

LA IMPROVISACIÓN Y LA ENSEÑANZA DE LA TÉCNICA CONTEMPORÁNEA EN LA FLAUTA TRANSVERSA

WILFRIDO TERRAZAS

Las necesidades e intereses artísticos de un flautista en formación pueden abarcar, en la actualidad, distintos lenguajes y estilos musicales: jazz, rock, numerosos tipos de músicas tradicionales y populares y música contemporánea de concierto (véase, por ejemplo, Dick, 1986:7), además del repertorio tradicional de conservatorio. En el caso de la música contemporánea de concierto, la flauta transversa, como la mayoría de los instrumentos tradicionales de la cultura occidental, ha expandido considerablemente su inventario de recursos sonoros en las últimas décadas. Dichos recursos, que también tienen presencia en otros estilos musicales, constituyen lo que se denomina técnica contemporánea, extendida, o ampliada. Robert Dick (1975, 1986) también nombra a estos recursos “nuevas sonoridades”. La lista de técnicas específicas es amplia: posibilidades microtonales, *glissandi*, cambios tímbricos de diversos tipos, multifónicos, uso de la voz del flautista, recursos percusivos y nuevas maneras de producir el sonido, como los *whistle tones*, los sonidos de aire o la embocadura de trompeta (Howell, 1974; Dick, 1975; Arizpe, 1989; Fabbriciani, 1989; Möller, 2003).

El proceso de enseñanza y aprendizaje de la técnica contemporánea en la flauta requiere, al igual que los procesos paralelos de otros aspectos, de metodologías específicas que permitan gradualmente al alumno acercarse al repertorio compuesto en la segunda mitad del siglo XX y principios del XXI. Dick (1986:7) define así el momento adecuado para iniciar el trabajo de aprendizaje de la técnica flautística contemporánea: "Cualquiera que pueda tocar, por ejemplo, la *Sonata* de Hindemith, está listo para iniciar este trabajo." Se trata, entonces, de un proceso que se sugiere echar a andar en un nivel medio en la formación del alumno, aunque esto no es una regla.

Asimismo, el proceso de enseñanza de la técnica contemporánea debe incluir la aclaración, por parte del profesor, de los beneficios que la práctica de la técnica contemporánea debe traer consigo, así como la cimentación de los argumentos a favor de la caída de los prejuicios que pueda haber en contra de la misma. Dick (1975:V) se propuso, en su manual *The Other Flute*, el "mover los aspectos no tradicionales de la flauta de la categoría de 'efectos especiales' al ámbito de los materiales musicales válidos." En cuanto a los beneficios 'colaterales' que la técnica contemporánea trae consigo, el mismo autor apunta:

Otra razón importante –y no lo suficientemente bien conocida– 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 la sensación de altura [...]. (Dick, 1986:7).

En la enseñanza de la técnica contemporánea de la flauta se puede hablar de dos tipos de bibliografía: por un lado, existen los manuales generales, útiles sobre todo como material de referencia, y por el otro, los cuadernos de ejercicios

específicos o de estudios. Sobre estos últimos hay que señalar que, si bien hay un número razonablemente grande de ellos, sus enfoques son mayormente parciales y no parece haber alguno que aborde de manera integral el espectro de la técnica contemporánea (véanse, entre otros: Yun, 1975; Amy, 1978; Geay, 1980; Colquhoun, 1982; Dick, 1984, 1986; Heiss, 1986; Fonville, 1994).

El flautista contemporáneo necesita también, a menudo, de una herramienta inherente a la mayoría de los estilos musicales: la improvisación. Ésta se define, según el *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (1980), como “la creación de una obra musical, o de la forma final de una obra musical, al ser ejecutada. Puede involucrar la composición inmediata de la obra por sus intérpretes, la elaboración o ajuste de un marco [ya] existente, o cualquier situación intermedia.” Para Gainza (1983:11), la improvisación musical es “una actividad proyectiva que puede definirse como toda ejecución musical instantánea producida por un individuo o grupo.”

La improvisación está presente en el repertorio contemporáneo de concierto de la flauta en varios niveles y con distintos matices. Hay obras que requieren, por parte del intérprete, de bastante experiencia en la improvisación, además de dominio de la técnica contemporánea. Con frecuencia, en estas obras los pasajes improvisativos incluyen y explotan notablemente los recursos sonoros novedosos (véase Biget *et al.*, 1989; en especial las obras listadas como de “notación nueva”). Asimismo, se tiene que considerar como dentro del ámbito de acción del flautista contemporáneo su participación en improvisaciones ‘libres’ y/o vinculadas a la música contemporánea, al jazz contemporáneo, o a alguna manifestación musical de fusión o interdisciplinaria contemporánea, sean éstas individuales o colectivas (Globokar, 1982; Rzewski, 2002).

Al observar nuevamente, a la luz de la información del párrafo anterior, el proceso formativo de la técnica contemporánea en la flauta y sus herramientas,

se advierte no sólo la ausencia de bibliografía específica en materia de improvisación con sonoridades nuevas, sino que, además, la ausencia de bibliografía que vincule el aprendizaje de ambos aspectos. Es el propósito del presente trabajo, por lo tanto, el sugerir posibles vinculaciones entre la improvisación y la enseñanza-aprendizaje de la técnica contemporánea en la flauta. Se plantea la siguiente hipótesis: la vinculación entre la improvisación y la enseñanza de la técnica contemporánea en la flauta transversa puede centrarse, para beneficio del aprendizaje de ambas, en la realización de ejercicios improvisativos *ad hoc* sugeridos por el profesor, pero definidos en sus detalles por el alumno.

LA IMPROVISACIÓN: ALGUNOS VÍNCULOS PERTINENTES CON LA EDUCACIÓN MUSICAL.

Las maneras en las que la improvisación puede enriquecer la experiencia de la educación musical son muchas y de muy diversa índole. El juego y la experimentación con el sonido mismo, como cimientos de una profunda relación con el instrumento o la voz, son maneras de practicar la improvisación de particular relevancia para la música contemporánea (Globokar, 1982; Gainza, 1995). A través de esta práctica, el músico en formación desarrolla habilidades que constituyen una plataforma de gran importancia para el desarrollo de sus capacidades expresivas. Es mediante la exploración e investigación de los materiales sonoros como se llega a experimentar, o interpretar creativamente; y a conceptualizar, o componer, la música. La improvisación puede tener un lugar fundamental en este proceso, pues es explorativa por naturaleza (Gainza, 1983:29).

¿Cómo funciona la improvisación? Azzara (1993:330) señala que "la improvisación es una manifestación del pensamiento musical. [...] Improvisación quiere decir que el individuo ha internalizado un vocabulario musical y es capaz de entender y expresar ideas musicales espontáneamente." Gainza (1983:15) coincide con esta postura y describe los procesos de la improvisación de la siguiente manera:

Cuando se improvisa se absorben materiales auditivos, [...] se adquieren experiencias, conocimientos, destrezas y se promueven emociones en contacto con el sonido o las diversas estructuras sonoras y musicales. Por otra parte, se externalizan [...] los materiales auditivos internalizados, con participación plena todos los niveles individuales.

Posteriormente, la autora expone cómo, en su visión, está conformada la relación entre improvisación y educación:

Las dos formas de improvisación responden al esquema del crecimiento y, por ende, al de todo proceso educativo que [...] se preocupa de la ABSORCIÓN o internalización de formas nuevas (proceso de alimentación) y de la EXPRESIÓN o externalización de lo que un individuo ya posee. La integración de ambos procesos conduce a la comunicación y a la toma de conciencia, objetivos primordiales de toda educación.

Otro aspecto fundamental de la improvisación, señalado tanto por Gainza como por Azzara, es la estrecha vinculación que sostiene con el lenguaje hablado. La improvisación musical es cercana en naturaleza al hablar cotidiano, ya que en éste improvisamos conversaciones generadas también por una "fuente interna", o internalizada, y estas conversaciones están orientadas a dar entender pensamientos, con coherencia y significado. Lo mismo sucede con la improvisación musical, sólo que ésta constituye una expresión específica del pensamiento musical (Azzara, 1993:330-331; Gainza, 1983:7-8. Véanse también Robledo Barros, 2003:71 y Pressing, 1988:152-153; para referencias sobre la construcción del discurso en la improvisación musical).

Ahora bien, ¿cuáles son los elementos que intervienen en la enseñanza de la improvisación musical? Se tratará de responder a esta pregunta a continuación, con base en distintas referencias y con una óptica que se acerque en particular a la enseñanza de la música contemporánea. De nuevo, es pertinente hacer referencia a Gainza (1983:50), quien considera que la improvisación musical debe

enseñarse en un ambiente integral e integrador que incluya “la formación auditiva, la lectura a primera vista, la técnica instrumental y vocal y la teoría, en una concepción amplia de la música como lenguaje.”

Para los intereses de este trabajo, el énfasis en la exploración de la técnica instrumental es de particular relevancia, siempre sin pretender romper la armonía con los otros factores enumerados por la pedagoga argentina. Por su lado, Pressing (1998:48), citado por Kenny y Gellrich (2002:126), propone que un improvisador musical en formación puede desarrollar sus habilidades de las siguientes maneras: en diálogo directo con un profesor, al absorber auditivamente ejemplos de improvisadores más experimentados, al estudiar teoría y análisis del estilo o estilos musicales que le interesan y mediante el trabajo interactivo en grupos en los que participe con compañeros de su nivel, en ensayos y conciertos.

Para Globokar (1982:19-20) es destacable la importancia de la improvisación como herramienta para desarrollar la creatividad y el “sentido de la responsabilidad colectiva”. Globokar, inmerso en el mundo de la improvisación vinculada a la música contemporánea, es una fuente valiosa para el análisis de este fenómeno. En su opinión, la práctica formativa de la improvisación ayuda a que el alumno aprenda a “manejar la materia [sonora]”, y a adquirir habilidades relacionadas con la construcción del discurso musical y su comunicación. En este sentido, Azzara (1993:330-331) coincide con él, al afirmar que el enseñar a los alumnos a improvisar tiene resultados positivos y alentadores, que describe como “la adquisición de las habilidades para manipular mentalmente las estructuras musicales con propósito y significado.” Dichas habilidades tienen un impacto inmediato en la interpretación, que aumenta en significación y creatividad; esto incluye, desde luego, la música escrita, que se interpreta con mayor reconocimiento y entendimiento de las estructuras musicales. Este último punto es de fundamental importancia en la música contemporánea, en especial en lo que respecta al proceso de internalización de su lenguaje.

Entre los modelos teóricos que se han propuesto para el aprendizaje de la improvisación destaca, para los fines de este trabajo, el expuesto por Kenny y Gellrich (2002:129-130; véase también Pressing: 1988), que se puede resumir en las siguientes consideraciones:

- El acto de improvisar involucra varios aspectos y acciones simultáneas.
- Normalmente, sólo se puede controlar o monitorear conscientemente un aspecto a la vez.
- Mientras un aspecto monopoliza la atención, los otros proceden inconscientemente en un segundo plano.
- Al desarrollarse la improvisación, los músicos cambian la concentración de un aspecto a otro, con el enfoque mantenido en cada aspecto por sólo una fracción de segundo.
- Las consecuencias que esto tiene para la enseñanza-aprendizaje de la improvisación son profundas. La enseñanza debe dividirse en diferentes áreas que deben desarrollarse sistemáticamente y en paralelo. Sólo después de haber dominado la habilidad de controlar conscientemente cada aspecto por separado, pueden los improvisadores controlar todos los aspectos simultáneamente.

Es clara la utilidad de este modelo en el aprendizaje de la improvisación musical. Más adelante se buscará establecer la conexión y aplicabilidad al caso específico que ocupa al presente trabajo.

Para concluir esta sección, es pertinente mencionar el carácter tan ligado a la libre expresión que posee la improvisación musical. Al señalar lo anterior, Gainza (1983:7) pone en relieve la necesidad de “participar con la música propia, la que llevamos dentro, para poder integrar mejor la música de afuera.” La “música de adentro”, como ella la llama, no es otra que el resultado de nuestro vocabulario internalizado, que adquiere un carácter creativo gracias a la obtención de las habilidades ya mencionadas de manipulación mental de los materiales sonoros, sintetizados y estructurados gracias a la acción de la imaginación y la memoria. Otro aspecto que se ve favorecido en este proceso de expansión y práctica de la expresión musical, es el oído, en virtud de las respuestas a estímulos externos, o de la “música de afuera”, tanto la escrita como la improvisada.

MÚSICA CONTEMPORÁNEA, ENSEÑANZA E IMPROVISACIÓN

Ya se ha expuesto la correspondencia que la improvisación tiene con el lenguaje hablado. Es en este mismo sentido que Gainza (1995) habla de que hay que “insistir sobre la necesidad de integrar en la enseñanza [musical] todos los lenguajes que se encuentran vivos y vigentes [...]. Si música tradicional y música contemporánea implican dos lenguajes diferentes, entonces debemos educarnos y educar para el bilingüismo [...].” Se podría hablar incluso de ‘multilingüismo’, si continuamos con la analogía en la que cada estilo musical es un lenguaje, que se debe enseñar y aprender.

En el caso concreto de la música contemporánea, destacan varios elementos cuya influencia puede ser grande en la enseñanza musical, como aquellos “aspectos que presentan un carácter más sensorial y directo, aquellos que surgen al profundizar en el sonido.” Y es que el sonido, como objeto de manipulación, estudio y experimentación, ocupa un lugar central en la práctica y el aprendizaje de la música contemporánea, tanto la rigurosamente escrita como la que implica distintos grados de improvisación. De esto se desprenden varios objetivos relevantes, como fomentar la sensibilización hacia el sonido, valorización del silencio, estimulación de la fantasía,

preparación y adquisición de conocimientos preliminares y necesarios para el abordaje de partituras contemporáneas, etc. (Gainza, 1995).

La motivación es fundamental en el proceso de aprendizaje de la improvisación. La vinculación entre ésta, por un lado, y la exploración sonora, que es permitida por el aprendizaje de la técnica contemporánea y que guarda una relación estrecha de retroalimentación con ella, por el otro, incide directamente en la motivación, debido a que esta relación articula los medios para crecer en nivel y experiencia.

En general, el contexto que define a la improvisación vinculada a la música contemporánea es uno de pluralidad y libertad, es un "contexto musical que admita cualquier fenómeno sonoro, a condición de que sea intencional." (Globokar, 1982:19). Para que un fenómeno sonoro sea producido intencionalmente, tiene que estar incluido en el vocabulario internalizado del intérprete. Se trata, pues, de un círculo interesante de producción de habilidades, autoexploración, descubrimiento, internalización y comunicación que ofrece a quien lo practica las herramientas para ser autosuficiente en un medio donde la amalgama entre mundos sonoros, a veces paradójicos, es algo cotidiano. Mediante la improvisación, que, como ya se dijo, es en sí misma un proceso de crecimiento y aprendizaje, se busca producir el espectro más amplio posible de sonidos, debido a que, en ella, "el instrumento es frecuentemente considerado como la prolongación del cuerpo; una fusión orgánica puede crearse entre los dos, lo que permite una búsqueda más profunda." (Globokar, 1982:21). Más adelante, el compositor expone su conclusión al respecto, en donde habla tanto de la motivación como de la metodología de la improvisación: No es diciendo al alumno 'improvisa' como llegará a hacerlo [...], no es tampoco educándolo con diversos métodos que se convertirá en improvisador.

Simplifiquemos: nada más improvisa aquél que siente una necesidad profunda de hacerlo. Pero sugiriéndole hacer ejercicios en los cuales él deberá más o menos inventar, siguiendo ciertas reglas [...], el alumno-intérprete se acerca a otro aspecto de la música, un terreno que puede desarrollar su imaginación y que puede, esperémoslo, volverlo más crítico de su profesión. (Globokar, 1982:24).

VINCULACIÓN CON LA FLAUTA

Se advierte entonces que la postura de Globokar es a favor de la confección de ejercicios *ad hoc*, que sean sugeridos por el profesor. Éste debe establecer algunas 'reglas' o consignas para la realización de los ejercicios, pero la forma final de los mismos será determinada por el propio alumno. Se puede hacer el enlace entre esta postura y el modelo de aprendizaje de la improvisación propuesto por Kenny y Gellrich (2002:129-130), en el que se plantea trabajar detenidamente un aspecto a la vez, ante la imposibilidad de mantener la atención a más de un aspecto al mismo tiempo. En estos ejercicios específicos, a la manera de los estudios escritos, debe mantenerse la atención en el aspecto a trabajar, por el tiempo que sea necesario para lograr un avance y, finalmente, el dominio del mismo. Esta estrategia tiene un gran potencial en el trabajo de la técnica contemporánea en la flauta transversa, pues por lo general las nuevas sonoridades se pueden aislar y entender como una sola operación; la excepción sería la respiración circular, que implica un proceso más complejo (véase, por ejemplo: Goll-Wilson, 1999:8).

Con todo, el planteamiento parece encajar a la perfección en el esquema de desarrollo que se presenta en el caso del flautista en formación que aborda el estudio de la técnica contemporánea, no sólo porque llena el hueco no cubierto completamente por los estudios escritos, sino porque incluye el desarrollo de habilidades que sólo pueden adquirirse mediante el ejercicio de la improvisación. Estos ejercicios pueden servir a varios propósitos. En primera instancia está el dominio de la técnica o situación específica que se esté trabajando; por otro lado, pueden

convertirse en plataformas para prácticas orientadas ya sea a la improvisación en forma o a la composición (Robert Dick, en entrevista con Goll-Wilson, 1999:9-10). Otras experiencias pueden apuntar hacia la conexión con lenguajes distintos al de la música contemporánea (Guillermo Portillo, comunicación personal con el autor, 15 de mayo de 2005) o a la interdisciplina (Camilla Hoitenga, en entrevista con Pranaitis, 2001:10). En todo caso, a lo que se apuesta con este proceso es al crecimiento y desarrollo paralelo de la técnica contemporánea y de las habilidades improvisativas del alumno.

Antes de proceder con la conclusión, es pertinente esbozar una situación específica de trabajo, basada en los elementos estudiados, en especial en el modelo de Kenny y Gellrich. Póngase por caso el estudio de la producción y control de los multifónicos generados por armónicos naturales. Los multifónicos en cuestión serán de dos notas, y cada pareja constará de armónicos adyacentes en la serie de armónicos naturales. Ahora bien, su producción y control variará mucho de acuerdo al tamaño del intervalo; mientras más amplio, será más sencillo de producir y controlar y viceversa. De esta manera, las octavas tendrán muy buena respuesta y seguramente el alumno podrá controlarlas en poco tiempo.

Expuesto el caso, hay que plantear ahora el método de trabajo. Lo que parece más prudente es iniciar con ejercicios de octavas, mismos que pueden incluir, desde el principio, elementos improvisativos. Después de algunos días, habrá que incluir las quintas y combinarlas con las octavas. El profesor sugerirá las consignas de los ejercicios, que en este caso comprenderán, además de las técnicas específicas, algunos patrones rítmicos sencillos que permitan al alumno trabajar aquéllas con comodidad y enfoque. Lo que vendrá a continuación es aumentar gradualmente la dificultad de los ejercicios, al combinar técnicas. En este caso, hay que asegurar un buen desempeño en los ejercicios específicos para octavas, quintas, cuartas, etc. y proceder después a combinarlos. El alumno debe aprender a mantener un balance adecuado que le permita aprovechar al máximo

estos ejercicios y, sin olvidar cuál es su propósito más importante; es decir, el aprendizaje y dominio de una o varias técnicas extendidas, realizar un esfuerzo improvisativo satisfactorio. La misma consideración cabe para el docente, quien en su evaluación debe siempre tener en cuenta cuál es el enfoque principal de este acercamiento metodológico: el aprendizaje de la técnica contemporánea. La situación ideal es que este procedimiento se lleve a cabo con cada una de las nuevas sonoridades que el alumno aborde y que pueden llevar un camino paralelo, hasta unirse en un discurso estructurado, ya sea improvisado o escrito. Asimismo, es importante considerar la reversibilidad del enfoque aquí planteado, es decir, que si conviene a los intereses de los participantes, el aprendizaje de la improvisación puede ser prioritario y no el de la técnica contemporánea, para lo cual sólo se deberán hacer los ajustes necesarios.

CONCLUSIÓN

El proceso formativo de un flautista con interés y motivación por la interpretación creativa en el ámbito de la música contemporánea debe tomar rumbo definitorio en un nivel medio de su paso por la escuela, idealmente. La acumulación de experiencias en esta etapa le proveerá de las herramientas necesarias para continuar experimentando y buscando la renovación de su propio lenguaje interpretativo, al mismo tiempo que le permitirá tender puentes con mayor facilidad hacia otros lenguajes musicales. Tanto el aprendizaje de la técnica contemporánea en sí misma como el desarrollo de las habilidades improvisativas serán las pautas que le conduzcan a proponer una carrera regida por la búsqueda personal y por la diversidad de posibilidades de comunicación con sus colegas.

La metodología que propone este trabajo y las reflexiones que sugiere no pretenden, desde luego, fungir como únicas ni preponderantes en la formación del flautista. El profesor debe cuidar el balance en los materiales a estudiar y por ningún motivo este trabajo pretende hacer a un lado la parte, necesaria, que corresponde a la técnica y el repertorio tradicionales. No obstante, sí es importante subrayar que

el interés del alumno debe ser el criterio de más peso en la determinación de los 'porcentajes' de tiempo, enfoque, materiales escritos y no escritos y grado de individualidad o colectividad que se le vaya a dedicar a cada gran aspecto del trabajo flautístico. Recuérdese que se trata de alumnos en un nivel medio de su formación, y que poseen ya la edad y experiencia suficientes como para tomar decisiones de este tipo. Muchos de ellos seguramente ya han visualizado campos específicos de desarrollo profesional en los que les gustaría desenvolverse y es responsabilidad del docente el apoyar estas ideas.

Se ha hecho referencia ya a la analogía de la improvisación con el lenguaje hablado. Es pertinente señalar solamente que el "vocabulario internalizado", en el caso de la metodología propuesta en el presente texto es justamente el de la música contemporánea, en particular el mundo de las nuevas sonoridades. El manejo natural y espontáneo de este vocabulario en la improvisación tiene múltiples consecuencias. Varias de ellas ya se han expuesto: exploración y manipulación del sonido, conceptualización y estructuración de los materiales sonoros, etc.; se trata de consecuencias muy valiosas, orientadas hacia la interpretación creativa e, incluso, hacia la composición, terreno normalmente vedado a los intérpretes, especialmente los que ejecutan instrumentos no armónicos, como la flauta. Sin embargo, también existen consecuencias prácticas: la lectura a primera vista de obras que incluyan tanto técnica contemporánea como improvisación, mejoramiento del trabajo de colaboración con compositores, etc.

Finalmente, cabe matizar aquí el sentido integral en el que se suscribe la metodología propuesta por este trabajo, que debe dirigirse a la formación de personas autónomas y, en cuanto capaces de poder expresarse libremente a través de la improvisación, creativas y críticas. Para lograr esto, docente y alumno formarán una alianza que se permita experimentar con metodologías como la que aquí se sugiere, y que enriquezcan la formación de ambos.

REFERENCIAS

Amy, Gilbert (1978). *Trois études pour flûte seule*. París: Transatlantiques.

Arizpe, Marielena (1989). "Las voces de la flauta", en *Nuevas técnicas instrumentales*, 2da. ed. México: CENIDIM (Col. Cuadernos de *Pauta*, núm.1), pp.7-29.

Azzara, Christopher D. (1993). "Audiation-Based Improvisation Techniques and Elementary Instrumental Students' Music Achievement". *Journal of Research in Music Education*, vol.41, núm.4, pp.328-342.

Biget, Arlette, Pierre-Yves Artaud, Nicholas Brochot y Claude-Henry Joubert (1989). *10 ans avec la flûte*. París: Institut de Pedagogie Musicale et Coreographique.

Burr, Ellen (1991). "A Guide to Improvisation". *Flute Talk*, Noviembre 1991, pp.11-14.

Colquhoun, Michael (1982). *Nine Etudes for the Contemporary Flutist*. S.l.: McGinnis & Marx.

Dick, Robert (1975). *The Other Flute. A Performance Manual of Contemporary Techniques*. Nueva York: Oxford University Press.

_____ (1984). *Flying Lessons. Contemporary Concert Etudes*. Nueva York: Multiple Breath.

_____ (1986). *Tone Development through Extended Techniques*. Ed. rev. Nueva York: Multiple Breath.

Fabbriciani, Roberto (1989). "En torno al origen y evolución de la flauta", en *Nuevas técnicas instrumentales*, 2da. ed. México: CENIDIM (Col. Cuadernos de *Pauta*, núm.1), pp.30-51.

Fonville, John (1994). *Quarter Tone Exercises for Flute*. Encinitas, California: Jonfon Publications.

Gainza, Violeta Hemsy de (1983). *La improvisación musical*. Buenos Aires: Ricordi.

_____ (1995). "Didáctica de la música contemporánea en el aula". *Revista Latinoamérica música* [En línea] www.latinoamerica-musica.net (Consulta: 2 de abril de 2005). Publicado originalmente en *Música y educación*, año VII, núm.24, Madrid, diciembre 1995.

Geay, Gérard (1980). *Trois études sur les multiphoniques*. Paris: Jobert.

Globokar, Vinko (1982). "Reflexiones sobre la improvisación". *Pauta*, vol.1, núm.2, pp.9-24.

Goll-Wilson, Kathleen (1999). "New Sounds from Robert Dick". *Flute Talk*, febrero de 1999, pp.8-12.

Heiss, John (1986). *Etudes for Solo Flute*. S.l.: J.B. Elkus.

Horsley, Imogene, Michael Collins, Eva Badura-Skoda, Dennis Libby y Nazir A. Jairazbhoy (1980). "Improvisation", en Stanley Sadie (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, reimp. 1993, Nueva York: MacMillan, tomo 9, pp.31-56.

Howell, Thomas (1974). *The Avant-Garde Flute. A Handbook for Composers and Flutists*. Berkeley: University of California Press (Col. The New Instrumentation).

Kenny, Barry J. y Martin Gellrich (2002). "Improvisation", en Richard Parncutt y Gary E. McPherson (eds.). *The Science and Psychology of Music Performance. Creative*

Strategies for Teaching and Learning. Nueva York: Oxford University Press, pp.117-134.

Möller, Mats (2003). "New Sounds for Flute. On Flute Techniques from the 20th Century". [Documento electrónico en formato PDF], versión 3.0e, junio 2003, disponible en www.sforzando.se/flutetech.

Portillo, Guillermo (2005). Comunicación personal (vía telefónica) con el autor, 15 de mayo de 2005.

Pranaitis, Shanna (2001). "A Passion for New Sounds. An Interview with Camilla Hoitenga". *Flute Talk*, enero 2001, pp.7-10.

Pressing, Jeff (1988). "Improvisation: methods and models", en John A. Sloboda (ed.). *Generative Processes in Music, the Psychology of Performance, Improvisation and Composition*. Oxford, Inglaterra: Clarendon Press, pp.129-178.

_____ (1998). "Psychological constraints on improvisational expertise and communication", en Bruno Nettl y M. Russell (eds.). *In the course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation*. Chicago: University of Chicago Press, pp.47-67.

Robledo Barros, Rosa (2003). "Creatividad y cognición musical, procedimientos involucrados para el desempeño musical improvisativo". *Cuadernos Interamericanos de Investigación en Educación Musical*, vol.II, núm.5, pp.65-81.

Rzewski, Frederic (2002). "Little Bangs: A Nihilist Theory of Improvisation". *Current Musicology*, núms.67-68, Columbia University, pp.377-386.

Stern, Mario (2002). *Improvisaciones infantiles*. México: El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios.

Yun, Isang (1975). *Etüden für Flöte(n) Solo*. Berlín: Bote & Bock.

Wilfrido Terrazas. Flautista. Estudió en las ciudades de Ensenada, Tijuana, San Diego, Morelia y México. Es egresado del Conservatorio de las Rosas. Realizó estudios de musicología en la UNAM. Como intérprete, su principal interés ha sido el colaborar con compositores en la gestación y estreno de nuevas obras para flauta transversa. Entre sus intereses se encuentran también la docencia, la composición y la improvisación. Ha publicado en *Heterofonía*, *Una Theta* y *La Tempestad*.

terrazaswil@yahoo.com

Cómo citar el texto:

TERRAZAS, Wilfrido: "La improvisación y la enseñanza de la técnica contemporánea en la flauta transversa" en *Revista Redes: música y musicología desde Baja California*; Julio-Diciembre 2006, Año 1, número 1. [Documento electrónico disponible en: www.redesmusica.org] consultado el ??/??/ 2006