.3 Diferentes formas de vibratos .....	27
3.2.4 Ruido de aire .....	27
3.2.5 Bisbigliando o trino tímbrico .....	29
3.2.6 Glissando.....	30
3.3 Beneficios del estudio de las técnicas extendidas en la flauta .....	30
3.4 Métodos y libros para el desarrollo de las técnicas extendidas.....	32
<b>Capítulo 4. Referencias al estudio de la música contemporánea en las programaciones didácticas de los diferentes Conservatorios Profesionales de música del Principado de Asturias, Castilla y León, Cantabria, la Rioja y la Comunidad Foral de Navarra .....</b>	<b>34</b>
4.1 Análisis de las programaciones de la asignatura flauta travesera de Grado Profesional .....	34
4.1.1 Catálogo de obras compuestas a partir de 1936.....	35
4.2 La enseñanza de la música contemporánea para flauta travesera. La opinión de los profesores. Encuesta (análisis de los resultados) .....	45
<b>Conclusiones .....</b>	<b>58</b>
<b>Bibliografía .....</b>	<b>60</b>
<b>Anexo I.....</b>	<b>65</b>

## Introducción

La programación, difusión y promoción de la música contemporánea en nuestro país es mínima dentro de la oferta de música culta y apenas se aprecia un impacto entre la sociedad (Civera Sáez, 2010). Por este motivo, cabe realizar un estudio sobre el papel que pueden jugar los conservatorios en cuanto a la enseñanza de esta nueva música clásica o música de vanguardia. Es un hecho que en los conservatorios se mira más a la música del pasado que a la de su propia época, incluyendo en este último período la creación musical de los últimos 60 años. Hace más de cuatro décadas Iannis Xenakis (1974, como se cita en García Laborda, 2004) ya ponía en evidencia este problema y aseguraba que “es una cuestión de educación musical, una educación que nunca se lleva a cabo” (p. 229) . Es decir, poco ha cambiado la enseñanza de la música con la del siglo pasado. Tal y como dijo Fernández Guerra “¿Por qué la música de ahora no gusta como la de antes?” (1999, p. 10).

Con este proyecto se propone un análisis de la normativa vigente que recoge aspectos referidos a la enseñanza de la música contemporánea en la asignatura flauta travesera, en relación al currículo de las enseñanzas de música de las comunidades autónomas del Principado de Asturias, Castilla y León, Cantabria, la Rioja y la Comunidad Foral de Navarra.

Asimismo, dar un marco histórico y técnico al desarrollo de las técnicas extendidas de la flauta, empezando a comienzos del siglo XX hasta nuestros días. Como modo de aproximación a las técnicas extendidas para intérpretes y compositores interesados en la materia, se ha planteado una guía básica de estas. Además, se busca valorizar a las técnicas extendidas como recurso didáctico para el desarrollo general del flautista. También se han incluido algunos recursos y métodos pedagógicos basados en las técnicas extendidas.

Para ocupar el objetivo del título de la investigación, se ha comenzado con la revisión del repertorio propuesto en las programaciones didácticas de flauta travesera de los conservatorios profesionales pertenecientes a las comunidades autónomas seleccionadas para el estudio. Una vez hecha esta revisión, se ha conformado un listado de obras compuestas desde el año 1936 en adelante, con el fin, además de analítico, de contribuir a la difusión de estas obras. Siguiendo con la búsqueda de comprender el modo en que los profesores conciben este repertorio de flauta travesera, estos participaron anónimamente en un cuestionario, para así entender cuáles son las circunstancias en los conservatorios de música profesionales en cuanto al repertorio de música contemporánea de forma global.

## Metodología

Para el desarrollo de este trabajo se han realizado las siguientes fases:

Para la recogida de información, en primer lugar, se ha llevado adelante una fase exploratoria documental, en la cual se ha realizado una revisión bibliográfica de monografías, tesis y artículos relacionados con la música contemporánea y con las técnicas extendidas en la flauta travesera, y una revisión de las programaciones didácticas de la asignatura flauta travesera de los conservatorios profesionales del Principado de Asturias, Castilla y León, Cantabria, La Rioja y la Comunidad Foral de Navarra. En cuanto al acceso a las programaciones, algunas fueron consultadas en línea y otras facilitadas por el profesorado del centro. Buscando concordancia con la enseñanza de este repertorio, también se han revisado las normas que diseñan el currículo en cuanto a la música contemporánea para flauta travesera, por tanto, teniendo también como fuente al Boletín Oficial del Estado y los boletines oficiales de cada comunidad autónoma.

Posteriormente, en una siguiente fase analítica descriptiva, se obtuvieron 22 programaciones didácticas objeto de estudio, y se llevó a cabo una selección de aquellas obras que podrían enmarcarse en un repertorio contemporáneo, acorde al criterio explicado más adelante en el capítulo 1. Para conocer el año de composición de cada obra, se han consultado monografías como *Historias de la flauta* (Arias, 2016); las bases de datos de las webs de la Biblioteca Nacional de España, Biblioteca Nacional de Francia, etc.; e incluso se ha contactado directamente con el compositor.

También, se ha desarrollado un trabajo de campo (metodología cualitativa). En él, se diseñó un cuestionario dirigido a los profesores que imparten enseñanzas de flauta travesera en aquellos conservatorios profesionales para el estudio (ver Anexo I). Seguidamente, se difundió dicha encuesta, de carácter anónimo, a través de la herramienta Google Forms, para más adelante, proceder al análisis e interpretación de los datos obtenidos. Con objeto de facilitar la comprensión y análisis de los mismos, se reflejarán expresados de forma gráfica.

Para finalizar el estudio, se ha comparado el resultado de la investigación con la idea inicial que recogía la propuesta del proyecto a modo de valoración del cumplimiento de los objetivos, para finalmente llegar a una síntesis y conclusiones de los resultados.

**Capítulo 1**  
**La música contemporánea**

## Capítulo 1. La música contemporánea

### 1.1 ¿Qué es la música contemporánea?

Como se indica en el título de este trabajo, hablaremos de música contemporánea, pero considero conveniente dedicar un apartado para saber qué entendemos por música contemporánea. Teniendo en cuenta que establecer una fecha como punto referente, puede resultar algo arbitrario, ya que los cambios de un período estético-estilístico se afianzan paulatinamente, nos fijaremos en los distintos criterios y referencias que han dado algunos autores. Refiriéndonos al prefacio que dedica Morgan a esta cuestión:

La fecha más conveniente, y la que se ha adoptado aquí, es la del cambio del siglo [...] En lo referente a las bases técnicas del período moderno, los años 1907-1908, cuando Arnold Schoenberg rompió completamente y por primera vez con el sistema tonal tradicional, marcaron el punto de cambio aislado más relevante. (Morgan, 1999, p. 9)

Para algunos autores, la música contemporánea es la música culta del siglo XX, sin distinción de estética o estilo (Morgan, 1999) (Dibelius, 2004). También Dibelius (2004) refiere “1945 es ya una frontera temporal fija. Doce años de régimen nazi, casi seis de ellos en guerra, habían traído consigo una espeluznante reducción de todas las funciones vitales [...] junto al aislamiento político se había dado la devastación artística” (p. 15).

Por otro lado, Luis de Pablo en una conferencia trataba de explicar qué se entiende por música contemporánea, titulaba estas charlas como “La música hoy y sus avatares, digo música hoy, no de hoy porque la música de hoy supondría nada menos que toda la música que se hace hoy” (de Pablo, 2009, p. 11). Y ampliaba unas páginas más adelante “La música de que me ocuparé no puede ser TODA la música. [...] Me voy a concentrar en aquella Música que prolonga nuestra historia en profundidad [...] Una música que no quiere distraer sino traer. Traer conciencia, belleza y sensibilidad profunda” (2009, p. 16).

Se sabe que la música contemporánea engloba campos muy diversos como “la música culta, la música de vanguardia y también la música pop, urbana, de consumo u otras” (Cureses, 1998, p. 219). Dentro del contexto musical, el adjetivo contemporáneo ha perdido su significado primero del diccionario, temporal, sino que se enmarca en una tendencia estética (García, 2007). Se puede decir, por lo tanto, que coetáneo y contemporáneo dejan de ser sinónimos en este contexto, ya que contemporáneo se entiende como un estilo musical perteneciente a un espacio temporal caracterizado por una estética en particular.

Además, según Foucault “Se dice a menudo que la música contemporánea ha alcanzado un grado de complejidad que la vuelve inaccesible; que sus técnicas la han arrastrado hacia caminos que la alejan cada vez más” (Foucault & Boulez, 2006, p. 198). También Boulez (2006) se refiere a ella de la siguiente manera: “Quien dice música contemporánea implica la aproximación de nuevas técnicas instrumentales, nuevas notaciones, una aptitud para adaptarse a nuevas situaciones en cuanto a intérprete” (p. 199).

La International Society for Contemporary Music (ISCM) no contempla una definición para Música Contemporánea; justifica su inexistencia en la siguiente afirmación: [...] “el término "música contemporánea" es entonces difícil de definir ya que los compositores están, más que en otras épocas, influenciados por una gran variedad de sonidos –musicales o no-”. (Civera Sáez, 2010). También la definición que da la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) es: “aquellos estilos musicales creados hoy, actuales, son música contemporánea” (diferenciándolos así de las llamadas música históricas) (Civera Sáez, 2010).

Aunque no es objeto de este trabajo dar una respuesta única sobre donde se sitúa el inicio de la música contemporánea, dentro de su amplitud, cabe expresar como delimitaremos la “música contemporánea” en este estudio.

Revisando literatura sobre la flauta travesera, se ha encontrado que Artaud en su obra *La flauta*, incluye el epígrafe “la flauta en la actualidad” en el que menciona a Varèse y a Jolivet, y a sus respectivas obras *Density 21.5* y *Cinc incantations*, poniendo como punto de partida a esta corriente estética en el año 1936 (1991, p. 46). Por esta razón, se tomarán estas obras como las primeras a considerar dentro de la clasificación “contemporánea” para el diseño del catálogo del repertorio de música contemporánea, ya que dieron paso a una nueva visión de la flauta, introduciendo el uso de las técnicas extendidas. Sabiendo, aun así, que no todas aquellas obras compuestas a partir de ese año, implican el uso de técnicas extendidas y sin necesidad de pertenecer a una estética contemporánea.

En ese año, 1936, dentro de un contexto sobre las obras compuestas para flauta, se dieron las siguientes circunstancias. Chapman publica *Flute technique*. Martinú estrena su *Concierto para flauta, violín y orquesta H.252* el 27 de diciembre por el flautista Moyse. Homs estrena la obra *Dos poemas* de Josep Carner para soprano, flauta, clarinete y cuarteto de cuerda, el 1 de julio, interpretado en la flauta por Carbonell. Ibert estrena *Pièce*, interpretada por Moyse, *Entr´acte* para flauta y guitarra o arpa, y *Chanson de Fortunio* para voz, flauta, arpa y orquesta de cuerdas el 18 de diciembre. Françaix estrenó el *Cuádruple concierto para flauta, oboe,*

clarinete, fagot y orquesta el 22 de enero interpretado por Cortet. Además, Gaubert compuso su Sinfonía en Fa, y Lorenzo su obra *Il Pastorello Romano* op. 68 para flauta y piano. Por otro lado, Pierné compone *Voyage au pays de Tendre* para flauta, violín, viola, violonchello y arpa Op. posth, el 8 de mayo, estrenada por el flautista Le Roy. Y como ya se ha mencionado antes, Varèse, estrenó *Density 21. 5* el 16 de febrero interpretado por Barrère (Arias, 2016, p. 111 (cronología)).

## **Capítulo 2**

**Normativa que fija los aspectos básicos del currículo.  
Estado de la cuestión en los Conservatorios Profesionales  
de música**

## **Capítulo 2. Normativa que fija los aspectos básicos del currículo. Estado de la cuestión en los Conservatorios Profesionales de música**

En este apartado se busca plasmar las principales referencias de carácter legislativo, en el ámbito nacional y en cada comunidad autónoma, la normativa que se encarga del diseño del currículo, poniendo el foco en aquellos aspectos que se refieran a la enseñanza de música contemporánea en los estudios de grado profesional.

En primer lugar, para conocer la realidad en España en cuanto al tratamiento que se da a la música contemporánea en los conservatorios profesionales, nos enmarcaremos en la normativa vigente a nivel nacional, en el REAL DECRETO 1577/2006, de 22 de diciembre por el que se fijan los aspectos básicos del currículo de las enseñanzas profesionales de música reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación. Este incluye dentro del apartado instrumentos de viento madera: flauta travesera, oboe, clarinete, fagot y saxofón, como objetivo “Interpretar un repertorio que incluya obras representativas de las diversas épocas y estilos de dificultad adecuada a este nivel”. Y a continuación también se contempla como contenido “la iniciación a la interpretación de música contemporánea y al conocimiento de sus grafías y efectos” (2007, p. 2875 y 2876).

Lo anterior lleva a preguntarse qué ocurre entonces con la música contemporánea, si esta no es igual de importante que las épocas antecesoras, tal y como se considera en este Real Decreto. En los 6 cursos de duración de los estudios profesionales de música se alcanza un total de 180 horas lectivas de instrumento. Resulta de interés conocer la actualidad del día a día en cuanto al tratamiento de la música contemporánea con el instrumento, el conocimiento de sus grafías y efectos, y cuál es la secuenciación por niveles para su desarrollo.

El presente estudio atiende únicamente a lo relacionado con las enseñanzas de flauta travesera en los conservatorios profesionales seleccionados. Por ello, a continuación se hará referencia a los currículos de ámbito autonómico, acogiéndonos a aquellos términos que aludan a la enseñanza de la música contemporánea en la asignatura flauta travesera.

Principado de Asturias: Decreto 58/2007, de 24 de mayo, por el que se establece la ordenación y el currículo de las enseñanzas profesionales de música en el Principado de Asturias. BOPA núm. 141, Consejería de Educación y Ciencia, Gobierno del Principado de Asturias, Oviedo, España, 18 de junio de 2007. Entre los objetivos de Instrumentos de viento-madera: flauta travesera, oboe, clarinete, fagot y saxofón encontramos: 7. Conocer las diversas convenciones interpretativas vigentes en distintos períodos de la historia de la música,

especialmente las referidas a la escritura rítmica o a la ornamentación. 8. Interpretar un repertorio que incluya obras representativas de diferentes épocas y estilos de dificultad adecuada a este nivel. Y entre los contenidos: -Estudio del repertorio solístico con orquesta de diferentes épocas y estilos correspondiente a cada instrumento. -Interpretación de obras del repertorio pertenecientes a distintas épocas y estilos, con arreglo a las distintas convenciones interpretativas. -Iniciación a la interpretación de música contemporánea y al conocimiento de sus grafías y estilos.

Castilla y León: Decreto 60/2007, de 7 de junio, por el que se establece el currículo de las enseñanzas elementales y profesionales de música en la Comunidad de Castilla y León. BOCYL Suplemento al núm. 114, Consejería de Educación, Junta de Castilla y León, Valladolid, España, 13 de junio 2007. Instrumentos de viento madera: Flauta travesera, Oboe, Clarinete, Fagot y Saxofón. Entre los objetivos se encuentran: c) Conocer los elementos básicos de técnicas de interpretación y las técnicas de relajación y adaptarlos al estudio individual propio para adquirir hábitos eficaces. e) Conocer las características y posibilidades sonoras del instrumento y saber utilizarlas, dentro de las exigencias del nivel, tanto en la interpretación individual como de conjunto. i) Interpretar un repertorio básico integrado por obras de diferentes épocas y estilos, de una dificultad acorde con este nivel. Entre sus contenidos no recoge nada que se refiera a la música contemporánea.

Cantabria: Decreto 126/2007, de 20 de septiembre, por el que se establece el currículo de las enseñanzas profesionales de Música y se regula su acceso en la Comunidad Autónoma de Cantabria. BOC núm. 191, Consejería de Educación, Cultura y Deporte, Gobierno de Cantabria, Santander, España, 1 de octubre de 2007. Entre los objetivos de los instrumentos de viento madera: flauta travesera, oboe, clarinete, fagot y saxofón: b) Interpretar un repertorio que incluya obras representativas de las diversas épocas y estilos de dificultad adecuada a este nivel. e) Conocer las diversas convenciones interpretativas vigentes en distintos períodos de la historia de la música instrumental, especialmente las referidas a la escritura rítmica o a la ornamentación. Y entre sus contenidos se encuentran: 6. Estudio del repertorio solístico con orquesta de diferentes épocas correspondiente a cada instrumento. 8. Iniciación a la interpretación de música contemporánea y al conocimiento de sus grafías y efectos.

La Rioja: Decreto 29/2007, de 18 de mayo, por el que se establece el currículo de las enseñanzas profesionales de música impartidas en los centros de la Comunidad Autónoma de La Rioja. BOR nº 69, Consejería de Educación, Cultura y Deporte, Gobierno de la Rioja,

Logroño, España, de 22 de mayo de 2007. Entre los objetivos de Instrumentos de viento madera: flauta travesera, oboe, clarinete, fagot y saxofón, se encuentran: 2. Interpretar un repertorio que incluya obras representativas de las diversas épocas y estilos de dificultad adecuada a este nivel. 5. Conocer las diversas convenciones interpretativas vigentes en distintos períodos de la historia de la música instrumental, especialmente las referidas a la escritura rítmica o a la ornamentación. Y entre sus contenidos: Estudio del repertorio solístico con orquesta de diferentes épocas correspondiente a cada instrumento. Iniciación a la interpretación de música contemporánea y al conocimiento de sus grafías y efectos.

Comunidad Foral de Navarra: Decreto foral 21/2007, de 19 de marzo, por el que se establece el currículo de las enseñanzas profesionales de música reguladas por la ley orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de educación, en el ámbito de la Comunidad Foral de Navarra. BON núm. 56, Presidencia del Gobierno de Navarra, Pamplona, España, 4 de mayo de 2007. Entre los objetivos de Instrumentos de viento madera: flauta travesera, oboe, clarinete, fagot y saxofón, se encuentran: b) Interpretar un repertorio que incluya obras representativas de las diversas épocas y estilos de dificultad adecuada a este nivel. e) Conocer las diversas convenciones interpretativas vigentes en distintos períodos de la historia de la música instrumental, especialmente las referidas a la escritura rítmica o a la ornamentación. Y entre sus contenidos: Estudio del repertorio solístico con orquesta de diferentes épocas correspondiente a cada instrumento. Iniciación a la interpretación de música contemporánea y al conocimiento de sus grafías y efectos.

Recapitulando, los currículos de las Comunidades Autónomas del Principado de Asturias, Cantabria, La Rioja y la Comunidad Foral de Navarra, comparten los siguientes dos objetivos basados en el REAL DECRETO 1577/2006, de 22 de diciembre, anteriormente mencionado:

Interpretar un repertorio que incluya obras representativas de las diversas épocas y estilos de dificultad adecuada a este nivel. [...] Conocer las diversas convenciones interpretativas vigentes en distintos períodos de la historia de la música instrumental, especialmente las referidas a la escritura rítmica o a la ornamentación.

A excepción de Castilla y León, que propone otros diferentes al resto:

Conocer las características y posibilidades sonoras del instrumento y saber utilizarlas, dentro de las exigencias del nivel, tanto en la interpretación individual como de conjunto [...] Interpretar un repertorio básico integrado por obras de diferentes épocas

y estilos, de una dificultad acorde con este nivel (Consejería de Educación, Junta de Castilla y León, 2007).

En cuanto a los contenidos, todos los currículos comparten el siguiente contenido “Iniciación a la interpretación de música contemporánea y al conocimiento de sus grafías y efectos”, como excepción, de nuevo, Castilla y León, que no recoge ningún contenido en relación con la música contemporánea. En cuanto al Principado de Asturias, se modifica el término “efectos” por “estilos” y a diferencia con el resto añade a los contenidos “Interpretación de obras del repertorio pertenecientes a distintas épocas y estilos, con arreglo a las distintas convenciones interpretativas” (Consejería de Educación y Ciencia, Gobierno del Principado de Asturias, 2007).

En la citada normativa hemos observado que únicamente se incluyen una serie de pautas didácticas generales de carácter superficial, por lo que posteriormente, cada centro perfilará unas pautas específicas propias en sus programaciones didácticas. Esto provocará que existan diferencias en la enseñanza de música contemporánea entre los distintos conservatorios.

## **Capítulo 3**

### **Las técnicas extendidas en la flauta travesera**

### **Capítulo 3. Las técnicas extendidas en la flauta travesera**

#### **3.1 La flauta en la música contemporánea. Contexto, métodos y recursos pedagógicos**

Según Toff (2012), la mejora y estabilización del mecanismo Boehm de la flauta en el siglo XX, junto al incremento de las posibilidades de experimentar con el instrumento, permitieron que esta adquiriese una mayor capacidad de adaptación a las nuevas exigencias de la música contemporánea. Otro aspecto destacable que se desarrolló en el siglo XX, es la división de la figura del flautista-compositor, esto puede deberse a que los compositores a tiempo completo -convencidos por fin del potencial de la flauta- ya lo hacían con éxito (pp. 248-250).

Al mismo tiempo, la interpretación de la flauta ha cambiado en múltiples aspectos, la variedad en afinaciones y timbres, así como el uso de distintos tipos de vibrato, se convirtieron en factores muy importantes. El nivel técnico, en general, anteriormente no había sido tan alto, y con ello se da un aumento considerable de la literatura para flauta solista. Esta literatura adaptada a las posibilidades sonoras de la flauta creó una identidad independiente a la flauta del Siglo XX. Dentro de esta recopilación de repertorio, “no hay únicamente un estilo “moderno” o “contemporáneo” cuyas características puedan ser enumeradas, sino que abarca una larga lista de estilos y técnicas” (Toff, 2012, p. 250).

El repertorio para flauta comenzó a cambiar sobre todo después de la I Guerra Mundial. En ese momento se comenzaron a expandir y exagerar los elementos y el contraste sonoro que se había comenzado a desarrollar en los treinta años anteriores. Se comenzaron a explotar las posibilidades sonoras de los instrumentos solistas, y el sonido de la flauta fue alterado dentro de los límites de la afinación tradicional a través de recursos como los armónicos, sonidos silbantes, cambios en el vibrato, cambios de articulación, frullato, etc. A veces se dan cambios en el timbre que afectan a la afinación, como el “key vibrato” (vibrato de llaves), oscilación en los labios, trinos de cuartos de tono, microtonos, glissandos, etc.

Como resultado de esta expansión, el rango de la flauta fue ampliándose con nuevas digitaciones y nuevas técnicas de embocadura. El timbre también sufrió cambios al incorporar efectos percusivos producidos por el mecanismo de la flauta, así como sonidos ejecutados por el propio intérprete, como el sonido del aire sin una afinación determinada, los golpes de lengua o susurrar y cantar mientras se toca.

Los músicos en la actualidad, componen e interpretan en una era musical experimental, caracterizada por una creatividad sin límites y una sed continua de descubrir nuevas

sonoridades instrumentales, que transmitan eficazmente las intenciones artísticas y los movimientos socioculturales modernos. Y aunque los primeros sonidos instrumentales no convencionales se encontraron en obras anteriores a la década de 1900, más de cien años después, los músicos pioneros siguen ideando nuevas técnicas instrumentales, que se suman a esta lista en constante evolución.

### **3.2 Principales posibilidades sonoras de la flauta y sus grafías**

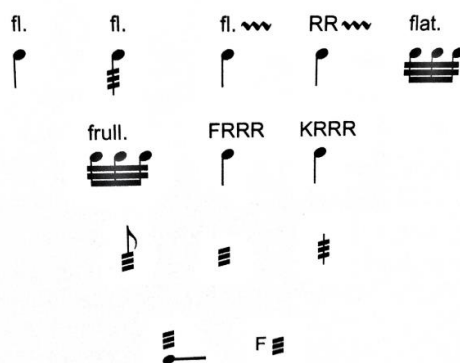
Se hablará aquí de los nuevos recursos también conocidos como técnicas extendidas. Así como se refieren a ellos Arias y López (1999) “Aunque no todos son tan nuevos, englobamos bajo este título el conjunto de técnicas cuyo empleo se ha generalizado en la música de la mitad del siglo XX, contribuyendo a una ampliación de los efectos sonoros y expresivos de la flauta” (p. 9).

Con el fin de aproximarse a las técnicas extendidas y entender cómo se ejecutan y se anotan, esta sección del trabajo está dedicada a aportar un listado de las técnicas extendidas más comunes para la flauta, ya que no es habitual encontrarlas en los métodos tradicionales de flauta. A pesar de que todavía no se ha producido una estandarización global en cuanto a las grafías, se han hecho grandes progresos en las últimas décadas. Es habitual que cada compositor utilice su propia notación.

#### **3.2.1 Efectos que amplían el sonido**

##### **3.2.1.1 Frullato/ Flutter-Tonguing**

Se denomina frullato (en italiano) o flatterzunge (en alemán), a la articulación producida al rodar la lengua durante la emisión del sonido. En español se puede llamar tremolo dental. Gerardo Gombau lo denomina redoblillo en su obra Suite Breve. Este efecto, fue utilizado por primera vez por Richard Strauss en su poema sinfónico Don Quijote, en 1897, siendo esta la primera técnica extendida. El frullato, además de considerarse una incorporación a la variedad de articulaciones en la flauta, también puede ser considerado un efecto tímbrico (Toff, 2012, p. 121). Dependiendo de cómo se origine puede ser: glotal, es decir, producido desde la laringe, con una “R” francesa, realizada en la parte de atrás de la cavidad bucal, próxima a la garganta, idea similar a hacer gárgaras con agua; o lingual, que consiste en hacer vibrar o rodar la punta de la lengua en la parte posterior de los dientes a modo de “R” española (Levine & Mitropoulos-Bott, 2005, p. 16). Esta técnica es posible en todos los registros de la flauta (Arias & López, 1999, p. 10). Podemos encontrarlo expresado de las siguientes maneras:

**Figura 1***Diferentes grafías de frullato*

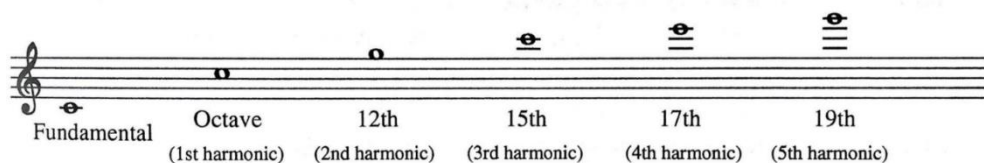
*Nota.* Recuperada de *The Flute Book* (p.121), por Toff, N., 2012.

Según Dimpker (2012) los dos tipos diferentes de flutter tonguing también pueden verse anotados en base al Alfabeto Fonético Internacional (AFI): el signo [r] indica el balanceo de la lengua en la cresta alveolar, mientras que el signo [R] indica el balanceo de la parte posterior de la lengua en la úvula (p. 156).

### 3.2.1.2 Armónicos o sonidos parciales

Considerados una de las técnicas extendidas más comunes, los armónicos naturales se basan en uno de los principios más fundamentales de la flauta, el sobresoplado (Levine & Mitropoulos-Bott, 2005). Esto quiere decir que se producen soplando, mediante el cambio de presión y enfocando el aire para conseguir el resto de sus sonidos parciales por encima de la fundamental, llamada también primer parcial. Cada armónico requiere de un apoyo y enfoque de la corriente de aire determinado. La flauta produce los sonidos de la serie armónica propia de los tubos abiertos por ambos extremos, sonido que se llaman según Dick armónicos naturales (1995). Esta serie armónica se consigue aumentando la velocidad y manteniendo el apoyo.

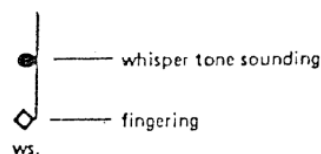
En la flauta existen quince notas fundamentales sobre las que se pueden producir sonidos armónicos (Figura 3). Los armónicos se suelen anotar con una forma de diamante abierto de la fundamental que se muestra debajo de la nota armónica deseada (Figura 4), o con la nota armónica específica indicada con un círculo abierto que se muestra arriba. La notación de círculo abierto requiere que el intérprete ejecute el armónico con la nota fundamental apropiada necesaria (Botieff, 2015).

**Figura 2***Serie armónica de Do en notación musical**Nota.* Recuperada de *The flute book* (p. 136), Toff, N., 2012.**Figura 3***Los 15 sonidos fundamentales en la flauta en Do**Nota.* Recuperada de *The Flute Book* (p.137), Toff, N., 2012.**Figura 4***Ejemplo notación de armónico**Nota.* Recuperada de *Contemporary Music Notation for the Flute: A Unified Guide to Notational Symbols for Composers and Performers* (p. 38), por Arkoudis, E., 2019.

En la Música Contemporánea la funcionalidad de los armónicos no siempre es la misma. A veces se deberán hacer de una manera muy aleatoria, sin ningún orden, o simplemente como un efecto sonoro.

### 3.2.1.3 Whistle Tones /sonidos susurrantes/ silbantes

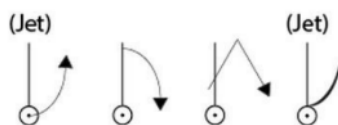
En palabras de Levine “Whistle tones son notas suaves que fluctúan en el registro agudo y que están basadas en la serie de armónicos” (2005, p. 20). Cuanto más aguda es la digitación menos armónicos suenan. Conseguir estabilidad del sonido con esta técnica requiere práctica. El flujo del aire debe ser constante pero suave, apenas sin presión del aire, sobre el bisel de la embocadura y con los labios muy relajados. La dificultad reside en tocar los sonidos silbantes lo más fuerte posible sin que el sonido real aparezca.

**Figura 5***Notación de Whistle Tone*

*Nota.* Recuperada de *The other flute* (p. 133), por Dick, R., 1975.

### 3.2.1.4 Jet Whistle

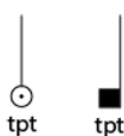
El Jet Whistle es un ataque de aire fuerte y enérgico que recuerda a un despegue de un avión (Levine y Mitropoulos, 2005). Se cubre totalmente la embocadura con los labios y se expulsa el aire hacia el tubo con un enérgico impulso de aire o diafragma. Para acentuar el efecto es recomendable pensar en un crescendo en el momento de exhalar y apoyar las progresivas alturas de sonido mediante sílabas fonéticas en el interior de la boca. Dependiendo de la digitación, la zona de resonancia del instrumento varía. Cuanto más grave sea la nota, más ricas son las frecuencias que se producen.

**Figura 6***Notación Jet Whistle*

*Nota.* Recuperada de Flutexpansions.com, (<https://www.flutexpansions.com/videos>).

### 3.2.1.5 Embocadura de trompeta/sonidos de trompeta

Este efecto consiste en producir el sonido de forma similar a como lo hacen los instrumentistas de viento metal, apretando los labios al expulsar el aire y hacer que estos vibren debido a la presión del aire. En función de la presión de los labios y de la cavidad interna de la boca, resultará una altura del sonido diferente (Levine & Mitropoulos-Bott, 2005). Se puede tocar en el orificio de la embocadura o bien directamente sobre la parte superior el cuerpo de la flauta sin la cabeza, posicionando el instrumento verticalmente. También puede encontrarse como Buzz Tone.

**Figura 7***Notación sonido de trompeta*

*Nota.* Recuperada de Flutexpansions.com, (<https://www.flutexpansions.com/videos>).

### 3.2.1.6 Voz y sonido/cantar y tocar

Este fenómeno se produce cuando las cuerdas vocales se frotan entre sí durante el paso del aire a través de la laringe hacia la flauta (Levine & Mitropoulos-Bott, 2005). Es decir, se dan al mismo tiempo el sonido de la flauta y la voz, produciendo dos sonidos simultáneos. Puede realizarse de varias maneras:

- Cantar una melodía sobre una nota tenida o viceversa.
- Cantar y tocar, al unísono o a la octava; se denomina canto paralelo, es un caso muy interesante pues se produce un acoplamiento sonoro de ambos sonidos en resonancia.
- Hacer dos melodías independientes, una cantada y la otro con la flauta (normalmente en intervalos de terceras, cuartas o quintas), lo que se conoce como canto polifónico.

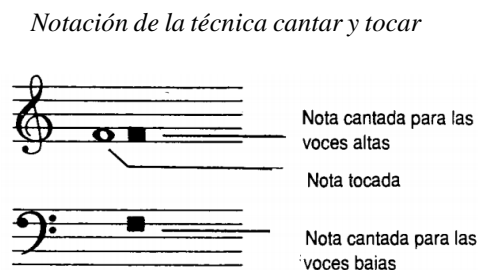
En todos estos casos es imprescindible una total relajación de la garganta. La idea de cantar al mismo tiempo que se toca es muy antigua y aun se practica en la música popular de civilizaciones como la persa; también es un recurso habitual en el Jazz (Arias & López, 1999).

Robert Dick (1995) desarrolló un método llamado afinación de garganta, que ayuda a la entonación del canto y la interpretación, así como a la interpretación en general. La idea principal de la afinación de la garganta es que el tono de la flauta no sólo proviene del instrumento, sino también del intérprete. Afirma que cuando las cuerdas vocales se mantienen en posición para cantar un tono determinado, la garganta está en posición de resonar ese tono de la mejor manera posible (p. 9).

**Figura 8**



**Figura 9**



*Nota.* Recuperada de flutexpansions.com, (<https://www.flutexpansions.com/videos>).

*Nota.* Recuperada de *El desarrollo del sonido mediante nuevas técnicas* (p. 8), Dick, R., 1995.

### 3.2.1.7 Sonidos Multifónicos

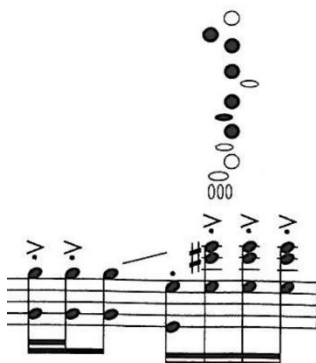
Se utilizan en el repertorio de la flauta moderna desde 1958 y se consideran una técnica estándar (Levine & Mitropoulos-Bott, 2005). Cuando se produce un multifónico la columna de aire contenida en la flauta se divide en dos segmentos que pueden vibrar simultáneamente con sus frecuencias respectivas. Ello determinará la aparición simultánea de dos sonidos, aleatoriamente emparentados. Así se pueden llegar a crear acordes reales de dos o cinco, incluso seis notas (Arias & López, 1999), desafiando así la naturaleza monofónica de la flauta. Hacer esto requiere una gran cantidad de enfoque de la velocidad del aire y el apoyo para equilibrar el multifónico correctamente.

Se producen soplando una digitación especial mientras se mantiene el tamaño óptimo de la apertura de los labios y una corriente de aire enfocada en ángulo para que se escuchen todas las sonoridades (Levine & Mitropoulos-Bott, 2005). La facilidad y flexibilidad en la producción de cada multifónico varía, dependiendo del intervalo y del matiz dinámico. Mientras que algunos multifónicos se pueden obtener en cualquier nivel dinámico, otros sólo se apreciarán en un rango dinámico suave, pianísimo, o sólo en dinámicas muy fuertes (Botieff, 2015).

Hay cientos de posibilidades de multifónicos que pueden producir intervalos desde los más cercanos a los más distantes, desde menos de un semitono, hasta un intervalo de doceava. En el libro de Dick, *The Other Flute*, se incluyen más de seiscientas posibilidades.

**Figura 10**

*Ejemplo notación de multifónico*



*Nota.* Recuperada de *Zoom Tube*, Clark, I., 1999.

### 3.2.2 Efectos percutivos

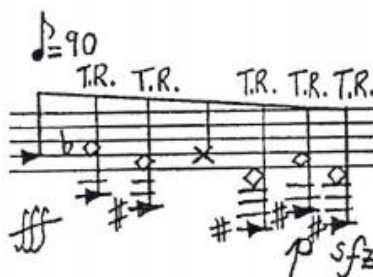
La flauta ofrece diversas posibilidades percutivas. Por la manera de ejecutarse y por el efecto que producen, podemos distinguir los casos siguientes:

#### 3.2.2.1 Tongue ram

Para conseguir este efecto explosivo (Levine & Mitropoulos-Bott, 2005) se debe cubrir totalmente el orificio de la embocadura con los labios, impulsando rápida y enérgicamente la punta de la lengua entre los labios con un flujo de aire, haciendo que obture violentamente la embocadura (Arias & López, 1999). Existe otra variante de esta técnica, en este caso el aire es inspirado y la lengua se detiene en el paladar superior (Levine & Mitropoulos-Bott, 2005). En cualquiera de los casos, el sonido resultante será una séptima mayor por debajo de la nota digitada de Do de concierto, una séptima mayor o menor por debajo del tono escrito en una flauta contralto y bajo, y una novena menor por debajo para el piccolo (Flutexpansions.com).

**Figura 11**

*Ejemplo notación Tongue Ram*



«Aura», Emmanuel Nunes, Ricordi

*Nota.* Recuperada de *Posibilidades técnicas de la flauta* (p. 36), Levine, C. & Mitropoulos-Bott, C., 2005. Fuente original *Aura*, Emmanuel Nunes, Ricordi

#### 3.2.2.2 Pizzicato

Pizzicato sencillo. Se produce al atacar una nota de forma enérgica, pero valiéndose solamente de la lengua, sin tocar la nota. Así se obtiene un sonido muy breve y conciso. Para que el efecto sea bueno, es indispensable colocar la lengua entre los labios (Arias y López). El orificio de la embocadura permanece descubierto y, en lugar de soplar directamente en el orificio de la embocadura, el aire se detiene rápidamente con la lengua antes de que pase por el orificio. El sonido resultante es el mismo tono que la nota digitada (Botieff, 2015).

Figura 12

Ejemplo notación Pizzicato



Nota. Recuperada de *Cassandra's Dream song*, por Ferneyhouhg, B., 1975.

Existen dos tipos de pizzicato: el pizzicato de lengua (slap) y el pizzicato de labios. En el pizzicato lingual, la lengua produce una articulación dura (letra T) al colocarse entre los labios o contra el paladar duro detrás de los dientes. El sonido producido tiene una calidad seca. Con el pizzicato labial, el flautista debe presionar fuertemente los labios entre sí y dejar que el aire los separe, para producir un sonido percusivo [pa]. Este sonido debe tener una calidad más húmeda (Dimpker, 2012).

### 3.2.2.3 Percusiones de llave

1. Los key clicks o key slaps son una técnica de percusión que consiste en pulsar fuertemente las llaves del instrumento para producir resonancia de la nota (flutexpansions.com). Es considerada como la primera técnica contemporánea para la flauta, apareciendo por primera vez en *Density 21.5*, de Varèse (Artaud, 1991). Se acciona la llave sin soplar por el orificio de la embocadura. Los golpes de las llaves (key slaps), se pueden producir de dos maneras: complementando al sonido (figura 12) o sin él (figura 13). La nota resultante depende de la digitación, de si el agujero de la embocadura está cubierto o descubierto, así como de la nota particular que se está tocando y qué tecla se golpea para crear el sonido. El flautista debe explorar qué tecla produce el sonido más resonante. Para ganar resonancia y conseguir más efecto se sugiere utilizar, como Levine y Mitropoulos lo denominan, un “dedo ayuda” que consiste en accionar la nota deseada y accionar el cuarto dedo de la mano izquierda, la llave de la nota sol (2005).

Figura 13

Ejemplo de notación golpe de llaves con sonido



Nota. Recuperada de *Density 21.5*, por Varèse, E., 1936.

2. Simple percusión de llave o ruido de llaves sin sonido. Realizable con cualquier nota de la primera octava, salvo para el Do# con todas las llaves destapadas. No todas son bien audibles, pudiéndose observar diferencias según la llave que se percute, se puede hacer hasta el re# de la segunda octava, ya que al destapar el índice izquierdo se produce la octavación. (Arias & López, 1999). Si se cubre la embocadura con la lengua o los labios, el ruido de las llaves suena una séptima mayor más grave (Levine & Mitropoulos-Bott, 2005).

**Figura 14**

*Ejemplo notación golpe de llaves sin sonido*

*Nota.* Recuperada de *Giravolts per a flauta sola, Op. 123*, Brotons, S., 2012, Brotons & Mercadal Edicions Musicals, SL (Sant Cugat del Valles).

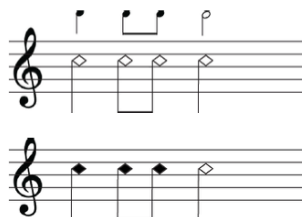
### 3.2.3 Diferentes formas de vibratos

Si dejamos de lado su función puramente musical, a la que se asocia el uso de vibrato en el aspecto expresivo, podremos pasar a considerar el vibrato como un efecto en cuanto entra en juego la voluntad del compositor determinando la velocidad de las oscilaciones y la amplitud del vibrato (Arias y López) (Levine y Mitropoulos, 2005). Se distinguen varios grados de vibrato: “senza vibrato” (s.v.) o “non vibrato” (n.v.) “destinado a producir una sonoridad lo más blanca posible” prescindiendo de este, “hasta el vibratísimo, que creará una sensación de agitación extrema del sonido” (Arias & López, 1999).

### 3.2.4 Ruido de aire

#### 3.2.4.1 Sonidos eólicos

Este efecto también llamado “ruido de aire” se consigue si se sopla por encima de la embocadura (Levine & Mitropoulos-Bott, 2005). Es decir, se producen al suprimir completa o parcialmente el timbre, sólo interesa el sonido del aire. Para esto, mientras se está soplando al frente dejando que el aire se expanda alrededor del bisel, se debe mantener una embocadura relajada y desenfocada. El sonido será suave o muy fuerte en función de la forma de la cavidad oral con el uso de las vocales, la distancia entre los dientes, y la velocidad y el ángulo de la corriente de aire (<https://www.flutexpansions.com/>).

**Figura 15***Notación sonidos eólicos*

*Nota.* Recuperada de Flutexpansions.com, (<https://www.flutexpansions.com/videos>).

### 3.2.4.2 Sonido y aire

Como complemento a los sonidos eólicos también podemos conocer este otro efecto, que consiste en combinar conscientemente el ruido de aire con el sonido, haciendo un uso flexible de la tensión en los labios (Levine & Mitropoulos-Bott, 2005).

### 3.2.4.3 Hablar y tocar

Este efecto consiste en pronunciar palabras por encima de la embocadura o dirigidas al interior de la flauta, de forma sonora o átona, acompañadas de un impulso de aire. La altura del sonido tocado influye en el resultado sonoro. La resonancia del instrumento se verá favorecida cuantas más llaves estén cerradas, es decir en el registro grave (Levine & Mitropoulos-Bott, 2005).

Figura 16

Diferentes ejemplos de notación hablar y tocar

Speak into instrument



Speak with no instrument



♩ = *Sprechstimme*

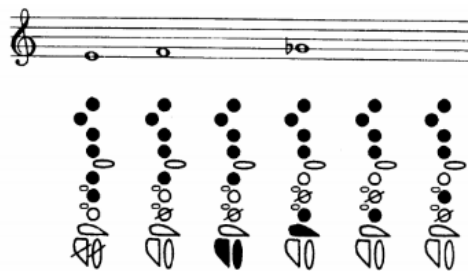
♩ = *tonlos* (whispered)




Nota. Recuperada de *Contemporary Music Notation for the Flute: A Unified Guide to Notational Symbols for Composers and Performers* (p. 83), por Arkoudis, E., 2019.

### 3.2.5 Bisbigliando o trino tímbrico

Consiste en lograr variaciones rápidas de timbre sobre una misma nota por medio del encadenamiento de diferentes digitaciones (Arias & López, 1999), que pueden ejecutarse a distintas velocidades. Estas digitaciones vienen recogidas en los tratados especializados (Levine y Mitropoulos, 2005). El propósito de un bisbigliando no es cambiar la afinación de la nota, sino el color de la misma; el resultado es un cambio rápido y brillante del color de la nota semejante a la ejecución de un trino (Dimpker, 2012). Aquellas notas que no implican el uso de gran parte de los dedos, facilitan la práctica del efecto, por ejemplo, el do medio o agudo. Esta técnica aparece indicada en la partitura con la palabra *bisb.* junto con una línea ondulada.

**Figura 17***Ejemplo notación Bisbigliando*

Nota. Recuperada de *El desarrollo del sonido mediante nuevas técnicas*, Dick, R., 1995.

**Figura 18***Ejemplo notación Bisbigliando*

Nota. Recuperada de Flutexpansions.com, (<https://www.flutexpansions.com/videos>).

### 3.2.6 Glissando

El glissando es una transición fluida entre dos notas. Este paso entre dos notas se puede ejecutar de diferentes maneras:

1. Glissando cromático.
2. Glissando de dedos, en el que el flautista desliza suavemente los dedos sobre los bordes de las llaves para cubrir o descubrir los orificios en una flauta.
3. Glissando de embocadura o pitch bending, para el cual un flautista cubre y descubre el agujero de la embocadura bien modificando la tensión del labio o haciendo rodar la flauta hacia dentro o hacia fuera (Levine y Mitropoulos, 2005). Robert Dick las denomina "curvas".

### 3.3 Beneficios del estudio de las técnicas extendidas en la flauta

Las técnicas extendidas suelen considerarse ajenas a la pedagogía estándar de la flauta. A los flautistas no se les suele exigir que estudien estas técnicas a menos que se enfrenten a una pieza que las utilice. Lancaster (1994, como se citó en Leigh, 2012) en su tesis doctoral, después de encuestar a catorce profesores universitarios de flauta, respecto a la enseñanza de las técnicas extendidas, descubrió que ocho profesores no incorporaban estas técnicas en las clases diarias ni exigían a sus alumnos que tocaran música de vanguardia. En respuesta a estos resultados, Lancaster dice: "Esta práctica puede resultar un perjuicio para los estudiantes que algún día tengan que enseñar este tipo de repertorio" (p. 6).

Por lo tanto, resulta interesante incorporar como herramientas de estudio algunas de las técnicas expuestas anteriormente a las clases con el instrumento. Pueden encontrarse atractivas por lo especial que albergan de por sí, y porque favorecen el gusto por experimentar con el instrumento. Cuanto mayor familiarizados estén los estudiantes, más sencillo será en un futuro abordar repertorio contemporáneo en el que se emplean estas técnicas. Entre las más interesantes por los beneficios que estas aportan se encuentran:

**Cantar y tocar simultáneamente.** Cuando cantamos, el soporte diafragmático se activa de forma natural, además de evidenciar la actividad de la garganta. Esto además de que ayuda a ganar conciencia de las partes involucradas al tocar la flauta, contribuye a conseguir una posición relajada de la garganta, evitar tensión en esta área que a menudo se tensa cuando tocamos.

**Sonidos silbantes.** Cuando se tocan sonidos silbantes entra en juego la relajación de los labios y se obtiene gran consciencia de la columna o el flujo de aire, ya que para que estos se produzcan se debe alcanzar un grado de relajación en los labios muy específico. Como resultado, la práctica de los sonidos silbantes ayuda a obtener un mayor control sobre la embocadura y el soporte del aire.

A continuación, nombraré también los beneficios de practicar armónicos; contribuyen a desarrollar una embocadura flexible; ayudan a obtener un mejor control sobre la columna de aire; estabilizan y fortalecen su sonido y afinación, particularmente en los registros agudos; por su utilidad como digitaciones alternativas; son un recurso llamativo y divertido de practicar y por último, pero no menos importante, porque se utilizan en la música contemporánea para crear un "color" especial.

**Frullato.** Debido a que el frullato conlleva el rodamiento de la lengua o bien de la garganta, favorecerá focalizar y comparar el estado de tensión y relajación que estas sufren. Esta técnica ayuda a abrir la garganta y a relajar la lengua.

**Cambio de tono y timbre.** Flexibilidad en la embocadura y mejor control de los labios.

**Tongue rams.** Ayudará a la coordinación entre la lengua y el diafragma. Y por lo tanto desarrollar mayor control con la lengua.

Es recomendable que al principio la práctica de estas técnicas se realice lentamente, e incorporarla a la rutina de práctica diaria tanto como sea posible. Existen varios libros de técnica y de ensayos que ayudan a ello.

### 3.4. Métodos y libros para el desarrollo de las técnicas extendidas

En cuanto a los beneficios colaterales que las técnicas contemporáneas traen consigo, Dick (1995) indica en su obra *Tone Development through Extended Technique* (El desarrollo del sonido mediante nuevas técnicas):

Otra buena –y no bien conocida- razón para que los flautistas trabajen con nuevas sonoridades es que éstas beneficiarán enormemente su ejecución tradicional. Este trabajo desarrolla la fuerza, flexibilidad y sensibilidad de la embocadura y del soporte del aire, incrementando el rango de color, dinámica y proyección del ejecutante. El oído se refuerza también: uno debe oír la altura deseada claramente antes de tocar cuando no se usan digitaciones familiares, y los cuartos de tono y microtonos más pequeños agudizan el sentido de la afinación. (p. 7)

Este libro, publicado por primera vez en 1986, está dirigido a los estudiantes de nivel medio o avanzado, e indicado para el desarrollo técnico de las técnicas extendidas, y utilizarlas para ayudar a mejorar todos los aspectos de la interpretación (Dick, 1995).

Otra obra del mismo autor es *The Other Flute: A Performance Manual of Contemporary Techniques*, descrita por él como una "presentación exhaustiva de las posibilidades sonoras de la flauta" (Dick, 1975, p. V).

Otros métodos:

- *Flûtes au present*, Pierre-Yves Artaûd, Billaudot.
- *For the contemporary flutist*, Will Ofermans, Zimmermann.
- *Posibilidades técnicas de la flauta*, Carin Levine y Christina Mitropoulos-Bott, Idea Books, S. A.
- *9 studies for the contemporary flutist*, Michael Colquhoun, McGinnis & Marx Music Publishers.
- *12 caprichos para flauta sola*, Heiner Reitz, Amadeus Verlag.
- *La flute Multiphonique*, Pierre-Yves Artaûd, Billaudot.
- *Special effects for flute*, Sheridan Stokes, Trio Associates.
- *The avant-garde flute*, Thomas Howell, University of California Press.
- *Estudio de los sonidos parciales en la flauta travesera*, Francisco Javier López Rodríguez, Alfar.

## **Capítulo 4**

**Referencias al estudio de la música contemporánea en las  
programaciones didácticas de los diferentes  
Conservatorios Profesionales de música del Principado de  
Asturias, Castilla y León, Cantabria, La Rioja y la  
Comunidad Foral de Navarra**

## **Capítulo 4. Referencias al estudio de la música contemporánea en las programaciones didácticas de los diferentes Conservatorios Profesionales de música del Principado de Asturias, Castilla y León, Cantabria, La Rioja y la Comunidad Foral de Navarra**

### **4.1 Análisis de las programaciones de la asignatura flauta travesera de Grado Profesional**

Para el desarrollo de este apartado se ha llevado a cabo una recopilación de las programaciones de los conservatorios pertenecientes a las comunidades autónomas del Principado de Asturias, Castilla y León, Cantabria, La Rioja y la Comunidad Foral de Navarra. Con el propósito de conocer cuál es la presencia del repertorio de música contemporánea en los conservatorios seleccionados, para este proyecto se ha realizado una revisión del repertorio orientativo de cada curso propuesto en dichas programaciones. Se han tomado aquellas obras que han sido compuestas a partir del año 1936, tomando este año como punto de partida debido a que en él se gestó la primera obra que incluye técnicas extendidas, *Density 21.5*, de Varèse (Artaud, 1991).

Una vez obtenido el repertorio, se ha conformado un catálogo de estas obras ordenadas alfabéticamente por el apellido del autor. También se incluyen en esta tabla los años de vida del autor, el año de composición y los cursos en los que en cada programación estima que se deben trabajar<sup>1</sup>. Con ello se pretende observar si existe un número significativo de obras que se trabajan pertenecientes a este período, el curso indicado por cada conservatorio y analizar, en definitiva, los datos.

Además, se pretende que el catálogo conformado sirva de guía para aquellos flautistas y profesores que deseen ampliar el repertorio compuesto en esta franja temporal elegida y con ello contribuir a la difusión de estas obras.

Posteriormente y como instrumento complementario para el estudio de la presencia del repertorio de música contemporánea para flauta travesera, nos serviremos de la encuesta dirigida a los profesores, con el fin del comprender cuál es su papel.

---

<sup>1</sup> Los cursos aparecen indicados entre paréntesis a continuación del conservatorio al que pertenece la programación didáctica que contiene dicha obra.

#### ***4.1.1 Catálogo de obras compuestas a partir de 1936***

Para la elaboración de la siguiente tabla se ha recurrido a las programaciones didácticas de los conservatorios de las comunidades autónomas mencionadas anteriormente. Un total de 22 Programaciones didácticas conforman el estudio. Los conservatorios pertenecientes al Principado de Asturias son: Avilés, Gijón, Oviedo, Valle del Nalón, Conservatorio del Occidente de Asturias; en Cantabria: Ataulfo Argenta, Jesús de Monasterio, Torrelavega; en Castilla y León: Astorga, León, Ponferrada, Zamora, Salamanca, Palencia, Valladolid, Burgos, Soria, Segovia y Ávila; en La Rioja: Haro y Logroño; y en la Comunidad Foral de Navarra el Conservatorio Pablo Sarasate, de Pamplona.

Cabe mencionar que el Conservatorio de Calahorra no dispone de una Programación didáctica accesible, por lo que esta quedó fuera del estudio.

Debo señalar que las programaciones son del presente curso lectivo 2020-2021, a excepción de las de Zamora, del Conservatorio del Occidente de Asturias y del Conservatorio Ataulfo Argenta de Santander, que pertenecen al curso pasado 2019-2020.

Cabe destacar que algunas programaciones dedican un bloque llamado música contemporánea y moderna, u obras modernas y contemporáneas, como por ejemplo, Avilés, Valladolid y Burgos.

**Tabla 1***Obras Compuestas a partir de 1936 que se recogen o mencionan en las programaciones didácticas*

Compositor	Años vida	Año composición	Título de la obra	Conservatorio (Curso EE.PP. <sup>2</sup> )
Aitken, Robert	1939-	1977	Icicle	Palencia (5º)
Alís, Román	1931-2006	1963	Preludio y cante op. 34 (sonata para flauta sola)	Astorga (5º/6º)
Amargós, Joan Albert	1950-	1979	Sonata para flauta y piano	J. M. Santander (5º/6º)
Amargós, Joan Albert	1950-	1979	Sonata para dos flautas	J. M. Santander (5º/6º)
Arnold, M.	1921-2006	1948	Sonatina (op.19)	Pamplona (2º)
Arrambari, Jesús	1902-1960	1946	Ofrenda a Falla	Avilés (1º), Ávila (1º)
Arrieu, Claude <sup>3</sup>	1903-1990	1943	Sonatina para flauta y piano	Zamora (3º)
Auric, Georges	1899-1983	1968	Imaginées	J.M. Santander (1º/2º)
Bacchus, Peter John	1954-2016	1990	Short piece after Robert Dick (flauta y piano)	J.M. Santander (5º/6º)
Bacchus, Peter John	1954-2016	1985	Quartet for Diverse flutes	J.M. Santander (5º/6º)
Ballif, Claude	1924-2004	1977	Chant de l'innocent	Pamplona (3º)
Bartok, Bela	1881-1945	1908 transc. 1952	Suite paisana húngara	Oviedo (5º/6º), Avilés (6º)
Benes, Juraj	1940-2004	1975	Seis danzas, Sest Tancov (flauta y piano)	Palencia (3º, 4º), Astorga (3º/4º)
Bennett, Richard Rodney	1936-2012	1964	5 Conversations (2 flautas)	J.M. Santander (1º/2º)
Bennett, Richard Rodney	1936-2012	1982	Summer music	Torrelavega (2º)
Bennett, Richard Rodney	1936-2012	1960	Winter music	Avilés (5º), Palencia (4º), Astorga (4º)
Berkeley, Lennox	1903-1989	1978	Sonata op. 97	J. M. Santander (5º/6º)
Berkeley, Lennox	1903-1989	1939	Sonatina op.13	Avilés (6º), Torrelavega (4º)
Berthomieu, Marc	1906-1991	1974	Suite (romantique)	Soria (3º)
Bertomeu, Agustín	1929-	1985	Impromptu	Astorga (3º/4º), Salamanca (5º)
Bitsch, Marcel	1921-2011	1952	Trois sonatinas- tres sonatinas para flauta y piano	J.M. Santander (3º/4º)
Blanco, Enrique	-	1987	Hasta el Alba	León (6º)
Blanes, Luis	1929-2009	1985	Dos piezas fáciles para flauta	Astorga (3º/4º)
Blanquer, Amando	1935-2005	1975	Sonatina Jovenivola	Ponferrada (4º), León (6º), Gijón (6º), V. Nalón (4º/5º/6º), Segovia (5º), Soria (4º/ 5º), Palencia (5º/6º),

<sup>2</sup> Enseñanzas Profesionales.<sup>3</sup> Nacida como Louise Marie Simon.

Blake, Howard David	1938-	1982	Snowman	Valladolid (4°), Salamanca (5°), Pamplona (6°), Torrelavega (6°), Ávila (5°/6°), Astorga (5°/6°)
Bloch, Ernest	1880-1959	1956	Suit modal	Ponferrada (2°)
Bolling, Claude	1930-2020	1973	Suite para flauta y jazz piano	Torrelavega (2°)
Bourdin, Roger	1923-1976	1968 <sup>4</sup>	La chanson de pan	Avilés (3°/4°), Burgos (4°/5°/6°), Palencia (3°/4°/5°/6°), Valladolid (6°), Ávila (3°/4°), Astorga (3°/4°/5°/6°)
Bozza, Eugene	1905-1991	1939	Image	Pamplona (2°)
Bozza, Eugene	1905-1991	1972	Dialogue/Dilogue	Torrelavega (6°), Ávila (6°)
Bozza, Eugene	1905-1991	1946	Souvenir dans les montagnes	Gijón (1°)
Bozza, Eugene	1905-1991	1976	Berceuse	Gijón (3°), Torrelavega (5°)
				J.M. Santander (1°/2°)
Bozza, Eugene	1905-1991	1978	5 Canciones sobre temas japoneses	Palencia (2°), J.M. Santander (1°/2°), La Rioja-Logroño (2°), Astorga (2°)
Bozza, Eugene	1905-1991	1976	Quatre pièces faciles	Avilés (1°)
Bozza, Eugene	1905-1991	1942	Agrestide op. 44	J.M. Santander (5°/6°)
Bozza, Eugene	1905-1991	1936	Aria	Ávila (2°)
Bozza, Eugene	1905-1991	1939	Fantasie Italianne	J.M. Santander (5°/6°)
Brotons, Josep María <sup>5</sup>	1931-2017	-	Recordant	J.M.Santander (1°/2°)
Büsser, Paul Henri	1872-1973	<sup>6</sup> -	Prélude y scherzo op.35	Avilés (6°), Palencia (3°), J.M. Santander (3°/4°)
Campana, Jose Luis	1949-	1985	Pezzo per marco	Pamplona (5°)
Castelnuovo-Tedesco, Mario	1895-1968	1965	Sonatina op.205 (para flauta y guitarra)	Valladolid (6°)
Castillo, Manuel	1930-2005	1976	Trazos	Pamplona (4°)
Clerisse, Robert	1899-1973	1938	Fantasía para flauta u oboe y piano	V. Nalón (3°)
Cooke, Arnold	1906-2005	1956- Rev.1961	Sonatina para flauta y piano	Torrelavega (1°/2°/3°/4°)
Copland, Aaron	1900-1990	1971	Dúo para flauta y piano	Palencia (6°)
Costa, Eduardo	1968-	1991	Tempo de huida (flauta y piano)	León (6°), Astorga (5°/6°), Avilés (6°), Salamanca (6°)
De Pablo, Luis	1930-	1971	Promenade sur un corps	Palencia (5°)
Dick, Robert	1950-	1989	Lookout	Pamplona (5°)
Diederichs, Yann	1952-	1979	Fels, flauta sola	A.A. Santander (1°)

<sup>4</sup> Año de composición no encontrado, copyright 1968.

<sup>5</sup> Originalmente en la programación didáctica de Jesús de Monasterio el autor indicado era Salvador Brotons. Se desconoce el año de composición, copyright 2007.

<sup>6</sup> Se desconoce el año de composición, copyright 1967 por G. Schirmer, Inc. (ASCAP) New York. Copyright 1960 por Alphonse Leduc, Ediciones Musicales, París.

Djemil, Enyss <sup>7</sup>	1917-	8-	Petite suite médiévale (flauta y guitarra)	Avilés (3°)
Eben, Petr	1929-2007	1955	Sonatina semplice	Avilés (6°)
Echevarria, Victorino	1898-1965	9-	Divertimento	Astorga (3°/4°), Gijón (4°), Avilés (4°), Palencia (3°/4°)
Escher, Rudolf George	1912-1980	1953	Air pour charmer un lézard op. 28, para flauta solo	J.M. Santander (3°/4°)
Escher, Rudolf George	1912-1980	1949	Sonata para flauta solo op. 16	J.M. Santander (5°/6°), Torrelavega (6°)
Espasa, Salvador	1957-	2000	Lamentos bajo el mar	Oviedo (4°), Oc. Asturias (5°), Avilés (5°)
Esplá, Oscar	1886-1976	10-	Cantos de antaño	Salamanca (2°)
Estevan, Pedro y Saiz, Suso	1951 y 1957	11-	El reflejo de un soplo	Avilés (3°), Palencia (2°), Astorga (2°)
Farkas, Ferenc	1905-2000	1965	Sonatina para flauta y piano	J.M. Santander (5°/6°)
Ferran, Ferrer <sup>12</sup>	1966-	2006	Tumnus	Ávila (2°/3°)
Ferran, Ferrer	1966-	1994	Canción y Tarantella	Ávila (3°)
Finzi, Gerald	1901-1956	1941-43	Five Bagatelles op.23 (original clarinete y piano)	Avilés (5°), Palencia (4°), Astorga (4°) Astorga (5°/6°), Palencia (5°/6°), Pamplona (5°), Burgos (6°), J.M. Santander (5°/6°), Torrelavega (5°), Ávila (5°/6°)
Fukushima, Kazuo	1930-	1956	Requiem para flauta sola	Astorga (5°/6°), Gijón (6°), Avilés (6°), Burgos (6°), Palencia (5°/6°), J.M. Santander (5°/6°), A.A. Santander (6°), Ávila (5°/6°)
Fukushima, Kazuo	1930-	1962	Mei	J.M Santander (3°/4°)
Fukushima, Kazuo	1930-	1958	Ekagura	J.M. Santander (1°/2°)
Fukushima, Kazuo	1930-	1958	3 piezas (Chu-u) para flauta y piano	A.A. Santander (5°)
Fukushima, Kazuo	1930-	1969	Schun-San para flauta sola	J.M. Santander (3°/4°), Ávila (3°/4°), Astorga (3°/4°) León (4°), Astorga (1°/3°/4°), Oviedo (3°), Gijón (3°), V. Nalón (2°), Oc. Asturias (3°/4°/5°/6°), Avilés (3°/5°), Palencia (1°/2°), Valladolid (4°/5°), Salamanca (3°), Pamplona (4°), Torrelavega (1°/3°/4°), La Rioja-Logroño (5°), Ávila (1°/2°)
Gaubert, Philippe	1879-1941	1937	Sonatine para flauta y piano	
Gombau, Gerardo	1906-1971	1953	Suite breve	

<sup>7</sup> Se le conoce desde el 24 de marzo de 1973 como Francis-Paul Demillac.

<sup>8</sup> Se desconoce el año de composición, Publicada en 1974.

<sup>9</sup> Se desconoce el año de composición, publicado o copyright 1973, Madrid Unión Musical Española.

<sup>10</sup> Se desconoce el año del arreglo para flauta. Originalmente fue compuesta en 1930 para piano.

<sup>11</sup> Se desconoce el año de composición. La versión original para flauta y piano, se estrenó en la segunda edición de Nueva Música Española para Flauta, celebrada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid el 15 de junio de 1986.

<sup>12</sup> Ferrer Ferran es su seudónimo, su nombre es Fernando Ferrer Martínez.

Groba, Rogelio	1930-	1981	Mímesis (Sonata para flauta y piano)	Salamanca (6°)
Guiot, Raymond	1930-	1983	Blues y preludio	Palencia (4°), Ávila (3°/4°), Astorga (3°/4°)
Guiot, Raymond	1930-	1979	Dialectologie	Soria (6°), Palencia (3°), Valladolid (3°)
Guiot, Raymond	1930-	1981	Rapsodia	Salamanca (3°), Torrelavega (1°/2°)
Gurbindo, José Fermín			Sonatina	Ponferrada (3°), Astorga (3°/4°/5°/6°), Gijón (4°), Avilés (6°), Burgos (6°), Segovia (5°), Palencia (4°/5°/6°), Valladolid (5°/6°), Pamplona (5°), Ávila (5°/6°)
	1935-1985	1970		Avilés (4°), Palencia (3°, 4°), Valladolid (3°), Astorga (3°/4°/5°/6°)
Guridi, Jesús	1886-1961	s.a. <sup>13</sup>	Tirana (flauta y piano)	J.M. Santander (3°/4°/5°/6°)
Henze, Hans Werner	1926-2012	1947	Sonatina	Avilés (1°), J.M. Santander (1°/2°)
Hindemith, Paul	1895-1963	1942	Eco	Ponferrada (6°), León (6°), Astorga (5°/6°), Oviedo (6°), Gijón (5°), V. Nalón (6°), Oc, Asturias (6°), Zamora (6°), Burgos (6°), Soria (6°), Palencia (5°/6°), Pamplona (6°), J.M. Santander (5°/6°), Torrelavega (6°), A.A. Santander (6°), Ávila (5°/6°), Haro (6°)
Hindemith, Paul			Sonata	León (4°), Astorga (2°), Torrelavega (5°)
	1895-1963	1936		León (1°), Astorga (2°), Avilés (1°), Palencia (2°), J.M. Santander (1°/2°), La Rioja-Logroño (1°)
Homs, Joaquin	1906-2003	1972	Soliloquio	A.A. Santander (2°)
Honegger, Arthur	1892-1955	1952-1953	Romance H.211	Ponferrada (6°), Astorga (5°/6°), Oviedo (5°/6°), V. Nalón (6°), Avilés (5°), Burgos (6°), Soria (6°), Palencia (6°), Valladolid (5°/6°), J.M. Santander (5°/6°), Torrelavega (6°), La Rioja-Logroño (4°/6°), Ávila (6°)
Huber, Klaus	1924-2017	1977	Oiseaux d'argent	Astorga (3°/4°), Gijón (3°), V. Nalón (2°/3°/4°/5°), Avilés (3°, 4°), Palencia (3°/4°), Valladolid (3°), Pamplona (4°), J.M. Santander (3°/4°), Ávila (3°)
Ibert, Jacques			Piece (Pieza para flauta sola)	Oviedo (°1/2°), J. M. Santander (1°/2°), Torrelavega (1°)
	1890-1962	1936		Pamplona (1°)
Ibert, Jacques			Entreacto (flauta y guitarra)	J.M. Santander (5°/6°)
	1890-1962	1937		J.M. Santander (5°/6°)
Jardanyi, Pal	1920-1966	1953	Sonatina	Astorga (3°), Zamora (5°), Burgos (3°/6°), Segovia (5°), Palencia (3°/4°), Valladolid (4°), Salamanca (5°), Pamplona (4°), J.M. Santander (3°/4°), Torrelavega (4°/5°), Ávila (4°)
Jolas, Betsy	1926-	2000	Petite fantaisie pour Léo	
Jolivet, André	1905-1974	1936	Cinq Incantations para flauta sola	
Jolivet, André	1905-1974	1967	Ascèses, para flauta en Sol (o en Do)	
Jolivet, André			Fantasia Capricho para flauta y piano	
	1905-1974	1953		

<sup>13</sup> Sin año, oficialmente desconocido.

Jolivet, André	1905-1974	1953	Cabrioles, para flauta y piano	Pamplona (4°)
Kasulin, Aitana	1983-	2005	Endechas	Torrelavega (4°)
Lavista, Mario	1943-	1979	Canto del alba	J.M. Santander (5°/6°)
Lindholm, Herbert	1946-	2002	Sonatina para flauta y piano op. 37	Torrelavega (1°)
Marco, Tomás	1942-	1984	Zobel	Astorga (1°/3°), Avilés (1°/2°), Palencia (1°)
Margola, Franco	1908-1992	1969	Quattro Episodi (Para Flauta y Guitarra)	Avilés (4°)
Mariné, Sebastián	1957-	1983	Jordi...jardí	Astorga (6°)
Martinon, Jean	1910-1976	1936/1968	Sonatine (No 2) vers. pour flauta y piano op.19	J.M. Santander (1°/2°)
Martinu, Bohuslav	1890-1959	1945	Sonata H.306	Ponferrada (6°), Oviedo (6°), J.M. Santander (5°/6°), A.A. Santander (6°)
Montsalvatge, Xavier	1912-2002	1972	Serenata a Lidia de Cadaqués	Astorga (5°/6°), V. Nalón (4°/5°/6°), Palencia (5°/6°), Valladolid (6°), Ávila (5°/6°)
Moyse, Louis	1912-2007	1999	12 variaciones sobre un tema de Schubert	Gijón (3°)
Muczinsky, Robert	1929-2010	1962	Tres preludios (opus 18)	Pamplona (3°), Torrelavega (6°)
Muczinsky, Robert.	1929-2002	1960	Sonata op. 14	Avilés (6°), Pamplona (6°)
Ohana, Maurice	1914-1992	1976	Satyres, 2 flautas	J.M. Santander (5°/6°)
Ohana, Maurice	1914-1992	1961	Quatre Improvisations	J.M. Santander (5°/6°)
Oltra, Manuel	1922-2015	1950	Sonatina	Gijón (2°)
Peñarrocha, José Vicente	1933-	sin fecha <sup>14</sup>	Variantes nº 2 para flauta y piano	Astorga (5°/6°)
Piazzola, Astor	1920-1992	1986	Historia del tango (Flauta y guitarra)	Avilés (6°), Palencia (5°/6°), Valladolid (6°), Ávila (5°/6°), Astorga (5°/6°)
Pina, Ángel Oliver	1937-2005	1976	Pequeña Suite al estilo antiguo	Astorga (1°), Gijón (2°), Oc. Asturias (3°), Palencia (1°), Valladolid (1°), Salamanca (3°)
Poulenc, Francis			Sonata	Ponferrada (6°), Astorga (6°), Oviedo (6°), Gijón (6°), V. Nalón (6°), Avilés (6°), Segovia (6°), Soria (5°), Palencia (5°/6°), Salamanca (6°), J.M. Santander (5°/6°), Torrelavega (6°), La Rioja-Logroño (6°), Ávila (5°/6°), Haro (6°)
	1899-1963	1957		
Proust, Pascal	1959-	-	Prelude et rag	Salamanca (2°)
Proust, Pascal	1959-	-	Prelude et charleston.	Salamanca (2°)
Rodrigo, Joaquín			Aria antigua	Astorga (2°/3°/4°), Gijón (3°), Avilés (1°/3°), Burgos (3°/4°/5°), Palencia (2°/3°/4°), Valladolid (2°/3°), Pamplona (2°/3°), Torrelavega (1°/2°/3°/4°), A.A. Santander (3°), La Rioja-Logroño (3°), Ávila (3°)
	1901-1999	1959		

<sup>14</sup> 1976 Variantes nº 1(violín y piano), s/f Variantes nº 2(flauta y piano), 1988 Variantes nº 3(trompeta, clarinete bajo, percusión), Fundación Juan March.

Roger, Miquel	1954-2017	1996	Patinnazo, 5 piezas para flauta sola	J.M. Santander (5°/6°)
Rota, Nino	1911-1979	1972	5 piezas fáciles	Pamplona (1°), Torrelavega (1°/2°)
Ruera, Josep María	1900-1988	<sup>15</sup> -	Meditació	Pamplona (1°)
Sancan, Pierre	1916-2008	1946	Sonatina	Oviedo (6°)
Seco de Arpe, Manuel	1958-	-	Suit para flauta y piano	Astorga (5°)
Shinohara, Makoto	1931-	1960	Kassouga, flauta y piano	J.M. Santander (3°/4°)
Sinisalo, Helmer-Rayner	1920-1989	1950	Tres miniaturas	Avilés (1°), Palencia (1°)
Stepka, Karel Vaclav	1908-1989	1979	Krumlouskéburlesky	Astorga (1°), Palencia (1°)
Stockmeier, Wolfgang	1931-2015	1963	Sonatine	Astorga (2°), Avilés (3°), Palencia (2°)
Szervánszky, Endre	1911-1977	1952	Sonatina	Astorga (3°/4°), Avilés (4°), Palencia (3°/4°)
Tailleferre, Germaine	1892-1983	1972	Forlane, para flauta y piano	Ponferrada (3°)
Taira, Yoshihisa.	1937-2005	-	Cadenza 1, flauta sola	J.M. Santander (5°/6°)
Takemitsu, Toru	1930-1996	1959	Masque incidental II, dos flautas	J.M. Santander (5°/6°)
Takemitsu, Toru	1930-1996	1959	Masque continu incidental, dos flautas	J.M. Santander (5°/6°)
Tomasi, Henri	1901-1971	1952	Le petit Chevrier Corse, El pequeño cabrero corso	Oviedo (1°)
Torroba, Federico Moreno	1891-1982	1972	Dedicatoria	Ponferrada (3°), León (2°/3°), Astorga (2°), Avilés (1°), Pamplona (1°), Torrelavega (2°/3°/4°), Ávila (2°)
Valero, Andrés	1973-	1993	Fantasia Concertante A. U. 11.	Soria (2°)
Varese, Edgar	1883-1965	1936	Density 21.5	V. Nalón (6°), Avilés (4°), Burgos (6°), Palencia (5°/6°), Torrelavega (5°/6°), Ávila (5°/6°)
Villalobos, Héctor	1887-1959	1938 (I mov.)-1945 (II mov.)	Bachianas Brasileiras n° 5	Salamanca (5°)
Yun, Isang	1917-1995	1974	Etudes para flauta sola	J.M. Santander (5°/6°)
Yun, Isang	1917-1995	1977-78	Salomo	J.M. Santander (5°/6°)

*Nota.* Aquellas casillas en blanco se corresponden a años de composición no encontrados.

Se ha optado por elaborar una tabla diferenciada para aquellas obras que se encuentran en la circunstancia en la que se desconoce el año de composición, ya que no se ha podido acceder a esa información, pero se intuye que por los años de vida del autor podrían entrar dentro de la clasificación de obras compuestas a partir de 1936 (ver tabla 2).

<sup>15</sup> Composición 1925, publicación 1974.

**Tabla 2**

*Obras en las que se desconoce el año de composición, que podrían pertenecer a la clasificación por los años de vida del autor*

Compositor	Años vida	Año composición	Título de la obra	Conservatorio (Curso EE.PP.)
Büsser, Paul Henri	1872-1973	-	4 piezas fáciles	Ávila (1º), Astorga (1º)
Büsser, Paul Henri	1872-1973	-	Preludio y danza	Palencia (5º/6º), J. M. Santander (3º/4º), La Rioja (4º), Ávila (5º/6º), Astorga (5º/6º)
Menéndez, Julián	1895-1975	<sup>16</sup> -	Nocturno	V. Nalón (5º)
Moyse, Louis	1912-2007	-	Tres piezas fáciles	Burgos (1º), Segovia (1º)
Palau, Manuel	1893-1967	-	Dulzaineros	Avilés (4º)
Robbins, Geoffrey	1910-1954	<sup>17</sup> -	Danse para flauta y piano	Torrelavega (3º/4º/5º/6º)

<sup>16</sup> Año de composición no encontrado, edición de Madrid Unión Musical Española D.L. 1959.

<sup>17</sup> Año de composición no encontrado, copyright 1954

Podemos observar, que la tabla 1 comprende un total 100 compositores, teniendo en cuenta que algunos compositores se mencionan repetidas veces, puesto que presentan más de una obra, sin embargo, otros únicamente tienen una sola obra.

Por otra parte, quisiera destacar que la obra compuesta más recientemente dentro de estas programaciones didácticas es *Tumnus*, cuyo año de composición es el 2006, del compositor Ferrer Ferran y la siguiente *Endechas*, compuesta en el año 2005, de Aitana Kasulin. Cabe destacar que esta última autora junto con Claude Arrieu y Germaine Tailleferre, son las únicas compositoras mujeres entre todos. Tres mujeres entre cien, solo un 3% son mujeres.

Además, extraemos de la tabla 1, que las obras repetidas en las programaciones con más frecuencia son, en orden de mayor a menor, Hindemith, Sonata (17)<sup>18</sup>, Poulanc, Sonata (15), Gumbau, Suit breve (14), Ibert, Piece (13), Blanquer, Sonatina Juvenilola (13), Rodrigo, Aria Antigua (12), Jolivet, Fantasía capricho (11), y Gurbindo Sonatina (10).

En base a la tabla 1, podemos señalar que existe una mayor presencia de las obras contemporáneas según se asciende de curso. Ordenando los datos extraídos, se observa a 1º de Grado Profesional en 47 ocasiones, 2º en 50, 3º en 79, 4º en 76, 5º en 100 y 6º en 140. En otras palabras, el curso que se reitera mayoritariamente es 6º.

**Tabla 3**

*Frecuencia por cursos*

Curso EE.PP.	Frecuencia en la tabla 1
1º	47
2º	50
3º	79
4º	76
5º	100
6º	140

El número de obras contenidas en las programaciones que aparecen en la tabla 1 por conservatorio en el Principado de Asturias son: Avilés 33, Gijón 14, Oviedo 10, Valle del Nalón 9, Conservatorio del Occidente de Asturias 3; en Cantabria: Ataulfo Argenta 7, Jesús de Monasterio 45, Torrelavega 24; en Castilla y León: Astorga 38, León 7, Ponferrada 9, Zamora 3, Salamanca 13, Palencia 34, Valladolid 14, Burgos 9, Soria 7, Segovia 4 y Ávila 23; en La

<sup>18</sup> Número de programaciones didácticas en las que aparece dicha obra.

Rioja: Haro 2 y Logroño 6; y en la Comunidad Foral de Navarra, en el Conservatorio Pablo Sarasate de Pamplona, 21.

**Tabla 4**

*Número de obras extraídas de la Programación didáctica*

	Conservatorio de la programación didáctica	nº de obras que aporta a la tabla
1.	Jesús de Monasterio	45
2.	Astorga	38
3.	Palencia	34
4.	Avilés	33
5.	Torrelavega	24
6.	Ávila	23
7.	Pamplona	21
8.	Valladolid	14
9.	Gijón	14
10.	Salamanca	13
11.	Oviedo	10
12.	Valle del Nalón	9
13.	Burgos	9
14.	Ponferrada	9
15.	León	8
16.	Soria	7
17.	Ataulfo Argenta	7
18.	La Rioja-Logroño	6
19.	Segovia	4
20.	Zamora	3
21.	Occidente de Asturias	3
22.	Haro	2

La programación que contiene un mayor número de obras compuestas a partir del año 1936, es la del Conservatorio Profesional de Música Jesús de Monasterio, de Santander, que incluye 45 obras dentro de este período. Frente a la anterior, la que menos obras presenta es la programación del Conservatorio de Música de Haro, aportando únicamente 2 obras.

#### **4.2 La enseñanza de la música contemporánea para flauta travesera. La opinión de los profesores. Encuesta (análisis de los resultados)**

El presente apartado, tiene como objetivo exponer los resultados obtenidos a partir de la aplicación del cuestionario. El análisis e interpretación de los resultados se realizó en base a la metodología cuantitativa y cualitativa. Es decir, mediante la medición empírica de los datos aportados por las respuestas del cuestionario, que proporcionan una visión de la realidad de los profesores en estos conservatorios, en lo que a la música contemporánea para flauta travesera se refiere.

Para el desarrollo de este proyecto se ha llevado a cabo el diseño y realización de una encuesta dirigida a los profesores de los conservatorios profesionales de las comunidades autónomas seleccionadas para el estudio. Posteriormente, se ha realizado la difusión de la encuesta, esta con carácter anónimo, a los conservatorios, a través de la dirección del centro, del departamento de viento madera o directamente por contacto vía email con el profesor, de acceso público en la web del centro. Con esta encuesta se pretende llegar a conocer a través de los profesores, información sobre cómo es la enseñanza de la música contemporánea en la asignatura flauta travesera en los conservatorios profesionales, en lo que se refiere a la metodología, la secuenciación por cursos, qué obras se estudian, el grado de interés del profesorado respecto al repertorio, si tienen acceso a él, etc.

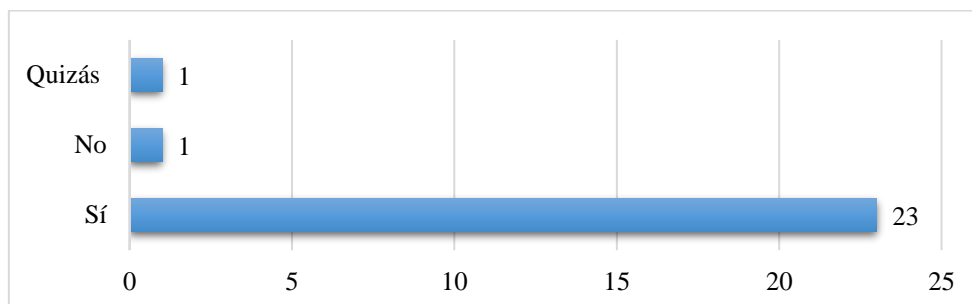
A continuación, se muestran los resultados obtenidos a través de las respuestas de los participantes. Se obtuvieron 29 respuestas, de las cuales se obviaron y omitieron 4, al tratarse de una coincidencia exacta en la respuesta, entendiéndose con ello, que eran respuestas enviadas por la misma persona, quedándonos por tanto con un total de 25 respuestas. Es decir, la muestra que se obtiene para el estudio es de 25 sujetos.

Las 15 preguntas que comprende la encuesta son las siguientes (ver Anexo I):

1. Desde un punto de vista pedagógico, ¿consideras interesante trabajar en clase repertorio de música contemporánea?

**Figura 19**

*Valoración de los profesores de flauta en cuanto al interés pedagógico de la música contemporánea*

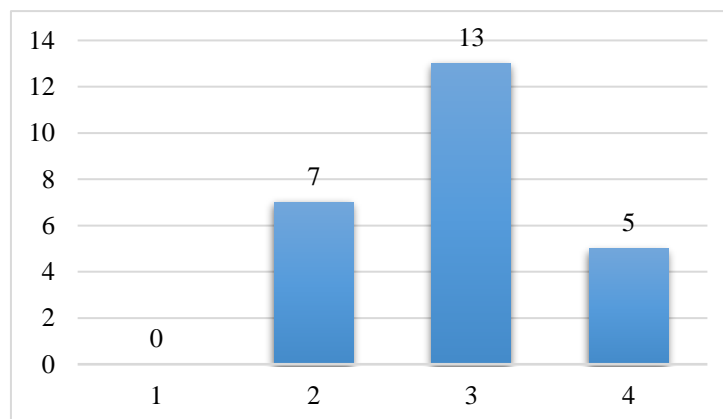


23 respuestas fueron afirmativas frente a 2 sujetos cuyas respuestas fueron “No” y “Quizás”. El 92% de los profesores dan valor pedagógico a la música contemporánea.

2. ¿Qué nivel de importancia consideras que tiene este repertorio para estudiarlo en clase? (Significando: 1 nada y 4 mucha)

**Figura 20**

*Valoración del grado de importancia de estudiar repertorio de música contemporánea*



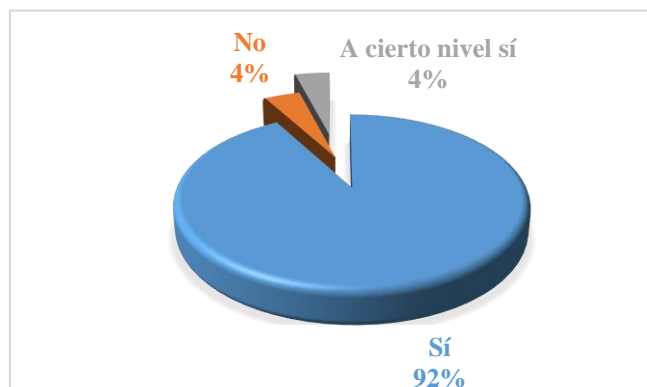
El 52% de las respuestas se corresponde con un grado 3 de importancia, 28% de los sujetos declararon un grado 2 de importancia, y el 20% restante un grado de importancia 4, es decir mucha teniendo en cuenta la escala.

Por lo tanto, observamos que ningún encuestado consideró que el repertorio de música contemporánea tuviera nada de importancia para estudiarlo en clase.

3. ¿Crees que es beneficioso para el desarrollo de la técnica de la flauta travesera?

**Figura 21**

*Valoración de los profesores sobre los posibles beneficios técnicos*



Un destacado 92% de los profesores creen que incluir repertorio de música contemporánea puede llegar a ser beneficioso en el desarrollo de la técnica.

4. ¿Desde qué curso lo empiezas a trabajar?

**Figura 22**

*Cursos de inicio en el estudio de música contemporánea según los profesores*

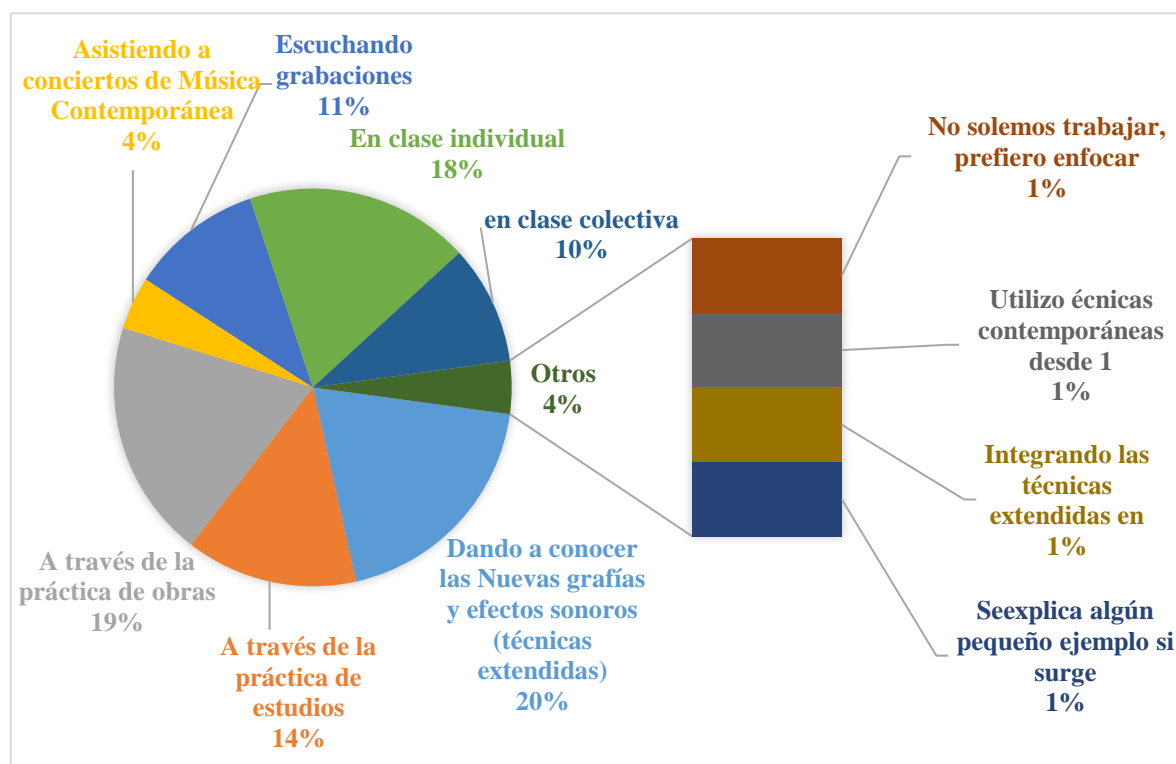


El 48 % de las respuestas mostraron que comienzan a impartir este repertorio desde 1º de Grado Profesional y destacablemente un 8 % que no lo trabajan. El 44% restante queda repartido entre los siguientes cursos de grado profesional.

## 5. ¿De qué manera?

**Figura 23**

*Distintos procedimientos de los profesores para trabajar la música contemporánea*



Observamos en la gráfica la prevalencia con un 20% del método dando a conocer las nuevas grafías y efectos sonoros, que se da en clase individual (18%) y que en un 19% de los casos es a través de la práctica de las obras. Además, un 11% recurre a la audición de grabaciones.

Algunos comentarios:

“Se explica algún pequeño efecto si surge en alguna partitura”

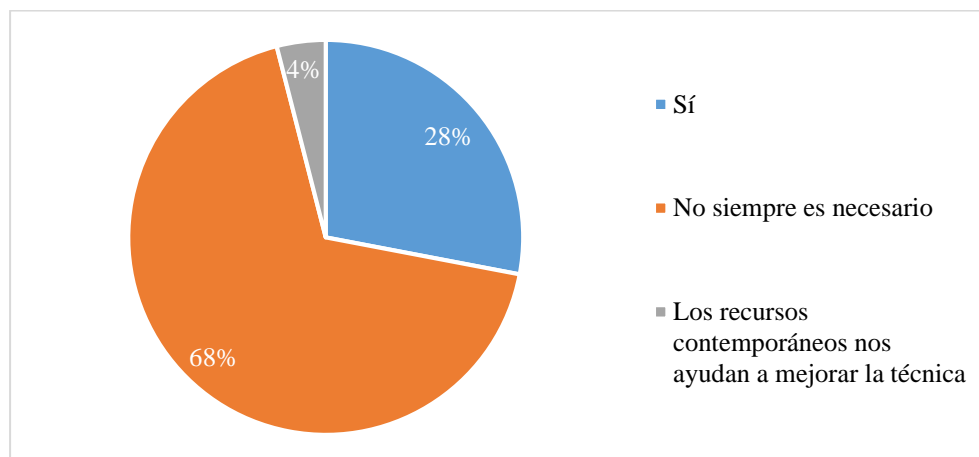
“Utilizo técnicas contemporáneas desde 1ºEE (por ejemplo en la colectiva, creando cuentos con ellos) y las incluyo dentro de la técnica durante todo el grado elemental y profesional. En cambio, no he encontrado muchos estudios y obras interesantes para trabajar a esos niveles y sólo los uso puntualmente”

“No lo solemos trabajar. Prefiero enfocar el grado profesional a establecer una base técnica sólida antes de comenzar a trabajar obras con técnicas extendidas”.

6. ¿Consideras que es un requisito tener consolidados los aspectos fundamentales de una buena técnica instrumental para abordar una obra de música contemporánea?

**Figura 24**

*Consideraciones en cuanto a necesitar una buena técnica instrumental*



El 68% de los sujetos han referido que no siempre es necesario tener consolidados los aspectos fundamentales de una buena técnica instrumental para abordar una obra de música contemporánea. Además, subrayando un 4% que los recursos contemporáneos ayudan a mejorar la técnica. En oposición a los anteriores, un 28% ha considerado que sí es un requisito necesario.

Cabe destacar que uno de los sujetos ha respondido “no siempre es necesario” y ha añadido “se puede empezar desde el primer día”.

7. ¿A partir de qué año consideras que la música es contemporánea?

En este caso las respuestas han sido muy diversas, empezando desde finales del siglo XIX llegando hasta 1975, es decir un siglo aproximadamente de diferencia entre una respuesta y otra. Otros han apuntado que no reparan en el año sino en el tipo de escritura. Por otra parte, algunos toman como referencia la aparición de las técnicas extendidas.

A pesar de que hay respuestas muy similares que vienen a significar lo mismo como por ejemplo “a partir de 1920” o “1920”, se ha decidido tomar cada respuesta individualmente tal y como el encuestado haya respondido.

En este caso, si ordenamos cronológicamente las respuestas:

Finales del XIX (1), 1900 (1), Tras la 1ª Guerra Mundial 1914 aproximadamente (1), 1920 (1), 1920 en adelante (1), a partir de la década de 1920 (1), 1930 (2), 1936 (1), A partir de Density 21.5 (1), 1940 (1), 1945 (4), Más allá de 1950 (1), 1950 (2), Mitad del siglo XX (1), 1975 (1).

**Tabla 5**

*Años a partir de los cuales los profesores han considerado música contemporánea ordenados cronológicamente*

Año	Frecuencia	Año	Frecuencia
Finales del XIX	1	A partir de Density 21.5	1
1900	1	1940	1
Tras la 1ª Guerra Mundial 1914 aprox.	1	1945	4
1920	1	Más allá de 1950	1
1920 en adelante	1	1950	2
A partir de la década de 1920	1	Mitad del siglo XX	1
1930	2	1975	1
1936	1		

Si no fijamos en otras respuestas más elaboradas:

“En 1936 aparece por primera vez el uso de la percusión de llaves. A lo largo del siglo XX se van introduciendo diferentes técnicas extendidas en el repertorio.”

“1950 o toda aquella obra que tenga efectos, aunque sea en algún pasaje”.

“A veces se dice que la compuesta desde 1950 y otras que la que se compone actualmente. Yo pienso que es más la que es novedosa, creando algo nuevo (ya sea armónicamente, por los timbres, la melodía)”.

“No me fijo en el año, sino en el tipo de escritura”.

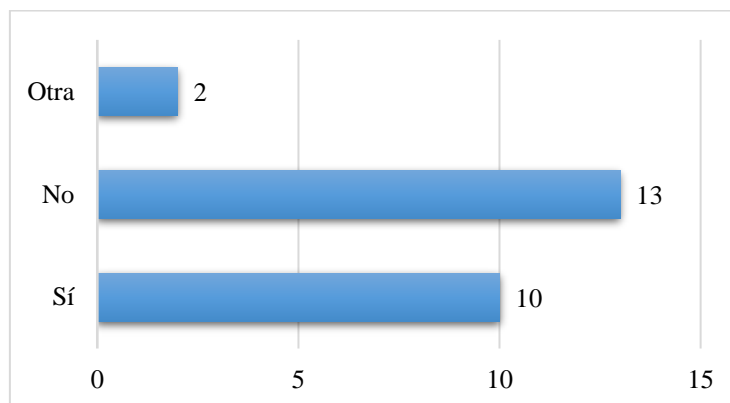
“Sinceramente, ya que el término de música contemporánea es muy ambiguo, al igual que el de música clásica, por mi parte para estructurarme de manera pedagógica y de forma más práctica, hago el "corte" cuando las técnicas extendidas toman una gran relevancia. Quizá no es el punto más concreto o la mejor forma de definir la música contemporánea, pero a lo que respecta a formar alumnos, estas son unas herramientas absolutamente necesarias para poder explorar y disfrutar de una música tan poco considerada en los conservatorios.”

Esta variedad de respuestas evidencia que no existe un único criterio para la consideración de música contemporánea entre los profesores que realizaron la encuesta.

8. ¿Has encontrado alguna dificultad para ampliar y actualizar el repertorio en la asignatura flauta travesera?

**Figura 25**

*Dificultad para ampliar y actualizar el repertorio*

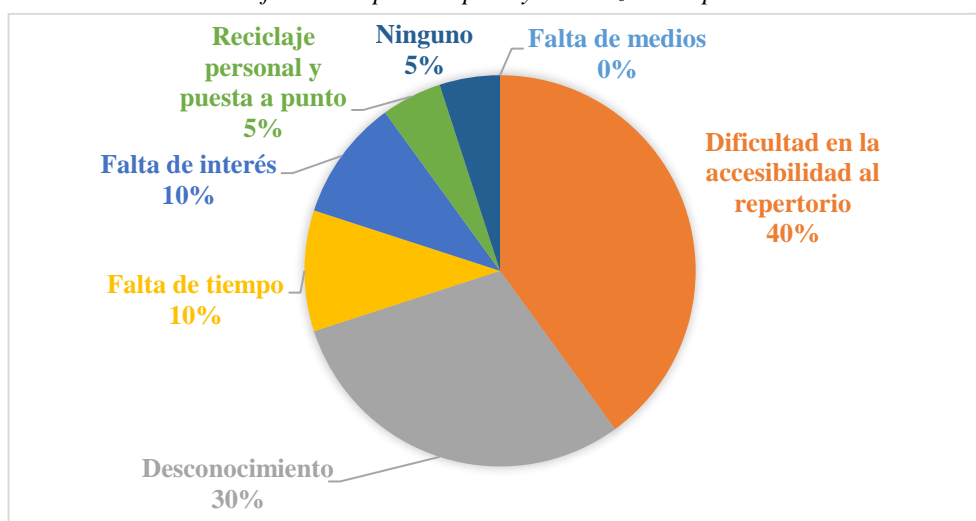


10 sujetos respondieron afirmativamente frente a 13 que contestaron que no habían encontrado ninguna dificultad, y una respuesta fue “en mi caso al ser interino y estar cada curso en un lugar diferente, generalmente no hay alumnos con una base para en un curso poder preparar nada contemporáneo”. Un 40% han tenido dificultad para ampliar y actualizar el repertorio y un 52% no.

9. Si la respuesta anterior ha sido afirmativa, ¿Cuál o cuáles de las siguientes circunstancias se aproximan más al motivo? Ha sido por:

**Figura 26**

*Motivos de las dificultades para ampliar y actualizar el repertorio*



Observamos que las causas más destacables en cuanto a su frecuencia son la dificultad en la accesibilidad al repertorio con un 40% y por desconocimiento con un 30%.

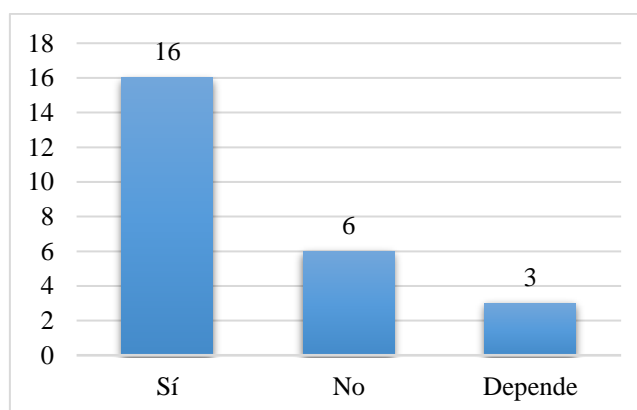
En esta pregunta no todos los encuestados respondieron (12 sujetos no han contestado), únicamente fueron 13 las respuestas, deben correlacionarse con la pregunta anterior, pero en esta únicamente contestaron “sí” 10. Por lo tanto, hace pensar que los dos restantes se corresponden con aquellos que optaron por la opción “otra”.

Un sujeto de la encuesta ha puntualizado este comentario “el riesgo de la música contemporánea es que, cómo es nueva, puede ser maravillosa o malísima”.

10. ¿Has observado si resulta atractivo y motivador para el alumnado tocar este repertorio?

**Figura 27**

*Observaciones sobre el interés del alumnado hacia la música contemporánea*



Un 64% han observado entre sus alumnos que este repertorio resultada atractivo y motivador. Algunos han comentado que depende de la persona, puede generar curiosidad y que en ocasiones les presenta respeto, “...otros creen que no les va a gustar nada en un principio y al final les acaba gustando, suelen ser reacios a la primera impresión”

11. ¿Cuál es la obra (que recuerdes) más actual que has trabajado en clase con algún alumno? ¿Y en qué curso?

**Tabla 6***Obra más actual trabajada por los sujetos en clase y curso*

Obra	Autor	Curso	Frecuencia
Sonatina	Milhaud	3°	1
Density 21.5	Varèse	5°	3
El mar en primavera	Miyagy	1°	1
Cuélebre	Antonio Pérez	3°	1
El lamento de Tristán	Cristóbal Halffter	6°	1
Sonata para flauta sola	Escher	-	1
Little Tango Piece	Adriana F. Mañas	2° y 3°	1
Lookout	R. Dick	5°	1
Within para orquesta de flautas	Ian Clark	Todo EE.PP.	1
Couleur Neige	Sophie Dufeutrelle	-	1
Sherzettino	Gossens	4°	1
Si consideras contemporáneas a actuales, el librito de obras	Allermé	2-3EE	1
-	Albert Rousell	5° y 6°	1
-	Takemitsu	5° y 6°	1
Qu'est devenu ce bel oeil?	Alain Louvier:	2°	1
Argos	Salvador Espasa	-	1
-	Arreglos de Queen	En colectiva	1
Lamentos bajo el mar	Salvador Espasa	3° y 4°	1
The children are playing*	Nielsen	4° E.E.	1
Cinco piezas breves	Mouquet	3°	1
Syrinx	Debussy	6°	2
Quince estudios atonales para flauta	Julien Falk	-	1
Bennet Summer music	Richard Rodney	2°	1
Sonatina Jovenivola	A. Blanquer	-	1
Este curso no tengo alumnos de E.P. pero en las clases colectivas de E.E. sí que estamos practicando algunas técnicas a modo de juego*	-	-	1
Ahora mismo no lo recuerdo*	-	-	1
Este año con ninguno, pues no tengo profesionales*	-	-	1

*Nota.* \* no hace referencia al objeto de estudio

Aunque todos los profesores han dado una respuesta, algunos dicen que no tiene alumnos de enseñanzas profesionales, otros han contestado más de una obra y otros tantos no indican el curso en el que se había trabajado. Por lo tanto, el número de obras que sale en la lista no se corresponde con el número de encuestados. Por ejemplo, el sujeto que respondió Miyagy, posteriormente se le ha añadido la obra a la que se refiere ya que él no la especifica. Lo mismo ocurre con aquellos sujetos que su respuesta fue Rousell y Takemitsu. De otro modo, los que respondieron Syrinx no indicaron Debussy como autor, el cual se le añadió posteriormente. Esto puede deberse a que la pregunta formulada hace referencia a la obra, sin requerir una indicación del autor.

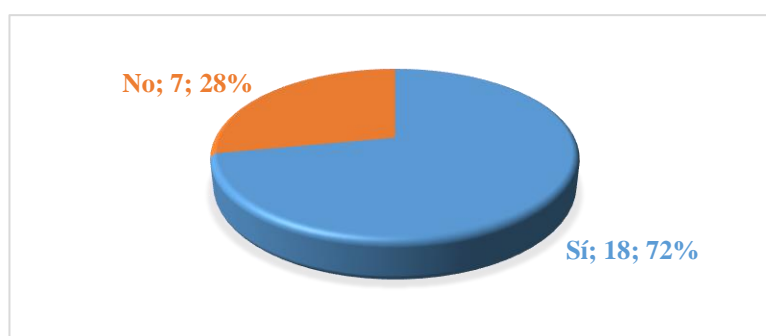
El sujeto que responde “Si consideras contemporáneas a actuales, el librito de obras de Allermé en 2-3 EE” ya ha indicado una obra, pero esta nueva respuesta se refiere a enseñanzas elementales. Y, por tanto, esta segunda respuesta del sujeto no afecta a los resultados del estudio al no referirse a las enseñanzas profesionales.

Por todas las cuestiones explicadas en los párrafos anteriores, el número de respuestas es mayor y por lo tanto no se corresponde el número total de encuestados. Añadir también que se ha optado por rellenar aquellas casillas en las que el encuestado no ha aportado información.

## 12. ¿Consideras que te preocupas por enriquecer el repertorio con obras actuales?

**Figura 28**

*Profesores que dicen preocuparse por enriquecer el repertorio con obras actuales*

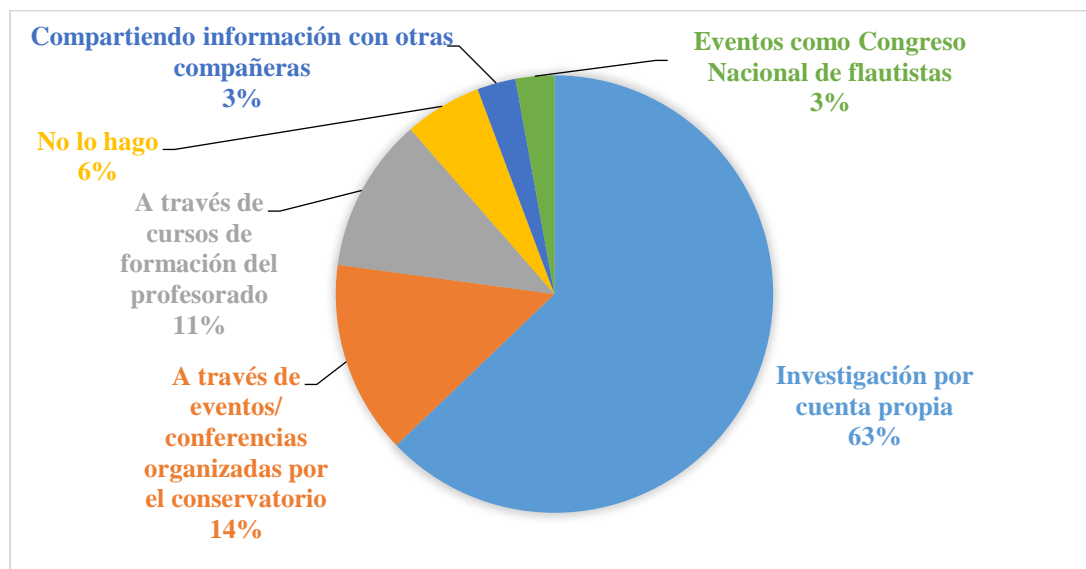


Observamos que el 72% destacable han considerado que Sí en contraste con el restante 28% que No. Algunos de los que responden sí añaden el comentario de “siempre que se puede”, “no todo lo que querría”.

13. Respecto a la pregunta anterior, selecciona de cuáles de las siguientes maneras te sirves para formarte en ello:

**Figura 29**

*Diferentes formas de las que se sirven los profesores para formarse*



Al observar el gráfico se puede apreciar que la respuesta predominante de los encuestados es la investigación por cuenta propia con un 63% seguida de a través de eventos/conferencias organizadas por el conservatorio con un 14%.

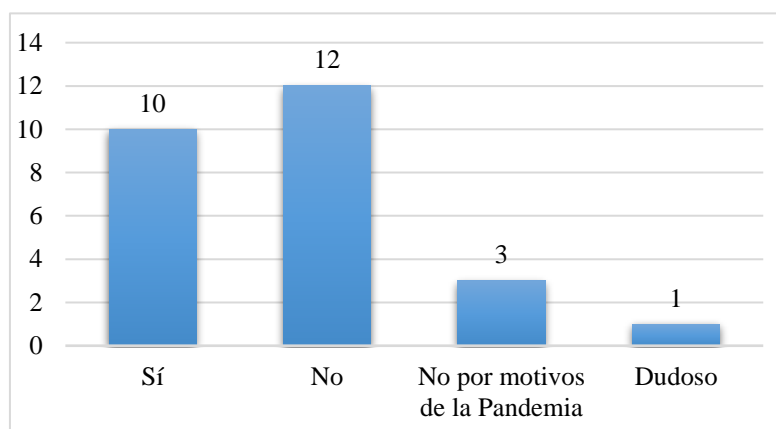
14. ¿Crees conveniente la existencia de un espacio para la formación e investigación para el profesorado en cuanto a incorporar repertorio actual (o actualizar el repertorio)?

21 sujetos (84%) han respondido afirmativamente frente a los 4 restantes que no lo creen conveniente. Dos participantes añaden que además de que estos espacios ya existen, lo realmente importante es el interés que el profesorado ponga en ello.

15. ¿Se realiza en tu conservatorio algún evento (o actividad) dedicado a la música contemporánea? (ponencias de profesores, participación de compositores, conferencias, masterclass, conciertos, etc.)

**Figura 30**

*Respuestas de los profesores en cuanto a la realización de actividades relacionadas con la música contemporánea en los conservatorios*



9 encuestados resolvieron que sí (40%) y otros 12 que no se llevan a cabo estas actividades en los conservatorios. Detallando en 3 casos que ha dejado de hacerse debido a las circunstancias excepcionales de la pandemia causada por la COVID-19.

### ***Conclusiones de la encuesta***

Una amplia mayoría de los encuestados consideró que el repertorio de música contemporánea tiene importancia para estudiarla en clase, tanto es así que el 92% de los profesores dan valor pedagógico, llegando a ser beneficioso en el desarrollo de la técnica. Además, cerca de la mitad de los encuestados dicen impartir este repertorio desde 1° de Grado Profesional.

En lo referente al método utilizado es un 20% de los casos dando a conocer las nuevas gráficas y efectos sonoros, que se da en clase individual (18%) y que en un 19% de los casos es a través de la práctica de las obras. El 68% de los sujetos han considerado que no es un requisito tener consolidados los aspectos fundamentales de una buena técnica instrumental para abordar una obra de música contemporánea.

En cuanto a establecer un año para el comienzo de la música contemporánea, se ha dado una variedad de respuestas que evidencia que no existe un único criterio entre los profesores, ya que existe un rango de años que abarcaba aproximadamente un siglo de diferencia de una respuesta a otra.

En cuanto a la dificultad presentada para ampliar y actualizar el repertorio para el 40% de los profesores sí ha resultado difícil y para otro 52% no. Y que entre las causas más repetidas se encuentran la dificultad en la accesibilidad al repertorio (40%) y por desconocimiento (30%).

Un 64% ha observado entre sus alumnos que este repertorio resultada atractivo y motivador.

Se ha observado que la obra repetida con mayor frecuencia ha resultado ser Density 21.5, de Edgar Varèse indicada en 5º curso de Grado profesional. Cabe destacar que algunas de las obras de la tabla 6, no se incluyen en las programaciones revisadas, lo cual reafirma el carácter orientativo que los listados de las obras de las programaciones tienen, siendo estas susceptibles a cambios y modificaciones.

El 72% de los encuestados consideró que sí se preocupaba por enriquecer el repertorio trabajado en clase con obras de música contemporánea y que además en la mayoría de los casos, con un 64% el modo de hacerlo era por investigación propia.

Un 84% de los sujetos consideraron importante la existencia de espacios para la formación e investigación para actualizar el repertorio. Y por último, un 40% afirmó que en su conservatorio se realizan actividades relacionadas con la música contemporánea.

## Conclusiones

Motivada por la escasa formación que había recibido sobre repertorio de música contemporánea en mis años como estudiante en el grado profesional, y con un objetivo pedagógico para contribuir a mejorar la situación, surgió el porqué de este proyecto. Este trabajo se propuso con el fin de estudiar y analizar la presencia actual de la enseñanza del repertorio de música contemporánea para flauta en los conservatorios del norte de España, delimitado en este caso entre las comunidades autónomas del Principado de Asturias, Castilla y León, Cantabria, La Rioja y la Comunidad Foral de Navarra.

Con esta investigación, he querido provocar la reflexión acerca del modo en que se trata esta música y la representación que tiene en los conservatorios profesionales que he seleccionado. Una vez contextualizada la cuestión en el marco legislativo, se puede decir que, sería recomendable que la normativa de nivel nacional, estableciese unos criterios más específicos respecto a la enseñanza del repertorio de música contemporánea, para evitar que exista la demostrada diversidad entre comunidades, y en definitiva entre las programaciones didácticas de los conservatorios.

A través de mi investigación, he creído que mi trabajo podría resultar como guía a profesores o a flautistas, estudiantes o profesionales, tomando como referencia las obras que aparecen recomendadas en las programaciones didácticas de cada conservatorio. Pudiendo entenderse el mencionado catálogo como un buen recurso, facilitando, de algún modo, el acceso a esas obras, y contribuyendo, en consecuencia, a enriquecer y ampliar así el repertorio, aportando obras menos interpretadas o menos conocidas para los docentes.

En cuanto a las hipótesis primeras, no esperaba un número significativo de obras de repertorio de música contemporánea en las programaciones didácticas, y tras la elaboración de la tabla 1, resultaron ser un total de 129 obras posteriores a 1936, comprendidas por un total de 100 compositores. A pesar de que inicialmente no había una pretensión sobre el estudio del género de los compositores, sorprende negativamente, que solo un 3% de las autorías son mujeres. También, llama la atención que la programación que más obras incluye dentro de este período sea una cifra de 45 y la que menos de 2, mostrándose así una gran disparidad entre los distintos centros. Además, se ha revelado que el curso con mayor representación es 6º de grado profesional.

Otra cuestión a considerar, es que la obra más joven data del año 2006, quedándose ciertamente alejada, cuando han pasado 15 años desde entonces. Por esta razón, diré que hace falta una revisión más actual de las programaciones didácticas. No debemos olvidar que las programaciones didácticas deben estar sometidas a revisiones y actualizaciones cada curso académico. Dicho lo anterior, frente a lo que se había pensado en un principio, sí hay una presencia de obras compuestas posteriores al año 2000.

A pesar de lo anterior y puesto que se ha encontrado que el repertorio de música contemporánea sí tienen una considerable presencia dentro de las programaciones didácticas, estimo interesante, para una futura labor investigadora, corroborar la medida en que dichas obras orientativas son aplicadas en las aulas, dado que este estudio no se encargaba de ello.

Por otro lado, la opinión de los profesores me ha servido para conocer su perspectiva como pedagogos en cuanto a la enseñanza de este repertorio. Analizando los resultados de la encuesta se ha extraído que un 92% de los sujetos estimó la música contemporánea para estudiarla en clase, llegando a considerarla desde una visión pedagógica, beneficiosa en el desarrollo de la técnica del instrumento. Además, cerca de la mitad de los encuestados dicen impartir este repertorio desde 1º de grado profesional. Por otra parte, la encuesta demuestra que el método más utilizado en clase para el estudio de este repertorio es dando a conocer las nuevas grafías y efectos sonoros, en clase individual y a través de la práctica de las obras. Frente a lo que podría justificar una falta de consideración a este repertorio, más de la mitad del profesorado encuestado consideró que no es un requisito tener consolidados los aspectos fundamentales de una buena técnica instrumental. Asimismo, cerca de las tres cuartas partes de los profesores observó entre sus alumnos que este repertorio resultaba atractivo y motivador. En la misma medida, consideraron que sí se preocupan por enriquecer el repertorio y que además en la mayoría de los casos, era por investigación propia.

En definitiva, este trabajo pretende invitar a la reflexión a todo aquel a quien llegue a sus manos. Por último, quisiera destacar la importancia de la continua renovación de la enseñanza del instrumento, en lo relativo tanto a los métodos utilizados, como al repertorio a interpretar. Y en conclusión, que a día de hoy la música contemporánea ha de ir ganando presencia, y aunque es una labor de todos acercarnos a este repertorio, los conservatorios son el escenario idóneo para cultivarla.

## Bibliografía

- Arias, A. (2016). *Historias de la flauta, autores y obras* (2ª ed.). Madrid: Tiento.
- Arias, A. (2016). *Historias de la flauta, autores y obras* (2ª ed.). Cronología. Madrid: Tiento. [CD-ROM].
- Arias, A., & López, F. J. (1999). *Temario de Flauta travesera, para el ingreso al Cuerpo de Profesores de Música y Artes Escénicas, Aspectos técnicos, históricos e interpretativos. Cuestiones metodológicas y didácticas*.
- Arkoudis, E. (2019). *Contemporary Music Notation for the Flute: A Unified Guide to Notational Symbols for Composers and Performers*. Morgantown: West Virginia University.
- Artaud, P. (1991). *La Flauta* (C. L. Arribas, Trad.). Barcelona: Labor.
- Botieff. (2015). *Flute extended techniques: a practice guide and analytical study of hatching aliens by Ian Clarke*. Long Beach: California State University.
- Brotons, S. (2012). *Giravolts per a flauta sola, Op. 123*, (2ª ed.). Sant Cugat del Valles: Brotons & Mercadal Edicions Musicals, SL.
- Civera Sáez, A. (2010). *La promoción de la música contemporánea desde la Administración Pública Aproximación al estudio de una política cultural*. Valencia: Universidad de Valencia.
- Civera Sáez, A. (2010). *La promoción de la música contemporánea desde la Administración Pública, Aproximación al estudio de una política cultural* (Trabajo fin de Máster). Valencia: Universidad de Valencia.
- Clark, I. (1999). *Zoom Tube* (Edition 1.3b, 2004). IC Music/Just Flutes Edition.
- Cureses, M. (1998). La música contemporánea en la educación secundaria. *Aula abierta*, 26 (71), 213-235.
- de Pablo, L. (2009). *Una historia de la música contemporánea*. Fundación BBVA. Rubes Editorial.
- Dibelius, U. (2004). *La música contemporánea a partir de 1945*. Madrid: AKAL.
- Dick, R. (1995). *El desarrollo del sonido mediante nuevas técnicas*. Madrid: Mundimúsica.

- Dick, R. (1975), *The Other Flute: A Performance Manual of Contemporary Techniques*, New York: Oxford University Press.
- Dimpker, C. (2012). *Extended notation, The depiction of the unconventional* (tesis). Plymouth: Universidad de Plymouth.
- Fernández Guerra, J. (1999). Pasión y miseria del tiempo histórico. *Doce notas*, (4), 9-15.
- Ferneyhough, B. (1975), *Cassandra's Dream song*. Londres: Edition Peters.
- Foucault, M., & Boulez, P. (2006). La música contemporánea y el público. *Nombres*, 16 (20), 197-206.
- García Laborda, J. M. (2004). *La música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas (una antología de textos comentados)*. Sevilla: Editorial Doble J.
- García, J. L. (2007). Música ¿contemporánea? *Paradigma*, (4), 12-14.
- Laurica, A., Almoguera, A., Eguilaz, M. J., & Ordoñana, J. A. (2012). El gusto por la música contemporánea en estudiantes de grado superior de Conservatorios de Música. *Lista Electrónica Europea de Música en la Educación*, (30), 1-20.
- Levine, C., & Mitropoulos-Bott, C. (2005). *Posibilidades técnicas de la flauta* (D. Padrós, Trad.). Huelva: Idea Books.
- Morgan, R. P. (1999). *La música del Siglo XX*. Madrid: Akal Música.
- Toff, N. (2012). *The Flute Book, A Complete Guide for Students and Performers* (3ª ed.). Nueva York: Oxford University Press.
- Varèse, E. (1936, revisada 1946). *Density 21.5*. Nueva York: Colfranc Music Publishing Corporation, Reimpreso 1966.

### **Programaciones didácticas**

- Conservatorio Profesional de Música “Anselmo González del Valle” de Oviedo, *Programación docente Flauta Travesera*, Curso 2020-2021.
- Conservatorio Profesional de Música y Danza Gijón, *Programación Docente de Flauta Travesera*, Curso 2020-2021.

Conservatorio Municipal Profesional “Julián Orbón” de Avilés, *Programación Docente Especialidad Flauta Travesera*, Curso 2020-2021.

Conservatorio Profesional de Música “Mancomunidad Valle del Nalón”, Flauta Travesera, Departamento didáctico instrumentos de viento.

Conservatorio Profesional de Música del Occidente de Asturias, *Programación Docente Flauta Travesera*, octubre 2019. Consultada en sitio web:

[https://educastur-my.sharepoint.com/:w:/g/personal/conluarc\\_educastur\\_org/ER6IHxr-hr5Mi0\\_FULyzvGoBakZ883ftDH-9QY2MDdZTMA?rttime=DXqUX14f2Ug](https://educastur-my.sharepoint.com/:w:/g/personal/conluarc_educastur_org/ER6IHxr-hr5Mi0_FULyzvGoBakZ883ftDH-9QY2MDdZTMA?rttime=DXqUX14f2Ug)

Conservatorio Profesional Municipal “Ataulfo Argenta” de Santander, *Programación Didáctica de Flauta*, Curso 2019-2020.

Conservatorio Profesional de Música “Jesús de Monasterio” de Santander, *Programación Didáctica EE.PP. especialidad Flauta Travesera, Anexo Repertorio Orientativo, Departamento de Viento y Percusión*, Curso 2020-2021.

Conservatorio Profesional de Música de Torrelavega, *Programación Didáctica del Departamento de Viento y Percusión, Programación Didáctica de Flauta Travesera*, Curso 2020-2021.

Conservatorio Profesional de Música “Pablo Sarasate”, *Programación Didáctica Flauta Travesera*, Curso 2020-2021.

Conservatorio Profesional de Música de la Rioja, *Programación Didáctica de Flauta*, Curso 2020-2021.

Conservatorio de Música “Lucrecia Arana” de Haro, *Programación Didáctica Flauta travesera*, Curso 2020-2021.

Conservatorio Profesional de Música “Ángel Barja”, *Programación del aula de flauta travesera, Departamento de viento*, Curso 2020-2021.

Conservatorio Profesional de Música de León, Programación de flauta travesera.

Conservatorio Profesional de Música “Cristóbal Halffter” de Ponferrada, *Programación Didáctica: Flauta Travesera, Departamento de Viento Madera*, Curso 2020-2021.

Conservatorio Profesional de Música de Zamora, *Programación de Flauta Travesera*, Curso 2019-2020.

Conservatorio Profesional de Música de Salamanca, *Programación de Flauta Travesera*, Curso 2020-2021.

Conservatorio Profesional de Música de Palencia, *Programación de Flauta Travesera*, *Departamento de Viento-Madera*, Curso 2020-2021. Consulta en sitio web:

[http://conservatoriopalencia.centros.educa.jcyl.es/sitio/index.cgi?wid\\_seccion=12&wid\\_item=86](http://conservatoriopalencia.centros.educa.jcyl.es/sitio/index.cgi?wid_seccion=12&wid_item=86)

Conservatorio Profesional de Música de Valladolid, *Programación Didáctica*, *Asignatura: Flauta Travesera*, Curso 2020.

Conservatorio Profesional de Música de Burgos “Rafael Frühbeck”, *Programación Didáctica Flauta Travesera*, Curso 2020-2021.

Conservatorio Profesional de Música Oreste Comarca, *Programación de Flauta Travesera*, Curso 2020-2021.

Conservatorio Profesional de Música de Segovia, *Programación Didáctica de Flauta*, Curso 2020-2021.

Conservatorio Profesional de Música “Tomás Luis de Victoria” de Ávila, *Programación Flauta travesera*, Curso 2020-2021.

### **Referencias legislativas**

REAL DECRETO 1577/2006, de 22 de diciembre por el que se fijan los aspectos básicos del currículo de las enseñanzas profesionales de música reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación, BOE núm. 18, Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, España, 20 de enero de 2007.

Decreto 58/2007, de 24 de mayo, por el que se establece la ordenación y el currículo de las enseñanzas profesionales de música en el Principado de Asturias. BOPA núm. 141, Consejería de Educación y Ciencia, Gobierno del Principado de Asturias, Oviedo, España, 18 de junio de 2007.

Decreto 126/2007, de 20 de septiembre, por el que se establece el currículo de las enseñanzas profesionales de Música y se regula su acceso en la Comunidad Autónoma de Cantabria. BOC núm. 191, Consejería de Educación, Cultura y Deporte, Gobierno de Cantabria, Santander, España, 1 de octubre de 2007.

Decreto 60/2007, de 7 de junio, por el que se establece el currículo de las enseñanzas elementales y profesionales de música en la Comunidad de Castilla y León. BOCYL Suplemento al núm. 114, Consejería de Educación, Junta de Castilla y León, Valladolid, España, 13 de junio 2007.

Decreto 29/2007, de 18 de mayo, por el que se establece el currículo de las enseñanzas profesionales de música impartidas en los centros de la Comunidad Autónoma de La Rioja. BOR nº 69, Consejería de Educación, Cultura y Deporte, Gobierno de la Rioja, Logroño, España, de 22 de mayo de 2007.

Decreto foral 21/2007, de 19 de marzo, por el que se establece el currículo de las enseñanzas profesionales de música reguladas por la ley orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de educación, en el ámbito de la Comunidad Foral de Navarra. BON núm. 56, Presidencia del Gobierno de Navarra, Pamplona, España, 4 de mayo de 2007.

### **Páginas web**

Flutexpansions.com (3 marzo de 2021) (<https://www.flutexpansions.com/videos>)

## Anexo I

### Cuestionario

Encuesta realizada por los profesores objeto de estudio, que imparten clase en los conservatorios de las Comunidades Autónomas del Principado de Asturias, Castilla y León, Cantabria, La Rioja y la Comunidad Foral de Navarra, con el fin de conocer su concepción sobre la música contemporánea y su enseñanza. Ha sido realizada entre el mes de marzo y el mes de abril.

1. Desde un punto de vista pedagógico, ¿consideras interesante trabajar en clase repertorio de música contemporánea?  
 Sí     No     Otra
2. ¿Qué nivel de importancia consideras que tiene este repertorio para estudiarlo en clase?  
Nada     1     2     3     4    Mucha
3. ¿Crees que es beneficioso para el desarrollo de la técnica de la flauta travesera?  
 Sí     No     Otra
4. ¿Desde qué curso lo empiezas a trabajar?  
 1º EE.PP.  
 2º EE.PP.  
 3º EE.PP.  
 4º EE.PP.  
 5º EE.PP.  
 6º EE.PP.  
 No lo trabajo
5. ¿De qué manera?  
 Dando a conocer las nuevas gráficas y efectos sonoros (técnicas extendidas)  
 A través de la práctica de estudios  
 A través de la práctica de obras  
 Asistiendo a conciertos de música contemporánea  
 Escuchando grabaciones  
 En clase individual  
 En clase colectiva  
 Otra

6. ¿Consideras que es un requisito tener consolidados los aspectos fundamentales de una buena técnica instrumental para abordar una obra de música contemporánea?
- Sí     No siempre es necesario     Otra
7. ¿A partir de qué año consideras que la música es contemporánea?
8. ¿Has encontrado alguna dificultad para ampliar y actualizar el repertorio en la asignatura flauta travesera?
- Sí     No     Otra
9. Si la respuesta anterior ha sido afirmativa, ¿Cuál o cuáles de las siguientes circunstancias se aproximan más al motivo? Ha sido por:
- Falta de medios  
 Dificultad en la accesibilidad al repertorio  
 Desconocimiento  
 Falta de tiempo  
 Falta de interés  
 Ninguno  
 Otra
10. ¿Has observado si resulta atractivo y motivador para el alumnado tocar este repertorio?
- Sí, despierta interés     No     Otra
11. ¿Cuál es la obra (que recuerdes) más actual que has trabajado en clase con algún alumno? ¿Y en qué curso?
12. ¿Consideras que te preocupas por enriquecer el repertorio con obras actuales?
- Sí     No     Otra
13. Respecto a la pregunta anterior, selecciona de cuáles de las siguientes maneras te sirves para formarte en ello:
- Investigación por cuenta propia  
 A través de eventos/conferencias organizadas por el conservatorio  
 A través de curso de formación del profesorado  
 No lo hago  
 Otra

14. ¿Crees conveniente la existencia de un espacio para la formación e investigación para el profesorado en cuanto a incorporar repertorio actual (o actualizar el repertorio)?

Sí     No     Otra

15. ¿Se realiza en tu conservatorio algún evento (o actividad) dedicado a la música contemporánea? (ponencias de profesores, participación de compositores, conferencias, masterclass, conciertos, etc.)

Sí     No     Otra