

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO

FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

TESIS DE MAESTRÍA EN INTERPRETACIÓN DE LA MÚSICA LATINOAMERICANA DEL SIGLO XX

**La música académica para flauta traversa en la segunda mitad del siglo XX en
Colombia: su diversidad estética en siete obras representativas.**

Presentada por: Fabio Londoño Ramírez

Directora de tesis: Mg. Ellie Anne Duque

Co-directora: Mg. Beatriz Plana.

Mendoza (Argentina), abril de 2012

Agradecimientos

En primer lugar, deseo agradecer a la profesora Ellie Anne Duque por su invaluable labor, pertinente orientación y exigencia en la dirección de esta tesis.

Deseo agradecer, en segundo término, el permanente apoyo de mi amigo y colega Hugo Espinosa V., quien desde su condición de profesor de flauta en la Universidad de Antioquia, ha requerido con insistencia la publicación del catálogo de obras para flauta de compositores colombianos anexado, y ha seguido con interés el desarrollo de este escrito.

En no menor medida, quiero agradecer la colaboración desinteresada del historiador Luis Carlos Rodríguez, quien proveyó buena parte del material documental –partituras y grabaciones- del repertorio referenciado; del investigador Carlos Barreiro, quien proveyó también importante información de obras y de compositores; y del profesor Fernando “el chino” León, fuente inagotable de información documental y anecdótica relativa al quehacer musical colombiano de los últimos 50 años.

Por otra parte, debo rendir reconocimiento al profesor y flautista Jaime Moreno, testigo de buena parte de la actividad profesional y de la enseñanza de la flauta en las últimas décadas, quien brindó toda su colaboración y amablemente concedió una entrevista.

Por último, agradezco al sinnúmero de compositores y músicos consultados a través de diversos medios, quienes atendieron con diligencia mis requerimientos.

Bogotá, enero 15 de 2012

INTRODUCCIÓN

Creo que para mí, al igual que para muchos de mis colegas –en tanto que estudiantes de flauta en el conservatorio-, la visión de la flauta recibida durante nuestra época de formación en Colombia, no fue otra que aquella proveniente de Europa o los Estados Unidos. Como es lógico, el viejo continente posee una tradición y un bagaje musical innegable que, en el caso de la flauta, se manifiesta en una escuela y una técnica sólidas y en un repertorio muy amplio. Los materiales derivados de esa tradición –si bien no muy actualizados-, ocupaban mal que bien, un sitio privilegiado en los programas de estudio de los conservatorios del país y simbolizaban de algún modo una meta por alcanzar.

Cuando años más tarde, algunos de estos colegas y yo tuvimos la ocasión de adelantar estudios en Francia, el panorama de la flauta se hizo aún más rico al entrar en contacto con autores y obras contemporáneas aún desconocidos en Colombia. Para entonces, la visión que muchos flautistas teníamos de los compositores nacionales estaba –en nuestro imaginario- vinculada con más fuerza a aquellos que se expresaban en algún tipo de lenguaje nacionalista. No cruzó siquiera por mi mente – en aquel momento- que pudiese existir un repertorio de compositores colombianos para la flauta travesera que albergara otro tipo de estética o de vanguardia musical.

Por fortuna, el tiempo se ocupó de desechar esta idea, en la medida en que mi vinculación profesional y académica con el medio musical colombiano se hizo más estrecha. El contacto directo con algunos compositores en los primeros años de la década de 1990 fue quizás el germen de mis primeras búsquedas y de un primer contacto con repertorio para flauta de autores colombianos. Poco a poco tomó forma lo que en esta tesis presento como *Catálogo general del repertorio para flauta travesera de compositores colombianos*, trabajo que recoge alrededor de unas 300 piezas de índole académica, en su mayoría de cámara, en donde interviene la flauta.

En la presente tesis doy por concluida la etapa de consolidación del catálogo en cuestión –al menos en lo atinente al S. XX-. En apariencia, dicha tarea podría parecer desmesurada o pretenciosa por tratarse de un periodo tan amplio de tiempo. Sin embargo, solo la exploración cuidadosa del tema me permiten afirmar hoy que el corpus de esta investigación es relativamente limitado. Como se verá, la composición

académica para la flauta realizada en Colombia durante el S. XX es una actividad incipiente, hecho que no descarta la existencia de obras con merecidos o discutibles valores musicales.

En este sentido, el catálogo que presento es amplio, en cuanto incorpora todo tipo de autores y de obras. Aparecen en éste aquellos compositores profesionales con una sólida trayectoria y a su lado los representantes de nuevas generaciones, incluso también aquellos que han tenido una figuración esporádica. Encontraremos aquí, las principales obras compuestas por estos autores, pero también hallaremos registro de composiciones menores, incluso de aquellas que se consideran extraviadas. Todo ello, con el fin de no establecer algún tipo de filtro que pudiera eventualmente limitar el conocimiento del repertorio existente. Uno, tal vez: he excluido deliberadamente todo tipo de arreglos o piezas no escritas originalmente para la flauta.

Con el fin de ambientar el tema de la flauta y la composición académica para este instrumento en Colombia, he iniciado este trabajo con un breve recuento de la enseñanza y del quehacer musicales en nuestro país desde las postrimerías del S. XIX hasta 1950. De igual manera, he procurado establecer, aquí y allá, algunos paralelismos con otros países latinoamericanos en el campo de la producción musical para la flauta, particularmente con el Brasil, país con una larga y rica tradición flautística. Expuestos estos antecedentes, presento los primeros indicios de producción académica realizados por compositores colombianos, demarcando así –a partir de 1950- el campo de estudio a realizar en la presente tesis.

El capítulo 3 esboza algunos parámetros del estado de la flauta en el panorama de la música occidental y de la música latinoamericana, marco imprescindible para apreciar con la debida perspectiva las composiciones para flauta realizadas en Colombia en la segunda parte del S. XX. Encontraremos aquí, para empezar, reseña de tres obras revolucionarias de la flauta contemporánea de los compositores Claude Debussy, Edgar Varèse y Luciano Berio, referentes infaltables en el repertorio de todo flautista: *Syrinx*, *Densité 21.5*, y *Sequenza I*. Dichas composiciones marcaron en su momento, la pauta de la composición para este instrumento a nivel de la música occidental. En esta misma línea, el capítulo se cierra con un breve acercamiento al repertorio latinoamericano para flauta travesera escrito en las primeras décadas del S. XX.

Una vez expuesto el marco general de la flauta en el S. XX, he querido presentar algunos aspectos de la historiografía musical en Colombia, en particular

aquellos que me han servido para documentar la tesis y plantear así, a continuación, la necesidad de realizar una investigación de carácter exploratorio y una recopilación directa de información.

En el capítulo 4, relaciono las fuentes utilizadas para recaudar dicha información y realizo una descripción general del catálogo de composiciones para flauta, que se encontrará como un documento anexo a este trabajo. Esta descripción no tiene otro objeto que presentar de forma organizada el contenido del catálogo a través de los diferentes formatos instrumentales encontrados en éste. En dicha sección se encontrará una somera descripción de algunas obras, relevantes bien por el compositor, bien por su estilo o por alguna otra particularidad significativa.

Basado en este primer acercamiento, he elegido siete obras representativas de la música escrita para flauta en Colombia en la segunda mitad del S. XX. Dicha escogencia ha sido realizada intentando abarcar diferentes épocas y diferentes generaciones de compositores, pero sobre todo buscando mostrar diversas estéticas compositivas. La selección ha estado ajustada también a la presentación de un recital de cámara para flauta y piano, razón por la cual he dejado de lado obras –quizás de mucho interés– para flauta y orquesta o formatos mixtos. Finalmente, dentro del recital he incluido dos obras para flauta sola con el fin de dar variedad y establecer un contraste colorístico.

De acuerdo a estos parámetros, el programa de concierto elegido es el siguiente:

Parte I

Luis Antonio Escobar
(1925 – 1992)

SONATINA Op. 36 No. 1
para flauta y piano (1957)

Blas Emilio Atehortúa
(1935-)

DÚO CONCERTANTE Op. 149 No. 1
para flauta y piano (1988)

Francisco Zumaqué
(1945-)

BAMACUMI
para flauta y piano (1989)

Parte II

Guillermo Rendón García (1935-)	BIPARTITA para flauta sola (1980)
Jaime Torres-Donneys (1955-)	QUIDAM para flauta y piano (1989)
Alba Lucía Potes Cortés (1954-)	TERNURA DE LAS GRULLAS para flauta sola (1995)
Diego Vega (1968-)	(D)IEGO DIXI para flauta y piano (2001)

La última parte del trabajo consiste en un acercamiento al estilo de cada una de las siete obras propuestas. Con este fin, se incluyen aquí los esbozos biográficos de los compositores, las peculiaridades de cada obra y su análisis musical propiamente dicho. A propósito y por tratarse de obras del siglo XX, no he utilizado una metodología de análisis específica. He preferido más bien –por así decirlo– que cada obra hable por sí misma, y en este sentido he aplicado un método libre de análisis que ha sido diferente en cada caso. Por otra parte, el proceso de estudio y de ensayo de estas obras ha sido revelador, pues pienso que solo la interpretación y la experiencia viva de la música dan la perspectiva justa de la partitura y de su valor musical. En este sentido, debo decir que los análisis musicales propuestos en este capítulo, se han nutrido de esta experiencia y recogen, por lo tanto, lo teórico como lo práctico.

Para terminar, encuentro que la recopilación realizada ha sido una labor fructífera. El hecho de plasmar por primera vez en un documento, la información concerniente al repertorio para flauta de compositores colombianos es un primer paso que puede abrir las puertas de nuevas búsquedas. Por otra parte, ha sido satisfactorio promover en una mínima parte el rescate de repertorio y de partituras que de otro modo tenderían a permanecer en el olvido. En este sentido, encuentro importante destacar que el repertorio propuesto reúne características estéticas y musicales dignas de ser valoradas y apreciadas en su justa medida, particularmente en el contexto de la música académica latinoamericana del S. XX.

1. ANTECEDENTES Y PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

1.1 La flauta traversa en Colombia durante el S. XIX

El 28 de octubre de 1888, entre valeses orquestales, *potpourris* operísticos, arias y duetos de zarzuela, un joven flautista interpreta como solista la *Fantasia para flauta sobre El Trovador* de G. Verdi. El programa anuncia el nombre del flautista: Jorge Calvo. Si bien no figura información alguna acerca del compositor de la fantasía, podríamos aventurar con un alto grado de certeza que puede tratarse de una de las muchas obras de este género compuestas por el notable flautista italiano Cesare Ciardi (1818 – 1877). Se trata del programa de mano del 12º concierto de la Academia Nacional de Música –Bogotá, 1888.

Para esta época, muchos kilómetros al sur y al este del Amazonas colombiano, el belga Mathieu-André Reichert (1830-1880), flautista de la corte de Pedro II de Brasil, era ya una leyenda. Afincado en el Brasil desde 1859, Reichert, compositor y flautista, llegó no solo a ser una fulgurante estrella de la flauta en Rio de Janeiro. Apasionado de su instrumento y del país que lo acogía, Reichert produjo en efecto, una numerosa serie de obras de cámara para la flauta (Ernest, 1990) en donde integra de forma espontánea su sólida formación europea con la exuberante y profunda cultura musical de un Brasil que haría suyo.

Retornando a nuestro concierto bogotano en octubre de 1888, hay que decir que no existe evidencia de conciertos de grandes solistas de la flauta –como Reichert- ni de otros instrumentos de viento en la Colombia de finales del S. XIX. El repertorio de cámara escuchado en las audiciones y conciertos de la época fue casi siempre para canto o piano y estuvo ligado a la existencia de dos importantes instituciones, pioneras en el desarrollo de la actividad musical en la segunda parte del S.XIX. Se trató en primer lugar de la Sociedad Filarmónica, primera asociación impulsora de conciertos en Bogotá que existió entre 1846 y 1857. Alrededor de ésta, se concentraría el grupo mejor calificado de músicos, intérpretes, cantantes y compositores de que disponía la sociedad bogotana en esa época. La segunda sería la Academia Nacional de Música a partir de 1882. (Duque, 2000a)

Es en estas instituciones donde encontramos las primeras referencias de la actividad de los músicos en el ámbito profesional, pedagógico o académico. Según

Duque “La Sociedad Filarmónica desempeñó un papel cultural protagónico en Bogotá y fue un medio importante para alentar a los compositores en su actividad creadora” (2000a, p.132). Así, vemos que la Sociedad Filarmónica contó con una planta completa de músicos de orquesta que se desempeñaron de buena voluntad y por genuino amor a su arte. Ellos representan, de algún modo, los albores de la música como actividad profesional en Colombia. Entre los primeros flautistas vinculados a la actividad de esta Sociedad tenemos a Vicente Vargas de la Rosa (1833-1891): profesor de piano y flautista; detalle éste en el que podemos ya advertir el diletantismo que caracterizó a los impulsores de este primer proyecto cultural y musical en la Colombia de 1850. Otros nombres afloran de los documentos, efímeras menciones de flautistas que participaron en la Orquesta de la Sociedad Filarmónica. Ellos fueron: Agustín Álvarez, José Buitrago, Marcos Stevens y Rafael Fernández. (Perdomo, 1980)

En cuanto a la actividad de los compositores, su producción musical estuvo – con excepciones- representada mayormente por repertorio de salón de fácil escucha y al alcance de las posibilidades técnicas de los intérpretes. Gran parte de este repertorio es para el piano, la guitarra y en contadas excepciones para el violín. En cuanto a la flauta, tenemos apenas mención de unas pocas piezas que circularon en publicaciones periódicas como *El Neo-Granadino* o *El Mosaico* (Duque, 1998). Entre estas podemos mencionar la *Serenata* para flauta, violín y guitarra del compositor Joaquín Guarín que circuló en la edición de *El Neo-Granadino* de noviembre de 1848. Se trata de un arreglo de una muy breve pieza de salón y es quizás una de las primeras partituras del S. XIX para flauta de que se tenga noticia.

A manera de ilustración del espíritu que envolvía a la Sociedad Filarmónica en la Colombia centralista de mediados del S. XIX, remito a la cita referida por el padre Perdomo Escobar (1980) en su *Historia de la Música en Colombia* en un aparte del discurso de inauguración de la Sociedad Filarmónica preparado por Don José Caicedo y Rojas -uno de sus fundadores-:

Por lo que respecta al establecimiento de la Filarmónica, tampoco ignoráis vosotros que el principal objeto de su fundación ha sido el de estimular y fomentar el gusto incipiente por la música en nuestro país y tratar de elevar este arte al grado de perfección y de prosperidad a que debe llegar entre nosotros. (p. 66)

Disuelta la Sociedad Filarmónica –más por razones políticas que económicas-, habría que esperar más de veinte años antes de ver materializada otra empresa semejante (Duque, 2000a). De esta forma, las décadas de 1860 y 1870 transcurren dentro de la informalidad y los esfuerzos individuales de músicos y compositores por avanzar en lo que era ya una necesidad sentida: la creación de una academia de música. Entretanto, la composición musical nacional seguía estando circunscrita en gran parte a la pieza de salón –para piano- de corte europeo o a las paráfrasis o fantasías sobre temas de ópera. Éstas últimas –hay que decirlo- no poseían ni el brillo ni el alarde virtuosístico tan común al género.

Sin ir muy lejos y retornando a nuestro personaje belga, al tiempo que el compositor brasileiro Antônio Carlos Gomes (1836-1896) componía y dedicaba extensos solos de sus óperas al flautista Reichert (Ernest, 1990), los compositores colombianos no habían siquiera contemplado la posibilidad de una sencilla pieza de salón para este instrumento.

La creación de la Academia Nacional de Música representó el primer intento serio por consolidar un claustro para la enseñanza de la música en Colombia. Bajo el increíble empeño de su fundador, don Jorge W. Price, con la participación de un puñado de músicos hechos a pulso en un medio musical precario, y la subvención del estado, la Academia Nacional de Música abrió sus puertas el 8 de marzo de 1882.

La actividad y la pujanza de la Academia Nacional ha sido valorada –pese a sus falencias- por todos los historiadores de la música en Colombia. Allí no solo se instruyó a intérpretes y compositores sino que se forjaron los cimientos de lo que llegaría a ser mucho más tarde la Orquesta Sinfónica de Colombia y el Conservatorio Nacional. En lo que a este trabajo atañe, bástenos con saber que allí se formaron los primeros flautistas colombianos y se dio seguimiento a los primeros programas de estudio aplicados a la flauta.

El primer profesor que llevó a cabo esta tarea fue el italiano Jenaro d'Alleman. Muy poco sabemos de él, como poco sabemos acerca de sus primeros alumnos. Entre ellos, Jorge Calvo –nuestro concertista- hizo parte en 1889 del primer grupo de graduandos de la institución (Perdomo, 1980) y Antonio Murcia, quien

llegaría a ser años más tarde flautista de la Orquesta Conti¹ y posteriormente –hacia 1920- uno de los primeros profesores de flauta del Conservatorio Nacional.

Por los programas de mano, sabemos de una moderada participación de flautistas en las audiciones de alumnos y en los conciertos de temporada organizados por la Academia Nacional de Música. Las obras ejecutadas en éstos, dicen mucho acerca del nivel alcanzado y del gusto musical de la época. Entre ellas, podemos mencionar: Fantasía para flauta sobre *El Trovador* de G. Verdi (Ciardi ?), cuarteto para flauta, violín, cello y piano sobre *El Barbero de Sevilla* de Rossini, *Suspiro de core* de C. Ciardi, fantasía para flauta sobre *Il Guarani* de Carlos Gomes, trio para flauta, violín y piano sobre *Norma* de Bellini.

Con esta flauta sentimental y adornada, nos acercamos a 1899, año en que la Academia Nacional de Música cerraría sus puertas a causa de la Guerra de los Mil Días² para no abrirlas de nuevo hasta el año de 1905. Entretanto, el compositor y contrabajista Santos Cifuentes Rodríguez (1870-1932) -uno de los primeros egresados de la Academia Nacional de Música (1894)- escribía quizás la primera pieza original para flauta de un compositor colombiano, de que se tenga noticia. Se trata de la *Balada para flauta y piano Op. 105*³ fechada en 1901.

La obra, escrita en un agradable y cómodo registro para la flauta, exhibe sin grandes pretensiones una melodía acompañada, de corte lírico, muy cercana al estilo de Rossini. No conocemos qué motivó a Cifuentes a escribir dicha pieza, curioso testimonio aislado de producción académica para la flauta. En efecto, no tendremos noticia de solos de estas características hasta unos treinta o cuarenta años más tarde: *Hawari* (1935), pieza para coro mixto y flauta obligada de Antonio María Valencia y *Trío para dos flautas y clarinete* (1943) de Carlos Posada Amador.

¹ Orquesta fundada y dirigida por el italiano Manuel Conti (s.f. -1914) que -en las dos primeras décadas del S. XX- interpretó un variado repertorio, dando cabida a numerosas obras de compositores colombianos.

² Guerra librada entre liberales radicales y el gobierno conservador de 1899 a 1902. El enfrentamiento devastó económica y socialmente a Colombia y ocasionó, a la postre, la independencia de Panamá.

³ La obra reposa en los archivos del Centro de documentación musical de la Biblioteca Nacional de Colombia.

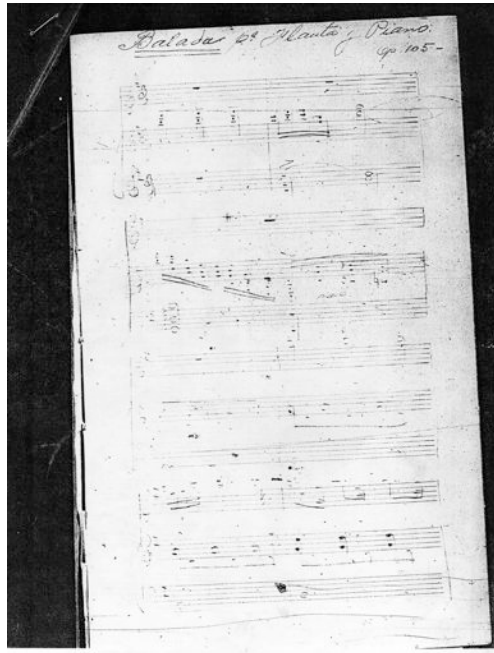


Fig. 1

Manuscrito deteriorado de la Balada para flauta y piano Op. 105 de Santos Cifuentes, conservado en el Centro de Documentación Musical (Biblioteca Nacional de Colombia).

1.2 El siglo XX: La flauta en las agrupaciones vernáculas y el nacionalismo.

La creación de la Academia Nacional de Música tuvo importantes consecuencias en la vida musical bogotana y en general, del país. Una de estas repercusiones tuvo que ver, muy a pesar de la misma Academia, con la música criolla de la región andina colombiana. Es así como muchos de sus alumnos, a menudo provenientes de otras regiones de Colombia, desarrollaron y pulieron su talento para ponerlo al servicio no necesariamente de composiciones eruditas sino de la música nacional basada en los ritmos del interior del país. De esta forma se consolida poco a poco la escritura de ritmos y melodías -hasta ahora conocidos por tradición oral- de la música tradicional colombiana. Dentro de este ambiente aparecen las *liras* o estudiantinas en las postrimerías del S. XIX (Duque, 2004).

Con este nombre se conoció en Colombia un tipo de agrupación vernácula conformada por instrumentos de cuerda tradicionales como la guitarra, el tiple, la bandola o el requinto y ocasionalmente, instrumentos de percusión. Estas *liras* o estudiantinas fueron muy populares durante toda la primera mitad del S. XX. El repertorio interpretado por estas agrupaciones consistía generalmente, en temas

originales basados en ritmos tradicionales de la región andina colombiana como el pasillo, el bambuco, la danza o la guabina. Con el tiempo, las *liras* llegaron a interpretar también ritmos de moda como el fox, el *one step* y el tango.

Inicialmente, las *liras* estuvieron conformadas exclusivamente por los instrumentos de cuerda tradicionales ya mencionados. Muy pronto, agrupaciones como la Lira Antioqueña, el Arpa Colombiana, la Estudiantina Áñez, la Estudiantina Tucci, el Conjunto Granadino, la Estudiantina Barranquilla o la Estudiantina Iris, incorporaron la flauta y el violín (León, 2003). Con este nuevo formato, las *liras* llegarían a ser agrupaciones relativamente estables y de amplio reconocimiento en la vida social bogotana. Algunas de ellas realizarían importantes giras internacionales difundiendo los aires nacionales más tradicionales. Es en este tipo de agrupaciones donde encontramos los primeros registros sonoros⁴ de intérpretes de la flauta colombianos.

Paralelamente al auge de las *liras* o agrupaciones de música popular, se producen también algunos desarrollos en el campo de la música erudita. Hay que decir que esta diferencia no estuvo siempre muy bien demarcada. Compositores como Pedro Morales Pino y Emilio Murillo representaron el ideal centenarista de consolidación de la llamada música nacional, ideal que plasmaron en una obra de inspiración popular a la cual aplicaron, no obstante, lo mejor de su preparación y recursos académicos. Un importante grupo de compositores con mediana preparación técnica pero sentida inspiración musical, acompañó la tarea emprendida por Morales Pino y Murillo dentro de lo que podría llamarse la época de oro del nacionalismo musical en Colombia. El género que mejor representó estos ideales fue el *pasillo*, animada danza criolla derivada del vals. Debo hacer aquí un breve paréntesis, habida cuenta de la importancia que este género llegaría a tener en el campo de la interpretación para los flautistas.

En efecto, si bien la música nacional de estirpe popular de un compositor como Morales Pino fue escrita para el piano "... taquigrafía que permitía consignar de manera ágil detalles de melodía, ritmo y armonía" (Duque, 2004, p. 19), era en los arreglos donde ésta lucía en todo su esplendor. En este sentido, con el tiempo la flauta llegó a tener un papel protagónico dentro de las estudiantinas y las orquestas típicas nacionales. El *pasillo*, por lo demás, se prestaba admirablemente a la agilidad

⁴ Se conocen grabaciones de: La Lira Antioqueña: 1910, Sello Columbia; El Arpa Colombiana: 1930, sello Victor; Estudiantina Tucci: 1934 y 1937, sello Victor.

y fresco virtuosismo de este instrumento. Temas como *Coqueteos* o *Vinotinto* de Fulgencio García, *El Calavera* o *Chispazo* de Morales Pino, *Colón* o *Nené* de Carlos Escamilla, son al día de hoy clásicos populares que han adquirido prestigio en el registro de una –o mejor- dos flautas. Un grato ejemplo de ello lo podemos apreciar en las antológicas grabaciones que en las décadas de 1950 y 1960, realizara la agrupación Nocturnal Colombiano dirigida por el compositor y pianista Oriol Rangel (1916-1977).

En una orilla distinta de estos románticos ideales, el compositor Guillermo Uribe Holguín (1880-1971) batalló arduamente por implantar en el país otro tipo de cultura musical, rechazando casi por principio la injerencia de tradiciones populares dentro del campo de la composición erudita. Proverbial fue su ácida crítica del medio académico, del pasado musical colombiano y de las pretensiones nacionalistas de ciertos compositores, opiniones que lo condujeron a duros enfrentamientos, particularmente con Emilio Murillo. Al calor de estos desencuentros, ventilados a menudo en los medios impresos, se produjeron las primeras reflexiones entorno a conceptos como música nacional o música académica. Según Duque (2000 a)

La confusión de estéticas y términos va a inflamar la discusión sobre el nacionalismo y producir brechas y odios entre los protagonistas. Igualmente, retarda el avance de la composición y el ingreso de la música académica colombiana al espectro artístico latinoamericano. (p.141)

De cualquier manera, puede decirse que estos debates enmarcaron el paisaje en el cual los compositores daban sus primeros pasos hacia una composición académica en Colombia. Así, tanto Uribe Holguín como el compositor vallecaucano Antonio María Valencia (1902-1952), representaron lo mejor de la composición erudita realizada en Colombia en la primera mitad del S. XX. Respetados intérpretes del violín y del piano respectivamente, los dos músicos contaron con una amplia formación que redondearon en Francia –con una década de diferencia- bajo la orientación del compositor Vincent D’Indy en su ilustre Schola Cantorum de París. Como dato anecdótico, lamentamos -en el marco de esta tesis- la frustrada composición del primer concierto para flauta de Valencia, inacabada obra de juventud cuyos manuscritos permanecen extraviados. (Gómez-Vignes, 1991)

En términos generales, gran parte de la composición nacional en estas primeras décadas del S. XX estuvo aún ligada al piano, al canto o a instrumentos de tradición más romántica como el violín. Durante estos años, la flauta no tuvo otra

participación que su obligada intervención en el repertorio orquestal. Por otra parte, algunos hitos de la flauta orquestal clásica y moderna, apenas vinieron a conocerse en Colombia en la década de 1930: *Suite en si menor* de J.S. Bach (en 1932), sinfonías de Beethoven o *L'après-midi d'un faune* de Debussy (en 1934). Paralelamente, se conocieron incipientes trabajos orquestales de compositores colombianos como Guillermo Uribe Holguín, Jesús Bermúdez Silva (1884-1969), José Rozo Contreras (1894-1976) o Adolfo Mejía Navarro (1905-1973). Algunas de estas obras orquestales de espíritu nacionalista como *Tierra Colombiana* (1930) - suite de Rozo Contreras-, *Fantasia sobre motivos colombianos* -de Morales Pino⁵-, contenían interesantes pasajes dedicados a la flauta. La *Pequeña Suite* (1938) del compositor Adolfo Mejía es otra de ellas. Esta obra se desarrolla en tres breves movimientos basados cada uno en danzas tradicionales: El bambuco, el torbellino y la cumbia. Esta última –danza perteneciente a la tradición del caribe colombiano-, no había sido empleada nunca dentro de una obra sinfónica. A lo largo de la suite, Mejía utiliza pródigamente la flauta, pero son los solos del primer y último movimientos donde una fina orquestación de factura francesa permite apreciar la cálida sonoridad grave del instrumento. De esta forma, la cumbia adquiere un relieve que trasciende y estiliza la fácil alegoría nacionalista.

En cuanto a la música de cámara, muy pocas obras incluyeron la flauta. Entre éstas cabe mencionar algunas: *Égloga Incaica* (1935) de Antonio María Valencia, interesante pero breve página para cuarteto de maderas; algunas piezas de salón o divertimento escritas en la década de 1930 para orquestinas o ensambles mixtos por Guillermo Quevedo Zornoza; el *Trío para dos flautas y clarinete* (1943) de Carlos Posada Amador (1908-1993), obra que interesa en parte por su extensión: posee tres movimientos, el segundo de los cuales es para flauta sola; y finalmente, un par de obras mencionadas en catálogos pero aparentemente extraviadas: *Melancolía* (1947), solo para flauta de Jesús Bermúdez Silva y *Suite Andina* (1945) para flauta y cuarteto de cuerdas de Fabio González Zuleta (1920-2011).

Una obra llama la atención de forma singular dentro de las producidas en esta primera mitad del S. XX. Se trata de *Agua sagrada "Vichatá"* del compositor Álex Tobar (1907-1975). Este versátil músico, violinista, arreglista y compositor, produjo un sinnúmero de exitosas composiciones de corte popular pero también contó con

⁵ La autoría de esta obra – basada en temas de Morales Pino- parece deberse a Efraín Suárez, quien la orquestó para ser estrenada alrededor de 1937.

algunas producciones académicas. Compuesta para una flauta solista –concertino- con el curioso acompañamiento de una orquesta de baile a la usanza de las que intervenían en la radio, *Agua Sagrada* fue estrenada en 1948 a través de este medio por el notable flautista Gabriel Uribe. En esta brillante pieza, la flauta sobresale con alarde virtuosístico en una fantasía basada en el *torbellino* - ritmo tradicional de la región andina colombiana-.

Una palabra final con el fin de situar esta modesta actividad compositiva para la flauta de autores colombianos en el contexto latinoamericano: para el año de 1950 el brasilero Heitor Villalobos había ya escrito gran parte de su difícil y atractivo repertorio de cámara para la flauta (*Choros No. 2*, *Quinteto en forma de Choros*, *Bachianas No. 6* y otros); el mexicano José Pablo Moncayo, su concertino *Amazinac* para flauta y cuerdas; y otras obras de cierta envergadura habían sido ya estrenadas: *Sonata para flauta y piano* (1941) de Claudio Santoro o *Concertino para flauta* de Argeliers León (1948). Y en Venezuela, país tan cercano tanto en lo geográfico como en lo político, sorprende encontrar registro de un interesante conjunto de obras para flauta y piano compuestas ya en las últimas décadas del S. XIX por dos notables flautistas venezolanos de la época: José Gabriel Núñez Römbert y Manuel Guadalajara. Se trata de un conjunto de pequeñas melodías, valeses y fantasías originales para este formato, que han llegado hasta nuestros días y, según Giovanni Mendoza (2003) en su muy interesante *Panorama de la flauta en la Caracas del S. XIX*, “no fueron sin embargo... los únicos que abordaron la composición de obras para flauta...” (p. 56)

Con estos cercanos referentes, nos queda por fuerza el sinsabor de no poseer –en lo que iría corrido del siglo- una actividad importante en el campo de la composición académica para la flauta. Una escuela de flauta y una actividad compositiva para este instrumento, hasta aquí incipientes en Colombia, tomarían aún varios lustros en despertar.

1.3 La flauta en la segunda mitad del S.XX: planteamiento del problema.

Si bien es cierto que la flauta travesa ha tenido una larga tradición en Colombia, por las consideraciones anteriores no cabe duda de que ésta estuvo vinculada más estrechamente a la música tradicional y popular. El nacimiento de una incipiente escuela de flautistas y de una literatura de mayor enjundia o alcance

académico para este instrumento, solo parece tener lugar en Colombia a partir de 1950.

Una visita al Centro de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional en Bogotá nos permite constatar -una vez consultado su archivo de partituras- que la producción pianística, la música de salón y vocal fueron el eje de la composición académica nacional durante la primera mitad del S. XX. Otra parte importante la constituye la abundante producción de arreglos y obras para banda, agrupaciones de prestigiosa tradición en Colombia hasta hace no muchos años. La música de cámara ocupa un lugar menos notorio. Aún así, la flauta tiene aquí una figuración más importante que la de otros instrumentos de viento. Sin embargo, llama la atención el hecho de que no existe apenas registro de obras escritas para la flauta solista. Una constatación similar tenemos al consultar archivos de otras bibliotecas musicales: no existe registro documental del repertorio para flauta de compositores colombianos.

Bajo el influjo de estas inquietudes, llegué a preguntarme si existiría un repertorio para la flauta escrito por compositores colombianos del S. XX aún no conocido y si éste merecería ser sacado a la luz. A esta primera pregunta, los centros de documentación musical respondían con muchas limitaciones, pues solo una pequeña parte del repertorio de los compositores del S. XX reposa en este tipo de archivos.

Tras realizar un primer sondeo acotado a los más destacados compositores nacionales, nos encontramos con el hecho de que, a partir de 1950, el repertorio para la flauta, así como las composiciones de cámara que la incluyen, empiezan a aflorar de manera significativa⁶. Ya en la década de 1950 podemos mencionar diversas composiciones para quinteto de maderas de Blas Atehortúa, los primeros trabajos concertantes para la flauta de Luis Antonio Escobar y Roberto Pineda Duque y algunos tríos de cámara de Guillermo Uribe Holguín y Jesús Bermúdez Silva. Una década más tarde nos encontramos con nuevas obras de estos mismos compositores, a las que se suman trabajos de Jacqueline Nova, Luis Carlos Figueroa y del colombiano Mario Gómez Vignes.

Este despertar compositivo para la flauta pudo obedecer a diversos factores. En primer término, a la descentralización -notoria a partir de 1930- de la enseñanza musical a lo largo del territorio nacional. De esta forma, vemos el surgimiento de diversas escuelas y conservatorios en otras ciudades colombianas: Ibagué (1909),

⁶ Ver catálogo general de obras para flauta de compositores colombianos en Anexo I.

Medellín (1910), Barranquilla (1914), Cali (1933), Popayán (1934), Pasto (1937), Manizales (1938), Cartago (1954), Cúcuta, y Santa Marta. En segundo lugar, al mejoramiento de la actividad sinfónica con la institucionalización de la Orquesta Sinfónica Nacional en el año de 1936. Por último, a un florecimiento general de la actividad musical de conciertos y festivales de música de cámara, con prestigiosos solistas extranjeros, patrocinados con frecuencia por la iniciativa privada, particularmente en las ciudades de Bogotá y Medellín.

Hay que decir que estos nuevos emprendimientos no sucedían solo a instancias de las vicisitudes nacionales. Latinoamérica, en general, iniciaba un proceso de reflexión sobre su identidad musical. Hacia 1934, según Correa de Acevedo (1977)

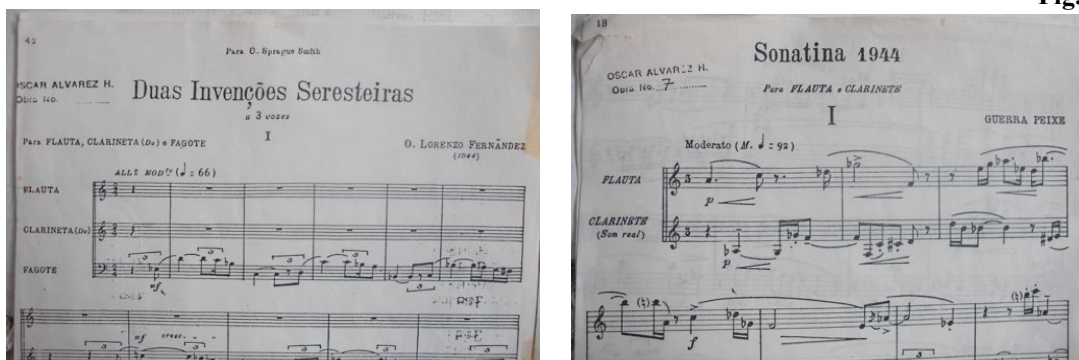
... el alemán Francisco Curt Lange, ciudadano uruguayo, lanzó en una publicación las bases de lo que llamó americanismo musical, pasando luego al dominio de las realizaciones... lo mismo que lo que concierne al establecimiento del Consejo Interamericano de Música (CIDEM), obra del director colombiano Guillermo Espinosa, así como los libros destinados a hacer más conocida la música del Continente. (p. 66)

Los ecos de todo este movimiento llegaron también a Colombia. Así, dentro de este ambiente promisorio, en el año de 1938 tienen lugar en Bogotá eventos como el *Festival Ibero-Americano de Música* o la publicación del *Boletín Latinoamericano de Música* (año IV, t. IV). Con toda certeza, este tipo de certámenes y publicaciones contribuyeron a impulsar la actividad de los compositores nacionales.

Como habíamos planteado, a partir de 1950 se produce un moderado despertar de la composición académica para la flauta traversa en Colombia. Este proceso no podría haberse consolidado sin el concurso de una primera generación de flautistas. Para esta época circulaban ya en el ámbito profesional de la flauta en Colombia, algunas figuras de prestigio. Entre ellos, los flautistas Oscar Álvarez (1921-1998) y Gabriel Uribe (1910-1989), notables por su activa compenetración y emprendimiento en todo tipo de actividades musicales: la música de cámara, la música de salón, las agrupaciones vernáculas y las orquestas sinfónicas. De su infatigable trasegar en el medio musical colombiano, dan fe numerosos programas de mano de conciertos en las más importantes salas de Bogotá y Medellín –principales ciudades con actividad musical erudita hacia 1950-. El interesante archivo musical de Álvarez, cuidadosamente numerado por éste, nos revela su posesión de algunas obras para vientos de autores brasileiros como *Duas Invenções Seresteiras* de Oscar Lorenzo Fernández, *Sonatina 1944* de Guerra Peixe o

Bachianas Brasileiras No. 6 de Villa Lobos. Las obras provienen de ediciones realizadas bajo el auspicio de Curt Lange y el hecho hablaría no solo de su adecuada difusión, como del interés de Álvarez por la música contemporánea. No en vano muchas de las primeras obras creadas para la flauta por compositores colombianos, fueron escritas, dedicadas o estrenadas por este notable flautista.

Fig. 2



Dos obras de cámara de compositores brasileños en el archivo del flautista Oscar Álvarez.



Fig. 3

Flautistas de la época, en curiosa foto tomada alrededor de 1947.⁷ De izquierda a derecha, arriba: Alberto Gaitán, Gino Politi, Gabriel Uribe y Luis Becerra. Abajo: Julio Hernández, Gabriel Hernández y Oscar Álvarez.

En una etapa posterior –década de 1960- se produjo la visita a Colombia de los primeros flautistas de talla internacional a las principales salas de concierto de

⁷ Cortesía de Fernando “el chino” León, a quien la foto fue ofrecida y dedicada por Oscar Álvarez.

Bogotá y Medellín. Esta circunstancia es relevante en la medida en que tiene que ver con el estreno local de algunas obras que han sido hitos de la flauta contemporánea. Así, en 1968 el flautista austriaco Peter Lukas Graf interpretó la *Sequenza I* de Luciano Berio en la sala de conciertos Luis Ángel Arango. En 1967, el francés Jean Pierre Rampal ofreció recitales en Bogotá y Medellín. Otros flautistas notables como Samuel Baron, Karlheinz Zoller o Klaus Schochow visitaron el país al lado de destacadas agrupaciones camerísticas: Quinteto de Vientos de Nueva York (Bogotá, 1956), *Collegium Musicum* de la Filarmónica de Berlín (Medellín, 1967), *Insieme di Firenze* (Medellín, 1968) y Quinteto de Vientos de Bamberg (Bogotá, 1970).

En síntesis, a partir de 1950 asistimos a un enriquecimiento de la actividad musical académica en los principales centros urbanos de Colombia: Bogotá, Medellín y Cali. De la mano de este crecimiento, el repertorio para flauta ganaría paulatinamente un espacio representado en la obra de los ya mencionados compositores Atehortúa, Escobar, Pineda Duque y Figueroa. Más tarde, la flauta haría eco en la obra de Guillermo Rendón, Germán Borda o Francisco Zumaqué y; un poco más tarde, en la de Catalina Peralta, Alba Potes, Germán Toro, Diego Vega o Alba Fernanda Triana. El proceso se ve coronado en las postrimerías del S. XX con las creaciones para flauta de jóvenes compositores, cuya trascendencia es aún temprano para juzgar. Entre estas nuevas figuras podemos citar a: Pedro Alejandro Sarmiento (1977-), Ricardo Gallo (1978-), Juan Pablo Carreño (1978-) o Juan Diego Valencia (1980-).

Una de las motivaciones principales en la realización de esta investigación surgió de la necesidad de enriquecer los programas académicos de flauta con repertorio de obras nuevas y originales de compositores colombianos. Dicha necesidad se dio en el marco de mi actividad profesional y pedagógica. Para ilustrar el tema, quiero referirme brevemente a las audiciones realizadas por la seccional de música del Banco de la República en el momento de programar su temporada anual de la sala de conciertos Luis Ángel Arango en Bogotá. De tiempo atrás, las directivas de dicha sala han exigido a los aspirantes a la serie *Jóvenes Intérpretes*⁸ la inclusión de al menos una pieza de un compositor colombiano. Así, durante años, numerosos intérpretes de instrumentos de viento han –y hemos– salido del paso con alguna adaptación o arreglo de una obra de origen popular. Si bien las directrices de la sala

⁸ Se trata de un ciclo de conciertos dedicado exclusivamente a jóvenes instrumentistas menores de 26 años.

son loables, no puede criticarse a los intérpretes por una acción semejante: llegado el momento de indagar por obras académicas para la flauta, se hace imposible dar con al menos un puñado de piezas entre las que se pueda elegir alguna.

La flauta como disciplina instrumental de conservatorio, la música desarrollada para este instrumento y los intérpretes y compositores que la han cultivado en Colombia, son un tema vasto de investigación musicológica. Dificultosa, por lo demás. Las peculiaridades del medio y las restringidas condiciones bajo las cuales se ha desarrollado la música académica en Colombia, han hecho de ésta una actividad casi periférica y por ello los registros a nivel documental tienden a permanecer en la oscuridad. De hecho, puede afirmarse que –aparte de algunas ediciones aisladas de música para piano, o un puñado de obras galardonadas en los Premios Nacionales de Composición-, prácticamente la totalidad del repertorio para otros instrumentos de autores colombianos nunca ha sido editado y la flauta no ha sido excepción⁹. Por este motivo, parte imprescindible de este trabajo de investigación ha consistido en la búsqueda y localización del material musical.

En este sentido, a lo largo de los últimos 20 años he realizado de manera intermitente una recopilación empírica del repertorio en cuestión. En un principio, el breve listado estuvo conformado por obras que han sido medianamente interpretadas en Colombia, entre ellas el *Concertino para flauta y cuerdas* de Luis Carlos Figueroa o el *Quinteto en Sib menor* de Blas Atehortúa. Posteriormente, adicioné obras en que participé como intérprete de su estreno: *Quidam* de Jaime Torres-Donneys o la *Sonata para flauta y piano* de Julio Reyes Copello. Con el tiempo, el listado fue dando cabida a todo tipo de solos, piezas de cámara u otro tipo de formatos que registraran la flauta. Este trabajo preliminar, realizado de forma irregular y no muy metódica, constituyó un aporte previo e indispensable a la presente investigación.

⁹ Solo se conocen ediciones de dos obras de cámara para la flauta: *(Di)ego dixi* de Diego Vega y *El Galeón Sumergido* de Claudia Calderón.

2. PROPÓSITOS GENERALES E INTERÉS DE LA INVESTIGACIÓN.

2.1 Consideraciones generales.

Fundado en los vestigios de una flauta prácticamente inexistente en el S. XIX, en los avatares de la flauta nacionalista de las primeras décadas del S. XX y en ulteriores y primeros indicios de una composición erudita para la flauta traversa, este trabajo intenta, en primer lugar, completar de manera exhaustiva la información ya recaudada relativa al repertorio. En segundo lugar, busca profundizar en el conocimiento de éste y de su diversidad estética, centrándose en las composiciones académicas para la flauta traversa de autores colombianos producidas a partir de 1950 hasta el 2000: La flauta se erige en la segunda mitad del S. XX en Colombia, como un instrumento afín a las corrientes contemporáneas de composición musical.

En este orden de ideas, con el presente trabajo aspiro brindar a los flautistas –estudiantes o profesionales-: de un lado, una guía de referencia para acercarse a un repertorio prácticamente desconocido y de otro, un estudio detallado de siete obras que representan de algún modo, cincuenta años de producción musical vinculada a la flauta traversa. Con ello, espero contribuir en una mínima proporción al rescate del patrimonio musical colombiano y al reconocimiento debido a varias generaciones de autores dedicados a la composición erudita, actividad que ha sido –en general- poco valorada en Colombia.

2.2 Objetivos específicos.

1- Elaboración de un catálogo amplio del repertorio de obras de autores colombianos para la flauta traversa en el S. XX.

2- Identificación de diversas estéticas compositivas y tendencias estilísticas en las obras escritas entre 1950 y 2000.

3- Elección, montaje e interpretación de 7 obras representativas y de interés musical a la presente investigación, dentro de las composiciones realizadas a partir de 1950 hasta el 2000; y,

4- Presentación de un análisis y un acercamiento al estilo de cada una de estas 7 obras y sus respectivos compositores.

3. ESTADO DEL ARTE

3.1 La flauta travesa en el S. XX – breve reseña

Sería desmesurado, en el marco de esta tesis, realizar una adecuada y completa presentación de la flauta del S. XX y de su repertorio. Sin embargo, creo necesario dar al menos una idea somera del estado del instrumento a nivel de la música occidental en general, con el fin de contextualizar mejor las circunstancias de la flauta en la composición musical colombiana.

En la historia de la música europea, la flauta puede ser considerada uno de los instrumentos más genuinamente barrocos. No será necesario abundar en discografías para constatar la existencia –y la excelencia- de un enorme repertorio de sonatas, suites y conciertos escritos para este instrumento a partir del S.XVII. Diversos tratados de compositores como Hotteterre “le Romain” (1674-1763) o Johann Joachim Quantz (1697-1773) –obras consagradas al estilo, la ornamentación y diversos aspectos de la interpretación- dan fe del auge del *traverso*, instrumento precursor de la flauta travesa moderna, durante los siglos XVII y XVIII.

De igual forma, la flauta mantuvo parte de su atractivo para un sinnúmero de compositores clásicos como Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788), Franz Anton Hoffmeister (1754-1812) o Friedrich Kuhlau (1786-1832). Sin embargo, ya desde finales del S. XVIII, debido en parte a nuevas exigencias técnicas requeridas de este instrumento por los compositores, la flauta empezó a ser un instrumento inestable y poco confiable¹⁰. Un atisbo del estado del instrumento a comienzos del S. XIX nos es sugerido por el flautista Theobald Boehm (1964) en la introducción a su tratado *Die Flöte und das Flötenspiel*¹¹ publicado por primera vez en 1871:

Hace ya más de sesenta años que comencé a tocar en la primera flauta fabricada por mí. Era yo en esa época un orfebre hábil y también diestro en la mecánica. Muy pronto me empeñé en hacer mejoras esenciales a las llaves, resortes y zapatillas de mi flauta; sin embargo, a pesar de mis esfuerzos, se hacía imposible lograr la igualdad del sonido y la perfección de la afinación,

¹⁰ Conocida es una cierta malquerencia hacia este instrumento, expresada por un compositor como Mozart en su correspondencia. Otros músicos como el flautista Tromlitz (1725-1805) manifestaron en algún momento su descontento con las flautas de la época.

¹¹ La fuente consultada en este trabajo ha sido la reedición inglesa: *The Flute and Flute Playing*. (1964). New York: Dover Publications.

ya que la distancia requerida de los agujeros exigía una apertura exagerada de los dedos. Con el fin de que los agujeros tuvieran el diámetro adecuado y estuvieran colocados en la posición acústicamente correcta, fue necesario diseñar todo un sistema nuevo de digitación. La aplicación de este sistema requirió un nuevo diseño de la flauta, el cual, a su vez, no podía yo lograr sin sacrificar mi propia facilidad para tocar adquirida en veinte años de práctica.¹²
(p. 3)

Esta serie de cambios se había ya iniciado en las manos y talleres de diferentes flautistas-constructores. Uno de los primeros fue Johann Joachim Quantz (1697-1773). Después de casi un siglo de experimentos diversos debidos a Johann G. Tromlitz, August Grenser y Thomas Lot III –entre otros-, a mediados del S. XIX se conocieron las nuevas flautas de llaves de Heinrich F. Meyer (1814-1897) y Theobald Boehm (1794-1881). Toda esta mutación, y la convivencia de un sinnúmero de modelos experimentales propició que la composición para este instrumento entrara en una suerte de receso (Artaud, 1986). Por otra parte, el gusto de la época estuvo del lado del compositor-intérprete, encarnado sobre todo en la figura del pianista virtuoso. Dentro de este ambiente, la flauta, con su sonido dulce y poco adecuado a las efusiones dramáticas, no logró estar del todo a la altura de su contraparte el violín que, promediando el S. XIX, realizaba –de la mano de Paganini- proezas y piruetas técnicas indiscutibles. Todos estos avatares, tuvieron un efecto innegable en la cantidad y en la calidad del repertorio romántico para la flauta. Éste, en términos generales, no poseyó la misma hondura que el de los instrumentos de cuerda, o incluso, de un instrumento de madera como el clarinete. Para no ser tan severos, podríamos decir que el repertorio romántico para la flauta exploró más el lado sentimental y decorativo, cultivado por autores como el mismo Theobald Boehm, Jean-Louis Tulou, Jules Demerseman o Franz Doppler, que aquel más apasionado o desgarrador de los grandes románticos como Brahms, Schumann o tantos otros. La *Introducción y Variaciones sobre un tema de la Bella Molinera* de Franz Schubert, compuesta en 1824 –pero solo publicada en 1850-, fue una obra aislada dentro de la producción del compositor austríaco, maestro del *lied* y de los cuartetos de cuerda. Solo con la llegada de Carl Reinecke (1824-1910), en las

¹² Traducción mía.

postrimerías del romanticismo, el repertorio se veía de alguna forma engrandecido con obras como *Sonata Ondina Op. 167* o *Concierto en Re M. Op. 283*.

Con la presentación del nuevo modelo de flauta creado por Boehm hacia el año de 1847, y la sucesiva expansión y popularización de este sistema a finales del S. XIX, la flauta enriquece sus posibilidades técnicas e ingresa de lleno en el S. XX con renovadas fuerzas, otras posibilidades y nuevos colores.

A partir de ese momento, es difícil pensar en un instrumento más versátil y afín al sinnúmero de tendencias musicales y estéticas que surgirían en las primeras décadas del S. XX: los compositores franceses del impresionismo la convertirían en uno de sus instrumentos mimados, por su timbre diáfano de connotaciones bucólicas; el expresionismo de un Schönberg iluminaría, con su luz lunar, su música nocturna, y muy pronto el instrumento estallaría para siempre en mil pedazos ante las exigencias de un Varèse (1883-1965), de un Berio (1925-2003), de un Takemitsu (1930-1996) o un Ferneyhough (1943-).

Para ilustrar esta mutación operada no solo en el instrumento mismo, sino en la forma como los compositores empezaron a escribir para la flauta, me detendré en algunos hitos del repertorio flautístico del S. XX. El primero de ellos: *Syrinx* (Siringa) de Claude Debussy. Aquí, según el flautista e investigador francés Pierre-Yves Artaud (1986) “...Debussy utiliza muy poco las posibilidades de virtuosismo del instrumento y parece estar mucho más interesado por las posibilidades melódicas de expresión...” (p. 40). La breve pieza, fue compuesta en 1913 como música incidental de la representación teatral *Psyché* de Gabriel Mouray. En un momento dado de la pieza teatral, la melodía compuesta por Debussy evoca la flauta tocada por el dios Pan –uno de sus personajes- expresando sentimientos encontrados de amor, añoranza y frustración. La flauta parece extasiarse en el sonido mismo, utilizando a fondo el colorido de los registros grave y medio del instrumento. El hecho –notable en Debussy- de retomar la flauta sola como medio de expresión, después de casi dos siglos esquivos a este formato¹³, constituyó una novedad importante dentro de la música escrita para la flauta en los albores del S. XX. En lo sucesivo, el solo de flauta sería retomado por numerosísimos autores a lo largo del S. XX, quienes explotarían al detalle cada recurso técnico de este instrumento.

¹³ Con posterioridad a obras trascendentales de la flauta barroca como las fantasías de Telemann o la partita en la menor de J.S. Bach, los siglos XVIII y XIX fueron pródigos en *Études* para flauta sola. (Th. Boehm, J. Demersseman, J. Andersen, A. Furstenu). Éstos estudios, sin embargo, tuvieron más una connotación pedagógica que de piezas de concierto.

En otro extremo del diáfano colorido logrado por Debussy en *Syrinx*, otra obra contradeciría punto por punto este concepto bucólico de flauta. Se trata de *Density 21.5* (Densidad 21.5), compuesta por Edgar Varèse en 1936. El título alude a la densidad del platino –material entonces experimental en la fabricación de algunas flautas-. La pieza es descrita por Artaud (1986) en estos términos: “Varèse escribe contra el instrumento, intenta estallar sus límites físicos, escribe para éste a partir de donde los demás se detienen: Densité es el anti-Syrinx” (p. 46). En efecto, *Density 21.5* plantea en forma muy sintética –la pieza dura alrededor de 4 minutos- una ruptura importante con el discurso musical y con la técnica del instrumento. Encontramos en ella, para empezar, la percusión de llaves, recurso hasta ahora no conocido como parte del lenguaje sonoro de la flauta. Rítmicamente, *Density* parece constreñida en un impuesto corsé de 4/4, al interior del cual la melodía se debate en complejas subdivisiones y ritmos de precisión matemática. Finalmente, la utilización de los registros es llevada a extremos, exigiendo del instrumento no solo la producción de sonidos en toda su tesitura sino un empleo intenso y cerebral de los matices. El resultado es una obra tensa descrita por el propio compositor como un “grito de impotencia lanzado a la faz del mundo” (ibídem). Puede decirse que esta revolucionaria pieza despeja para la flauta uno de los caminos a seguir por las nuevas generaciones de compositores e intérpretes en el S. XX.

Una obra más puede contribuir a cerrar esta breve introducción a la flauta contemporánea: *Sequenza I* de Luciano Berio. Con esta obra, Berio da inicio a una larga serie de *Sequenzas* (Secuencias), piezas en las que exploraría a fondo el virtuosismo musical en un sinnúmero de instrumentos solistas. *La Sequenza I* fue compuesta en 1958 en medio del debate planteado por el escritor –allegado a Berio- Umberto Eco, alrededor de los conceptos de obra terminada o cerrada y de obra abierta. Estos conceptos –aplicables tanto a la literatura como a la música- quedaron ampliamente expuestos por Eco en su libro *Opera aperta* (1962). Si la *Sequenza I* recogía la idea de *obra abierta* planteada por Eco –en el sentido de cierta libertad del intérprete-, o si más bien se trató de un concepto más amplio contenido en la obra misma, como sugiere Venn (2007) fundado en declaraciones del propio Berio, el tema es aún sujeto de discusión. De cualquier manera, una de las grafías propuestas por Berio para su *Sequenza I* – por mucho tiempo la más difundida- fue la llamada escritura proporcional. En ésta, los valores rítmicos están dispuestos en la partitura de tal forma que sugieren una cierta libertad, si bien suceden dentro de una pulsación

regular. Por lo demás, la obra involucra numerosos efectos innovadores como los multifónicos, la percusión de llaves, los armónicos y un amplio espectro de matices. Por todas estas características y por la dificultad técnica de ejecución de muchos de sus pasajes, *Sequenza I* se revela como una pieza de carácter virtuosístico donde se pone a prueba la solidez e imaginación del intérprete.

3.2. La flauta y los compositores latinoamericanos en el S. XX.

Si este era, a grandes rasgos, el prometedor panorama de la flauta en el escenario europeo durante la primera mitad del S. XX, otra era la perspectiva del instrumento en América Latina. Según Gerard Behague (1983)

Las décadas de 1930 y 1940 en la música latinoamericana fueron el comienzo de una nueva era, una era de conocimiento de algunas de las tendencias progresistas de la composición europea del siglo XX y de esfuerzo consciente por seguir o asimilar esas tendencias. ...el siglo XX en la música latinoamericana parece comenzar en los primeros años de la década de 1930. (p. 351)

Dentro de este espíritu, el panorama musical latinoamericano estuvo dominado por cinco fuertes personalidades: Heitor Villa-Lobos, Juan José Castro, Juan Carlos Paz, Carlos Chávez y Domingo Santa Cruz. (Correa de Acevedo, 1977, pp. 57). Diversas son las tendencias que dichos compositores encarnaron, desde las corrientes nacionalistas a la música de vanguardia. Este proceso fue continuado por un significativo número de compositores desperdigados aquí y allá en la geografía latinoamericana: Alberto Ginastera (Argentina), Camargo Guarnieri (Brasil), Claudio Santoro (Brasil), Roque Cordero (Panamá), Pablo Moncayo (México), Juan Orrego-Salas (Chile), Héctor Tosar (Uruguay) y Julián Orbón (Cuba) entre muchos otros.

Al interior de la obra de éstos compositores y de sus contemporáneos, no contamos con evidencia de una especial atención al repertorio para la flauta travesa compuesto hasta 1950. Solo Brasil, México y –en menor grado– Venezuela, acusaban la presencia de la flauta ya desde la época colonial. Por consiguiente, en el caso del Brasil el repertorio académico para la flauta travesa se encuentra firmemente entroncado en el S. XIX. En su apasionante trabajo *Mathieu André Reichert: Um flautista belga na corte do Rio de Janeiro* la flautista e investigadora franco-brasilera

Odette Ernest Dias (1990) afirma: “La flauta traversa erudita aparece ya en las primeras páginas orquestales del *barroco mineiro*, y en las composiciones del padre Jose Maurício.” (p. 87). A continuación, Ernest nos recrea con insospechadas veladas y encuentros musicales de dos grandes figuras de la flauta en el Brasil de 1860: Joaquim Antônio da Silva Callado (1848-1880) y Mathieu André Reichert (1830-1880). –Ambos flautistas virtuosos-, da Silva Callado compuso innumerables piezas de salón y es considerado como uno de los precursores del *choro*; Reichert, contribuyó a introducir la flauta Boehm en el Brasil y compuso numerosas piezas para flauta y piano en donde se dan cita su sólida técnica europea y su encantamiento con el paisaje brasileño.

Cuando –unas décadas más tarde- Heitor Villalobos (1887-1959) escribe para la flauta música de cámara como: *Choros No. 2* (1924), *Quinteto em forma de choros* (1928), *Bachianas No. 6* (1938) o *Assobio a Jato* (1950) no lo hace pues, como un frío ejercicio de instrumentación. Se trata de creaciones musicales sensibles a una tradición flautística ya muy establecida en el Brasil. La *Bachiana No. 6*, con su cantilena sentida y osada, es una muestra elocuente. La obra hace parte del ciclo en que –con el nombre de *Bachianas Brasileiras*- Villa-Lobos quiso establecer una cercanía entre la música tradicional brasileña y la obra de Bach.

Aparte de esta brillante aproximación a la flauta realizada por Villa-Lobos, pocos compositores harían protagonista a este instrumento. Honrosas excepciones fueron: el mexicano Pablo Moncayo (1912-1958), quien compuso *Amatzinac* (1935), brillante solo para flauta y cuarteto de cuerdas, obra que reúne elementos nacionalistas y armonía impresionista; Esteban Eitler (1913-1960), quien realiza una amalgama de corte impresionista con algunos aires de danza del Perú y Bolivia; Alberto Ginastera (1916-1983), con su obra de juventud *Impresiones de la Puna* (1934) para flauta y cuarteto de cuerdas, donde se expresa en su más pura etapa nacionalista; Harold Gramatges (1918-2008) con el *Dúo en Lab* (1943) para flauta y piano, quien hace –por lo demás- un amplio uso de la flauta en su música de cámara; Claudio Santoro (1919-1989), con diversos trabajos atonales como *Sonata para flauta y piano* (1941) o *4 epigramas* (1942) para flauta sola; y César Guerra- Peixe (1914-1963) con diversas piezas de cámara donde utiliza la técnica dodecafónica: *Música para flauta y piano* (1944) ó *Sonata* (1944) para flauta y clarinete.

Con posterioridad a esta génesis de la flauta académica latinoamericana, podemos decir que este instrumento ganaría un impulso inusitado en la segunda

mitad del S. XX. La tesis de maestría de la flautista e investigadora argentina Beatriz Plana (2007) “*El uso de las técnicas extendidas en la flauta por tres compositores latinoamericanos: Mario Lavista, Adina Izarra y Diego Luzuriaga*” da cuenta de la solidez del trabajo compositivo para este instrumento realizado por estos tres compositores en distintos rincones del continente: México, Venezuela y Ecuador. En otra tesis doctoral, la flautista Mariana Stratta Gariazzo (2005) se acerca a la composición contemporánea para flauta de autores argentinos: “*Argentine Music for Flute with the Employment of Extended Techniques: An Analysis of Selected Works by Eduardo Bértola and Marcelo Toledo*”. Dos trabajos doctorales más, dedicados a la obra para flauta de los compositores Samuel Zyman (México, 1956) [Siegel, 2000] y Paul Desenne (Venezuela, 1959) [Montilla, 2010] dan cuenta del espacio ganado por compositores latinoamericanos en el terreno de la flauta.

Dentro de los compositores mencionados, es importante destacar la nutrida obra para flauta de la venezolana Adina Izarra (1959-), en donde se sintetizan elementos de la música tradicional venezolana desde una perspectiva moderna pero además se exige del intérprete un grado muy alto de virtuosismo. Una de sus obras para flauta sola: *Carrizos*, es una excelente muestra de virtuosismo instrumental aunado a una compleja e interesante organización interna derivada de técnicas medioevales.

3.3 La flauta en los estudios musicológicos colombianos.

De acuerdo a lo esbozado en los antecedentes de este trabajo, la música académica escrita en Colombia para la flauta traversa tiene un carácter incipiente –al menos en la primera mitad del S. XX-, vista al lado de la larga tradición europea e incluso latinoamericana. Por consiguiente, es lógico que no encontremos una particular atención a ella en los trabajos y estudios sobre la música del S. XX en Colombia. Estos estudios, encabezados por distinguidos especialistas como Ellie Anne Duque, Egberto Bermúdez, Martha Enna Rodríguez o Luis Carlos Rodríguez –entre otros-, han recorrido diversos aspectos del quehacer musical colombiano desde la independencia hasta el siglo veinte. Al interior de estos trabajos, la producción pianística y vocal tiene un lugar preponderante. Los trabajos de Bermúdez se concentran primordialmente en la música colonial, la música tradicional y popular. Duque ha publicado trabajos sobre variados temas, entre ellos: las instituciones

musicales, la música en las publicaciones periódicas, estudios monográficos sobre los principales compositores nacionales de la primera mitad del S. XX y finalmente, sobre el repertorio nacionalista para piano. En síntesis, son trabajos que han servido como punto de partida al proporcionar información básica sobre algunos de los compositores, en particular de aquellos con una trayectoria ya fuertemente establecida como Luis Antonio Escobar, Blas Atehortúa o Francisco Zumaqué. El corpus de la presente tesis, que recae fundamentalmente en la música compuesta para flauta en la segunda mitad del S. XX, prácticamente no ha sido rastreado por ningún estudio conocido. Algunas publicaciones de Carlos Barreiro (1987, 1994), investigador cercano a la música y a los compositores contemporáneos, han demostrado ser una interesante fuente de información. Concretamente, sus entrevistas a compositores del S. XX han aportado información crucial sobre el repertorio y sobre el estilo de algunos autores jóvenes. Otros trabajos, como el dedicado a la música de vientos de Blas Atehortúa por Pamela Bowen Chester, han contribuido a dilucidar el catálogo de este veterano compositor. Finalmente, un par de monografías de licenciatura han hecho un primer aporte al tema del repertorio colombiano para la flauta, aunque con limitaciones de extensión y profundidad.

En efecto, los trabajos monográficos de licenciatura de María Cristina Gálvez¹⁴ y Clara Inés Varón¹⁵ abordan por primera vez la flauta y el repertorio académico escrito para este instrumento. Ambos trabajos, sin embargo, se concentran en el análisis somero de un muy limitado número de obras para la flauta. La monografía de Gálvez, aborda el análisis musical de cinco composiciones para flauta y orquesta: *Concertino* de Luis Carlos Figueroa, *Concertino* de Luis Antonio Escobar, *Variaciones para flauta* de Luis Torres Zuleta, *Calina* de Luis Pulido y *Bambuquísimo*¹⁶ de León Cardona. Esta última –creación de este insigne y prolífico compositor de música tradicional-, es a todas luces una pieza que escapa al género académico tanto en extensión como en elaboración musical, hecho que invita de entrada a preguntarse sobre la coherencia del trabajo de Gálvez. La monografía de

¹⁴ GALVEZ CORREA, María Cristina: “Análisis de Conciertos para Flauta y Orquesta de Compositores Colombianos”. Monografía (Licenciatura en Música), Bogotá, Universidad de los Andes, 2000.

¹⁵ VARÓN GÓMEZ, Clara Inés: “Repertorio Flautístico de Compositores Colombianos en el S. XX”. Monografía (Licenciatura en Pedagogía Musical), Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional de Colombia, 1996.

¹⁶ Obra original del compositor -del género popular- León Cardona. La versión en cuestión corresponde al arreglo para flauta, cuerdas y tiple realizada por el mismo compositor y ganadora de un Premio Nacional de Música en 1995.

Varón, de mayor alcance, contiene alguna información documental interesante, si bien ofrece una muy limitada perspectiva sobre el repertorio. Encontramos en ésta, por ejemplo, mención de *Motivos de Ordeño*, obra experimental de Fernando Meneses, casi desconocido compositor y guitarrista fallecido muy tempranamente. El limitado catálogo lo completan –un tanto al azar- 16 obras más, resultado de pesquisas realizadas en fuentes de primera mano. En ningún caso, como se ve, parece agotado el tema del repertorio para flauta de compositores colombianos.

Por lo anterior y habida cuenta de la especificidad de la flauta académica en Colombia como tema de estudio, el presente trabajo ha tenido un carácter exploratorio; en una segunda instancia, se ha revelado también como un trabajo documental, pues ha sido imprescindible acudir directamente a las fuentes objeto de la investigación: las partituras, los manuscritos y las grabaciones. Por otro lado, también ha sido necesario acudir a los compositores y a los intérpretes que han sido testigos del desarrollo de la flauta en Colombia en las últimas décadas.

4. METODOLOGÍA Y RECOLECCIÓN DE LA INFORMACIÓN

Como ya ha sido mencionado, ante la ausencia de trabajos previos sobre la música académica para flauta en Colombia, la presente investigación ha tenido un carácter exploratorio. Por tal motivo, el trabajo se ha fundado principalmente en la recolección directa de datos e información pertinente. En este sentido, he dado preponderancia a las partituras y manuscritos de las obras, encontradas en los diferentes centros de documentación y archivos musicales de Bogotá y del país. Paralelamente me he apoyado en los catálogos –cuando estos existen- de la obra de los compositores. En otros casos, he acudido a entrevistas y contacto directo con diversos compositores, intérpretes y algunos investigadores. De esta forma, he tenido acceso –dicho sea de paso- a un buen número de grabaciones no comerciales conservadas en archivos particulares, que me han permitido registrar la existencia de ciertas obras. En síntesis, gran parte del presente trabajo ha consistido en la búsqueda y subsiguiente catalogación de toda esta información.

4.1 Los manuscritos – Fuentes consultadas.

En estas circunstancias, el trabajo se ha iniciado sobre una primera base de datos elaborada por mí de manera informal a lo largo de dos décadas. Dicho trabajo preliminar ha sido ampliado considerablemente en virtud de la presente investigación y se ha consolidado en la forma de un catálogo. Para la elaboración de éste, ha sido necesario recurrir a las fuentes primarias de información, representadas en las partituras mismas, en su mayoría manuscritas. De hecho, son manuscritos la gran mayoría de obras escritas para la flauta antes de 1990. A partir de este año, con el advenimiento de los medios modernos de edición musical, casi todo compositor realiza él mismo la edición –que no la publicación- de sus obras. Los siguientes han sido los principales archivos consultados: Centro de Documentación Musical (Biblioteca Nacional, Bogotá), Patronato Colombiano de Artes y Ciencias (Bogotá), Conservatorio de Música (Universidad Nacional, Bogotá), Biblioteca Luis Angel Arango (Bogotá), Biblioteca Virtual de la Universidad Eafit (Medellín), Centro de Documentación (Orquesta Filarmónica de Bogotá), Conservatorio del Tolima

(Ibagué) y Biblioteca Facultad de Bellas Artes (Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá).

Entre los archivos mencionados, es el Centro de Documentación Musical el poseedor de un mayor número de documentos y partituras. Gran parte de la información recaudada proviene de esta institución adscrita a la Biblioteca Nacional de Colombia, si bien no fue siempre posible obtener copias de las partituras consultadas. Otro centro de consulta ha sido el Patronato Colombiano de Artes y Ciencias que, pese a su limitada biblioteca, es depositario de la obra completa de los compositores Uribe Holguín y Adolfo Mejía. El Centro de Documentación de la Orquesta Filarmónica de Bogotá proveyó gran parte de la información concerniente a obras para flauta y orquesta y ciertas obras de cámara. El resto del material recaudado en fuentes directas provino de las bibliotecas de conservatorios o centros de enseñanza como la Universidad Nacional o la Universidad Pedagógica en Bogotá. Finalmente, fueron consultados telefónicamente o por internet, los archivos del Conservatorio del Valle, del Conservatorio del Tolima y de la Universidad Eafit en Medellín. Debo aclarar que en todos los casos, se realizó un vaciado completo de información relativa al repertorio para flauta, razón por la cual el catálogo incorpora todo tipo de formatos e instrumentaciones de cámara.

Esta búsqueda directa de información y de documentos estuvo acompañada siempre con la consulta de fuentes bibliográficas pertinentes o relativas a los compositores. Dichas fuentes proporcionaron en algunos casos el catálogo completo de la obra de ciertos compositores, a menudo los más conocidos. Muchos de aquellos que aún no registra la historiografía musical, fueron consultados personalmente: es el caso de la compositora Amparo Ángel, viuda además del compositor Luis Antonio Escobar, quien proveyó toda la información concerniente a la obra de este importante maestro y a la suya propia. De igual forma fueron consultados los compositores Edgar Rivera, Rodolfo Acosta, Jaime Torres Donneys y el flautista Jaime Moreno, importante intérprete y protagonista de la flauta en Colombia durante la segunda mitad del S. XX.

Cuando no fueron posible las entrevistas personales, se realizaron consultas telefónicas o por correo electrónico a los siguientes compositores: Luis Carlos Figueroa, Guillermo Rendón, Germán Borda, Catalina Peralta, Sergio Mesa, Javier Fajardo Chávez, Alba Lucía Potes, Johann Hasler, Juan Pablo Carreño, Ricardo Gallo, Pedro Alejandro Sarmiento, Víctor Hugo Cárdenas, Darío Alexander Chitiva

y Julio Reyes. Finalmente, a los investigadores Carlos Barreiro, Luis Fernando León, Luis Carlos Rodríguez y a un sinnúmero de flautistas y músicos, entre ellos: Hugo Espinosa, María Nury Polanía, Luis Pulido, Gabriel Ahumada, John Granda Paz, José Luis Trujillo, Felipe García, Javier Olave y Bryan Muñoz.

En otro frente de estas búsquedas, debo mencionar el importante aporte derivado de las grabaciones. En particular, quiero destacar la interesante serie de cintas y discos compactos provenientes del archivo personal del historiador Luis Carlos Rodríguez, minucioso coleccionista de registros sonoros de la radio y de otros medios menos formales. Alguna de las obras catalogadas, podría no encontrarse más que en estos rarísimos registros.

Para terminar, debo aclarar que, paralelamente a la recolección de datos, también he obtenido copias u originales de las partituras de al menos la mitad del repertorio consignado en el catálogo. En el caso de las obras para la flauta solista, estas han sido recopiladas en un 90 %. Hago estas consideraciones con el fin de explicar que la siguiente descripción general del repertorio musical ha sido hecha con base en la consulta de estas partituras.

4.2 La obra para flauta de compositores colombianos. Análisis de un catálogo.

4.2.1 Consideraciones generales.

El catálogo propuesto como aporte previo a este trabajo ha sido material fundamental de referencia y objeto de actualización y revisión permanentes. Dicho catálogo recoge la gran mayoría del repertorio hasta ahora relevado de autores colombianos para la flauta traversa. En el caso de compositores de amplio reconocimiento y con obra catalogada como Guillermo Uribe Holguín, Antonio María Valencia, Blas Atehortúa, Luis Carlos Figueroa, Francisco Zumaqué, Mario Gómez Vignes o Germán Borda, puede decirse que recoge la totalidad de la obra para flauta de dichos autores.

En cuanto al repertorio, he tenido en cuenta primordialmente las composiciones para la flauta solista, es decir: flauta sola, flauta y orquesta o flauta acompañada por otro instrumento (piano, guitarra, arpa, etc.). En segundo término,

figura también una importante cantidad de obras de cámara (tríos, quintetos, etc.) que por su interés musicológico no he querido dejar de registrar.

Diversas ideas pueden surgir de una mirada inicial al documento que contiene información de todo un siglo de producción musical para la flauta. Una primera ya había sido anticipada en el capítulo 1 de este trabajo: de un total aproximado de 300 obras, tan solo unas 15 corresponden a la primera mitad del S. XX. Se trata pues, de una historia reciente trazada por la flauta académica.

Con el fin de tener una apreciación global del catálogo en cuestión, a continuación realizo una primera descripción de éste de acuerdo a los compositores más importantes y al tipo de formato empleado.

4.2.2 Principales compositores.

Los compositores con mayor número de obras dedicadas a la flauta son: Guillermo Quevedo Zornoza (1886-1964), Roberto Pineda Duque (1910-1977), Luis Carlos Figueroa (1923-), Luis Antonio Escobar (1925-1992), Blas Atehortúa (1935-), Guillermo Rendón (1935-), Germán Borda Camacho (1935-), Mario Gómez Vignes (1936-), Francisco Zumaqué (1945-), Mauricio Nasi (1949-), Javier Fajardo Chávez (1950-2011), Andrés Posada (1954-), Alba Lucía Potes (1954-), Edgar Rivera (1954-), Catalina Peralta (1963-), Germán Toro (1964-), Diego Vega (1968-), Víctor Hernández Valbuena (1973-), Pedro Alejandro Sarmiento (1977), Juan Pablo Carreño (1978-) y Ricardo Gallo (1978-). Como dato curioso, ninguno de estos compositores ha sido flautista. Sin embargo, podemos destacar la colaboración estrecha de algunos de ellos con intérpretes de la flauta. Es el caso de Roberto Pineda Duque con el flautista Oscar Álvarez, intérprete del estreno de su concierto para flauta; el de Luis Carlos Figueroa con el flautista Jorge Humberto Valencia, coterráneos de la ciudad de Cali; o el de Catalina Peralta con el flautista Gabriel Ahumada, colaboración surgida durante sus productivos años de estudio en Viena (Austria).

4.2.3 Obras para flauta y orquesta.

Con la excepción de tres obras: *Concierto* (1951) de Luis Antonio Escobar, *Concierto* (1967) de Roberto Pineda Duque y las *Variaciones para flauta y orquesta* (1978) de Luis Torres Zuleta, se puede registrar la ausencia casi total de obras de envergadura como conciertos para flauta y orquesta de gran formato. Algo más numerosa es la sección correspondiente a concertinos –obras poco extensas para flauta acompañada por una orquesta de cámara- : *Agua Sagrada “Vichata”* (1949) de Álex Tobar, *Concertino* (1953) de Roberto Pineda Duque, *Añoranzas y scherzo* (1967) y *Concertino para flauta, cuerdas y timbales* (1968) de Luis Carlos Figueroa, *Tres canciones para flauta y orquesta* (1975) de Alfredo Aragón Guerrero, *Concierto para flauta y cuerdas* (1984) de Luis Pulido, *Tríptico para flauta, arpa y cuerdas* (1992) de Fortunato Caruso, *Mosaico de ensueño* (2001) de Mauricio Nasi, y *Concierto para flauta, cuerdas y percusión* (2010) de Pedro Alejandro Sarmiento.

4.2.4 Obras para flauta y piano.

El catálogo de obras para flauta y piano no es numeroso. Una gran mayoría corresponde a piezas cortas o de un solo movimiento. Entre ellas podemos mencionar: *Balada Op. 105* de Santos Cifuentes Rodríguez, que se destaca por ser acaso la primera obra escrita para la flauta por un compositor colombiano. Fue compuesta en 1901 y acusa un fuerte sabor *rossiniano*; las obras atonales *Compás* (1968) de Fabio González Zuleta y *Flauta y clave* de Germán Borda, que reflejan el vanguardismo de esa década; *Bamacumi* de Francisco Zumaqué, *Quidam* de Jaime Torres Donneys, *Fantasia* de Gustavo Parra, *Evocación* de Jorge Humberto Pinzón, *(Di)ego Dixi* de Diego Vega y *Ocre* de Juan Diego Valencia. Un segundo grupo lo integran algunas piezas originales de carácter nacionalista sobre ritmos del folclor colombiano: *Urkunina ó Díptico* de Javier Fajardo Chávez y *Variaciones sobre “Chaflán”* de Gustavo Yepes.

Finalmente, se destacan algunas obras de dimensiones más amplias como: *Sonata Op. 36* (1957) de Luis Antonio Escobar, *Duo Concertante Op. 149* de Blas Atehortúa y *Sonata* de Julio Reyes Copello (1992). Esta última –de brillante y

acertada escritura para la flauta- corresponde a su trabajo como estudiante de composición en la Universidad Javeriana de Bogotá.

4.2.5 Flauta y guitarra / flauta y arpa.

Dentro de este grupo, se destacan por su fina escritura: *Danza, Barcarola y Reminiscencias* tres danzas escritas en 1973 por el compositor Luis Carlos Figueroa y el *Dúo para flauta y guitarra* (1983) de Andrés Posada (1954-). Dentro de los dúos con arpa, cabe mencionar las *Tres bagatelas* (1967) de Roberto Pineda Duque, ejemplo de lenguaje neoclásico y modernista y, *Pavana No.1* (1978), trabajo de colores modales e impresionistas del compositor y arpista Mauricio Nasi.

4.2.6 Flauta y percusión.

La obra *Asimetrías* (1967) de Jacqueline Nova sobresale por derecho propio como una de las más vanguardistas composiciones producidas en los 60. La obra, estrenada en Buenos Aires, trabaja la técnica de combinación de grupos y su escritura acude a sistemas contemporáneos de notación de alturas aleatorias, de *glissandi* y de duración de los sonidos.

Dentro de trabajos más recientes, la obra *Atraversando* (2003), escrita para dos flautas y marimba por el joven pianista y compositor Juan Diego Valencia (1980-), explora la rítmica del *currulao* en una interesante composición equidistante de la música popular y de la academia.

4.2.7 Repertorio para flauta sola.

Constituye la porción más numerosa de obras para flauta de compositores colombianos. Se inicia con dos solos de escritura neoclásica: *Melancolía* (1947) de Jesús Bermúdez Silva y *Metamorfosis* (1965) de Alfredo Aragón. Seguidamente, el vanguardismo de los años 60 hace eco en *Cuatro solos* (1973) de Germán Borda, *Cuatro micromovimientos* (1975) de Jesús Pinzón y *Juegos de amor del Archeopteryx* (1978) de Francisco Zumaqué. Un buen número de piezas de diversa

índole completan el cuadro contemporáneo, entre ellas: *Elegía* (1977) de Roberto Pineda Duque, *Bipartita* (1980) de Guillermo Rendón, *Pascalianas* (1988) de Francisco Zumaqué, *6 fragmentos* (1990) de Germán Toro, *Tiempo Fantástico* (1992) de Blas Atehortúa, *Fuente* (1992) de Alba Fernanda Triana, *Ternura de las grullas* (1995) de Alba Lucía Potes, *Soledad* (1997) de Juan Pablo Carreño y *Sarta breve* (2007) de Pedro A. Sarmiento.

4.2.8 Flauta y electrocústica.

“Después de un periodo de inactividad de 11 años en la música electrocústica (1975-1986) una nueva generación de músicos electroacústicos emergió en Colombia.” afirma Lucio Edilberto Cuellar [2000, p.10] en su artículo *The Development of Electroacoustic Music in Colombia, 1965-1999: An Introduction*.

Retomando esta afirmación de Cuellar, tampoco existe evidencia de composiciones anteriores a dicho periodo que fusionen la flauta y los sonidos electrónicos. Por el contrario, dicha fusión sería explorada parcamente en la década de 1990 por algunos compositores como Roberto García Piedrahita (1958-), Catalina Peralta (1963-), Marco Antonio Suárez (1974-), Germán Toro Pérez (1964-), Rodolfo Acosta (1970-), Johann Hasler (1972-), Víctor Hernández Valbuena (1973-) y Santiago Lozano (1976-). Sus obras trabajan la interacción sonora del instrumento acústico (flauta) y la electrónica en vivo (sonidos de procedencia electrónica manipulados en el momento del concierto). Dentro de esta técnica se cuentan las siguientes obras: *Lapizar* (Piedrahita, 1989), *Requiem sobre una muerte imaginaria* (Peralta, 1991) y *Remembrance of a Far Away Friend* (Hasler, 1997). En lo que respecta al formato flauta y cinta magnetofónica, solo ha sido trabajado –en su estricto sentido- por Hernández Valbuena en su pieza *Extinción del yo* (1998). Otras piezas hacen un empleo mixto de la flauta, cinta, y electrónica en vivo: *Suspensión I* (Acosta, 1997).

4.2.9 Quintetos de vientos.

Una buena proporción de la música de cámara escrita para la flauta en Colombia, la conforman los quintetos y cuartetos de maderas. Comenzando con la temprana *Égloga Incaica*, cuarteto de maderas escrito en 1935 por el compositor Antonio María Valencia, contamos con al menos 20 composiciones para la clásica formación de quinteto de maderas: flauta, oboe, clarinete, fagot y trompa. Una variada muestra de estilos y de épocas podemos apreciar en obras como: *Quinteto en Sib menor Op.2* (1959) de Blas Atehortúa, *Divertimento Op. 17* (1963) de Mario Gómez Vignes, *Improvisación* (1976) de Francisco Zumaqué, *Cosmogonía* de Germán Borda, *Laberinto* (1985) de Alberto Guzmán Naranjo, *Premoniciones* (1989) de Sergio Mesa, *Divergencia* (1994) de Alba Fernanda Triana, *Fantastic Suite* (s.f.) de Amparo Ángel, *Esquirlas* (1996) de Edgar Rivera, *Amenaza la Sierra* (2001) de Ricardo Gallo o *Euforia, desilusión y asombro* (2003) de Damián Ponce de León. Dentro de este apreciable repertorio para quinteto de vientos, cabe destacar el extenso y difícil quinteto *Premoniciones* de Sergio Mesa por su complejo entramado atonal, y el clásico *Quinteto en Sib menor Op. 2*, fresca obra de juventud de Blas Atehortúa.

4.2.10 La flauta en los ensambles mixtos.

Como un excelente ejemplo de la música de salón o divertimento, cabe mencionar las numerosas composiciones para *orquestina*¹⁷ de Guillermo Quevedo Zornoza, realizadas alrededor de la década de 1930.

Ya dentro del marco puramente académico, se destacan: *Trío para flauta, clarinete y piano* (1951) de Luis Antonio Escobar y dos tríos para flauta, violín y viola: *Trío en fa* (1952) de Roberto Pineda Duque y *Pequeña Suite Op. 96* de Guillermo Uribe Holguín (1955), obras éstas de marcada tendencia neoclásica. Un trabajo más vanguardista lo encontramos en *Rítmica I* (1971) y *Rítmica II* (1972), para flauta, piano y contrabajo del compositor Jesús Pinzón Urrea (Duque, 1986). En

¹⁷ Orquesta conformada por pocos instrumentos, adecuada sobre todo a la animación de festejos y al baile.

1983, Guillermo Rendón escribe *Bucólicas*¹⁸, trío para mezzosoprano, flauta y clarinete, atractiva composición que exhibe un arduo trabajo flautístico.

Dentro de trabajos más recientes, cabe mencionar el interesante y difícil trío *Chirimías Imaginarias* (2004) para flauta, viola y arpa del bogotano Ricardo Gallo (1974-), donde el compositor realiza una muy compleja y extensa elaboración basada en la *chirimía caucana*¹⁹.

4.3 El repertorio elegido

Después de un primer sondeo ajustado a las limitaciones del período en cuestión (obras compuestas entre 1950 y 2000) y a las propias de un recital de cámara (exclusión de obras con orquesta o formatos numerosos), encuentro interesante presentar un programa para flauta y piano y flauta sola representativo de diversas épocas y estéticas. Esta perspectiva la encuentro atractiva no solo desde el punto de vista de investigación musicológica sino también excitante desde el ámbito interpretativo, pues algunas de estas obras podrían no haber sido ejecutadas en público más de una vez.

Encontramos para empezar, en la década de los 50, la *Sonatina* de Luis Antonio Escobar como un buen ejemplo del neoclasicismo nacionalista que profesaran en diversa medida algunos de sus contemporáneos. La *Bipartita* para flauta sola de Guillermo Rendón, escrita en 1980, nos plantea una forma libre de tratamiento del material musical donde se dan cita elementos modales de poética alusión indigenista, minimalismo y aproximaciones a la escritura contemporánea. Es esta una de las primeras obras escritas en Colombia para la flauta sola con utilización de técnicas extendidas²⁰. El *Dúo Concertante* (1988) –obra de madurez de Blas Atehortúa– nos plantea una apertura al lenguaje contemporáneo dentro de cánones neoclásicos: a partir de una rígida estructura formal, Atehortúa explora tanto la libertad de la escritura proporcional como la firmeza de la escritura tradicional con

¹⁸ *Bucólicas* fue estrenada apenas en 2010 por el ensamble CG en la sala de conciertos Luis Angel Arango.

¹⁹ El término *chirimía* alude tanto a un instrumento de madera casi desaparecido en la organología de la música folklórica del Cauca (Colombia), como también a un tipo de agrupación vernácula conformada por flautas de caña e instrumentos de percusión.

²⁰ La obra *Asimetrías* (1967) de Jacqueline Nova utiliza también las técnicas extendidas, sin embargo fue escrita y estrenada en Buenos Aires.

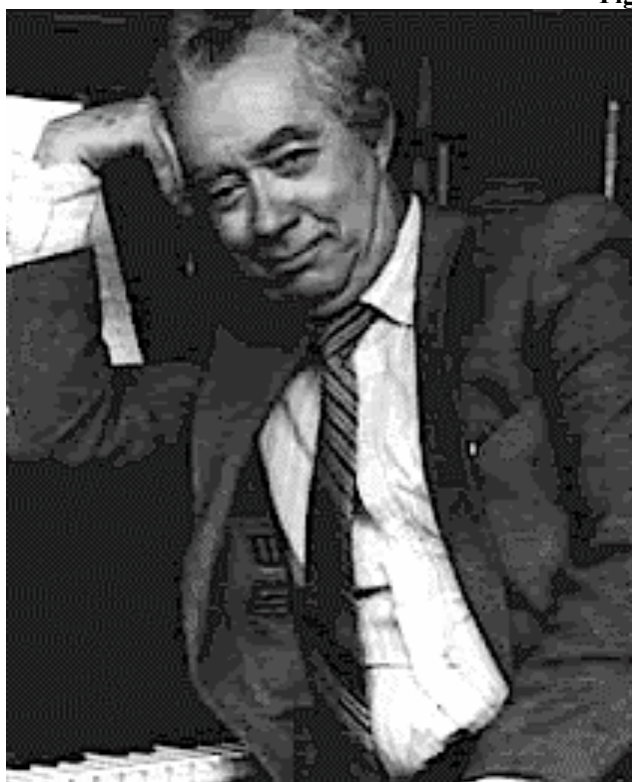
materiales atonales. El compositor Francisco Zumaqué explora en *Bamacumi*, desde una perspectiva moderna, algunos elementos rítmicos ancestrales provenientes de la música del caribe colombiano. En *Quidam*, el compositor Jaime Torres-Donneys nos plantea su abierto eclecticismo: atonalismo, escritura aleatoria, improvisación, técnicas extendidas, citas tonales, etc... en un juego delirante y colorido entre la flauta y el piano. Finalmente, en la década del 90, dos obras con tendencias diversas: técnicas extendidas y ritualismo zen en la pieza para flauta sola *Ternura de las Grullas* de la compositora Alba Lucía Potes, y rítmica vigorosa y nuevas miradas neoclásicas, en la vivaz obra para flauta y piano *(Di)Ego Dixi* del compositor Diego Vega, exponente –en los albores del S. XXI- de una nueva generación de compositores.

5. SIETE OBRAS PARA FLAUTA DE COMPOSITORES COLOMBIANOS.

5.1 Neoclasicismo en la *Sonata Op. 36 No. 1* de Luis Antonio Escobar.

5.1.1 Reseña biográfica de Luis Antonio Escobar.²¹

Fig. 4



(n. Villapinzón- Colombia. 1925-1993)

Nacido en este apacible rincón del altiplano rodeado de verdes montañas, Escobar vio transcurrir su infancia dentro del bucólico ambiente que sería para esos años este pequeño poblado cundinamarqués. La vida campesina, con su fuerte arraigo religioso, dejaría una marca imborrable en el futuro compositor. En particular, tanto los cantos de las *guabineras*²² como los eclesiásticos calarían muy hondo en la sensibilidad musical del joven Luis Antonio Escobar.

Después de un paso de cuatro años por un colegio franciscano en la ciudad de Cali, donde esperaba seguir la vida religiosa, y de trabajar durante dos años más en oficios diversos con miras –esta vez- a realizar estudios de música, logra

²¹ (ROMANO, otros autores, 2001)

²² Tradicional dúo de voces femeninas que entonan sentidas coplas campesinas en la región andina colombiana.

finalmente ingresar al Conservatorio de Música en Bogotá. Realiza allí estudios de piano, y de composición bajo la guía del organista y compositor italiano Egisto Giovannetti. De esta época (1947) data su primera obra: *Sonata para violín y piano*.

Durante esta corta etapa en el Conservatorio, Escobar se hace merecedor de una beca de estudios en el exterior. Inicia así, una larga etapa de preparación en Estados Unidos y Europa. Inicialmente, recibió clases de composición en Baltimore (E.U) con el compositor ruso Nicolas Nabokov. En 1951 se embarca hacia Alemania, donde ingresa como alumno del renombrado compositor Boris Blacher en la *Hochschule fur Musik* de Berlín. Durante estos años, Escobar afianza una sólida técnica compositiva. En esta época ven la luz algunas de sus primeras obras de cámara y su *Concertino* para flauta y orquesta.

A partir de 1954, Escobar regresa a Colombia y se entrega con empeño a una activa carrera compositiva. Realiza diversos estrenos con la Orquesta Sinfónica Nacional, entre ellos su ballet *Avirama*. En 1957, viaja becado –por espacio de cuatro años- a realizar nuevos estudios de especialización en Estados Unidos, con el apoyo de los compositores Aaron Copland y Carlos Chávez.

De regreso a Colombia en la década de 1960, compone algunas de sus obras más notorias: ópera *Los Hampones*, sinfonías y divertimentos para orquesta, *Cantata Campesina No. 1*, y el poema sinfónico *Juramento a Bolívar*. Paralelamente a estas obras orquestales, Escobar compone las *Cánticas*, piezas corales basadas en la poesía popular y las coplas campesinas: un repertorio que siempre amó y valoró haciendo homenaje a la sabiduría popular que este encierra. Inicia también, la composición de sus *Bambuquerías* para piano, pequeños estudios que recogen de forma original y fina, la esencia de este tradicional ritmo del interior de Colombia.

En otro aspecto de su producción, cabe mencionar un par de obras dedicadas al público infantil: la ópera *La Princesa y la Arveja*, y el show para niños *Matrimonio de Tío Sapo*.

En términos generales, puede decirse que la música de Escobar se inscribe dentro del neoclasicismo de las formas, con utilización de elementos tomados de las tradiciones musicales campesinas colombianas. Con estos elementos, y acudiendo a sus profundos conocimientos del contrapunto, el compositor realiza una agradable y tranquila fusión que lo caracteriza como un excelente representante del neoclasicismo nacionalista colombiano.

5.1.2 SONATA Op. 36 No. 1 – Generalidades.

El manuscrito original de la partitura aparece firmado por el compositor en el mes de mayo de 1956. Se trata por tanto, de una obra realizada por Escobar dos años después de su regreso a Colombia, encontrándose en plena actividad creadora pero con el recuerdo aún no muy lejano de sus estudios académicos en Berlín al lado de Boris Blacher. Se trata de una obra bastante breve y concisa en tres movimientos ininterrumpidos. Contrariamente a muchas de sus obras, la sonata para flauta de Escobar no utiliza materiales que puedan asociarse a elementos nacionalistas. En este sentido, se trata más de una obra elaborada bajo los más estrictos parámetros académicos y abstractos. La escritura de la flauta es diáfana e idiomática.

5.1.3 Análisis y segmentación.

En líneas generales, la sonatina está organizada en tres movimientos cuyo tempo y carácter conforman una forma A-B-A:

Tabla 1

I – Allegretto		II – Andantino		III – Allegretto	
1	100	101	151	152	226

El primer *Allegretto* presenta la estructura siguiente:

Tabla 2

I Movimiento (Allegretto)											
A		B		C							
Exposición		Desarrollo		Cadenza - coda							
1	- 17	18	- 37	38	- 55	56	- 72	73	- 93	93	- 100
a		b		a'		b'		c		coda	
1er tema		2do tema		1er tema (var)		2do tema (var)		cadenza		coda	

El primer tema (a) es presentado por el piano (Ej. E1) y contiene gran parte del material rítmico y melódico que el compositor desarrollará a lo largo de todo el movimiento.

E 1

Encontramos en este tema las siguientes células, o motivos:

- 1- Melodía descendente en legato por grados conjuntos:

E 2

- 2- Motivo ascendente con la siguiente estructura melódica:

E 3

- 3- Melodía sincopada:

E 4

- 4- Célula rítmica de acordes repetidos y un acorde final fuertemente acentuado:

E 5

A partir de estos materiales, Escobar se vale de procedimientos como la aumentación y la disminución de los valores rítmicos (Ej. E6), para establecer un

contrapunto entre la flauta y el piano. Este método se ve enriquecido además, con el desplazamiento rítmico deliberado de las células arriba expuestas (Ej. E7).

E 6



disminución de E3 (flauta, compás 8)

E 7



desplazamiento rítmico de E3 (piano compás 11)

Hasta aquí, la armonía utilizada por Escobar obedece a un sentido amplio de la tonalidad: acordes disonantes, superposiciones interválicas de cuartas, empleo libre de escalas y modos, abandono de la modulación.

Continuando con la segmentación, el motivo E5 es utilizado como conector antes de presentar el segundo tema (c. 18). Se trata de un tema de carácter *cantabile*, en *legato*, presentado una vez más por el piano (Ej. E8).

E 8



Sobre este mismo acompañamiento ondulante de la mano izquierda, la flauta presenta a continuación el mismo tema, esta vez un semitono más bajo (Ej. E 9), subrayando el ambiente disonante.

E 9



La sección concluye con la reiteración del motivo E5, en diversos desplazamientos rítmicos (Ej. E10).

E 10



La segunda parte de este movimiento (B), corresponde al desarrollo. Este consiste en la recapitulación variada de *a* y *b*. En general, la armonía se hace aquí más llena e incorpora más disonancias (Ej. E11).

E 11



En el compás 56 se inicia la variación o desarrollo del segundo tema (*b'*). En esta sección tienen lugar diálogos e intercambios con materiales escuchados en *a* como los motivos E3 (melodía) y E4 (bajo). (Ej E12)

E 12



En los compases 73 y 85 la flauta introduce una nueva textura a través de dos solos a manera de *cadenzas* (Ej. E 13).

E 13



Con este tema se inicia la sección final del primer movimiento, el cual concluye con fuertes acordes del piano, en donde apreciamos la disonante superposición armónica mayor-menor sobre la bemol (Ej. E14).

E 14



El segundo movimiento lo conforman dos secciones simétricas en extensión y en tratamiento armónico.

Tabla 3

II movimiento					
Andantino I			Andantino II		
101	-	126	127	-	151
Mib	-	Sol M	Mib	-	Sol M

Se trata de una tranquila cantilena entonada por la flauta que contrasta en tempo y expresión con el movimiento precedente, acercándose así al tradicional esquema de segundo movimiento lento de sonata. La armonía cumple aquí un papel decisivo, proporcionando un color moderno, plagado de disonancias de 7ª mayor y 9ª menor y superposiciones interválicos de 4ª. (Ej. E15)

E 15



La melodía, esta vez, tiene un carácter lírico pero se aleja del estereotipo romántico y sentimental por el camino de sutiles modulaciones y giros modales (ver 4º compás del Ej. E15). Al final, la flauta sola nos conduce a una diáfana sonoridad de sol mayor.

El Andantino II corresponde a una recapitulación variada – reinstrumentación- de todo el movimiento.

Tabla 4

III movimiento (Allegretto)								
1	-	195	196	-	212	213	-	226
A			B			C		
Juegos de articulación y poliritmia			cantilena			coda		

El tercer movimiento introduce como idea principal, la poliritmia y los contrastes de articulación (Ej. E16). Encontramos también el uso y alternancia frecuente de compases de amalgama (5/8, 6/8, 7/8). El material empleado proviene –en gran parte- del primer movimiento pero adquiere aquí un carácter quebrado y anguloso proporcionado por los frecuentes cambios de articulación y desplazamiento rítmico de dichos motivos: véase por ejemplo E17, en donde encontramos material proveniente de E2 (esta vez en el bajo) y otras células rítmicas de los primeros compases de la sonata.

E 16



E 17



Aparte del material proveniente del primer movimiento, un motivo nuevo es presentado por el piano (c.4) y retomado por la flauta (Ej. E 18).

E 18



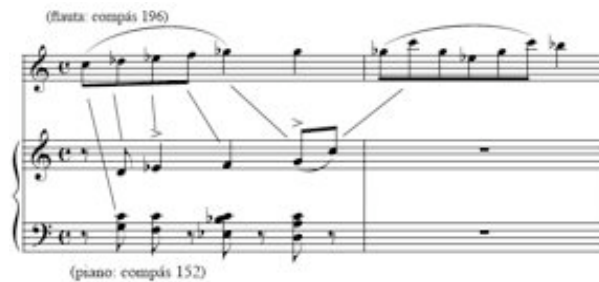
Este motivo será objeto, en lo sucesivo, de contrastes y exposición a la poliritmia. (Ejs. E19).

E 19



La segunda sección (B) establece un breve contraste de carácter con una cantilena en 4/4 que guarda cierta relación interválica con material del primer compás de este movimiento. (Ej. E20)

E 20



Este tema no tiene un desarrollo propiamente dicho y más bien se diluye pronto en un ambiente de pequeñas células interválicas de octavas, cuartas y quintas. (Ej. E21).

E 21



Este último material, al tiempo que otros cortos motivos ya empleados (E5) son retomados en la coda.

5.1.4 Consideraciones estilísticas.

De acuerdo a los elementos musicales encontrados, puede decirse que la *Sonata para flauta y piano* de Luis Antonio Escobar obedece a principios que involucran el desarrollo motivico y los principios de repetición y contraste propios de la forma sonata. En este caso, dada la breve extensión de la obra, quizás cabría mejor la denominación de *sonatina*. En cuanto a otros aspectos como la armonía y la organización de alturas, la obra se encuentra dentro del campo de la tonalidad ampliada, es decir, incorpora el cromatismo, la disonancia y la superposición de acordes. Finalmente, la sonata se caracteriza por hacer un profuso empleo del contrapunto y otros recursos como la aumentación y la disminución rítmicas.

Dentro del campo expresivo, cabe resaltar que la *Sonata para flauta* de Escobar se encuentra lejos de la expresividad romántica. Se trata más de una obra donde la idea musical es abstracta y su construcción y desarrollo obedecen a métodos intelectuales. En el segundo movimiento, para no ir muy lejos, la línea melódica es intensa pero de algún modo fría y desapegada. Finalmente, y teniendo en cuenta la cercanía de Escobar –en muchas de sus obras– con elementos de la música tradicional colombiana, es curioso detectar la ausencia, en esta sonata, de citas o referencias nacionalistas de este talante.

Dentro de estos parámetros, la presente sonata se inscribiría cómodamente dentro de la estética del neoclasicismo. Dado el año de su creación, así como la cercanía académica de Escobar con la música alemana, podríamos entrever en esta obra una posible influencia de Hindemith y de Blacher.

5.2 El modernismo de Blas Atehortúa en su *Dúo Concertante Op. 149*.

El *Dúo Concertante* para flauta y piano Op. 149 No. 1 del compositor colombiano Blas Emilio Atehortúa ejemplifica un tipo de repertorio poco frecuentado por los compositores colombianos del S. XX, a saber el repertorio de cámara para flauta y piano. Esta obra se anuncia como una pieza moderna en su escritura y novedosa en Colombia dentro del contexto de la música académica de la época.

5.2.1 Blas Emilio Atehortúa Amaya- reseña biográfica²³.

Fig. 5



(n. Santa Helena- Colombia, octubre 5 de 1933²⁴) [Perdomo, 1980]

Es uno de los más destacados compositores colombianos de la segunda mitad del S. XX. Nacido en un pequeño corregimiento –hoy en día casi incorporado a Medellín-, desde muy joven recibió sus primeras lecciones musicales en el Instituto de Bellas Artes de Medellín y con posterioridad en el Conservatorio de Música en Bogotá. Allí cursó las materias de Teoría y Composición con los maestros Olav Roots, Fabio González Zuleta, José Rozo Contreras y Andrés Pardo

²³ (Moncada y Duque, 2008), (Romano, otros autores 2005).

²⁴ La fecha de nacimiento de Blas Atehortúa ha sido objeto de una cierta polémica, avivada por el propio compositor quien –al día de hoy- declara haber nacido en 1943. Un documento –Exámen Médico para ingreso al Servicio de la Universidad de Antioquia- firmado por el propio Atehortúa en 1972, con ocasión de su ingreso como director del Departamento de Música de dicha universidad, corrobora que nació en 1933, fecha –por lo demás- sostenida por los autores Correa de Acevedo [1977, p. 62] y Perdomo Escobar [1980, p. 179].

Tovar. En esa época compuso sus primeras obras, entre las que puede mencionarse su primer *Quinteto de Vientos en sib menor*.

A partir de su estadía como becario del Instituto Torcuato Di Tella en Buenos Aires durante 1963 y 1964, Atehortúa da inicio a una carrera compositiva importante. Dicha estadía constituyó en efecto un quiebre determinante en su técnica y en su postura estética al entrar en contacto con las corrientes vanguardistas que caracterizaron a este instituto.

Después de una segunda estadía en el Instituto Di Tella de 1966 a 1968, y de una tercera en Buenos Aires (1968 a 1970) durante la cual el compositor Alberto Ginastera le orientaría en la revisión de algunas de sus obras, puede decirse que Atehortúa afianza su técnica y empieza a consolidar su propio estilo musical.

En 1971 gana su primer premio en Colombia con la obra *Apu Inka Atawalpaman* Op. 50, distinción que obtendría en dos ocasiones más, con *Tiempo Americandina* Op. 69 (1971) y *Kadish* Op. 107 (1981). En 1979 gana en Santiago de Chile un premio en el Primer Concurso Internacional de Composición para cuarteto de cuerdas. A partir de ese año, su labor como compositor crece al empezar a escribir obras por encargo para diversas orquestas colombianas, estadounidenses y de otros países latinoamericanos, entre ellas el oratorio *Simón Bolívar* (1980).

En la actualidad, Atehortúa se ha consolidado como uno de los más sobresalientes compositores colombianos en el panorama latinoamericano. Su producción musical es abundante y abarca casi todos los géneros: coral con orquesta, canciones, música para cine, sinfónica, de cámara, solista con orquesta y solos instrumentales.

Sus obras más recientes son el *Concierto para Oboe y doble orquesta de cuerdas* Op. 207 (2000), el *Concierto No. 3 para piano y orquesta* Op. 206 (2000) y las *Antífonas I* para soprano, 4 coros, 3 pianos, 3 arpas, guitarras y percusión Op. 205 (1999).

A pesar de haber gozado de un merecido prestigio nacional e internacional, solo una mínima parte de la obra de Atehortúa ha sido editada. En la consagración de su carrera, Atehortúa ha dividido su trabajo entre las ciudades de Caracas (Venezuela) y Bucaramanga (Colombia).

5.2.2 Rasgos estilísticos

Podría dividirse la obra de Atehortúa en tres grandes etapas demarcadas sobre todo por su estadía en Buenos Aires y encuentro con el compositor Alberto Ginastera en el Instituto Torcuato Di Tella.

Una primera etapa correspondería a la época de su primera formación académica antes de ingresar al Instituto Di Tella. Ya desde esta etapa apreciamos un apego a las formas clásicas y barrocas, costumbre que de alguna forma mantendría a lo largo de toda su obra. En esta época sin embargo, su obra respira un fuerte impulso intuitivo guiado por las normas del contrapunto clásico. Su estilo de esta época, si bien puede enmarcarse dentro de un neoclasicismo, no fue demasiado proclive a las influencias nacionalistas que aún existían en la música de diversos países latinoamericanos.

Una segunda etapa en la obra de Atehortúa la determina su paso por el Instituto Torcuato Di Tella, en donde tuvo contacto con los importantes compositores que lo frecuentaron y animaron su reconocida filosofía vanguardista. Entre ellos cabe mencionar a Iannis Xenakis, Oliver Messiaen, Ricardo Malpiero, Luigi Dallapiccola y Bruno Maderna. Es innegable además, la influencia ejercida en el joven compositor colombiano por Alberto Ginastera, con quien se mantendría en contacto aún después de su paso por el instituto Di Tella.

Durante esta época, inicia Atehortúa un trascurso marcado hacia una estética latinoamericanista. Esto es, hacia una forma más sutil o evolucionada de los antiguos esquemas nacionalistas, esta vez estructurados dentro de una perspectiva latinoamericana más amplia.

En una tercera etapa podría hablarse de la consolidación paulatina de su técnica compositiva una vez transcurrida su preparación académica, para entonces ya bastante amplia. Diversos éxitos profesionales obtenidos en los primeros años de la década del 70 impulsarían aún más su carrera como compositor. En esta etapa podemos advertir como Atehortúa inicia un proceso de apropiación de elementos que habían estado presentes en su obra previa, pero esta vez de una forma más libre. El neoclasicismo que había predominado en su obra dio paso a nuevos elementos como la escritura proporcional y el atonalismo. De todas formas, es importante destacar que no hubo una ruptura total con elementos del pasado.

Encontraremos en la obra de Atehortúa un apego frecuente a las formas clásicas y barrocas. Sin embargo, en la obra de su madurez hallaremos también una libertad mayor en el tratamiento y en el tipo de técnicas empleadas. En pocas palabras podríamos resumir su estilo como cercano a un neoclasicismo muy personal y multifacético.

5.2.3 Dúo Concertante Op. 149 No. 1.

Esta obra hace parte de una serie que con el nombre de *Dúos Concertantes*, el compositor escribiera en 1988 para diversos instrumentos (flauta, oboe, violín, cello, saxofón y corno francés) con acompañamiento de piano. La obra fue encomendada por el CIDEM (Consejo Interamericano de Música) con destino al Concurso de Música de Canadá de 1988.

El ciclo, a pesar de sugerir un interés un tanto académico del compositor en la exploración del formato concertante, se inscribe dentro de las obras producidas por Atehortúa en su madurez artística. A diferencia de otros autores colombianos, Atehortúa cultivó una gran cantidad de formaciones instrumentales y si bien tuvo cercanía con el violín y la viola, su producción para instrumentos de viento es abundante. Sin ir muy lejos, entre sus más tempranas obras figuran ya dos quintetos para maderas, lo cual habla de su interés legítimo por estos instrumentos.

5.2.4 Descripción formal

El *Dúo Concertante* para flauta y piano es una obra breve y concisa. Está dividida en tres movimientos: 1- Cadenza, 2- Ciaccona y 3- Rondó. Ello da cuenta una vez más del apego del compositor a las formas clásicas y barrocas propias del neoclasicismo.

El primer movimiento “Cadenza” es de carácter libre e improvisatorio. A diferencia de los dos movimientos subsiguientes, no posee barras de compás y su escritura es proporcional, sugiriendo la idea de improvisación escrita.

Dados su brevedad y carácter, esta *cadenza* es más una introducción a la obra toda que un movimiento en sí. Por lo demás, el tipo de escritura difiere de la utilizada en el resto de la obra: la flauta presenta arpeggios y arabescos en figuras

irregulares que conducen siempre a un reposo sobre notas largas, en la tradición de las *cadenzas* clásicas para la flauta. El piano acompaña la *cadenza* marcando ciertos momentos con acordes de notas largas donde predominan los intervallos disonantes de 9ª menor y 7ª mayor. (Ej. A1)

A 1



En el segundo movimiento, Atehortúa utiliza libremente el procedimiento de variación de una chacona a partir de una estructura melódica de 8 compases (Ej. A2). Esta sucesión de variaciones se ve reforzada con el incremento paulatino, en cada una de ellas, del volumen, creando así una intensidad y tensión crecientes.

La estructura formal de esta *Ciaccona* es la siguiente:

Tabla 5

Ciaccona				
A	A1	A2	A3	A4
Tema	Variación 1	Variación 2	Var 3/Stretto	Variación 4
8 compases	8 compases	8 compases	4 compases	8 compases

A diferencia de la chacona del S. XVII, elaborada sobre un *bajo ostinato*, Atehortúa propone variaciones sobre un tema melódico expuesto en una voz superior. El tema es presentado por la flauta en un trasparente contrapunto a tres voces completado por el piano. (Ej. A2)

A 2



La variación 1 consiste en un contrapunto a 2 voces en donde el piano expone el tema en octavas y la flauta elabora una variación rítmica y melódica sobre material escuchado previamente en el bajo. (Ej. A3).

A 3



La variación 3 es nuevamente un contrapunto a 3 voces con empleo de imitaciones canónicas. (Ej. A4)

A 4



Finalmente, en la cuarta variación el tema aparece abreviado a la mitad de su extensión (*stretto*) antes de dar paso a una última presentación del tema en la flauta, esta vez sobre un escueto acompañamiento sincopado de carácter apremiante (Ej. A5). En general, el sistema de alturas es atonal y hace uso de la serie de doce sonidos de una forma libre.

A 5



El tercer movimiento tiene forma de rondó:

Tabla 6

Tercer movimiento					
1 - 15	16 - 29	30 - 44	45 - 55	56 - 67	68 - 71
A	B	A	C	A	coda

Atehortúa utiliza en A un tema claramente delineado con fuertes articulaciones y acentos sincopados (Ej. A6). El carácter va de enérgico a juguetón y posee un dinamismo rítmico interno.

A 6



En B el tema es contrastante; se trata de una cantilena en *legato* sobre un punzante acompañamiento *ostinato* del piano en donde el ritmo y los acentos tienden a desplazarse, generando una sensación de inestabilidad rítmica. (Ej A7)

A 7



En C, tenemos el uso de la serie dodecafónica trabajada libremente por Atehortúa a través de un corto diálogo puntillista entre la flauta y el piano. (Ej. A8).

A 8



Después de una última recapitulación de A, la obra termina con una breve y enérgica *coda*.

5.3 Elementos caribeños en Bamacumi de Francisco Zumaqué.

5.3.1 Reseña biográfica de Francisco Zumaqué G.²⁵

Fig. 6



(n. Cereté- Colombia. 1945)

Extensas planicies del departamento de Córdoba (Colombia) son el marco natural por donde avanza caudaloso uno de los más importantes ríos de la cuenca del mar Caribe: El Sinú. Su extenso valle es muy fértil y pasto de ricas zonas ganaderas. Dentro de este paisaje de opulencia agrícola, alejado de las sofisticaciones metropolitanas de la región andina colombiana, la música es genuinamente raizal y sólo se entiende a través de sus expresiones más tradicionales como el porro o la cumbia. Numerosas agrupaciones vernáculas con instrumentos de viento y percusión han animado la vida de un pueblo proclive a la alegría y al festejo. Los *Macumberos del Sinú*, para citar alguna, fue fundada y dirigida por don Francisco Zumaqué Nova, padre de nuestro biografiado.

Entre 1971 y 1977, Francisco Zumaqué García se encuentra en Francia donde, al tiempo que estudia en el Conservatorio Americano de París con la afamada

²⁵ (Arciniegas, 2008)

profesora Nadia Boulanger, obtiene en dos ocasiones -1971 y 1973-, el Gran Premio de Composición Lili Boulanger. Su cuarteto de cuerdas *Cumbiamba*, obra merecedora de uno de estos galardones, habla ya del afecto del compositor por sus raíces caribes. Sin embargo, no es justo limitar la obra de Zumaqué a fáciles manifestaciones nacionalistas.

Previo a su estadía en París, Zumaqué estudia en Colombia con importantes compositores del momento, entre ellos: Adolfo Mejía, Mario Gómez Vignes y Fabio González Zuleta. Tres tendencias bien diferenciadas: música popular, academicismo, vanguardia. Este amplio espectro gravitaba ya en el joven compositor que, no hacía mucho tiempo, participara con entusiasmo en la actividad musical popular al lado de *Los Macumberitos* o la *Orquesta Juvenil Dilido*.

Con esta experiencia bajo el brazo, Zumaqué emprende en la década de 1970 una muy larga y variada carrera como compositor. Su creación parece no obedecer a límites formales o académicos. Así, encontramos en su obra música vocal, música de cámara, incidental, orquestal, ópera y algunas incursiones en la electroacústica. En cuanto a estilo, Zumaqué puede seducirnos con sus animados ritmos caribeños, intrigarnos con sus más abstractas elaboraciones académicas y al final, sorprendernos con efectista música comercial. Los nombres de muchas de sus obras definen muy bien, sin embargo, un poético origen étnico, alusivo no solo a su tierra natal sino a otras tradiciones colombianas: *Zynuh* –ceremonias y ritos primitivos para coro y orquesta-, *Porro Novo* –para orquesta-, *Obatalá* –para banda sinfónica-, *Onamá* –para clarinete solo-, *Cumbiamba* –para cuarteto de cuerdas-, *Icuna*, *Eleguá* –para conjunto de vientos-, *Onomá* –para percusión-, *Urutí* –para clarinete bajo- ó *Bamacumi* –para flauta.

En su música de cámara se destaca un instrumento que es tradicional en las bandas populares de la región del caribe colombiano: el clarinete. Este instrumento posee una sonoridad afín a la gaita –idiófono de rica tradición en el folklor de la costa norte de Colombia-, y es tocado en las bandas *pelayeras*²⁶ con una peculiar sonoridad muy distante de la clásica. Incluso en sus más abstractas composiciones, Zumaqué hace un empleo frecuente de este instrumento –en particular del clarinete bajo-, recordándonos de alguna forma su estirpe caribe.

²⁶ Agrupaciones folklóricas originarias del municipio de San Pelayo (Colombia). Están integradas por clarinetes, trompetas, bombardino, trombones y percusión.

Continuando con su producción musical, la música orquestal de Zumaqué se caracteriza por su brillante instrumentación y utilización libre de todo tipo de recursos sonoros. Allí cabe lo aleatorio, el jazz, las melodías indígenas, la cumbia y la percusión, en un enjambre sonoro hábilmente concertado. Algunas de sus obras más vistosas incluyen coros y voces solistas como su ópera *Simón* (1983) conmemorativa del bicentenario de nacimiento de Bolívar-.

En otro aspecto de la producción musical de Francisco Zumaqué, es importante destacar sus incursiones en la electroacústica y en la música para el cine. En cuanto a la primera, cuenta Zumaqué con dos obras de inspiración indigenista: *Cantos de mescalito* (1975), obra basada en la lectura de Carlos Castaneda, y *Pikkigui, Canto al chontaduro* (1974). En cuanto al cine, ha compuesto las bandas sonoras de *La Mala Hora* (1976), sobre la novela de Gabriel García Márquez, y –en 1999- de *Bajo el cielo antioqueño*, restauración de una de las primeras películas colombianas (1924) del cine mudo.

Por último, es relevante mencionar la particular cercanía de Zumaqué con géneros musicales con frecuencia mal vistos por la academia. Se trata en concreto de la música comercial, a la cual Zumaqué se acerca con toda naturalidad y en pleno uso de su trabajado talento compositivo. En este sentido, la canción *Colombia Caribe* – utilizada con frecuencia para animar encuentros deportivos- simboliza sin ambages la intención del compositor por llegar a un público masivo. En esta canción, a través del uso repetitivo del estribillo “Si, si, Colombia, si, si, caribe” en el más contundente y nacionalista sabor televisivo, el compositor desafía medio siglo de elucubraciones académicas y se entrega sin remordimientos al siglo XXI.

5.3.2 *Bamacumi* – generalidades.

Esta breve pieza para flauta y piano fue escrita en 1989. El compositor realizó este mismo año dos versiones de la misma, una de ellas para clarinete bajo y marimba. La versión que nos ocupa hace parte de un buen número de obras para la flauta escritas por Zumaqué a lo largo de su carrera. Contamos entre ellas con algunos solos: *Juegos de Amor del Archeopteryx* (1978), *Pascalianas I* (1988), *Pascalianas II* (1991); un trío de flautas: *Cantos* (1989); y un cuarteto de flautas: *Amazonia* (1991). En *Bamacumi* se sintetizan, sin embargo, elementos característicos

de la obra de Zumaqué como son la utilización de ritmos del caribe o la alusión directa a melodías tradicionales dentro de un tratamiento moderno y ecléctico de la composición musical.

La obra está escrita dentro de parámetros tradicionales de notación. De algún modo, el compositor ha abandonado –hacia 1989- la exploración electrocústica y, -en el caso de la flauta- las técnicas extendidas que utilizara en una obra como *Juegos de Amor del Archeopteryx*. En este sentido, la obra no tiene un carácter vanguardista, incorporando más bien algunos procedimientos y texturas armónicas del jazz. En términos generales, en *Bamacumi* Zumaqué acude a algunos elementos del folclore caribeño colombiano para construir una obra en la cual la armonía, el contrapunto, las imitaciones y otros recursos académicos tienen un papel primordial.

5.3.3. Segmentación.

La obra presenta una subdivisión formal relativamente clara que obedece aproximadamente a un libre tratamiento de la forma sonata y se esboza como sigue:

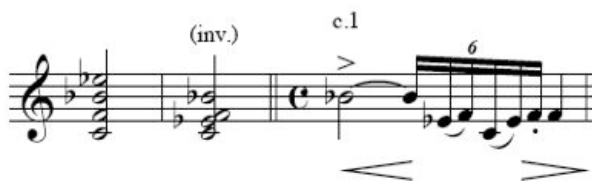
Tabla 7

Función formal	Introd.	Exposición	Exposición	Puente	Desarrollo	Desarrollo	Recapitulación	Coda.
Compases	1 8	9 24	25 30	31 40	41 57	58 88	89 97	97 102
Segm. (Nivel 2)	a-1	a-2	a-3	a-4	b-1	b-2	a-5	c
Esquema formal:	A				B		A	

5.3.4 Análisis del nivel 2 de segmentación.

El segmento *a-1* (compases 1 a 8) corresponde a una sección introductoria. En el primer compás (c. 1) encontramos –desplegado melódicamente-, uno de los elementos germinales de toda la obra: construcción armónica de cuartas superpuestas (Ej. Z1).

Z 1



Durante los primeros cinco compases, la flauta presenta en el registro grave una melodía introductoria de carácter misterioso sobre estructuras interválicas de cuarta, similares a la ya expuesta. A partir del compás 4, el piano se une discretamente para pronto cerrar esta introducción con una breve secuencia de arpeggios (Ej. Z2) en intervalos de cuartas que conduce directamente a la presentación de un primer tema.

Z 2



El segmento *a-2* (compases 9 a 24) está conformado por la exposición de este primer tema en el piano. (Ej. Z3) y a continuación, su reiteración variada rítmicamente en tres ocasiones más.

Z 3



Para empezar, puede decirse que el tema evoca con su ritmo sincopado algunos pregones propios de la música caribeña a través de su tradición ballenaza²⁷. Éste en particular, posee una notable semejanza con un estribillo de la canción *La araña picua* (Ej.4) del compositor Guillermo Buitrago. Buitrago (1920-1949), fue autor de innumerables temas de la música vallenata, muchos de los cuales llegarían a ser –a partir de 1950- estruendosos éxitos comerciales en las voces de diferentes artistas y agrupaciones de la música popular colombiana. En estos temas Buitrago logra, como auténtico trovador de la provincia, una síntesis de poesía popular y ritmos tradicionales a través de divertidos estribillos de fácil recordación y pegajoso ritmo. La popularidad –lograda a través del disco y la radiodifusión- de temas como *La piña madura*, *La víspera de año nuevo*, *Ron de vinola*, *La araña picua*, *El*

²⁷ El término *vallenato* corresponde a un género musical popular de la costa caribe colombiana, particularmente del área de influencia de la ciudad de Valledupar.

testamento o *La capuchona* fue tal, que ha perdurado hasta el día de hoy y hace parte innegable del acervo folklórico colombiano. El tema empleado por Zumaqué, lejos de ser idéntico, conserva el dejo rítmico y la contundencia de este tipo de pregones. (Ej. Z4).

Z 4

Buitrago (La araña picua)

La ara... ña te... va-a pi - car a - gá - tra - la - por de - trás

Zumaqué

c. 13 c. 18

Regresando al segmento *a-2*, tenemos que cada una de las cuatro presentaciones de este tema –a cargo del piano- opera como una suerte de llamado reiterativo, con sutiles variaciones de la síncopa –característica, por lo demás, de la música tropical en el caribe colombiano-. A cada uno de estos llamados, la flauta responde con figuras caprichosas en forma de arabescos de carácter improvisatorio (Ej. Z5).

Z 5

c. 11 c. 15 7

En el segmento *a-3*, flauta y piano se unen de manera conclusiva en unísono rítmico sobre un tema fuertemente sincopado derivado de *a-2*. La melodía está escrita en terceras mayores paralelas, acudiendo a algunos procedimientos del jazz (Ej. Z6).

Z 6

flauta c. 25 piano

a-4 es una zona de transición o puente, en donde el color armónico adquiere preponderancia. Consta de tres momentos: Sucesión de escalas en movimiento paralelo de terceras mayores sobre un fondo armónico politonal (c. 31 a 34), juegos rítmicos sincopados (c.35 y 36) y arpeggios en intervalos de cuartas y quintas paralelas (Ej. Z7).

Z 7



b-1 (c. 41 a 57) está compuesto por tres claros episodios en donde la flauta entona una cantilena modal que tiene como centro de gravedad la nota fa. En cada uno de estos episodios, el piano imita canónicamente la flauta de una forma diferente: la primera vez (c. 41 a 43) a una distancia de cuarta inferior, la segunda (c. 46 a 49), en forma de espejo, y la tercera (c. 52 a 54), a distancia de quinta inferior. El cierre de cada episodio está delimitado en forma clara por dos gestos entrecortados por silencios en el piano. (Ej. Z8)

Z 8



En *b-2* (c. 58 a 88) se desarrollan diversos elementos ya expuestos. Para empezar, encontramos la estructura armónica de cuartas superpuestas presentada en el ejemplo 1. Este tipo de estructura es presentada en diversas formas e inversiones como elemento de colorido armónico (Ej. Z9).

Z 9



Otro elemento está representado por motivos melódicos que utilizan la síncopa propia de la música popular caribeña: (Ej. Z10).

Z 10

flauta

piano

c. 58

c. 71

Un tercer elemento acude a la figura de seisillo, presente desde el primer compás de la obra y que adquiere ahora la forma de arabesco improvisatorio. (Ej. Z11).

Z 11

flauta

piano

c. 65

c. 67

Por último, reiterados motivos melódicos en intervalos de 4^a y de 5^a.

Con estos elementos, tenemos en *b-2* la superposición de elementos de diversa índole que llevan a una creciente tensión del discurso musical. Por una parte, los motivos sincopados de origen folklórico entran en contraste con subdivisiones de orden más intelectual como el quintillo y el septillo. En cuanto a la armonía, esta sección plantea un tratamiento atonal que contrasta con los ambientes modales hasta ahora escuchados. Finalmente, la textura ingresa en un confuso contrapunto en donde tres voces (flauta, mano derecha y mano izquierda del piano) parecen marchar cada una por su lado. A partir del compás 76, la flauta retoma el liderazgo melódico con un tema de carácter improvisatorio. Finalmente, a partir del c. 83 la sección regresa a un ambiente armónico modal sobre la nota *mib*. Aquí, flauta y piano se imitan mutuamente en un tranquilo ambiente de arabescos.

En *a-5*, tenemos la recapitulación –a distancia de 4^a superior– del tema principal. Al igual que en *a-1*, este tema se repite cuatro veces, siempre en una presentación rítmica ligeramente variada. Esta vez la melodía está a cargo de la flauta, y el piano proporciona un acompañamiento muy rítmico en donde los

contratiempos evocan el percusivo sabor de una maraca tal como ésta es habitual en ritmos de la costa caribe colombiana como la cumbia o el porro (Ej. Z12).

Z 12

The image shows a musical score for a flute and piano. The flute part is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It begins with a measure marked 'c. 89'. The piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clefs) with a key signature of one flat. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes and rests, with some chords in the bass line. The flute part consists of a melodic line with various intervals, including chromatic and dissonant ones, and some slurs. The score ends with a double bar line.

La coda (*c*) está construida sobre materiales previamente escuchados (*c. 1* y *c. 58*). Aquí, la flauta acompaña al piano con un trasfondo cromático y disonante de notas largas, que se resuelve en un luminoso y tranquilo acorde de fa 9 en el último compás.

5.4 *Bipartita para flauta sola*: El indigenismo en la obra de Guillermo Rendón G.

5.4.1 Reseña biográfica de Guillermo Rendón García.²⁸

Fig. 7



(n. Manizales- Colombia. 1935-)

Después de recibir su primera formación musical en la Universidad de Caldas (Colombia), Rendón perfecciona sus estudios musicales en la ciudad de La Plata (Argentina) con los maestros Jacobo Fisher (composición), Alberto Ginastera (instrumentación) y Mariano Drago (dirección). Paralelamente recibe clases de órgano con Margarita Casaretto y posteriormente de dirección orquestal con Victor Tevah.

Durante los primeros años de la década de 1960 en Brasil, tiene lugar el estreno de algunas de sus primeras obras, al tiempo que entra en contacto con algunas importantes figuras del panorama musical de Rio de Janeiro como Camargo Guarnieri y Francisco Mignone. Ya desde estas primeras obras se vislumbra su interés por ciertas temáticas indígenas, en especial por sus lenguas; tal es el caso de

²⁸ (Romano y otros autores, 2001)

una de sus primeras obras: *Sonata para violín y piano con recitativo en lengua quechua*.

De regreso a Colombia a mediados de esa década, Rendón compone algunas obras de música incidental antes de partir a Alemania. Allí culmina, años más tarde, estudios de Filosofía y Ciencias etnográficas en la ciudad de Berlín. A partir de aquí, se hará más patente su interés en los estudios etnográficos y antropológicos, aspecto que involucrará también a su música. En particular, sus trabajos de investigación realizados a comienzos de la década de 1970 sobre cantos rituales de los tunebos, los kubeos y los cunas (tule), serán fuente de inspiración de algunas de sus obras, entre ellas *Serkan Ikala* variaciones sobre textos sagrados de la cultura Tule.

Imbuido de sus trabajos etnográficos y en compañía de su esposa, la pianista argentina Anielka Gelemur, Rendón funda en 1974 el Instituto *Bokkota* de Altos Estudios en la ciudad de Bogotá. Este vocablo proveniente de la cultura tunebo, estudiada por Rendón, alude a un lugar de reunión semejante –en palabras del compositor- al ágora griega. Dentro de este espíritu, Rendón emprende la tarea de organizar un instituto independiente de estudios musicales, manteniéndose por mucho tiempo al margen de las instituciones y conservatorios tradicionales del país.

Entretanto, Rendón compone en diversos formatos: música para gran orquesta, para orquesta de cámara, coral, incidental, para piano, etc. Sin embargo, gran parte de su producción musical es de cámara, en particular para ensambles poco usuales, para instrumentos solos como la guitarra o para instrumentos de viento en combinación con la voz humana.

Finalmente, Guillermo Rendón G. Ha publicado algunos libros sobre diversos tópicos etnográficos, musicales e históricos

5.4.2 *Bipartita* para flauta sola.

La *Bipartita* para flauta sola es una obra basada en un texto de invocación tule²⁹. Esta obra fue estrenada en la Sala Tayrona del Centro Colombo Americano de Bogotá en 1980 por la flautista norteamericana Catherine Mueller.

Como lo anuncia ya su título, consta de dos partes: *1. Allegro invocativo* y *2. Parlando rubato*.

²⁹ Población indígena colombiana asentada en la región del Darién, el Urabá antioqueño, el Chocó y el oriente panameño.

5.4.3. Forma y segmentación.

Tabla 8

Primer movimiento: Allegro invocativo.									
1					125				
A		B		A'		B'		puente	D
1	41	42	46	47	83	84	90	91 101	102 125

Tabla 9

A1	A2	B1	B2	A'1	A'2	B'1	B'2	puente	D1	D2/coda
1 20	21 41	42 43	44 46	47 69	70 83	84 85	85 90	91 101	102111	112 125

Tabla 10

Sección A	
1	41

Segmentación (nivel 3):

Tabla 11

A1	puente	A2
1 20	21 25	26 41

En cuanto al material melódico, este proviene de diferentes juegos secuenciales y repetitivos tratados de forma modal en alternancia con melodías en la escala menor armónica. Para empezar, en A1 encontramos un primer motivo sobre los modos eólico y frigio (c.1 a 3), (c.6 a 10), (c.21). Se trata de un motivo de carácter activo y danzante que progresa por amplios saltos interválicos de 6ª y de 5ª. (Ej. R1).

R 1



Su escritura en la zona más baja del registro de la flauta le otorga un carácter sordo y misterioso. Le sigue un motivo contrastante de espíritu sincopado construido sobre la escala de fa menor (c.4 a 5), (c.11 a 20). (Ej. R2)

R 2



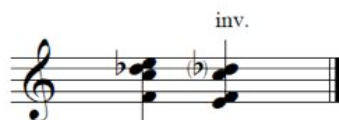
Este segundo motivo melódico se origina en cuatro sonidos de la escala menor armónica y, como se verá mas adelante, contiene elementos esenciales de gran parte del material musical de la *Bipartita*. Tomemos dicha escala (Ej. R3):

R 3



Al agrupar verticalmente el 1°, 5°, 6° y 7° grados, obtenemos (Ej. R4):

R 4



Al transportar a distintos grados esta estructura armónica (y su inversión), tenemos (Ej. R5):

R 5



Todos estos acordes dan origen a algún motivo melódico de este primer movimiento y, como veremos en su momento, también del segundo. A manera de ilustración, los motivos de los compases 11, 22, 25 y 28, en el ejemplo R6, se desprenden respectivamente de D, E, Gb y Ab:

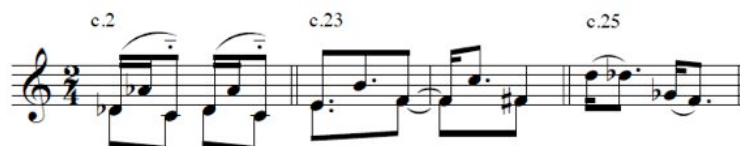
R 6



Por lo antes visto, dicha estructura armónica, a la cual llamaré “Y” en este análisis, se caracteriza por su intervalo de quinta justa y dos notas que a distancia de segunda menor de dicho intervalo, lo “envuelven” en un intervalo de 7ª dim. (Ej.

R4). Estos semitonos tienen, a su vez, una importancia manifiesta por su recurrencia melódica en toda la obra. Obsérvese para empezar, en el Ej. R7, los siguientes motivos del primer movimiento:

R 7



Es de anotar también, que la mencionada estructura “Y” genera otras de estructura cercana o similar utilizadas con frecuencia en este movimiento por el compositor. (Ej. R8)

R 8



Continuando con la sección A, encontramos que ésta evoluciona de forma ascendente desde el punto de vista de la tesitura: Una primera región de A1 (c. 1 a 10) se apoya en forma reiterada sobre la nota do, una segunda (c. 11 a 21) lo hace sobre la nota re. Más adelante, en el puente (c. 22 y 23), encontramos un énfasis en la nota mi y por último, en A2 el ascenso continúa sobre fa# (c. 26 a 27) y sobre lab (c. 28 a 36). En síntesis, queda claro que se trata de construcciones ascendentes sobre la escala hexafónica. La amplitud de dicho ascenso (una sexta menor) coincide, además, con el primer intervalo melódico utilizado en el movimiento y característico en toda esta sección: “Y” está conformado por la superposición de dos sextas menores.

La sección A se cierra con un retorno repentino a los modos iniciales sobre do y sobre fa (c. 37 a 41).

Tabla 12

Sección B	
42	46

La sección B rompe en forma clara con la escritura rítmica y acompasada de A. Se trata de 5 segmentos donde, cada uno representa un nuevo aliento de carácter improvisatorio.

Tabla 13

B1-1	B1-2	B2-1	B2-2	B2-3
42	43	44	45	46

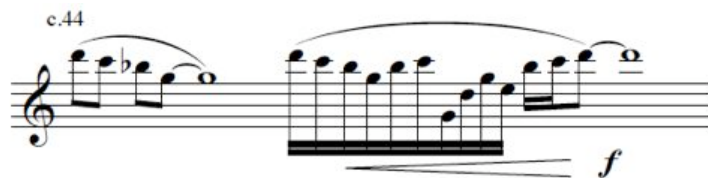
En *B1-1* se produce un juego melódico descendente sobre las notas do y sol en distintas octavas. El resultado es el de una sonoridad primigenia fundada en la rusticidad de los dos primeros armónicos naturales que puede producir cualquier flauta o instrumento tubular. (Ej. R9).

R 9



En *B1-2*, a la inversa, la serie asciende enriqueciéndose con nuevas alturas (re, fa y sib) y deja una impresión modulante. En *B2-1* (c.44) la flauta abandona el registro grave y medio y los motivos entrecortados y casi puntillistas hasta ahora empleados para desplegar un canto modal en el registro agudo. La aparición del *legato* y la intensidad vibrante de estas notas largas le otorgan a la melodía un carácter de plenitud elegíaca (Ej. R10).

R 10



Después de este breve “florecimiento” melódico, en *B2-2* la flauta desciende en forma de cascada con elementos bitonales y se precipita de regreso a su registro grave. Finalmente, en *B2-3*, la flauta cierra con un arabesco modal variante de *B2-1*.

A' es una forma de reexposición variada de *A*, donde encontramos las mismas células rítmico-melódicas del comienzo de la pieza con ligeros cambios. El ascenso – previamente mencionado– sobre la escala hexafónica, esta vez avanza sobre los dos grados que hacían falta: sib (c. 73 a 81) y do (c. 82 y 83).

B'1 es una variante de *B1*. Estas series de arpeggios están adornadas con un nuevo elemento tímbrico, a saber: los armónicos o parciales de la flauta. Retomando esta atmósfera o sonoridad “primitiva”, en *B'2* aparece un motivo rítmico sobre intervalos de 5^a. Más que de un tema, se trata de un ambiente de retorno al carácter

danzante del inicio de la obra. Sin embargo, nos encontramos con la aparición sorpresiva de una serie de trémolos (c.91) sobre el registro grave y con fuertes acentos. Dichos trémolos, material que aparece por primera vez, constituyen un fugaz anticipo del ambiente sobre el cual girará el 2do movimiento y ejercen aquí una función de puente musical antes de ingresar a la coda: sección D.

D es la coda del movimiento, donde regresan en forma reiterativa los motivos principales derivados de “Y” ya utilizados. En D2 (c. 112) el motivo danzante utilizado al comienzo del movimiento retorna, esta vez con la inclusión de notas agudas –hasta ahora poco empleadas-. En el final (c. 124 y c. 125), llama la atención los súbitos giros melódicos de segunda menor descendente. (Ej. R11).

R 11



Si bien este intervalo, como se dijo antes, hace parte constitutiva de “Y” – estructura armónica generadora del material musical del movimiento- solo ahora aparece de forma melódica tan evidente. De alguna forma, es como si el intervalo hubiera estado enmascarado, subyacente en todo el movimiento y ahora apareciera de forma directa, casi tranquila, subrayado además como una suerte de *apoggiatura* melódica sobre una nota larga.

Tabla 14

Segundo movimiento: Parlando rubato			
A	A'	B	C
1 13	13 22	22 27	27 35

Tabla 15

a1	a2	a'1	a'2	b1	b2	c1	c2	c3
1 8	8 13	13 16	16 22	22 24	24 27	27 29	29 31	31 35

Dada la escritura aleatoria empleada por el compositor en este movimiento, lo he numerado libremente del número 1 al 35. Dichos números no corresponden necesariamente a las barras de compás sino a regiones o motivos musicales específicos.

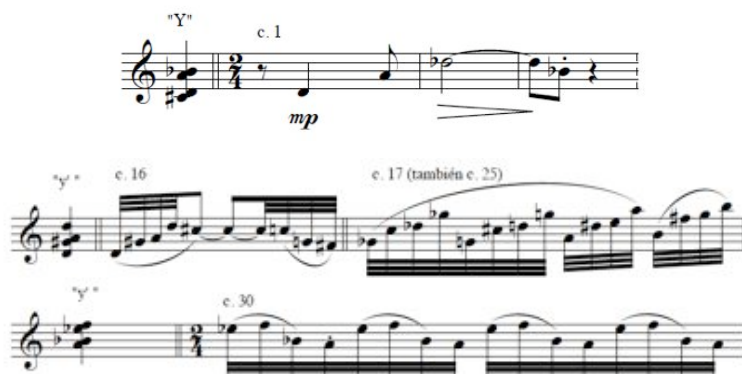
5.4.4 Material constitutivo del segundo movimiento.

En vista del abierto contraste de este movimiento con el primero, en especial del aspecto rítmico y estructural, he considerado adecuado analizarlo desde un ángulo menos académico. Para ello, empleo a continuación el término *objetos sonoros*, aludiendo así a material musical que posee una estructura interna muy característica pero que interviene por lo general de forma sorpresiva o aislada.

Así, identifico a continuación los principales *objetos sonoros* presentes en el segundo movimiento:

- a. Breves fragmentos melódicos, derivados de la estructura armónica “Y” o similar “y’ ”. (Ejs. R12).

R 12



- b. Juegos de timbres sobre una nota (*crescendi – diminuendi – trinos – frullatti – percusión de llaves, trémolos*). –c.4 a c.6, c.14, c.15, c.22 y c.26-. (Ej. R13).

R 13

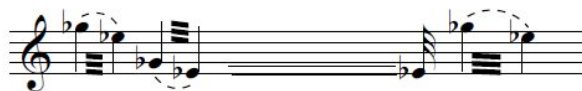


- c. Juego polifónico a dos voces “*staccatissimo*” (c. 9,18, 19 y 20). (Ej. R14).

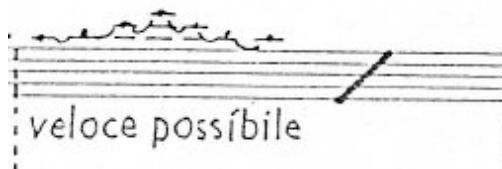
R 14



- d. Sucesión de trémolos en diferentes octavas (c.11, c.12, c. 27 y c.28). (Ej. R15).



e. Fragmentos improvisatorios. (c. 29). (Ej. R16).



Como puede verse, se trata de células repetitivas propias de un trabajo minimalista, donde interesa más la creación de un ambiente que el desarrollo temático propiamente dicho. De esta forma, el movimiento contrasta con el anterior por la utilización de una escritura libre, aleatoria o aproximada de los valores rítmicos. Las barras de compás están aquí para dividir regiones tímbricas más que para establecer una acentuación. De cualquier manera, la obra mantiene su unidad alrededor del material melódico derivado siempre de “Y” o “y”.

5.4.5 Una flauta polifónica.

Es importante resaltar aquí un interesante elemento que se desprende del objeto sonoro “c” (Ej. R-15). Se trata del empleo de los registros o tesituras de la flauta. A lo largo de esta obra el compositor realiza juegos melódicos en los que, sacando provecho de la diversidad tímbrica de los registros de la flauta, hace escuchar dos melodías simultáneas a la manera de una partita de Bach. (ver R-1, R-6 y R-7 del primer movimiento). Este juego, que generalmente involucra semitonos, está emparentado con un peculiar instrumento de los indios kuna: el *kamu purwi*.

El *kamu purwi* está conformado por dos juegos de flautas de pan o carrizos. Para no ahondar en detalles que no vienen al caso, interesa el hecho de que cada uno de estos juegos de flautas (macho y hembra) posee su propia afinación –a distancia de segunda menor o mayor- y requiere cada uno, de su propio ejecutante (Kuss, 2004). De esta manera, las melodías de este instrumento de los *kuna*, se generan siempre entre dos ejecutantes, requiriendo de éstos una gran destreza y compenetración musicales. Este tipo de instrumento ha sido llamado por algunos

estudiosos un instrumento “bipolar”, como resultado de la complementariedad que involucra su ejecución.

En cuanto a la bipartita, encuentro que el compositor hace una evocación sutil de esta característica del *kamu purwi*, recreándola de una forma libre en la flauta travesa.

Continuando con el segundo movimiento, este transcurre como un recitativo instrumental, donde se alternan de manera algo improvisada los mencionados objetos sonoros. En particular, los extensos pasajes de trémolos repetitivos en intervalos de terceras, otorgan a la pieza un ambiente peculiar y sirven –por así decirlo- de hilo conductor. Estos trémolos llegan a un paroxismo hacia el c. 29, en donde el compositor cede el paso al intérprete en un fragmento claramente improvisatorio. A partir de este momento, la obra concluye rápidamente apoyándose una vez más en “Y” y en los intervalos de segunda menor.

5.4.6 Conclusiones.

La *Bipartita* para flauta sola de Guillermo Rendón, es una exigente obra desde el punto de vista técnico. En especial, su reiterado apego al registro grave y articulado de la flauta, representa un reto para el flautista.

El compositor ha realizado aquí una evocación libre y moderna del mundo *kuna*, sin caer en fáciles estereotipos indigenistas. A través de una riqueza manifiesta de elementos rítmicos, colorísticos, melódicos, de efectos tímbricos y de una sólida unidad constructiva, esta obra es una de las más interesantes del repertorio colombiano para la flauta sola.

5.5 *Quidam* y el mundo ecléctico de Jaime Torres Donneys

5.5.1 Jaime Torres Donneys. Reseña biográfica.³⁰

Fig. 8



(n. Cali – Colombia. 1955)

Jaime Torres Donneys inició sus estudios musicales en el Conservatorio Antonio María Valencia de la ciudad de Cali, su ciudad natal. Allí tuvo su primera aproximación a la composición con el maestro belga –radicado en Cali- León Simar. Ya en esta temprana época (1976) realizó sus primeras creaciones en el campo de la música incidental para algunos montajes teatrales del TEC (Teatro experimental de Cali), entre ellos, “*Vida y Muerte del Fantoche Lusitano*” de Peter Weiss y “*La Mama*” del escritor y director de teatro Enrique Buenaventura.

Poco más tarde, Torres ingresa al Conservatorio de Música de la Universidad Nacional en la ciudad de Bogotá. En esta institución realiza estudios de composición al lado del notable compositor colombiano Jesús Pinzón Urrea, estudios conducentes a la obtención de su grado como compositor con tesis laureada por su obra “*América*” (1987) para declamador, coro y orquesta, con textos del mismo compositor. Otras obras, realizadas durante esta época de formación académica, son: “*Azucenas Alacranadas*” (1982) para coro mixto, “*Piocha de Amor*” (1982) para contralto y piano, “*Sonata Académica*” para piano (1983 a 1987), “*Pielago Monotemático*” (1984) para orquesta de cuerdas, “*Miniatura Cósmica*” (1984) para cuarteto de cuerdas y “*ATOM*” dodecafonía para soprano, flauta, oboe, clarinete y

³⁰ (Romano, otros autores, 2001)

dos fagotes. Ya desde estas obras, llama la atención el interés del compositor por escribir los textos de sus obras, interés atribuible al gusto experimentado por la literatura. No en vano, Torres ha realizado estudios en esta materia y ha publicado algunos cuentos.

Culminados sus estudios formales, Torres da inicio a una carrera creativa con obras para orquesta como: “*Tonos Sinfónicos*” (1987), “*Rondó – Salsa*” (1990) y “*El Acertijo del Tambo*” (1995). Esta última está basada en un poema del mismo compositor: “*Sinfonietta en cuatro elementos*” donde el autor plantea el dilema de la identidad del hombre común latinoamericano. Su obra de cámara incluye: “*Quidam*” (1989) para flauta y piano y “*La Rosa de los Pétalos de la Muerte*” (1997) para piano, clarinete y 4 percusionistas. Otras obras traslucen el afecto del compositor por la voz humana: “*Canción por la paz*” (1986) para soprano, 4 percusionistas y cinta magnetofónica, “*Arsis por la Vida*” (1988) para contralto y piano, y “*Oráculo Americano*” (1991) para soprano, contralto y sonidos sintetizados.

Torres Donneys ha participado en diversos Festivales Internacionales de Música Contemporánea realizados en Bogotá y algunas de sus obras han sido galardonadas en concursos nacionales.

En términos generales, la obra de Torres Donneys respira un aire ecléctico. El propio compositor ha descrito su obra con el término “*sincretismo de los sistemas musicales*”, queriendo manifestar su no adherencia a técnicas específicas de composición como atonalismo, dodecafonismo, tonalidad u otros. En este sentido, el compositor plantea la utilización libre de estas técnicas y sistemas compositivos siempre y cuando ello conduzca a la expresión musical buscada.

5.5.2 *Quidam* para flauta y piano.

Quidam fue estrenada por el autor de esta tesis y el pianista David Varón el 28 de noviembre de 1989 en el Centro Cultural Colombo Soviético de Bogotá. Según el compositor, la obra recrea el surgimiento y la toma de conciencia de un ente abstracto, representado en un objeto que es arrojado al vacío. Una vez este ente ha cobrado conciencia de sí, toma la decisión de emprender una acción. Alude pues *Quidam* a un origen, a una creación o forma primigenia de algo que después de

cobrar forma o existencia física, experimenta el movimiento hasta realizar una toma de conciencia y una determinación de actuar.

5.5.3 *Quidam*. Estructura formal.

Dadas las características de la escritura utilizada en esta pieza, la numeración empleada para delimitar las secciones de la partitura, es arbitraria y corresponde más a regiones que a compases determinados.

Quidam posee una estructura formal delimitada en 3 secciones principales y una coda:

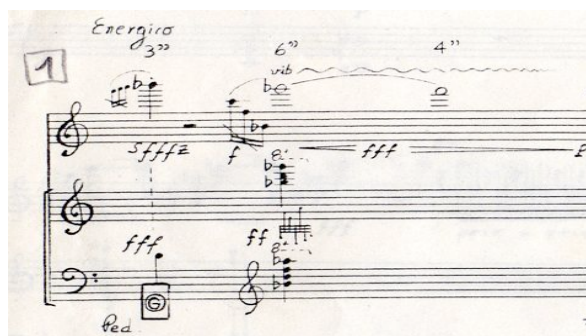
Tabla 16

A		B		C		
1	14	14	16	16	26	26 27
Escritura proporcional		Solo de flauta		Escritura tradicional		Coda
caos - juegos		lamento		orden		

5.5.4 Objetos sonoros.

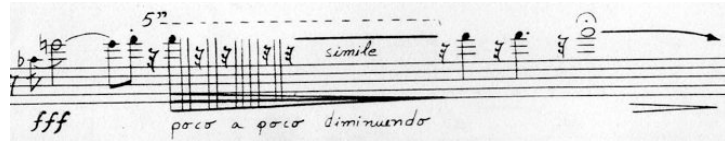
En general, el material musical de *Quidam* se aleja de la utilización de temas o material repetitivo. En su lugar, como en el caso de la *Bipartita* de Rendón, podríamos hablar de la existencia de *objetos sonoros*. A continuación, enumero los principales *objetos sonoros* con presencia recurrente y unificadora en esta pieza.

- a. Sonidos largos con diferentes efectos tímbricos en la flauta (vibrato, trino, *frullati*, *glissandi*). (Ejs. T1 y T2)



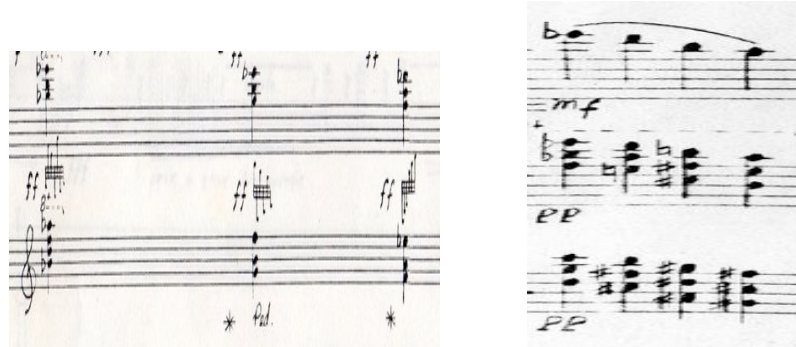
T 1

T 2



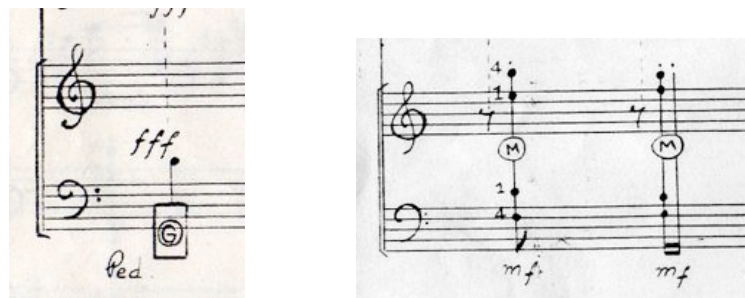
b. Marcha descendente de acordes en valores de negra (Ej. T3).

T 3



c. Clusters y acordes libres en el piano, indicados con digitación precisa pero altura aleatoria o indeterminada (Ej. T4).

T 4



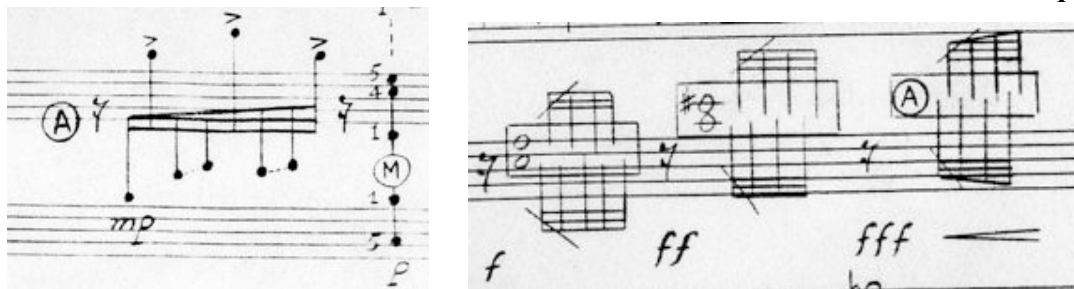
d. Arpeggios contruidos sobre triadas (Ej. T5).

T 5



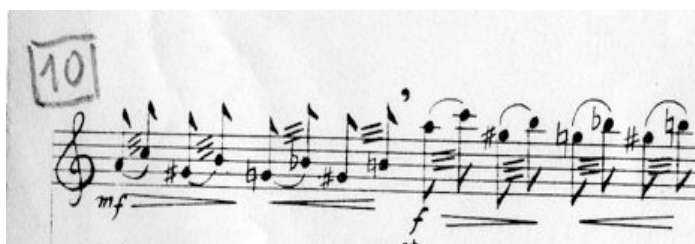
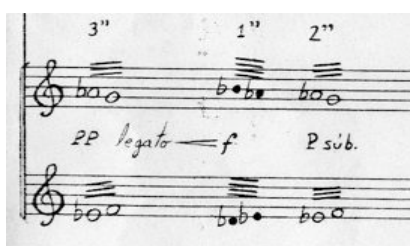
e. Sucesión veloz y aleatoria de notas en diferentes alturas (piano). (Ej. T6).

T 6



f. Sucesiones de trinos o de trémolos (Ej. T7).

T 7



g. Sucesión de sonidos a distancia de 2da menor o mayor, por medio de una grafía aproximada (Ej. T8).

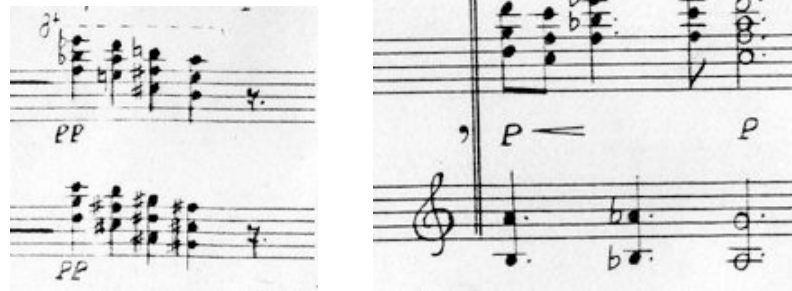
T 8



75

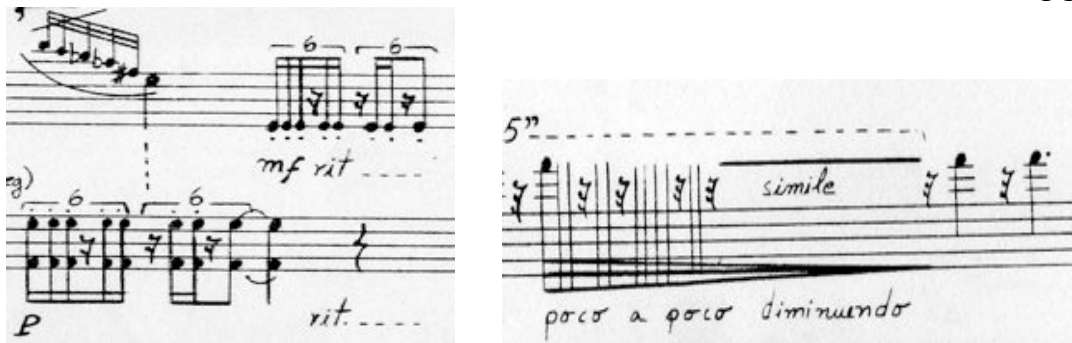
h. Marcha paralela de acordes de cuartas superpuestas (Ej. T9).

T 9



i. Efecto de notas repetidas con diferentes efectos rítmicos –determinado o indeterminado- (Ej. T10).

T 10



j. Glissandi y efectos cromáticos (piano). (Ej. T11).

T 11



5.5.5 Segmentación y análisis.

En la primera sección (A), flauta y piano recrean un ambiente sonoro algo caótico e inestable. La sección podría subdividirse en 4 episodios:

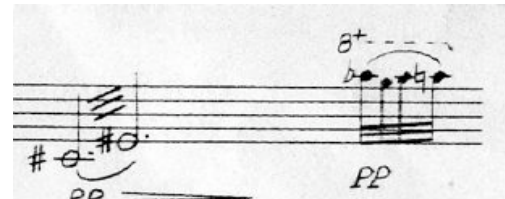
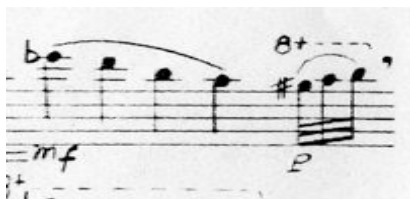
Tabla 17

A											
1	-	6	6	-	7	7	-	11	11	-	14
a1			a2			a3			a4		

El episodio *a1* corresponde a una introducción energética y expectante transmitida por un dramático *cluster* del piano y el sonido vacilante de una flauta con efecto de vibrato cuyas ondulaciones están indicadas en la partitura (Ej. T1). En el *animato* siguiente (número 2) se inicia una sección de juegos e intercambios entre flauta y piano, desarrollados fuera de la métrica de un compás, pero utilizando figuras rítmicas convencionales, escritura aleatoria, trinos y diversos efectos tímbricos. Se utilizan aquí los objetos sonoros *a, b, c, d, e*. La sección termina con un reposo sobre una nota larga y grave de la flauta.

El episodio *a2* está construido sobre los objetos sonoros *a, c, e, f*. Es de carácter puntillista y aleatorio.

El episodio *a3* tiene un carácter agitado y apremiante que contrasta con momentos de quietud y podría resumirse en dos frases que la flauta remata delicadamente con gestos cromáticos en el registro agudo (Ej. T12). Se utilizan los objetos sonoros *f, b, a, c*.



T 12

Por último, *a4* recapitula algunos objetos sonoros del episodio *a1* y retorna a la misma sonoridad del comienzo de la pieza: cluster en el piano como ambiente para un sonido agudo en *frullato* de la flauta.

Hasta aquí, el compositor ha utilizado –por momentos– una marcación cronométrica (segundos) para indicar la duración aproximada de los sonidos.

La segunda sección (B) es muy corta pero establece un notorio contraste tímbrico con la sección precedente. Tenemos aquí un solo de flauta atonal puntuado esporádicamente por intervenciones cortas del piano. La escritura de esta sección es proporcional y deja a la flauta un espacio de libertad rítmica y expresiva que se cierra con una suerte de lamento expresado con sonidos largos en *glissando* descendente. (ver Ej. T2).

La tercera sección –C- puede subdividirse en 4 momentos:

Tabla 18

C											
16	-	20	20	-	21	21	-	26	26	-	fin
c1			c2			c3			c4		
marcha 1			puente			marcha 2			coda		

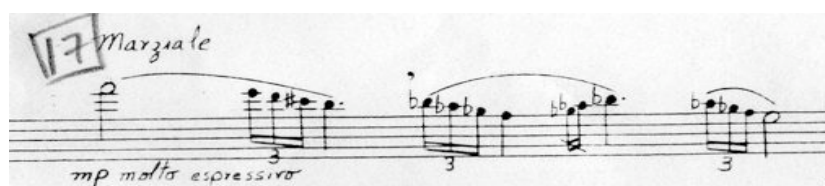
En *c1* (*tranquillo* – número 16) el compositor emplea una rítmica tradicional, elemento que contrasta con la escritura proporcional utilizada hasta ahora en *Quidam*. El nuevo material propuesto va tomando forma a través de la marcha incesante de valores rítmicos de negra en la mano izquierda del piano (Ej. T13).

T 13



Muy pronto la flauta se incorpora a dicha marcha con una melodía hecha de pequeños fragmentos de escalas en diversos modos y, posteriormente, con los efectos tímbricos ya empleados: *frullatti*, trinos y *glissandi*. Esta melodía es contrastante con el material melódico precedente y posee aquí un cierto carácter convencional que se evidencia en el recurrente uso del tresillo (Ej. T14).

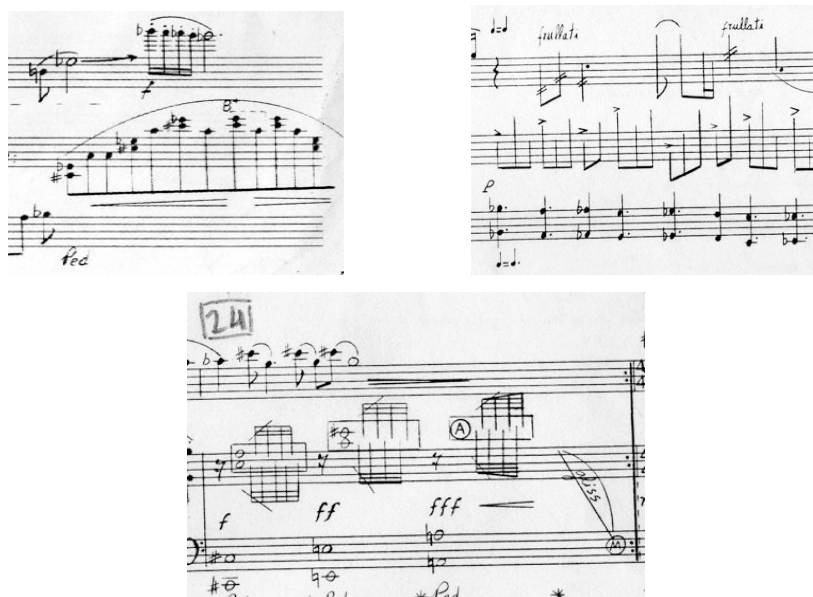
T 14



En b2 el piano interrumpe la marcha ya establecida para crear un nuevo contraste. Este consiste en una ráfaga de trinos y cromatismos que sirven de puente para encadenar la sección siguiente.

En b3 la flauta retoma el ritmo de una marcha, esta vez en convencionales compases de 4/4 y 2/4. De manera paulatina, esta marcha va adquiriendo un carácter sarcástico y divertido con una armonía disonante pero construida sobre el centro tonal de Re. La sección es “coloreada” con el regreso ocasional de tres fragmentos aleatorios que recuerdan de algún modo los materiales escuchados en la primera parte da la obra (Ejs.T15).

T 15



La marcha 2 termina con un glissando descendente en la flauta que nos evoca el “lamento” de la segunda sección. A continuación, la coda de la obra está compuesta por un corto solo de flauta y una directa conclusión de los dos instrumentos hacia el eje tonal de Re. (Ej. T16).



5.5.6 Conclusiones.

El elemento más llamativo de *Quidam* consiste en la yuxtaposición de sistemas o escuelas compositivas. En este sentido, el compositor ha acompañado cada momento del argumento abstracto por él imaginado, con una estética o sistema musical diverso. Así, vemos como la primera sección de la obra, asociada con la creación o surgimiento de un ser, está tratada dentro de la libertad de la escritura proporcional, la atonalidad y los efectos tímbricos. Flauta y piano, más que dialogar, parecen inmersos en un chispeante y feliz borboteo sonoro. La breve sección central, asociada a una meditación y a la angustia y soledad de reconocerse, está expresada por medio de un lamento: solo de flauta donde predominan los efectos tímbricos y el lenguaje aleatorio. A continuación, la tercera parte incorpora paulatinamente elementos tonales, modales y cromáticos que traslucen la búsqueda de un orden o una toma de conciencia. Finalmente, el impulso hacia la acción es acompañado por una música anclada fuertemente al centro tonal de re, donde la disonancia y los elementos aleatorios y proporcionales son ya simplemente un efecto colorístico. De esta forma, *Quidam* propone la integración de ambos mundos.

5.6 Ternura de las Grullas y el mundo meditativo de Alba Lucía Potes.

5.6.1 Reseña biográfica de Alba Lucía Potes.³¹

Fig. 9



(n. Cali – Colombia. 1954).

La compositora Alba Potes nació en Cali, ciudad que encierra una importante tradición musical dentro del concierto colombiano. Su principal centro de enseñanza de la música lleva el nombre de uno de sus más insignes compositores: Antonio María Valencia. Alba Lucía Potes realizó sus primeros estudios en dicho conservatorio, estudios que completó con posterioridad bajo la guía del compositor y maestro belga –radicado en Cali desde 1949- León Simar. Concluida esta primera etapa de su formación, se trasladó a Filadelfia (E.U.) donde por espacio de seis años realizó estudios de licenciatura y de maestría en composición. A continuación y durante cinco años más, hizo estudios de composición con Matthew Greenbaum, Ursula Mamlok y Maurice Wright, estudios conducentes a la obtención de su doctorado en 1997.

La obra de Alba Lucía Potes empieza a conocerse a partir de 1991 con el estreno de *Reflexiones* para violín, viola, cello y orquesta de cuerdas. A partir de aquí, su producción se ha centrado sobre todo en la música de cámara: *Canciones nocturnas* (1993), *Cantos escondidos* (1995), *Tres miniaturas para las mariposas*

³¹ (Romano, otros autores 2003)

ausentes (1998), *Y el aire trae aromas de cadmias* (2001). En estas obras la compositora utiliza ensambles de tipo mixto donde intervienen por lo general instrumentos de viento-madera al lado del violín, el violonchelo y el piano. Adicionalmente, ha compuesto canciones corales o para voces solistas como *Siete Haiku* (1994) –para soprano y piano- y algunos solos instrumentales. Dentro de éstos últimos, se destacan: *Ternura de las Grullas* (1995) para flauta, *Every One Sings a Song Of Peace at Last Once* (1999) y *Toques de Arrullos* (2001) para violonchelo.

Esta música atonal y de íntimo colorido, le ha valido a la compositora Potes distinciones y participaciones en diversos festivales. De hecho, gran parte de su carrera compositiva se ha desarrollado fuera de Colombia. Así, sus obras han sido estrenadas en Estados Unidos, Canadá, Venezuela, Corea del sur, Alemania y México.

Si bien Alba Potes ha integrado durante años el trío *Corazón al Sur*, agrupación con la cual ha interpretado en Estados Unidos música tradicional de los Andes latinoamericanos, no existe evidencia de rasgos nacionalistas de algún tipo en su obra compositiva. Curiosamente, su inspiración ha estado –en ocasiones-, más cerca de ciertas alusiones orientales.

5.6.2 Ternura de las Grullas (Tenderness of Cranes) para flauta sola.

La pieza para flauta sola *Ternura de las Grullas* fue escrita bajo encargo en el año de 1995.

En términos generales, *Ternura de las Grullas* plantea una doble evocación sonora: la primera se da en un nivel poético y corresponde al canto de las grullas. La segunda es una evocación más específica a nivel tímbrico del sonido del *shakuhachi* o flauta japonesa.

5.6.3 Forma y segmentación.

La pieza se presenta como un soliloquio para la flauta, escrito en una sola parte. A pesar de la existencia de dos indicaciones de *tempo* diferentes: *Con molta espressione = 40- 44* al comienzo de la obra y *Più animato =58* a partir del sexto sistema, el discurso es continuo y no presenta delimitación clara de sus partes. Sin embargo, encontramos que la compositora ha indicado expresamente en la partitura la delimitación de frases musicales. Así, tenemos 12 frases asimétricas en su

extensión de acuerdo a la pulsación del valor de negra y un fragmento final (últimos 6 sistemas) en que no aparecen más dichas indicaciones.

Tabla 19

Frase 1: 13 tiempos	Frase 5: 19 tiempos	Frase 9: 6 tiempos
Frase 2: 11 tiempos	Frase 6: 7 tiempos	Frase 10 : 11 tiempos
Frase 3: 8 tiempos	Frase 7: 16 tiempos	Frase 11: 7 tiempos
Frase 4: 19 tiempos	Frase 8: 13 tiempos	Frase 12: 16 ½ tiempos

En la parte central de la frase 12 encontramos el momento de mayor intensidad dinámica al tiempo que la nota más aguda de la pieza. Podría situarse en este lugar el punto climático de la obra si se tiene en cuenta que dicha nota y dicha indicación dinámica (*ff*) solo aparece una vez en toda la obra y que a partir de este momento se produce una especie de disolución paulatina del material musical.

5.6.4 Aspectos rítmicos

La obra evoluciona dentro de un parámetro de pulsación lenta y regular cuya indicación metronómica oscila entre 40 y 58 el valor de negra, pero no presenta subdivisiones de compás. Se produce una alternancia de patrones rítmicos rápidos y de sonidos largos que da la sensación de aleatoriedad rítmica. Por otra parte, tenemos una utilización continua de motivos rítmicos sincopados, entrecortados por la aparición de silencios. Finalmente, se produce en forma recurrente el empleo de figuras rítmicas rápidas que preceden siempre a una nota larga. Sobre esta base se construye un universo de tensión – distensión, que se erige como elemento básico del discurso rítmico de la pieza.

5.6.5 Aspectos melódicos y alturas.

La obra se desarrolla en un ambiente atonal. Presenta también un discurso melódico. Este discurso parece obedecer sin embargo a la intención de romper con esquemas o patrones tradicionales. Llama la atención en un primer momento la insistencia en pasar abruptamente de un registro a otro, incluso - o sobre todo- entre sonidos de corta duración. De esta forma, encontramos que la flauta salta con

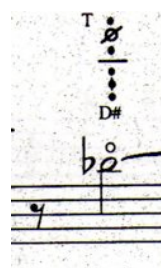
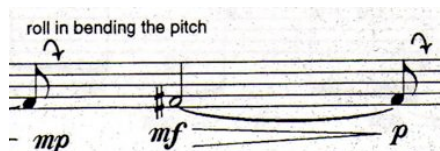
frecuencia del registro grave al agudo o viceversa. El resultado es un discurso melódico anguloso y quebrado, a lo cual se suma la intrusión constante de pequeñas notas o apoyaturas.

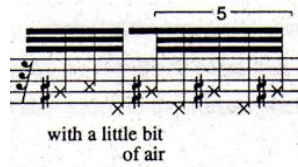
Al profundizar un poco en la construcción melódica de la pieza, encontramos que la frecuencia de aparición de intervalos de segunda (menor y mayor) y sus inversiones (7as) es muy alta en relación a la frecuencia de aparición de otros intervalos. En un tercer lugar, aunque con un índice de incidencia alto, tendríamos también el intervalo de 3ª menor. De ello se desprende que la pieza está construida en su aspecto melódico e interválico alrededor del ámbito reducido de los intervalos contenidos en una tercera menor. Estos sonidos constituyen una célula básica que al desplegarse por medio de inversiones (intervalos de 7as) proporcionan el material melódico a la pieza.

5.6.6. Aspectos tímbricos y agógicos.

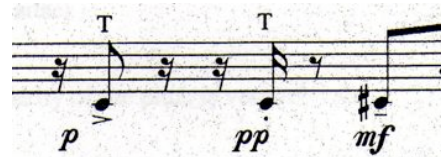
Ternura de las Grullas utiliza en buena medida los recursos tímbricos y técnicas extendidas de la flauta travesa. Encontramos entre estos efectos principalmente: golpes de llaves (*key slaps*), *frullatti*, multifónicos, cambios de timbre con la embocadura, armónicos (parciales) y *glissandi*. Dichos recursos son utilizados de principio a fin de la obra, lo cual da cuenta del interés colorístico y de la importancia que este recurso tiene dentro de la construcción de la pieza. De hecho son estos elementos los que otorgan a la pieza su carácter eminentemente evocador del *shakuhachi* japonés: su característico ataque incierto, timbre rústico pero cálido, facilidad para el *glissando* y riqueza tímbrica son bien logrados a través de recursos e indicaciones precisas que se encuentran en la partitura. (Ejs. P1)

P 1





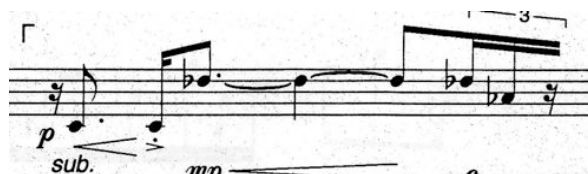
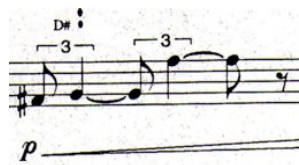
Por último, podemos apreciar una buena diversidad y contraste de matices. En algunas ocasiones a cada nota la acompaña una indicación diferente y la notación así lo plasma en forma meticulosa. (Ej. P2).



P 2

En términos generales, la obra se estructura melódica y rítmicamente a partir de los siguientes materiales:

1. Células rítmico-melódicas de carácter sincopado en las que se destaca la alternancia de sonidos cortos y valores sincopados o con puntillo (Ej. P3). Este juego permanente, produce la sensación de libertad, imprecisión o vaguedad rítmica y nos sumerge en un ambiente cercano a la improvisación.



P 3



2. Células rítmico-melódicas rápidas y con amplios intervalos. En ocasiones, este material se encuentra escrito con una notación que indica el *accelerando* rítmico (Ej. P4). En otras, utiliza figuras irregulares como el quintillo, el

septillo, etc. (Ej. P5) El carácter de estos motivos angulosos y de melodía quebrada es de agitación e inestabilidad.

P 4

P 5

3. Células de dos sonidos repetidos con diferente articulación, dinámica o efecto tímbrico. (Ej. P6)

P 6

5.6.7 Conclusiones.

Teniendo en cuenta lo anterior, tenemos que *Ternura de las Grullas* es una pieza eminentemente colorística que se despliega con un carácter improvisatorio, con un ritmo interno cambiante y alusivo a las fluctuaciones sutiles pero constantes de la naturaleza. De esta forma, es una obra evocadora no solo de la ya mencionada sonoridad del *shakuhachi* sino también de aspectos rituales o contemplativos característicos del zen y la cultura japonesa. En este sentido, cabría establecer acaso un paralelismo con algunas situaciones propias de la meditación zen.

Como es sabido, en dicha meditación el individuo intenta, a través del mantenimiento de una postura, no fijar su atención en ningún pensamiento específico. De cualquier manera, como estos aflorarán casi en forma inevitable, quien medita intentará mantenerse como un observador externo de dichos pensamientos sin involucrar su atención en ello. De esta forma se crea un vaivén en el cual el meditador lucha por permanecer en un estado de contemplación pero es atacado continuamente por sus propios pensamientos. De manera similar, interpreto la alternancia de los materiales musicales enunciados en *Ternura de las Grullas* como el vaivén incesante e impredecible de una mente abandonada a la experiencia meditativa. Los materiales enunciados actúan como elementos contrastantes que dinamizan el discurrir de la obra. Así, una parte del material representa un estado de quietud o abandono (ritmo libre y poco predecible) y otra representa los fantasmas e intrusiones repentinos e involuntarios de los pensamientos (material 2). En medio de ello, el tiempo transcurre invariable.

5.7 *(Di)Ego Dixi* de Diego Vega, una mirada contemporánea a las tradiciones colombianas a través del ritmo.

5.7.1 Reseña biográfica de Diego Vega.³²

Fig. 10



(n. Bogotá - Colombia. 1968)

El compositor bogotano Diego Vega inició estudios de piano a la temprana edad de 6 años. Hacia finales de la década de 1980 emprendió sus primeros estudios de composición con el maestro Guillermo Gaviria en la Universidad Javeriana de Bogotá. Durante esta época de estudios, Vega recibe ya algunas menciones honoríficas en diversos concursos de composición en Colombia y Perú. En el año 1994 compone la *Sinfonía en un Movimiento*, obra interpretada y grabada por la Orquesta Sinfónica de Colombia.

³² Diego Vega. Sitio Web del compositor Diego Vega. <http://diegovega.com/es/acerca>

En 1995 –apenas un año después de recibirse como compositor en la Universidad Javeriana- Vega tuvo la oportunidad de participar como compositor residente en la Catedral de Nôtre-Dame de París. De esta época data la composición de algunas obras de carácter religioso como su *Misa de Pentecostés* y otras obras corales.

Después de un breve lapso de actividad musical y académica en Colombia, Vega prosigue sus estudios de composición, esta vez en el College-Conservatory of Music de la ciudad de Cincinnati (E.U.), donde tiene como profesores a los compositores Ricardo Zohn-Muldoon y Joel Hoffman. De esta época son sus obras *Audi Reliqua* –versiones para piano y para banda-, y las obras de cámara *De Profundis* y *Diferencias* para ensambles mixtos de maderas y cuerdas. Igualmente, por estos años Vega incursionó brevemente en el campo de la electroacústica con la obras *In...* (1999), para cinta magnetofónica y *Este pueblo está lleno de ecos* (2000).

A partir de 2001, Diego Vega realizó estudios conducentes a la obtención de un Doctorado en Artes Musicales de la Universidad de Cornell en Ithaca, New York (E.U.), etapa en la que fue orientado por los compositores Steven Stucky y Roberto Sierra.

La obra de Diego Vega es –en su gran mayoría- de índole acústica. Su catálogo está repartido casi por igual entre obras de cámara y obras para orquesta o formatos numerosos. Aparte de las obras ya citadas, podemos destacar una interesante producción para el clarinete solista, representada en tres obras: *Sonata* para clarinete y piano (1990), *Primer Concierto* para clarinete y orquesta (1996) y *Segundo Concierto* para clarinete y orquesta (2008). En el campo orquestal se destacan igualmente: *Sinfonía para Orquesta de Cuerdas* (1992), *Tumbaos para orquesta* (2007), *Poemas Sinfónicos* (2009) y *Música Muisca* (2011). Finalmente, sus obras de cámara: *Suite para cuarteto de maderas* (1991), *Cuarteto de cuerdas* (2000), *hlör u fang axaxaxas mlö* –cuarteto para violín, cello y piano (2004)-, *Nocturno para viola y piano* (2006), *Sinfonía profana para órgano y quinteto de cobres* (2009) y *Cuarteto con piano* (2011), entre muchas otras.

En general, podemos advertir en la obra de Vega un interés por trabajar algunos aspectos de las tradiciones musicales colombianas desde las técnicas y las perspectivas contemporáneas de composición musical.

5.7.2 (Di)Ego Dixi para flauta y piano. Generalidades.

Esta obra fue compuesta en el año 2000. Después de una audición preliminar, realizada en ese año, la obra fue estrenada en su forma definitiva en el *College-Conservatory of Music* de la ciudad de Cincinnati (E.U.) en 2001 por Heather Verbeck (flauta) y Joshua Nemith (piano). Poco después, la Universidad Eafit de la ciudad de Medellín (Colombia) presentó la edición completa de la obra. En términos generales, esta consta de tres movimientos cortos en los cuales el compositor explora, desde una perspectiva moderna, algunos elementos rítmicos característicos de tradiciones musicales colombianas diversas, como son el pasillo, el bambuco y el mapalé³³.

5.7.3 Forma y segmentación.

Tabla 20

Primer movimiento									
		A				A'			
1	12	12	40	40	42	43	68	69	74
Introducción		Tema		Puente		Desarrollo		Coda	

La primera sección de doce compases corresponde a una introducción en donde la flauta utiliza en forma sucinta algunos de los motivos principales que se encontrarán más adelante. Esta sección es puntuada por un acompañamiento sincopado de acordes disonantes en el piano. La tensión se acrecienta en forma paulatina hasta llegar al compás 12, donde un trino (flauta) y una rítmica llamada del piano (Ej. V.1) conducen a la exposición de un primer material melódico (Ej. V2).

³³ El pasillo y el bambuco son danzas típicas de la región andina colombiana, mientras que el mapalé es una danza de origen negro frecuente en las costas del océano pacífico colombiano.

V 1



V 2



Este primer tema aquí presentado por la flauta, es de carácter *cantabile* y posee alguna reminiscencia del tipo de melodías propias del pasillo colombiano como son: melodía en $\frac{3}{4}$, empleo del *staccato*, *acciaccaturas*, y articulación marcada. La alegoría es sin embargo sutil.

En contraste, el acompañamiento proporcionado por el piano a esta melodía es de carácter entrecortado y está conformado por pequeños motivos (Ej. V3) que recuerdan el balanceo rítmico propio del bambuco. Compárese estas estructuras con las de un acompañamiento típico de bambuco tradicional colombiano, expuestas en el ejemplo V4.

V 3



V 4



En este ejemplo puede verse como los motivos de acompañamiento en la mano izquierda coinciden aproximadamente, con los más sofisticados de la obra de Vega en el ejemplo V3.

A partir del compás 23 tenemos una más fantasiosa elaboración melódica sobre el acompañamiento de bambuco ya establecido (Ej. V5) y una recapitulación de los elementos melódicos principales del primer tema (Ej. V6), culminando la sección.



V 5



V 6

Después de un breve puente a cargo del piano (c. 40 a 42), la siguiente sección corresponde a una reelaboración de A, esta vez en compás de 6/8. Tenemos, en primer lugar, un cambio abrupto de sonoridad, la cual se torna más envolvente y densa, en contraste con aquella más rítmica y seca de la primera sección. La figuración del piano está basada en arpeggios de amplios intervalos de 6ª, armonía atonal y diversos juegos de desplazamiento rítmico (Ej. V7). Sobre este material como acompañamiento, la flauta elabora un nuevo diseño melódico derivado de material expuesto previamente: articulación sincopada y *acciaccaturas* (Ej. V8).



V 7

V 8

La sección concluye con una secuencia ascendente, elaborada a partir de este primer motivo (Ej. V.9) y una reelaboración (desplazamiento rítmico) del tema de pasillo (Ej. V10) – materiales presentes a lo largo de todo el movimiento-.

V 9

V 10

La coda -enérgica y brillante- ocupa los últimos 6 compases del movimiento.

Tabla 21

Segundo movimiento					
1	41	42	80	81	91
A		B		A'	
Recitativo		Danza (mapalé)		Recitativo	

El segundo movimiento se inicia con un recitativo en el cual la flauta despliega una extensa cantilena atonal donde predominan los intervalos de segunda menor (Ej. V11) y su inversión de séptima mayor (Ej. V 12). La armonía colorea este lento discurrir melódico con arpeggios y acordes donde se destacan también estos mismos intervalos disonantes (Ej. V13), dispuestos en un amplio espectro del teclado (Ej. V 14). La textura es diáfana y transparente, creando un ambiente de sosiego y quietud.

V 11

V 12



V 13



V 14



La sección central del segundo movimiento (B) se inicia en el compás 42 con un marcado ritmo en compás de 6/8 que recuerda -de forma estilizada-, la rítmica sincopada y vivaz del mapalé, danza colombiana de origen negro. La flauta y el piano se trenzan en un diálogo de motivos cortos (Ej. V 15) que culmina en el compás 65. En el compás 66 ambos instrumentos se unen en una suerte de apoteosis rítmica de dicha danza (Ej. V 16).

V 15





La sección B concluye con una nueva elaboración rítmica –a cargo del piano– de los motivos de la danza, esta vez con la alternancia de compases en 5/8 (Ej. V 17).

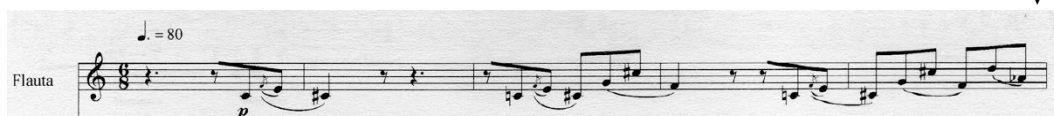


La tercera y última parte del segundo movimiento consiste en la recapitulación abreviada del tema de la primera sección (recitativo).

Tabla 22

Tercer movimiento														
1	13	13	20	21	32	33	34	35	46	47	49	50	71	7274
Episodio/I		Transición		Episodio/II		Transición		Episodio/III		Transición		Episodio/IV		Coda
A				A2				A3				A4		

En el tercer movimiento, el tema presentado por la flauta en el primer episodio (A) posee ciertas características propias del bambuco colombiano. En especial el tipo de articulación sincopada (anacrúsica) y la acentuación rítmica a dos tiempos en subdivisión ternaria (Ej. V18). Este tema está conformado de motivos breves y entrecortados donde subyace un efecto más rítmico que melódico, aspecto que se encargan de subrayar los motivos concisos y rítmicos del piano (Ej. V19).





La primera transición (puente) está construida de fragmentos y gestos rítmicos tomados del tema ya presentado, en particular la repetición de dos sonidos (o acordes) en diferentes emplazamientos rítmicos del compás (Ej. V 20).

En el compás 21 la flauta da inicio a un nuevo episodio o variación del tema A. En esta ocasión, los sonidos son más largos y adquieren relieve los acentos y las síncopas. En contraste, el piano proporciona un acompañamiento entrecortado y puntillista (Ej. V21).

En el compás 33, flauta y piano retornan a la rítmica de bambuco –como estuvo presente en la primera parte-. Este corto segmento de dos compases sirve de introducción a una nueva melodía presentada por la flauta en el compás 35. Este nuevo tema contrasta por su rítmica directa (no sincopada), y está emparentado con la sección de *mapalé* en el segundo movimiento. A partir de este momento, el piano mantiene su acompañamiento “abambucado”, produciéndose una conjunción o mestizaje de danzas (Ej. V 22).



Después de un nuevo interludio de escalas en progresión cromática (c. 47 a 49), flauta y piano hacen una recapitulación de A, esta vez un semitono más alto y con la melodía desplazada rítmicamente un tiempo adelante (Ej. V 23). A partir del compás 56, las melodías de *bambuco* y de *mapalé* se yuxtaponen con naturalidad (Ej. V 24). El acompañamiento adquiere un carácter más independiente y -retomando elementos de una y otra danza-, la obra llega a su fin sobre una fórmula arpegiada construida sobre el tritono (Ej. V25).



5.7.4 Organización de alturas.

En términos generales, *(Di)Ego Dixi* es una obra atonal en donde la armonía juega primordialmente un papel colorístico. En este sentido, predominan los intervallos de segunda menor, séptima mayor, y superposiciones armónicas de 6, 7, o más sonidos (ver Ejs. V 26 y V27).



V 26



V 27

Los elementos anteriores no obstan para que en ocasiones, la música tenga pasajeros centros tonales producidos por acumulación o repetición de sonidos, como en el segundo movimiento (Ej. V28).



V 28

5.7.5 Aspectos rítmicos.

Como ya ha sido expuesto, la obra *(Di)Ego Dixi* utiliza y desarrolla algunos elementos de la rítmica de algunas danzas tradicionales colombianas como el pasillo, el bambuco y el mapalé. Estas tres danzas poseen –en su forma más autóctona– el

elemento común de estar escritas en compases de seis corcheas, pero diferentes tipos de agrupación o acentuación rítmica. En el caso del *pasillo* –danza criolla derivada del vals-, éste utiliza el compás de $\frac{3}{4}$, el *mapalé* suele escribirse en compás de $\frac{6}{8}$; en cuanto al *bambuco*, este puede utilizar ambos tipos de acentuación, cuando no una forma mixta de estos compases.

Retomando la obra de Vega, puede decirse que ésta explora de forma libre la rítmica de las danzas ya mencionadas pero además intenta encontrar elementos comunes entre éstas, difuminando en ocasiones las fronteras entre *pasillo* y *bambuco*, entre *bambuco* y *mapalé*. Así, en el primer movimiento encontramos melodías de *pasillo* (ver Ej. V2) acompañadas por la rítmica del *bambuco* (Ej. V3) y en el último asistimos a la versión espontánea que sobre los ritmos ya utilizados, el compositor ha sabido decantar imprimiendo su sello propio.

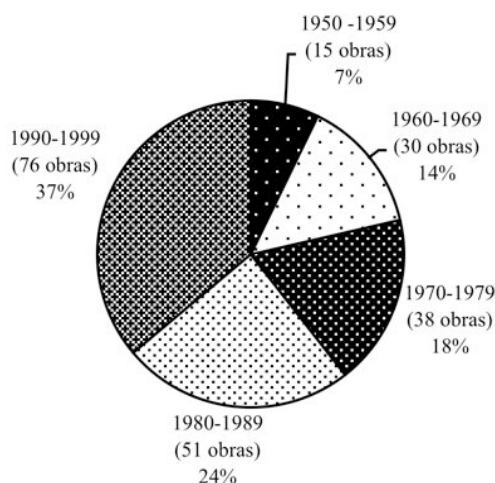
6. CONCLUSIONES

El presente trabajo arroja como un primer resultado –al menos en el campo cuantificable- la elaboración de un catálogo amplio del repertorio académico compuesto para la flauta traversa por compositores colombianos en el S.XX. A partir de este documento, hemos podido apreciar diversos aspectos de la producción musical realizada en Colombia para este instrumento. En primer lugar, salta a la vista la existencia de un corpus relativamente numeroso de obras en su mayoría desconocidas e inéditas. En segundo término, una mirada global a este repertorio nos ha permitido extraer algunas conclusiones de orden estadístico y, finalmente, otras de orden musical que hemos querido ver reflejadas en siete obras representativas elegidas para esta tesis.

6.1 Consideraciones estadísticas

En el aspecto estadístico, una de las primeras conclusiones a que nos lleva el examen del catálogo es como, década a década, la composición de obras para la flauta en Colombia ha venido incrementándose. Obsérvese en la siguiente gráfica la distribución de obras de acuerdo a este parámetro.

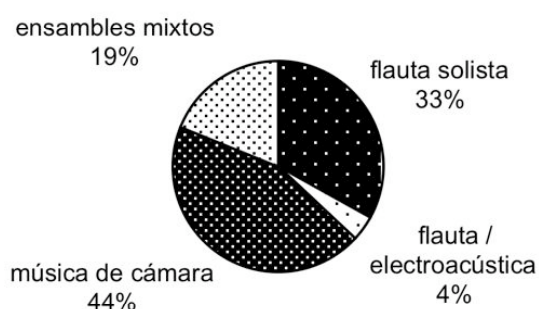
Tabla 23



En cuanto a la composición del catálogo, en el siguiente gráfico se aprecia la distribución porcentual de las 300 obras catalogadas, de acuerdo a cuatro tipos de

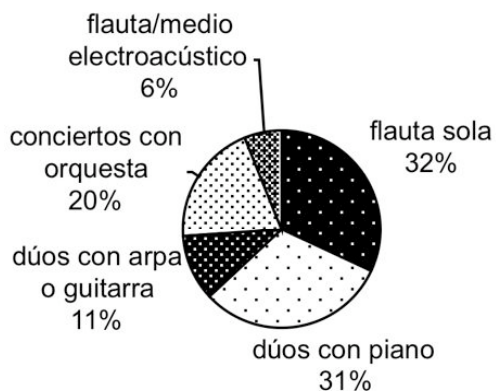
formato musical: La denominación “*Flauta solista*” recoge las obras para flauta sola, los dúos con acompañamiento de piano, guitarra o arpa, y los solos con acompañamiento de orquesta. “*Música de cámara*” recoge todas aquellas piezas de cámara -con vientos o cuerdas- que van del dúo al quinteto, y “*Ensamblés mixtos*” todos aquellos formatos mixtos de 6 o más instrumentos. Por último, “*Flauta y electroacústica*” corresponde a todas las piezas que utilizan la cinta magnetofónica u otro tipo de medio electrónico.

Tabla 24



Como puede apreciarse, en el diagrama anterior llama la atención la baja proporción de obras para flauta con intervención electroacústica al lado de la ocupada por las obras de cámara o de flauta solista. A su vez, las obras para flauta solista catalogadas se distribuyen de la siguiente manera:

Tabla 25



Las obras de flauta solista pueden discriminarse así: (a) 33 piezas para la flauta sola, (b) 31 piezas o dúos con piano, (c) 20 obras de tipo concertante (conciertos o concertinos con orquesta), (d) 7 dúos con guitarra, (e) 6 obras para flauta y medio electroacústico, y (f) 4 dúos con arpa.

En la tabla 25 podemos apreciar como las obras para flauta sola y los dúos con piano predominan en el repertorio, seguidos por las obras para flauta y orquesta.

6.2 Características generales del repertorio relevado

Como es natural, los diagramas y porcentajes anteriores son solo una herramienta para entender mejor el catálogo realizado. Una mirada más crítica nos ha permitido evidenciar algunas características del repertorio relevado:

1. La obra para flauta y piano corresponde mayormente a obras cortas.
2. No existe un corpus numeroso de obras con extensa elaboración como sonatas o conciertos con orquesta.
3. A pesar del numeroso grupo de compositores referenciado, solo pocos de estos compositores han producido obras para la flauta de manera consistente y regular. Son ellos: Roberto Pineda Duque, Luis Carlos Figueroa, Luis Antonio Escobar, Blas Atehortúa, Germán Borda, Francisco Zumaqué, Alba Potes y Juan Pablo Carreño.
4. La obra para flauta con intervención electroacústica es muy limitada y se resume en unas pocas obras de: Roberto García, Catalina Peralta, Rodolfo Acosta, Johann Hasler y Víctor Hernández.
5. Las piezas para flauta sola parecen acaparar la atención de los compositores y un buen número de éstas revela interesantes acercamientos a las técnicas contemporáneas y al lenguaje característico de la flauta.
6. La flauta tiene una intervención importante en la música de cámara de tipo acústico. (34 quintetos, 17 cuartetos, 47 tríos)
7. La composición académica para flauta en Colombia ha venido produciéndose en forma creciente a lo largo de las últimas seis décadas.

8. En su gran mayoría, el repertorio relevado es inédito y no ha sido servido seriamente con grabaciones comerciales, académicas ni de otro tipo.

De los elementos anteriores se desprendería, en principio, que la composición académica para la flauta travesa en Colombia es una actividad relativamente joven. De allí quizás, el heterogéneo y variado repertorio encontrado. Este podría ser agrupado en cuatro grandes vertientes estéticas: vertiente nacionalista, vertiente neoclásica, vertiente vanguardista, y obras de carácter ecléctico.

Repertorio tonal y nacionalismo.

Dentro de esta categoría podríamos incluir las obras catalogadas de Antonio María Valencia, Luis Carlos Figueroa y Jesús Bermúdez Silva. Valencia y Figueroa utilizan de manera sutil materiales de la música tradicional de la zona andina –en particular del *bambuco caucano*³⁴ - y un colorido componente armónico de tradición francesa. Una de las obras que mejor encarnan estas características es el *Concertino para flauta, cuerdas y timbales* (1968) de Luis Carlos Figueroa. En cuanto a las obras de Bermúdez Silva -quien utiliza también materiales de la tradición indígena de la región andina-, éstas respiran un aire más ingenuo y directo.

Por último, dentro de esta categoría es preciso mencionar un pequeño grupo de piezas melódicas originales sobre ritmos tradicionales colombianos tratados con pulcritud y sencillez armónica. Cabrían aquí las composiciones de Jorge Olaya Muñoz y Javier Fajardo Chávez.

Neoclasicismo colombiano.

De lejos, la composición de estirpe neoclásica, con sus formatos de cámara reducidos, su escritura tradicional, utilización del contrapunto, poliritmia, y distanciamiento de la expresión romántica de los sentimientos predomina, en términos generales, en las obras catalogadas en este trabajo, en particular de la segunda mitad del S. XX. Encontramos en éstas diversos matices y tendencias, con mayor o menor grado de presencia de elementos de las tradiciones musicales colombianas. Podemos apreciar estas características en un buen número de obras para flauta de cuatro importantes compositores: Luis Antonio Escobar, con una obra

³⁴ La denominación corresponde al tipo de bambuco proveniente del departamento de Cauca, en el sur-occidente de Colombia.

de tendencia contrapuntística, utilización eventual de elementos de las tradiciones campesinas y una armonía moderna construida sobre la tonalidad ampliada; Roberto Pineda Duque con su mirada al pasado, a las tradiciones corales y a la música religiosa y su incorporación esporádica de elementos vanguardistas como dodecafonismo y serialismo; Mario Gómez Vignes con su cultivo de la música de cámara y claridad de la forma musical basada principalmente en el desarrollo motivico. Finalmente, la obra de Blas Emilio Atehortúa presenta muchas facetas. Una de estas, ha mirado siempre a las formas clásicas o barrocas pero ha tenido las puertas abiertas a una libertad expresiva que acude a la atonalidad, al gesto aleatorio, u otros recursos contemporáneos que le permiten gozar de un lenguaje musical y expresivo muy propio.

Finalmente, un neoclasicismo más reciente, podría entrecruzarse en la obra de compositores jóvenes como Diego Vega, Pedro Alejandro Sarmiento y Damián Ponce. Vega y Sarmiento han utilizado en su obra algunos elementos rítmicos provenientes de la música tradicional colombiana como son: pasillo, bambuco, mapalé y rajaleña. El manejo que estos compositores han dado a este tipo de alusiones es sutil, no siendo adecuado catalogar su estética como nacionalista.

Composiciones de vanguardia.

En el repertorio para flauta encontrado, podemos apreciar diferentes momentos de vanguardia musical. Dos de los primeros exponentes fueron los compositores Jacqueline Nova y Fabio González Zuleta, aun cuando su producción para este instrumento fue muy escasa. La obra *Asimetrías* (1967) de Nova es una obra osada para la época en que fue escrita, al involucrar el azar – a través de la combinación de grupos- como elemento estructural de la composición. Un año más tarde, González Zuleta propondría en su breve pieza *Compás*, un ejercicio mucho más frío y cerebral de la atonalidad.

En un segundo momento, tenemos en Jesús Pinzón y Germán Borda a dos importantes figuras de la vanguardia musical en Colombia. Su composición ha estado siempre inclinada a las sonoridades acústicas. En particular, la obra para flauta de Borda, tanto por su cantidad como por su exigencia técnica, merecería una mejor atención en un eventual y futuro trabajo sobre ésta.

A este par de compositores, podemos agregar también la contemporánea presencia de Guillermo Rendón como interesante figura vanguardista. Este

compositor comparte con Jesús Pinzón Urrea su interés e inspiración en temáticas indígenas. Rendón se aparta sin embargo del osado vanguardismo cultivado por Pinzón Urrea y acoge más bien uno más austero, defendido desde la escritura tradicional, si bien no exento de influencias contemporáneas como el minimalismo, los efectos tímbricos, la improvisación y una armonía fundada en los medios tonos.

En otros terrenos vanguardistas, encontramos en la electroacústica un atractivo, si bien no muy abundante repertorio de piezas con intervención de sonidos electrónicos. Particularmente en la década de 1990, las composiciones para flauta y medios electrónicos de Catalina Peralta, Johann Hasler y Rodolfo Acosta constituyen un repertorio de interés.

Poliestilismos y tendencias eclécticas.

Podemos enmarcar en este grupo las composiciones de Francisco Zumaqué y de Jaime Torres Donneys. Las primeras, por la diversidad de estéticas y técnicas frecuentadas a través del tiempo y aplicadas en diversas obras por Zumaqué: vanguardia, neoclasicismo, nacionalismo. Encontramos por ejemplo elementos de vanguardia en la escritura de *Juegos de amor del Archeopterix*, y en cambio una escritura neoclásica con elementos nacionalistas en sus obras *Bamacumi* o *Pascalianas*.

Torres Donneys, por el contrario, ha utilizado diversas técnicas y estéticas al interior de una misma obra, hecho sin precedentes al interior del repertorio para flauta analizado.

6.3 Tratamiento de la flauta en el repertorio elegido

Dentro del disímil repertorio anteriormente esbozado, no puede soslayarse la presencia de obras de interesante elaboración y acertada escritura flautística. Las siete obras elegidas en esta tesis como representativas de este género compositivo recogen elementos valiosos por su originalidad, por su tratamiento o por su aporte en diversos momentos del devenir compositivo en Colombia.

En este orden de ideas, la *Sonata* de Luis Antonio Escobar representó en 1953 la más acabada elaboración para flauta y piano realizada por compositor colombiano alguno. Su concepción es abstracta, contrapuntística, posee elementos

herederos del neoclasicismo y de la escuela alemana. Por lo demás, la obra dio la espalda en forma deliberada a cualquier alusión nacionalista y encarnó -de alguna forma- un pensamiento de vanguardia si miramos al pasado vernáculo de la flauta en la Colombia de aquel momento. La flauta está tratada aquí con transparencia y fluidez. A pesar del discreto virtuosismo instrumental que la obra exige, el manejo de los registros es adecuado, permitiendo un correcto despliegue de la actividad contrapuntística.

La *Bipartita* de Guillermo Rendón es en primer término una obra valiosa por su adecuada y muy exigente escritura para la flauta. Tenemos, para empezar, un interesante despliegue de exigencias técnicas como son el manejo del *moto perpetuo*, del *ostinato* rítmico y del *stacatto* sobre el registro grave, las sucesiones minimalistas prolongadas de trinos y de trémolos, y los cambios abruptos de registro. Todos estos recursos, lejos de ser gratuitos o efectistas, hacen parte de la estructura y del color de la obra. No muchas piezas habían sido escritas en Colombia hacia 1980 para la flauta sola con incorporación de éstos elementos y de las técnicas extendidas. Si bien su empleo de éstas últimas es aún algo tímido, la concepción musical no lo es, en una obra que rebosa intensidad expresiva, actividad rítmica y riqueza de color. La inspiración indigenista de la pieza es, por lo demás, un modelo de distanciamiento en el tratamiento de este tipo de alusiones étnicas. De esta forma, *Bipartita* reúne vanguardia y tradiciones.

Bamacumi -de Francisco Zumaqué- plantea de forma directa un mestizaje de elementos musicales. Por una parte, materiales rítmicos y melódicos de las tradiciones del caribe colombiano; por otra, un tratamiento armónico moderno con elementos del jazz y sonoridades herederas de la armonía francesa. Zumaqué intenta en esta pieza incorporar elementos de la música popular al lenguaje académico, y en esta medida la pieza representa –aunque alejada del vanguardismo- una novedad dentro de la música para flauta y piano escrita a finales de la década de 1980 en Colombia. La escritura para la flauta está llena de gestos libres e improvisatorios, si bien plasmados con precisión. Por lo demás, la pieza exige, más que una elevada técnica instrumental, un virtuosismo interpretativo singular. Éste podría expresarse acaso, como aquel desenfado sonoro propio de la flauta popular o de la música caribeña. En este sentido, *Bamacumi* plantea al flautista el reto de una articulación y una rítmica casi percusivas. Contrariamente a la *Bipartita* de Rendón, donde las alusiones indigenistas han sido totalmente abstraídas en la composición, en

Bamacumi las alusiones al folclor caribe no escapan al rigor rítmico y a la “clave” propia de la música de la costa atlántica colombiana.

El *Dúo Concertante* de Blas Atehortúa es un ejemplo bien acabado en la obra de madurez de este notable compositor. Atehortúa agrega aquí un toque muy personal dentro de su adherencia a formas y modelos neobarrocos. Se trata en particular, de momentos como la relajada introducción *a piacere*, en donde la flauta se expresa con soltura y libertad, entregada a la sonoridad y registro propios del instrumento. Aunque escrito en 1989, el *Dúo Concertante* retoma sistemas y técnicas empleados dos décadas atrás como son la escritura aleatoria y el atonalismo. En cuanto al tratamiento de la flauta, superados los brillantes arpeggios y gestos improvisatorios del primer movimiento, el instrumento presenta –de aquí en adelante– un carácter más bien parsimonioso. De cierta manera, se hecha de menos una flauta más ágil y elocuente, por encima de la muy austera escritura neoclásica donde piano y flauta compiten en un mismo rango sonoro.

Quidam, de Torres Donneys, posee diversas características que la hacen una interesante pieza de concierto. Una de estas es la libertad concedida al intérprete, en numerosos pasajes de escritura aleatoria o proporcional. En este orden de ideas, el flautista construye –en concordancia con el título de la pieza– un origen: el universo sonoro de la obra. El compositor ha previsto, a lo largo de ésta, todo un enjambre de sonoridades, de articulaciones, de alturas, acotaciones gráficas e indicaciones extramusicales que guían con certeza al intérprete dentro de ese universo de fantasía que solo pareciera cobrar vida –por fuera de la partitura– en el momento de la interpretación.

La compositora Alba Potes ha plasmado en *Ternura de las Grullas*, un buen aporte al repertorio para flauta sola de compositores colombianos. La pieza se inscribe dentro de un marco perfectamente universalista, tanto en el puro aspecto musical, como en el campo de la escritura para la flauta. La sutil alegoría orientalista hace parte del eje expresivo de la pieza y nos hace cobrar conciencia de cuan amplio puede ser el universo al cual dirige su mirada el compositor, rompiendo de esta forma esquemas y presupuestos locales. La obra utiliza recursos ya clásicos de las técnicas extendidas de la flauta. Con estos elementos la compositora ha creado un soliloquio donde la milimetría de los matices y de las duraciones recuerdan casi forzosamente la escritura de *Sequenza I* (Berio). El ambiente expresivo dista mucho

sin embargo del analítico y cerebral discurso del compositor italiano, para adentrarse más bien en un discurso lírico, meditativo e intimista.

Para terminar, la obra *(Di)Ego Dixi* cierra –por así decirlo- esta travesía por la música académica escrita para la flauta en Colombia en la segunda mitad del S. XX. De alguna forma, esta obra representa la concreción de un nuevo tratamiento de las tradiciones musicales autóctonas, vuelta de tuerca que nos sitúa en un nivel diferente y distanciado de aquellas primeras miradas nacionalistas de los compositores de la primera mitad del S. XX en Colombia. Compuesta en el año 2000, la obra incorpora también un manejo más amplio e informado del bagaje, la técnica y la tradición occidentales de la flauta del S. XX, si bien dentro del marco de una escritura neoclásica. Quizás con este alejamiento voluntario de la escritura y las técnicas de vanguardia –tal como éstas se conocieron en Colombia alrededor de las décadas de 1960 y 1970-, el compositor Diego Vega represente una nueva generación que trabaja de forma autónoma y auténtica sobre lo ya construido sin atender a moda o vanguardia.

Con estas consideraciones finales sobre siete obras representativas del repertorio para flauta de compositores colombianos, se cierra este recorrido por los caminos tejidos por la flauta y su literatura musical en la última mitad del siglo XX en Colombia. Amparados en la riqueza y variedad de elementos musicales encontrados en las obras presentadas y el telón de fondo del repertorio catalogado, es posible avizorar una perspectiva aún más sólida y creativa en años venideros.

FUENTES DE INFORMACIÓN

Básicamente, han sido utilizados tres tipos de fuentes de información: partituras, grabaciones y consultas o entrevistas. La información concerniente a las partituras del repertorio para flauta provino de las siguientes fuentes:

1- Archivos, colecciones y bibliotecas:

BANCO VIRTUAL DE PARTITURAS –Conservatorio del Tolima –

Calle 9 No. 1-18. Ibagué, Tolima. Portal web:

<http://www.bibliotecanacional.gov.co/tools/marco.php?idcategoria=24940>

BIBLIOTECA DEL CONSERVATORIO DE MÚSICA – Facultad de Artes,

Universidad Nacional de Colombia. K 30 No. 45-03, –Bogotá. Portal web:

<http://www.sinab.unal.edu.co/>

BIBLIOTECA FACULTAD DE BELLAS ARTES – Universidad Pedagógica

Nacional- Calle 78 No. 9-92. Bogotá, Colombia. Portal web: <http://www.pedagogica.edu.co/facultades/bellasartes/vercontenido.php?id=9528>

BIBLIOTECA LUIS ANGEL ARANGO

– Calle 11 No. 4-14. Bogotá, Colombia. Portal web:

<http://www.banrepcultural.org/blaa>

BIBLIOTECA VIRTUAL –Universidad EAFIT –Medellín, Colombia. Portal web:

<http://www.bdmusica.eafit.edu.co/partituras>

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN –Orquesta Filarmónica de Bogotá-. Calle 39bis

No. 14-32. Bogotá. Portal web: http://www.filarmonicabogota.gov.co/secciones/productos_especiales/banco_de_partituras.htm

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL

–Biblioteca Nacional – Calle 24 No. 5-60. Bogotá, Colombia. Portal web:

<http://www.bibliotecanacional.gov.co/tools/marco.php?idcategoria=17881>

PATRONATO COLOMBIANO DE ARTES Y CIENCIAS

– Carrera 15 No. 33-46. Bogotá., Colombia. Portal web:

<http://patronatocol.blogspot.com/>

2- Entrevistas y consultas:

- ACOSTA, Rodolfo. Entrevista personal, noviembre de 2008.
- ÁNGEL, Amparo. Entrevista personal, octubre de 2008.
- BARREIRO, Carlos. Consulta telefónica, agosto 30 y septiembre 4 de 2008.
- CALDERÓN, Claudia. Consulta por correo electrónico, octubre de 2008.
- FAJARDO, Javier. Consulta por correo electrónico, octubre de 2008.
- FIGUEROA, Luis Carlos. Consulta telefónica, septiembre 4 de 2008.
- GALLO, Ricardo. Consulta por correo electrónico, marzo de 2009.
- HASSLER, Johann. Consulta por correo electrónico, junio de 2008.
- LEÓN, Fernando. Entrevista personal, julio de 2011.
- MESA, Sergio. Consulta por correo electrónico, agosto de 2008.
- MORENO, Jaime. Bogotá, Entrevista conservada en formato digital, sept. 2 de 2008.
- POTES, Alba Lucía. Consulta por correo electrónico, octubre de 2008.
- RENDÓN, Guillermo. Consulta por correo electrónico, octubre de 2008.
- RIVERA, Edgar. Entrevista personal, junio de 2009.
- RODRÍGUEZ, Luis Carlos. Entrevista telefónica, agosto 31 de 2008.
- SARMIENTO, Pedro. Consulta por correo electrónico, julio de 2008.
- TORRES- DONNEYS, Jaime. Entrevista personal, junio de 2009.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARTAUD, Pierre-Yves (1986). *La flûte*. Paris: Éditions Jean-Claude Lattés.
- BÉHAGUE, Gerard (1983). *La música en América Latina*. Caracas: Monte Avila Editores.
- BOEHM, Theobald. (1964). *The Flute and Flute-Playing* (2nd. Ed.). New York: Dover publications.
- CHESTER, Pamela Bowen. (1997). *A Study of the Life and Wind Music of Blas Emilio Atehortúa, Including a Critical Edition and Stylistic Analysis of Cinco Piezas a Bela Bartok*. Doctor of Arts Dissertation, University of Northern Colorado.
- CORREA DE AZEVEDO, Luis. (1977). La Música de América Latina. En *América Latina en su música*. (9a ed. 2004). México: Siglo XXI editores.
- CUELLAR, Lucio E. (2000). The Development of Electroacoustic Music in Colombia, 1965-1999: An Introduction. *Source: Leonardo Music Journal, Vol. 10, Southern Cones: Music Out of Africa and South America (2000)*, pp. 7-12. Consultado (10 de Marzo de 2011) desde la base de datos: Jstor.
- DUQUE, Ellie Anne. (1986). Jesús Pinzón Urrea – Músico. *Revista Escala. II E.* (16).
- _____ (1998). La Música en las Publicaciones Periódicas Colombianas del Siglo XIX (1848-1860). Bogotá: Fvndación De Mvsica.
- _____ (2000a). Instituciones Musicales. en *Historia de la Música en Santafé y Bogotá 1538-1938*. Bogotá: Fvndación De Mvsica, 2000. pp. 125 – 148.
- _____ (2000b). Música en las publicaciones periódicas. en *Historia de la Música en Santafé y Bogotá 1538-1938*. Bogotá: Fvndación De Mvsica. pp. 159 – 165.
- _____ (2004). Pedro Morales Pino. en *Pedro Morales Pino, obras para piano*. Bogotá: Banco de la República.
- ERNEST-DIAS, Odette. (1990). *Mathieu André Reichert: Um Flautista Belga na Corte do Rio de Janeiro*. Brasilia: Editora Universidade de Brasilia.
- GÓMEZ-VIGNES, Mario. (1991). *Imagen y obra de Antonio María Valencia*, vol. 1. Cali: Corporación para la Cultura.
- LEÓN, Luis Fernando. (2003). *La Música Instrumental Andina Colombiana 1900-1950*. Bogotá: Ediciones Uniandes.

- MENDOZA, Giovanni. (2003). Panorama de la flauta en la Caracas del siglo XIX. *Revista de la Sociedad Venezolana de Musicología (SVM)*. Año III, julio-diciembre, 2003, No. 5.
- MONTILLA, Javier. (2010). *The Flute Music of Paul Desenne: A Comparative Analytical Study of Representative Works*. Tesis doctoral. Lincoln (Nebraska), EEUU. University of Nebraska.
- PERDOMO E, José Ignacio. (1980). *Historia de la música en Colombia* (5ta Ed.). Bogotá: Plaza y Janés.
- PLANA, Beatriz. (2009). Tres propuestas de aplicación de técnicas extendidas en la flauta contemporánea en Latinoamérica: Mario Lavista, Adina Izarra y Diego Luzuriaga. *Flautístico*. En: <http://www.flautistico.com/articulos/tesismgter-beatriz-plana>
- SIEGEL, Merrie (2000). *Samuel Zyman's Concerto for Flute and Small Orchestra and Sonata for Flute and Piano*. Tesis doctoral. Houston (Texas), EEUU. Rice University.
- STRATTA, Mariana. (2005). *Argentine Music for Flute with the Employment of Extended Techniques: An Analysis of Selected Works by Eduardo Bértola and Marcelo Toledo*. Tesis doctoral. Austin (Texas), EEUU. The University of Texas at Austin.
- VARÓN G, Clara Inés. (1996). *Repertorio Flautístico de Compositores Colombianos en el S. XX*. Tesis de Licenciatura en Pedagogía Musical, Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional de Colombia.
- VENN, Edward. (2007). Proliferations and Limitations: Berio's Reworking of the Sequenzas. En *Berio's Sequenzas: essays on performance, composition and analysis*. Janet K Halfyard, Ed. Ashgate Publishing, Ltd.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

ACOSTA, Rodolfo. (2007). Música académica contemporánea en Colombia desde el final de los ochenta. *Gran Enciclopedia de Colombia. Tomo 7*. Bogotá: Círculo de Lectores.

_____ (2007). 30 compositores colombianos menores de 30. *91.9, la revista que suena. Número especial (2do semestre de 2007)*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

América Latina en su música, relatora Isabel Aretz, México, Siglo XXI editores, segunda edición en español, 1980.

AÑEZ, Jorge. (1951). *Canciones y recuerdos*, Bogotá: Ediciones Mundial.

ARCINIEGAS, Elisa. (2008). "Francisco Zumaqué", *Compositores Colombianos*. Ellie Anne Duque y Jaime Cortés, eds. Consultado (17 de agosto de 2011) en: <http://facartes.unal.edu.co/compositores/>

ARTAUD, Pierre-Yves (1986). *La flûte*. Paris: Éditions Jean-Claude Lattés.

BARREIRO, Carlos. (1987). *Compositores Jóvenes Colombianos*. Bogotá: Centro Colombo Americano.

BARREIRO, Carlos. (1994, 19 de enero). Los sonidos que hacen historia. Publicado en: eltiempo.com. Sección Cultura y entretenimiento. Consultado (10 Abril de 2011) en: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-17941>.

BARRIGA, Martha Lucía. (2005). *La educación musical en Bogotá – 1880-1920*. Tesis doctoral. Tunja: Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia. En: <http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=87400102>

_____ (2006). Entre Tiples y Pianos. La Mujer y la Educación Musical en la Sociedad Bogotana 1880-192. *El Artista: Revista de Investigaciones en Música y Artes Plásticas*. Pamplona, Colombia: Universidad Distrital. En: <http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=87400303>

_____ (2010). Educadores musicales en Bogotá de fines del siglo XIX y principios del XX. *El Artista: Revista de Investigaciones en Música, Artes Plásticas y Visuales, Escénicas, Danzarias, y Literarias*, 216-240. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas. En: <http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=87417258013>

BÉHAGUE, Gerard (1983). *La música en América Latina*. Caracas: Monte Avila Editores.

- BERMÚDEZ, Egberto. (1999). Un siglo de música en Colombia: ¿entre nacionalismo y universalismo?. *Credencial Historia No. 120*. pp. 8-10. En: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/diciembre1999/rev120.htm>
- _____ (1999). Adolfo Mejía: equilibrio de la música regional y la académica. *Credencial Historia v.120, p.6*. Bogotá. En: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/diciembre1999/rev120.htm>
- _____ (2000). *Historia de la Música en Santafé y Bogotá 1538 – 1938*. Fvndacion de Mvsica: Bogotá, Colombia.
- BERMÚDEZ, Egberto, CORTÉS P, Jaime y DUQUE, Ellie Anne. (1999). Música: Los 10 del Siglo XX. *Credencial Historia*, Edición No. 120. En: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/diciembre1999/rev120.htm>
- Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República. “Fabio Gonzalez Zuleta”. Publicación digital en la página web de la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República. Consultado (7 de agosto de 2008) en: <http://www.lablaa.org/blaavirtual/musica/blaaaudio/compo/gonzalezf/indice.htm>
- BOEHM, Theobald. (1964). *The Flute and Flute-Playing* (2nd. Ed.). New York: Dover publications.
- CALDERÓN, Johanna. "Fabio González Zuleta", *Compositores Colombianos*. Ellie Anne Duque y Jaime Cortés, eds. Consultado (17 de agosto de 2008) en: <http://facartes.unal.edu.co/compositores/>
- CCMC- Círculo Colombiano de Música Contemporánea: <http://ccmc.com.co/index.php>
- CHESTER, Pamela Bowen. (1997). *A Study of the Life and Wind Music of Blas Emilio Atehortúa, Including a Critical Edition and Stylistic Analysis of Cinco Piezas a Bela Bartok*. Doctor of Arts Dissertation, University of Northern Colorado.
- CORREA DE AZEVEDO, Luis. (1977). *La Música de América Latina*. En *América Latina en su música*. (9a ed. 2004). México: Siglo XXI editores.
- CORTÉS POLANÍA, Jaime. (2004). *La música nacional y popular colombiana en la colección Mundo al día (1924-1938)*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Unibiblos.
- CUELLAR, Lucio E. (2000). The Development of Electroacoustic Music in Colombia, 1965-1999: An Introduction. *Source: Leonardo Music Journal, Vol. 10, Southern Cones: Music Out of Africa and South America (2000)*, pp. 7-12. Consultado (10 de Marzo de 2011) desde la base de datos: Jstor.

- DAMMERT, Juan Luis. (2007). Fernando Meneses (Cali, 1954- Madrid, 1983) El archivo de un guitarrista. Consultado (noviembre de 2011) en: <http://archivomeneses.blogspot.com/2007/04/la-ultima-vez-que-vi-fernando-meneses.html>.
- DORGEUILLE, Claude. (1994). *L'école Française de flute* (2ème éd.). Paris: Euterpe.
- DUQUE, Ellie Anne. (1986). Jesús Pinzón Urrea – Músico. *Revista Escala. II E*. Bogotá: Instituto de investigaciones estéticas, Universidad Nacional.
- _____ (1998). La Música en las Publicaciones Periódicas Colombianas del Siglo XIX (1848-1860). Bogotá: Fvndación De Mvsica.
- _____ (1999). Luis Antonio Escobar. Neoclasicismo y nacionalismo gratos de oír. *Credencial Historia No. 120*. En: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/diciembre1999/rev120.htm>
- _____ (2000). Instituciones Musicales. *en Historia de la Música en Santafé y Bogotá 1538-1938*. Bogotá: Fvndación De Mvsica, 2000. pp. 125 – 148.
- _____ (2000). Música en las publicaciones periódicas. *en Historia de la Música en Santafé y Bogotá 1538-1938*. Bogotá: Fvndación De Mvsica. pp. 159 – 165.
- _____ (2004). Pedro Morales Pino. *en Pedro Morales Pino, obras para piano*. Bogotá: Banco de la República.
- ERNEST-DIAS, Odette. (1990). *Mathieu André Reichert: Um Flautista Belga na Corte do Rio de Janeiro*. Brasilia: Editora Universidade de Brasilia.
- FRIEDMANN, Susana. (1990). Jesús Bermúdez Silva (1884-1969), Cronología y obra. *Revista digital A Contratiempo.No. 7 (Octubre de 1990)*. Consultado (noviembre de 2011) en: http://acontratiempo.bibliotecanacional.gov.co/files/ediciones/revista7/pdf/Rev7_09_Jesus%20Bermudez%20Silva.pdf
- GALVEZ, María Cristina. (2000). *Análisis de Conciertos para Flauta y Orquesta de Compositores Colombianos*. Tesis de Licenciatura en Música, Universidad de los Andes. Bogotá.
- GONZÁLEZ, Hector. (2009). Álvaro Ramírez Sierra, biografía y recuerdos. *Revista digital A Contratiempo. No. 14 (Diciembre, 2009)*. Consultado (noviembre de 2011) en: <http://acontratiempo.bibliotecanacional.gov.co/?ediciones/revista-14/partituras/alvaro-ramrez-sierra-biografia-y-recuerdos.html>.
- GÓMEZ-VIGNES, Mario. (1991). *Imagen y obra de Antonio María Valencia*, vol. 1. Cali: Corporación para la Cultura.

- HASLER, Johann. (2010). El retorno a la tonalidad en la música de la postmodernidad. *¿Quién le teme a la belleza?* Editor César A. Hurtado O. – Medellín: La Carreta Editores, Universidad de Antioquia. Facultad de Artes, Instituto de Filosofía.
- ICST: Institute for Computer Music and Sound Technology. Germán Toro Pérez. Head of ICST. Consultado (agosto 20 de 2008) en: <http://www.icst.net/about-the-icst/people/german-toro-perez/>
- Instituto Colombiano de Cultura. (1992). *Compositores Colombianos: Vida y Obra*. Bogotá: Editorial: Gente Nueva.
- IRCAM. Centre Pompidou: “Luis Fernando Rizo-Salom, compositor colombiano né en 1971”. Ressources. Ircam. Consultado (noviembre 19 de 2011) en: <http://brahms.ircam.fr/luis-fernando-rizo-salom>
- IRCAM. Centre Pompidou: “Marco Antonio Suárez-Cifuentes, compositor colombiano né en 1974”. Ressources. Ircam. Consultado (noviembre 19 de 2011) en: <http://brahms.ircam.fr/marco-antonio-suarez-cifuentes>
- IZARRA, Adina (1996). Tropo, canon, isorritmo y modulación métrica en la obra *Carrizos* para flauta sola. *Revista Argos*. En: <http://prof.usb.ve/aizarra/AnalisisCarrizos.pdf>
- KUSS, Malena (2004). *Music in Latin America and the Caribbean. An Encyclopedic History*. (Vol. I, pp. 278-281). Austin: University of Texas Press.
- LEÓN, Luis Fernando. (2003). *La Música Instrumental Andina Colombiana 1900-1950*. Bogotá: Ediciones Uniandes.
- MARIZ, Vasco. (1987). *Heitor Villa-Lobos. El Nacionalismo musical brasileño*. Bogotá: Siglo veintiuno de Colombia, Ltda.
- MAZUERA. Lubin Enrique. (1972). *Orígenes históricos del bambuco y cronología de autores y compositores colombianos*. Cali: Imprenta departamental.
- MENDOZA, Giovani. (2003). Panorama de la flauta en la Caracas del siglo XIX. *Revista de la Sociedad Venezolana de Musicología (SVM)*. Año III, julio-diciembre, 2003, No. 5.
- MONCADA, Irving y DUQUE Ellie Anne. (2008). "Blas Emilio Atehortúa", *Compositores Colombianos*. Ellie Anne Duque y Jaime Cortés, eds. Consultado (17 de agosto de 2011) en: <http://facartes.unal.edu.co/compositores/>
- MONDOLFI GUDAT, Edgardo. (1999). Miranda y la música. en *Miranda su flauta y la música* (CD). Caracas: Academia Nacional de la Historia.

MONTILLA, Javier. (2010). *The Flute Music of Paul Desenne: A Comparative Analytical Study of Representative Works*. Tesis doctoral. Lincoln (Nebraska), EEUU. University of Nebraska.

Music in Latin America and the Caribbean. *An Encyclopedic History*, editado por Malena Kuss. Austin: University of Texas Press, 2004. Consultado (21 de abril de 2011) en:

http://books.google.com.co/books?id=SYuKB29_7qUC&printsec=frontcover&dq=Music+in+Latin+America+and+the+Caribbean:+an+encyclopedic+history,+Volumen+1&hl=es&ei=j4zxTZyqIYKn0AHky9CXBA&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CCoQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false.

PERDOMO E, José Ignacio. (1980). *Historia de la música en Colombia* (5ta Ed.). Bogotá: Plaza y Janés.

PLANA, Beatriz. (2009). Tres propuestas de aplicación de técnicas extendidas en la flauta contemporánea en Latinoamérica: Mario Lavista, Adina Izarra y Diego Luzuriaga. *Flautístico*. En:

<http://www.flautistico.com/articulos/tesismgter-beatriz-plana>

POTES, Alba. (sd) *Catálogo de Obras*. Consultado (19 de agosto de 2008) en: <http://albapotes.com/catalogo.htm>.

RENDÓN G, Guillermo. (1985). *Mirando el siglo XX*, Bogotá: Centro colombiano.

Ricardo Gallo. Sitio Web del compositor y pianista Ricardo Gallo. Consultado (10 de Julio de 2008) en: www.ricardogallo.com.

RODRIGUEZ, Luis Carlos. (1994). Noticia de tres músicos nuestros: Miguel Bocanegra, Ramón Cardona García, Marco Aurelio Vanegas. *Revista Platea 33*. Medellín: Vol. 11, n.90, pp. 15 – 30.

_____ (1995). Germán Toro Pérez: Tres fragmentos para flauta sola. *Revista Universidad de Antioquia*. Medellín, Vol. 240, pp. 111 - 115.

_____ (2007). Roberto Pineda Duque: Un músico incomprendido. *Revista Platea 33*. Medellín: v.1. (1 Ed.), p.190.

RODRIGUEZ, Martha. (2000). Interacciones entre música culta y popular en algunos compositores colombianos del siglo XX. *Actas del III Congreso latinoamericano IASPM- AL, Bogotá 2000*. En:

<http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/actasautor2.html>

ROMANO, Ana María, otros autores (2001) Luis Antonio Escobar: Compositor colombiano. *Biblioteca Virtual del Banco de la República*. Consultado (14 de julio de 2011) en:

<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/musica/blaaudio/compo/escobar/indice.htm>

ROMANO, Ana María, otros autores (2001). Guillermo Rendón García: Compositor colombiano. *Biblioteca virtual del Banco de la República*. Consultado (febrero de 2011) en: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/musica/blaaaudio/compo/rendon/indice.htm>

_____ (2001). Jaime Torres Donneys: Compositor colombiano. *Biblioteca Virtual del Banco de la República*. Consultado (28 de septiembre de 2011) en: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/musica/blaaaudio/compo/torres/indice.htm>

_____ (2003). Alba Lucía Potes Cortés: Compositora colombiana. *Biblioteca Virtual del Banco de la República*. Consultado (16 de julio de 2011) en: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/musica/blaaaudio2/compo/potes/indice.htm>

_____ (2005). Blas Emilio Atehortúa: Compositor colombiano. *Biblioteca Virtual del Banco de la República*. Consultado (16 de mayo de 2011) en: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/musica/blaaaudio/compo/atehortua/indice.htm>

ROMANO, Ana María. (2009). Tres momentos en la creación musical colombiana: Julio Quevedo Arvelo, Fabio González Zuleta y Luis Torres Zuleta. *Revista digital A contratiempo. No. 13*. Consultado (nov. 23 de 2011) en: <http://acontratiempo.bibliotecanacional.gov.co/?ediciones/revista-13/partituras/tres-momentos-en-la-creacin-musical-colombiana-julio-quevedo-arvelo-fabio-gonzalez-zuleta-y-luis-torr.html>

SIEGEL, Merrie (2000). *Samuel Zyman's Concerto for Flute and Small Orchestra and Sonata for Flute and Piano*. Tesis doctoral. Houston (Texas), EEUU. Rice University.

SMITH, Kristen Lia. (2000). *The influence of folk and popular music on twentieth-century flute music of Brazil*. Thesis (Dr. of Musical Arts)--University of Cincinnati.

STRATTA, Mariana. (2005). *Argentine Music for Flute with the Employment of Extended Techniques: An Analysis of Selected Works by Eduardo Bértola and Marcelo Toledo*. Tesis doctoral. Austin (Texas), EEUU. The University of Texas at Austin.

TELLO, Aurelio .(2004). Aires nacionales en la música de América Latina como respuesta a la búsqueda de identidad. *Revista Hueso Húmero, No.44*. Comunidad andina de naciones.

The Living Composers Project. Consultado (julio de 2008) en: www.composers21.com/compdocs/

- TURINO, Thomas (2003). Nationalism and Latin American Music: Selected Case Studies and Theoretical Considerations. *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 24, No. 2 (Autumn - Winter, 2003), pp. 169-209. Consultado (17 de junio de 2011) en: <http://www.jstor.org/stable/3598738>
- Universidad Eafit. Biblioteca digital de música, programas de mano. Consultado (abril y mayo de 2011) en: <http://www.bdmusica.eafit.edu.co/progmano>
- URIBE HOLGUÍN, Guillermo (1941). *Vida de un músico colombiano* (1ª edición digital-2010). Bogotá: Fundación Editorial Epígrafe. Consultado (marzo de 2011) en: <http://www.epigrafe.com/>
- VARÓN G, Clara Inés. (1996). *Repertorio Flautístico de Compositores Colombianos en el S. XX*. Tesis de Licenciatura en Pedagogía Musical, Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional de Colombia.
- VELEZ B, Claudia Patricia. (2000). *Catálogo de Compositores Colombianos de la Segunda Mitad del Siglo XX*. Santiago de Cali: Instituto Departamental de Bellas Artes, Conservatorio Antonio María Valencia.
- VENN, Edward. (2007). Proliferations and Limitations: Berio's Reworking of the Sequenzas. En *Berio's Sequenzas: essays on performance, composition and analysis*. Janet K Halfyard, Ed. Ashgate Publishing, Ltd.
- ZAPATA CUENCAR, Heriberto. (1968). *Compositores vallecaucanos*. Medellín: Editorial Granamérica.
- _____ (1973). *Compositores antioqueños*. Medellín: Editorial Granamérica.
- _____ (1973). *Compositores nariñenses*. Medellín: Editorial Granamérica.
- Zazen: <http://www.zen-deshimaru.com/ES/practice/zazen.html>
- Zen Mountain Monastery: <http://www.mro.org/zmm/teachings/meditation.php>

GRABACIONES Y MEDIOS AUDIOVISUALES.

BARREIRO, Carlos. (1998). *Onda Electroacústica en Colombia* [CD]. Colombia: ACME.

BORDA, Germán. (s.f) *Dreidana I* [Cassette]. (s.d.): edición del compositor.

Compositores Colombianos: Carlos Posada Amador, Alex Tobar, Germán Borda, Jacqueline Nova, Héctor González, Juan Domingo Córdoba- (2008). *Obras para flauta. No. 1* [CD]. Medellín, Colombia: edición de Luis C. Rodríguez.

Compositores Colombianos: Mario Gómez Vignes, Alba Potes, Claudia Calderón, Luis Antonio Escobar, Germán Toro, Lucas Estrada, Alberto Guzmán- (2008). *Obras para flauta. No. 2* [CD]. Medellín, Colombia: edición de Luis C. Rodríguez.

Compositores Colombianos: Luis Antonio Escobar, Andrés Posada, Luis Carlos Figueroa- (2008). *Obras para flauta. No. 3* [CD]. Medellín, Colombia: edición de Luis C. Rodríguez.

Compositores Colombianos: Fabio González Zuleta, Luis Antonio Escobar, Mario Gómez Vignes, Germán Toro, Rodolfo Acosta- (2008). *Obras para flauta. No. 4* [CD]. Medellín, Colombia: edición de Luis C. Rodríguez.

Compositores Colombianos: Alfredo Aragón, Antonio María Valencia, Blas Atehortúa, Roberto Pineda Duque, Marco Aurelio Vanegas, Eduardo Carrizosa- (2008). *Obras para flauta. No. 5* [Cassette]. Medellín, Colombia: edición de Luis C. Rodríguez.

Compositores Colombianos: Catalina Peralta, Andrés Posada- (2008). *Obras para flauta. No. 6* [Cassette]. Medellín, Colombia: edición de Luis C. Rodríguez.

Desde Rusia: Notas Sinfónicas De Colombia. (2007) *Camerata San Petersburgo & Orquesta Sinfonica de Rusia* [CD]. Colombia: ACME.

Grupo Interdís. (2006). *Historias musicales de Colombia* [DVD]. Medellín: Universidad Nacional de Colombia.

_____ (2007). ‘...Viajero de mí mismo...’ *Adolfo Mejía. Hijo adoptivo de Cartagena de Indias* [DVD]. Medellín: Universidad Nacional de Colombia.

_____ (2008). *Blas: el hombre y su leyenda* [DVD]. Medellín: Universidad Nacional de Colombia.

HOYOS, Gaspar & LECLÈRE, Hugues. (2006). *Flauta y Piano: 40 años de la sala de conciertos de la Biblioteca Luis Ángel Arango* [CD]. Francia: La Silueta.

LONDOÑO, Fabio. (2003). *La Travesía*. Interpretado por F. Londoño & M. Tanaka [CD]. Bogotá: Millenium.

Orquesta de la Emisora Nueva Granada (Solista: Gabriel Uribe). (s.f.) *Agua Sagrada* [CD]. (sin editar). Bogotá: Centro de Documentación Musical.

PERALTA, Catalina. (2002) *Soliloquio* [CD]. Bogotá: Universidad de los Andes.

PINEDA DUQUE, MANCO (2008). *Música de clamara de compositores colombianos*. Vol 1 [CD]. Medellín, Colombia: Universidad Eafit.

POTES, Alba. (s.f) *The Music of Alba Potes- A restropective* [CD]. (s.d.): edición de la compositora.

PULIDO, Luis. (2002). *Luis Pulido* [CD]. Colombia: Disonex.

RENDÓN, Guillermo. (2009). *Bipartita para flauta*. Grabado en vivo por F. Londoño [CD]. Mendoza, Argentina: edición de F. Londoño.

TORRES-DONNEYS, Jaime (2009). *Quidam*. Grabado en vivo por F. Londoño. [CD]. Mendoza, Argentina: edición de F. Londoño.

TORRES-DONNEYS, Jaime. (1989). *Quidam*. Grabado en vivo por F. Londoño. [Cassette]. Bogotá: edición del compositor.

TRIANA, Alba. (s.f.). '*Fuente*' para flauta sola. Grabado en vivo por Maria Nury Polanía [CD]. Bogotá: edición de la compositora.

ZUMAQUÉ, Francisco. (2009). *Bamacumi*. Grabado en vivo por Fabio Londoño y Analía Marigliano [CD]. Mendoza, Argentina: edición de F. Londoño.

PARTITURAS.

ANGEL, Amparo. (2002). *El Encantador de Pájaros Op. 24*. [Bogotá]: Manuscrito de la autora.

ATEHORTÚA, Blas Emilio. [1959]. *Quinteto de vientos en sib menor*. [Bogotá]: Manuscrito del autor.

ATEHORTÚA, Blas Emilio. (1988). *Dúo Concertante Op. 149 No. 1 para flauta y piano*. Bogotá: Manuscrito del autor.

ATEHORTÚA, Blas Emilio. (1992). *Tempo Fantastic, Op. 175 No. 2 para flauta sola*. Sylver Spring (Maryland): Manuscrito del autor.

- BORDA, Germán. (1973). *Solos I, II, III y IV para flauta*. (s.l.): Manuscrito del autor.
- BORDA, Germán. (s.f.). *Flauta y clave*. (s.l.): Manuscrito del autor.
- CARREÑO, Juan Pablo. (1998). *'Inclémencia' – para flauta y piano*. Bogotá, Edición del autor.
- CIFUENTES, Santos. (1901). *Balada para flauta y piano Op. 105*. Bogotá. Manuscrito del autor.
- ESCOBAR, Luis Antonio. (1956) *Sonata para flauta y piano Op. 36 No. 1*. Bogotá: Manuscrito del autor.
- FIGUEROA, Luis Carlos. [1968]. *Concertino para flauta y orquesta de cuerdas y timbales*. [Cali, Colombia]: Manuscrito del autor.
- FIGUEROA, Luis Carlos. (1973). *Reminiscencias, Danza y Barcarola para flauta y guitarra*. Cali: Manuscrito del autor.
- GALLO, Ricardo. (2004). *Chirimías imaginarias for flute, viola and harp*. (s.l.): Edición del autor.
- GONZALEZ ZULETA, Fabio. [1968]. *Compás para flauta y piano*. [Bogotá]: Manuscrito del autor.
- MESA, Sergio. [1989]. *Premoniciones, quinteto de maderas*. [Bogotá]: Manuscrito del autor.
- NASI, Mauricio. (1978). *Pavana para flauta y arpa*. Bogotá: Manuscrito del autor.
- NOVA, Jacqueline. (1967). *Asimetrías*. Buenos Aires: Manuscrito de la autora.
- PINEDA DUQUE, Roberto. (1967). *Concierto para flauta y orquesta*. Bogotá: Manuscrito del autor.
- PINEDA DUQUE, Roberto. (1967). *Tres bagatelas para flauta y arpa*. Bogotá: Manuscrito del autor.
- PINEDA DUQUE, Roberto. (1977). *Elegía para flauta sola*. Bogotá: Manuscrito del autor.
- PINZÓN URREA, Jesús. (1975). *Cuatro Micromovimientos para flauta sola*. Bogotá: Manuscrito del autor.
- POSADA, Andrés. (1983). *Dúo para flauta y guitarra*. Nueva York: Manuscrito del autor.
- POSADA AMADOR, Carlos. (1943). *Trío para dos flautas y clarinete*. México, D.F. : Manuscrito del autor.

- POTES, Alba Lucía. (1995). *Ternura de las Grullas for flute solo*. [Filadelfia, E.U.]: Potes Publications.
- RENDÓN, Guillermo. [1980]. *Bipartita para flauta*. [Bogotá]: Edición del autor.
- REYES, Julio. (1992). *Sonata para flauta y piano*. [Bogotá]: Edición del autor.
- SARMIENTO, Pedro. (2007). *Sarta Breve para flauta solista*. Bogotá: Edición del autor.
- TORO, Germán. (1990). *6 Fragmentos para flauta sola*. [Viena, Austria]: Manuscrito del autor.
- TORRES-DONNEYS, Jaime. (1989). *Quidam para flauta y piano*. Bogotá: Manuscrito del autor.
- TORRES ZULETA, Luis. [1978]. *Variaciones para flauta y orquesta*. [Bogotá]: Manuscrito del autor.
- VALENCIA, Antonio María. (1935). Hawari “Canto de la nostalgia” en GÓMEZ VIGNES, Mario. (1991) *Imagen y obra de Antonio María Valencia, vol. II*. Cali: Corporación para la Cultura.
- VALENCIA, Juan. (2003). *Atravesando para dos flautas y marimba*. [Bogotá]: Edición del autor.
- VEGA, Diego. (2001). *(Di)Ego Dixi para flauta y piano*. Medellín: Ediciones Musicales Universidad EAFIT.
- ZUMAQUÉ, Francisco. (1978). *Juegos de Amor del Archeopteryx para flauta sola*. Bogotá: Manuscrito del autor.
- ZUMAQUÉ, Francisco. (1988). *Pascaliana I, para flauta sola*. Bonn (Alemania): Manuscrito del autor.
- ZUMAQUÉ, Francisco. (s.f.). *Pascaliana II for solo flute*. (s.l.): Manuscrito del autor.
- ZUMAQUÉ, Francisco. [1989]. *Bamacumi para flauta y piano*. (s.l.): Manuscrito del autor.

ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN.....	II
1. ANTECEDENTES Y PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....	1
1.1 LA FLAUTA TRAVERSA EN COLOMBIA DURANTE EL S. XIX	1
1.2 EL SIGLO XX: LA FLAUTA EN LAS AGRUPACIONES VERNÁCULAS Y EL NACIONALISMO.....	5
1.3 LA FLAUTA EN LA SEGUNDA MITAD DEL S.XX: PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.	9
2. PROPÓSITOS GENERALES E INTERÉS DE LA INVESTIGACIÓN.....	15
2.1 CONSIDERACIONES GENERALES.	15
2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS.	15
3. ESTADO DEL ARTE.....	16
3.1 LA FLAUTA TRAVERSA EN EL S. XX – BREVE RESEÑA	16
3.2. LA FLAUTA Y LOS COMPOSITORES LATINOAMERICANOS EN EL S. XX.....	20
3.3 LA FLAUTA EN LOS ESTUDIOS MUSICOLÓGICOS COLOMBIANOS.	22
4. METODOLOGÍA Y RECOLECCIÓN DE LA INFORMACIÓN	25
4.1 LOS MANUSCRITOS – FUENTES CONSULTADAS.	25
4.2 LA OBRA PARA FLAUTA DE COMPOSITORES COLOMBIANOS. ANÁLISIS DE UN CATÁLOGO.	27
4.2.1 <i>Consideraciones generales</i>	27
4.2.2 <i>Principales compositores</i>	28
4.2.3 <i>Obras para flauta y orquesta</i>	29
4.2.4 <i>Obras para flauta y piano</i>	29
4.2.5 <i>Flauta y guitarra / flauta y arpa</i>	30
4.2.6 <i>Flauta y percusión</i>	30
4.2.7 <i>Repertorio para flauta sola</i>	30
4.2.8 <i>Flauta y electrocústica</i>	31
4.2.9 <i>Quintetos de vientos</i>	32
4.2.10 <i>La flauta en los ensambles mixtos</i>	32
4.3 EL REPERTORIO ELEGIDO	33
5. SIETE OBRAS PARA FLAUTA DE COMPOSITORES COLOMBIANOS.....	35
5.1 NEOCLASICISMO EN LA SONATA Op. 36 No. 1 DE LUIS ANTONIO ESCOBAR.....	35
5.1.1 <i>Reseña biográfica de Luis Antonio Escobar</i>	35
5.1.2 SONATA Op. 36 No. 1 – Generalidades.....	37
5.1.3 <i>Análisis y segmentación</i>	37
5.1.4 <i>Consideraciones estilísticas</i>	44
5.2 EL MODERNISMO DE BLAS ATEHORTÚA EN SU DÚO CONCERTANTE OP. 149.	45
5.2.1 <i>Blas Emilio Atehortúa Amaya- reseña biográfica</i>	45
5.2.2 <i>Rasgos estilísticos</i>	47
5.2.3 <i>Dúo Concertante Op. 149 No. 1</i>	48
5.2.4 <i>Descripción formal</i>	48
5.3 ELEMENTOS CARIBEÑOS EN BAMACUMI DE FRANCISCO ZUMAQUÉ.....	52
5.3.1 <i>Reseña biográfica de Francisco Zumaqué G</i>	52
5.3.2 <i>Bamacumi – generalidades</i>	54
5.3.3 <i>Segmentación</i>	55
5.3.4 <i>Análisis del nivel 2 de segmentación</i>	55
5.4 BIPARTITA PARA FLAUTA SOLA: EL INDIGENISMO EN LA OBRA DE GUILLERMO RENDÓN G. ...	61
5.4.1 <i>Reseña biográfica de Guillermo Rendón García</i>	61
5.4.2 <i>Bipartita para flauta sola</i>	62
5.4.3 <i>Forma y segmentación</i>	63
5.4.4 <i>Material constitutivo del segundo movimiento</i>	68

5.4.5 Una flauta polifónica.....	69
5.4.6 Conclusiones.....	70
5.5 QUIDAM Y EL MUNDO ECLÉCTICO DE JAIME TORRES DONNEYS.....	71
5.5.1 Jaime Torres Donneys. Reseña biográfica.....	71
5.5.2 Quidam para flauta y piano.....	72
5.5.3 Quidam. Estructura formal.....	73
5.5.4 Objetos sonoros.....	73
5.5.5 Segmentación y análisis.....	77
5.5.6 Conclusiones.....	80
5.6 TERNURA DE LAS GRULLAS Y EL MUNDO MEDITATIVO DE ALBA LUCÍA POTES.....	81
5.6.1 Reseña biográfica de Alba Lucía Potes.....	81
5.6.2 Ternura de las Grullas (Tenderness of Cranes) para flauta sola.....	82
5.6.3 Forma y segmentación.....	82
5.6.4 Aspectos rítmicos.....	83
5.6.5 Aspectos melódicos y alturas.....	83
5.6.6. Aspectos tímbricos y agógicos.....	84
5.6.7 Conclusiones.....	86
5.7 (DI)EGO DIXI DE DIEGO VEGA, UNA MIRADA CONTEMPORÁNEA A LAS TRADICIONES COLOMBIANAS A TRAVÉS DEL RITMO.....	88
5.7.1 Reseña biográfica de Diego Vega.....	88
5.7.2 (Di)Ego Dixi para flauta y piano. Generalidades.....	90
5.7.3 Forma y segmentación.....	90
5.7.4 Organización de alturas.....	98
5.7.5 Aspectos rítmicos.....	98
6. CONCLUSIONES.....	100
6.1 CONSIDERACIONES ESTADÍSTICAS.....	100
6.2 CARACTERÍSTICAS GENERALES DEL REPERTORIO RELEVADO.....	102
6.3 TRATAMIENTO DE LA FLAUTA EN EL REPERTORIO ELEGIDO.....	105
FUENTES DE INFORMACIÓN.....	109
1- ARCHIVOS, COLECCIONES Y BIBLIOTECAS:.....	109
2- ENTREVISTAS Y CONSULTAS:.....	110
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	111
BIBLIOGRAFÍA GENERAL.....	113
GRABACIONES Y MEDIOS AUDIOVISUALES.....	120
PARTITURAS.....	121

ANEXO I: CATÁLOGO GENERAL DEL REPERTORIO PARA FLAUTA TRAVERSA DE COMPOSITORES COLOMBIANOS

ANEXO II: PARTITURAS DEL PROGRAMA DE CONCIERTO.

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES Y GRÁFICOS

FIG. 1 FACSIMIL DE BALADA PARA FLAUTA Y PIANO DE SANTOS CIFUENTES.....	5
FIG. 2 DOS OBRAS DEL ARCHIVO DE PARTITURAS DEL FLAUTISTA OSCAR ÁLVAREZ	12
FIG. 3 FLAUTISTAS COLOMBIANOS EN LA DÉCADA DE 1940	12
FIG. 4 EL COMPOSITOR LUIS ANTONIO ESCOBAR	35
FIG. 5 EL COMPOSITOR BLAS EMILIO ATEHORTÚA	45
FIG. 6 EL COMPOSITOR FRANCISCO ZUMAQUÉ	52
FIG. 7 EL COMPOSITOR GUILLERMO RENDÓN	61
FIG. 8 EL COMPOSITOR JAIME TORRES DONNEYS	71
FIG. 9 LA COMPOSITORA ALBA POTES (FOTOGRAFÍA DE JOSEPH RUSCITTO)	81
FIG. 10 EL COMPOSITOR DIEGO VEGA	88

TABLA 1 SEGMENTACIÓN GENERAL DE LA <i>SONATA Op. 36 No. 1</i> DE LUIS A. ESCOBAR.....	37
TABLA 2 SEGMENTACIÓN DEL PRIMER MOVIMIENTO.....	37
TABLA 3 SEGMENTACIÓN DEL SEGUNDO MOVIMIENTO.....	41
TABLA 4 SEGMENTACIÓN DEL TERCER MOVIMIENTO.....	42
TABLA 5 SEGMENTACIÓN DEL 2DO MOV. (CIACCONA) DE <i>DÚO CONCERTANTE</i> DE BLAS ATEHORTÚA.....	49
TABLA 6 SEGMENTACIÓN DEL 3ER MOV. DE <i>DÚO CONCERTANTE</i>	50
TABLA 7 SEGMENTACIÓN GENERAL DE <i>BAMACUMI</i> DE FRANCISCO ZUMAQUÉ.....	55
TABLA 8 SEGMENTACIÓN DEL 1ER MOVIMIENTO DE <i>BIPARTITA</i> DE GUILLERMO RENDÓN	63
TABLA 9 SEGMENTACIÓN (NIVEL 2) DEL 1ER MOV. DE <i>BIPARTITA</i>	63
TABLA 10 SEGMENTACIÓN (PARTE A) DEL 1ER MOVIMIENTO DE <i>BIPARTITA</i>	63
TABLA 11 SEGMENTACIÓN (PARTE A) DEL 1ER MOVIMIENTO DE <i>BIPARTITA</i>	63
TABLA 12 SEGMENTACIÓN (PARTE B) DEL 1ER MOVIMIENTO DE <i>BIPARTITA</i>	65
TABLA 13 SEGMENTACIÓN (PARTE B) DEL 1ER MOVIMIENTO DE <i>BIPARTITA</i>	66
TABLA 14 SEGMENTACIÓN (NIVEL 1) DEL 2DO MOVIMIENTO DE <i>BIPARTITA</i>	67
TABLA 15 SEGMENTACIÓN (NIVEL 1) DEL 2DO MOVIMIENTO DE <i>BIPARTITA</i>	67
TABLA 16 SEGMENTACIÓN GENERAL DE <i>QUIDAM</i> DE JAIME TORRES	73
TABLA 17 SEGMENTACIÓN (SECCIÓN A) DE <i>QUIDAM</i>	77
TABLA 18 SEGMENTACIÓN (SECCIÓN C) DE <i>QUIDAM</i>	78
TABLA 19 SEGMENTACIÓN (FRASEO) DE <i>TERNURA DE LAS GRULLAS</i> DE ALBA POTES.....	83
TABLA 20 SEGMENTACIÓN DEL 1ER MOVIMIENTO DE <i>(DI) EGO DIXI</i> DE DIEGO VEGA	90
TABLA 21 SEGMENTACIÓN DEL 2DO MOVIMIENTO DE <i>(DI) EGO DIXI</i>	93
TABLA 22 SEGMENTACIÓN DEL 3ER MOVIMIENTO DE <i>(DI) EGO DIXI</i>	95
TABLA 23 REPERTORIO PARA FLAUTA. DISTRIBUCIÓN POR DÉCADAS	100
TABLA 24 REPERTORIO PARA FLAUTA. DISTRIBUCIÓN POR FORMATOS	101
TABLA 25 CATEGORÍAS DEL REPERTORIO PARA FLAUTA SOLISTA	101

FRAGMENTOS MUSICALES TOMADOS DE LA SONATA PARA FLAUTA Y PIANO DE LUIS A. ESCOBAR:	
E 1 A E 21	38 - 43
FRAGMENTOS MUSICALES DEL DÚO CONCERTANTE PARA FLAUTA Y PIANO DE BLAS ATEHORTÚA:	
A 1 A A 8.....	49-51
FRAGMENTOS MUSICALES TOMADOS DE <i>BAMACUMI</i> DE FRANCISCO ZUMAQUÉ:	
Z 1 A Z 12.....	55-60
FRAGMENTOS MUSICALES TOMADOS DE <i>BIPARTITA</i> DE GUILLERMO RENDÓN:	
R 1 A R 16.....	63-69
FRAGMENTOS MUSICALES TOMADOS DE <i>QUIDAM</i> DE JAIME TORRES:	
T 1 A T 16.....	73-80
FRAGMENTOS MUSICALES TOMADOS DE <i>TERNURA DE LAS GRULLAS</i> DE ALBA POTES:	
P 1 A P 6.....	84-86
FRAGMENTOS MUSICALES TOMADOS DE <i>(DI) EGO DIXI</i> DE DIEGO VEGA:	
V 1 A V 28.....	91-98

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO

FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

TESIS DE MAESTRÍA EN INTERPRETACIÓN DE MÚSICA LATINOAMERICANA DEL SIGLO XX

La música académica para flauta traversa en la segunda mitad del S. XX en Colombia: su diversidad estética en siete obras representativas.

ANEXO I

Catálogo general del repertorio para flauta traversa de compositores colombianos.

Presentada por: Fabio Londoño Ramírez

Directora de tesis: Mg. Ellie Anne Duque

Co-directora: Mg. Beatriz Plana.

Mendoza (Argentina), abril de 2012

PRESENTACIÓN:

El presente catálogo recoge la información concerniente al repertorio de música académica escrita para la flauta traversa por compositores colombianos a lo largo del S. XX. Su contenido contempla no solo las obras para la flauta solista sino también aquellas en que la flauta interviene como parte de agrupaciones de cámara. Las dos primeras columnas registran el nombre del compositor y sus fechas de nacimiento y muerte. Con la sola excepción de tres autores: el italiano Pedro Biava Ramponi, quien vivió en Colombia a partir de 1926, el maestro chileno Mario Gómez Vignes, residenciado en Colombia desde 1960, y el maestro belga León Simar, radicado en Cali en 1949, todos los demás son compositores nacidos en Colombia.

La tercera columna corresponde al título de la obra y la cuarta contiene una somera descripción de género o forma. En la quinta columna se encontrará el formato instrumental preciso para el cual cada obra fue escrita y a continuación el año de su composición y/o estreno. Todas las obras han sido incorporadas al catálogo con independencia del lugar en donde estas fueron compuestas o estrenadas. En la columna *Información*, se han incorporado detalles diversos o particularidades de cada pieza, cuando éstos han estado disponibles. A continuación, la columna *Archivo* registra la referencia del lugar donde puede encontrarse la partitura de la obra.

Finalmente, en las dos últimas columnas tenemos la descripción del soporte físico o tipo de edición de la partitura y su duración en minutos.

Con el fin de facilitar su consulta, el presente catálogo se encuentra disponible en dos versiones, una a continuación de la otra: la primera en orden cronológico de autor (pág. 1) y la segunda en orden alfabético de autor (pág. 12).

ABREVIATURAS

2fl	dueto de flautas	glock	glockenspiel
3fl	trío de flautas	guit	guitarra
4c	cuarteto de cuerdas	guit. e	guitarra eléctrica
4fl	cuarteto de flautas	livelect	electrónica en vivo
5c	quinteto de cuerdas	M.incidental	música incidental
5fl	quinteto de flautas	M. O.	manuscrito original
ac	acordeón	M. religiosa	música religiosa
AC	Archivo del compositor o sus descendientes.	M. salón	música de salón
AP	Archivo privado	M.film	microfilm
bat	batería	mar	marimba
BLAA	Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá	ob	oboe
BNC	Biblioteca Nacional de Colombia, Bogotá.	OFB	Orquesta Filarmónica de Bogotá
c.ing	corno inglés	org	órgano
cb	contrabajo	orq	orquesta
CDM	Centro de Documentación Musical, Bogotá.	PCAC	Patronato Colombiano de Artes y Ciencias.
cds	cuerdas	perc	percusión
cel	celesta	picc	flautín
cl	clarinete	s.d.	sin datos
cl.b	clarinete bajo	s.f.	sin fecha
cor	corno	sax	saxofón
CT	Biblioteca del Conservatorio del Tolima.	sop	soprano
D. M. O.	digitalización del manuscrito original.	tamb	tambor
D	desconocido	tim	tímboles
EAFIT	Biblioteca virtual de la Universidad EAFIT.	tip	tiple
Ed.comp	edición del compositor	tr. M. orig	transcripción de manuscrito original
Ed. tr	edición del transcriptor	trb	trombón
F de M	facsimil (fotocopia) de manuscrito	trp	trompeta
fag	fagot	trp. pist	trompeta de pistones
fl	flauta	UN	Biblioteca del Conservatorio/ Universidad Nacional de Colombia, Bogotá
fl. alt	flauta alto (en sol)	UNC	University of Northern Colorado, Greeley, Colorado(E.U.)
fl.d	flauta dulce	UPN	Facultad de Bellas Artes, Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá
		v	violín
		vc	violoncello
		vla	viola

Catálogo general del repertorio para flauta travesa de compositores colombianos.
(orden cronológico de autor)

AUTOR	FECHAS	TITULO DE LA OBRA	Tipo de obra	Formato instrumental	Año	Información de la obra	Arch.	Edición	Min
Guarín, José Joaquín	1825-1854	SERENATA	Trío de salón	trío: fl/v/guit	1848	Publicada en el Neo-Granadino el 25 de nov. de 1848	BNC	M.film	1'45"
Quevedo Arvelo, Julio	1829-1896	ANDANTE en rem	Orq. de salón	mixto: fl/2cl/2cor/cds.	1850		CDM		
Cifuentes Rodríguez, Santos	1870-1932	Balada Op. 105	Melodía acompañada	Dúo: fl/piano	1901	Posiblemente, una de las primeras obras para la flauta escrita por un compositor colombiano.	CDM	M.film.	2'30"
Uribe Holguín, Guillermo	1880-1971	DIVERTIMENTO Op. 89	Divertimento	mixto: fl/cor/arp/4c	1953		PCAC	F. de M.	
Uribe Holguín, Guillermo	1880-1971	Pequeña suite Op. 96	Suite	trío: fl/v/vla	1955		PCAC	F. de M.	
Uribe Holguín, Guillermo	1880-1971	TOCCATA Op. 113	Toccata	mixto: fl/cl/fag/2 cor/ piano	1960		PCAC	F. de M.	
Bermúdez Silva, Jesús	1884-1969	MELANCOLIA	Solo	fl sola	1947	Una de las primeras piezas para flauta sola escritas por compositor colombiano.	UPN		
Bermúdez Silva, Jesús	1884-1969	Trio para piano, flauta y cello	Trío	trío: fl/vc/piano	1959		AA	F. de M.	
Bermúdez Silva, Jesús	1884-1969	AIRES GUAMBIANOS (3 danzas)	Suite	mixto: 2 fl/ bombo/tambor	1966	3 danzas sobre los aires guambianos	CDM	F. de M.	
Quevedo Z, Guillermo	1886-1964	Bogotanerías: Los Cocuyitos, coro yailable	M. salón.	mixto: coro/fl/varios			CDM	F. de M.	
Quevedo Z, Guillermo	1886-1964	Amores de Arlequín - Serenata	M. salón.	mixto: fl/v/vc/cb/piano			CDM	F. de M.	
Quevedo Z, Guillermo	1886-1964	Al despertar - vals	M. salón.	mixto: fl/voz/trp/v/cb/ piano			CDM	F. de M.	
Quevedo Z, Guillermo	1886-1964	Ole Chula	M. salón.	fl/voz/v/cb/piano		Jota.			
Quevedo Z, Guillermo	1886-1964	Pequeña misa de la Morenita (Nuestra Sra. de Monserrat)	M. religiosa.	fl/v/cb/org/2 voces			CDM	F. de M.	
Quevedo Z, Guillermo	1886-1964	RONDINELLA	M. salón.	mixto: voz/fl/v/vc/cb/piano	1902				
Quevedo Z, Guillermo	1886-1964	Margarita - Gavotta No. 4 Op. 72	M. salón.	mixto: fl, trp, pist, v/cb, piano	1916		CDM	F. de M.	
Quevedo Z, Guillermo	1886-1964	10 intermedios para orquestina	M. salón.	trío: fl/piano/cb	1940		CDM	F. de M.	
Quevedo Z, Guillermo	1886-1964	Airecillos Tenzanos - Serenata	M. salón.	cuarteto: fl/v/cb/piano	1940		CDM	F. de M.	
Quevedo Z, Guillermo	1886-1964	Interludio	M. salón.	cuarteto: fl/v/cb/piano	1940		CDM	F. de M.	
Quevedo Z, Guillermo	1886-1964	Libera me domine	M. religiosa.	fl/trp/v/cb/org/2 voces	1943		CDM	F. de M.	
Quevedo Z, Guillermo	1886-1964	Himno Leonístico	M. salón.	mixto: coro/fl/trp/v/cb	1954		CDM	F. de M.	
Valencia, Antonio María	1902-1952	INTERMEZZO No. 1 /CGV 3	Quinteto	mixto: fl/cl/pist/v/piano	1916				
Valencia, Antonio María	1902-1952	PRIMER CONCIERTO /CGV 20	Concierto	concierto: fl/orq	1917	Obra inconclusa y extraviada	D		
Valencia, Antonio María	1902-1952	HAWARI, canto de la nostalgia	coral	fl/coro mixto	1935		UN	F. de M.	
Valencia, Antonio María	1902-1952	EGLOGA INCAICA /CGV 61	Cuarteto de maderas	cuarteto: fl/ob/cl/fag	1935		UN	F. de M.	3'15"
Valencia, Antonio María	1902-1952	QUINTETO DE VIENTOS/CGV 62	Quinteto	quinteto de maderas	1935		UN		

Biava Ramponi, Pedro	1902-1972	SERENATA D'AMORE	Orq. de salón	mixto: fl/cl/trp/v/vc/cb			CDM		
Biava Ramponi, Pedro	1902-1972	VOLVEREMOS	Orq. de salón	mixto: fl/v/cl/sax/trp/cb			CDM		
Biava Ramponi, Pedro	1902-1972	DIVERTIMENTO	Cuarteto de maderas	cuarteto: fl/ob/cl/fag	1933		CDM		
Paz, Marceliano	1903-	Divertimento para flauta	Divertimento	s.d.			D		
Paz, Marceliano	1903-	Quinteto sobre un tema de Gluck	Quinteto	quinteto /5 fls			D		
Paz, Marceliano	1903-	Paráfrasis sobre un tema incaico	Solo	fl sola			D		
Paz, Marceliano	1903-	10 variaciones para flauta sobre un tema de Adolphe Adam	Variaciones	fl. sola			AP	F. de M.	
Paz, Marceliano	1903-	Variaciones sobre un bambuco anónimo nariñense	Variaciones	s.d.			D		
Mejía Navarro, Adolfo	1905-1973	ILUSIONES, vals	Melodía	fl sola	1960	Guión melódico - falta acompañamiento	PCAC	Tr..M.O.	
Mejía Navarro, Adolfo	1905-1973	OYE	Melodía acompañada	Dúo: fl/piano	1960	para violín (o flauta) y piano	PCAC	F. de M.	2'43"
Tobar , Alejandro (Alex)	1908-1974	Agua sagrada "Vichatá"	Concertino	concierto: fl/orq. vientos	1949	Obra extraviada. Existe grabación interpretada por Gabriel Uribe.	AP		5'34"
Tobar , Alejandro (Alex)	1908-1974	Agua sagrada "Vichatá"	Concertino	concierto: fl/orq	1949	Versión sinfónica de Fernando León.	AA	Ed. tr	
Posada Amador, Carlos	1908-1993	TRIO para 2 fl y clarinete	Trío	trío: 2fl/cl	1943		AP	F. de M.	20'
Posada Amador, Carlos	1908-1993	CANTIGA NAVIDEÑA	Concertante	mixto: fl/voces/arpa/trp/trb.	1962		AP	F. de M.	3'
Posada Amador, Carlos	1908-1993	MELODIE RUSTIQUE	Melodía acompañada	dúo: fl/arpa	1962		AP	F. de M.	2'42"
Simar, León J.	1909-1983	DIVERTISSEMENT EN QUATUOUR	Divertimento	cuarteto: fl/3 cuerdas	1940	Obra escrita por el compositor en Bélgica antes de radicarse en Colombia.	AA	F. de M.	
Benavides, Antonio	1910-...?	SONATINA	Sonatina	trío: 3 fl			CDM	F. de M.	2'50"
Pineda Duque, Roberto	1910-1977	SONATINA	Sonatina	Dúo: 2 fl		Existe grabación: Luis Becerra/Oscar Álvarez	D		
Pineda Duque, Roberto	1910-1977	Trío en Fa	Trío	trío: fl/v/vla	1952		UN	F. de M.	
Pineda Duque, Roberto	1910-1977	CONCERTINO	Concertino	concierto: fl/cuerdas	1953		D		
Pineda Duque, Roberto	1910-1977	CONCIERTO para flauta y orq. /también fl. y Banda sinfónica	Concierto	concierto: fl/orq	1967	Existe versión para flauta y banda sinfónica	EAFIT	F. de M.	16'26"
Pineda Duque, Roberto	1910-1977	3 BAGATELAS	Piezas breves	dúo: fl/arpa	1967		EAFIT	F. de M.	
Pineda Duque, Roberto	1910-1977	ELEGIA	Solo	fl sola	1977	Grabada por León Giraldo/EAFIT 2008	AA	F. de M.	10'25"
Olaya Muñoz, Jorge	1916-1995	SUMERCESITA (bambuco No. 32)	bambuco	cuarteto: fl/ob/cl/fag	1976	Adaptación para cuarteto del compositor sobre su bambuco No. 32 (1964)	CDM	D. M.O.	
Olaya Muñoz, Jorge	1916-1995	12 danzas colombianas	Suite	quinteto de maderas	1976		CDM	M. O.	
Gonzalez Zuleta, Fabio	1920-2011	Suite Andina	Suite	quinteto: fl/4 cuerdas	1945		D		
Gonzalez Zuleta, Fabio	1920-2011	QUINTETO ABSTRACTO	Quinteto	quinteto de maderas	1960	Escrito por encargo de Guillermo Espinosa. Editado por Peer International Corp. (EU)	CDM	F. de M.	11'03"
Gonzalez Zuleta, Fabio	1920-2011	Compás	Dúo	Dúo: fl/piano	1968		CDM	F. de M.	
Gonzalez Zuleta, Fabio	1920-2011	Cinco piezas para sexteto	Sexteto	mixto: fl/ob/sax/cel/arpa/guit	1971		D		
Figuerola, Luis Carlos	1923-	AÑORANZAS	Concertino	concierto: fl/cuerdas	1967		AC		
Figuerola, Luis Carlos	1923-	SCHERZO	Scherzo	concierto: fl/cuerdas	1967		AC		

			concertante						
Figueroa, Luis Carlos	1923-	CONCERTINO	Concierto	concierto: fl/cuerd/tim	1968	Dedicado a y estrenado por Jorge Humberto Valencia en 1972.	OFB	F. de M.	9'52"
Figueroa, Luis Carlos	1923-	Danza, Barcarola y Reminiscencias	Suite	dúo: fl/guit	1973		CDM	F. de M.	5'
Figueroa, Luis Carlos	1923-	Colombianas No. 7 / 2 fl. y guitarra	Trío	trío: 2fl/guit	1983		AC		
Escobar, Luis Antonio	1925-1992	Música incidental para flauta y piano (10 fragmentos)	M. incidental	Dúo: fl/piano			AC		12'30"
Escobar, Luis Antonio	1925-1992	Concierto para flauta y orquesta (1951)	Concierto	concierto: fl/orq	1951		CDM	F. de M.	17'
Escobar, Luis Antonio	1925-1992	TRIO	Trío	trío: fl/cl/piano	1951		AC	F. de M.	6'
Escobar, Luis Antonio	1925-1992	Petite Suite	Suite	trío: fl/ob/fag	1953		AC	F. de M.	
Escobar, Luis Antonio	1925-1992	SONATA Op. 36 No.1 (1956)	Sonata	Dúo: fl/piano	1956	Existe grabación del flautista Gaspar Hoyos.	AA	F. de M.	8'
Escobar, Luis Antonio	1925-1992	QUINTETO DE LA CURUBA	Quinteto	quinteto de maderas	1959		AC	F. de M.	22'
Gómez de Botero, Josefina	1927-	Fantasia para flauta y piano	Melodía acompañada	Dúo: fl/piano			CDM	F. de M.	
Pinzón Urrea, Jesús	1928-	Rítmica I	Trío	trío: fl/piano/cb	1971		BLAA	s.d.	
Pinzón Urrea, Jesús	1928-	Rítmica II	Trío	trío: fl/piano/cb	1972		BLAA	s.d.	
Pinzón Urrea, Jesús	1928-	4 micromovimientos / fl. Sola (oboe o clarinete)	Solo	fl sola	1975		CDM	F. de M.	
Mojica Mesa, Raúl	1928-1991	3 PIEZAS	Cuarteto de maderas	cuarteto: fl/ob/cl/fag	1968		AP		
Mojica Mesa, Raúl	1928-1991	REFLEXIONES SONORAS	Quinteto	quinteto de maderas	1977		CDM	F. de M.	
Mora Mora, Artidoro	1930...?-?	CANCION para flauta y piano	Melodía acompañada	Dúo: fl/piano	1950	Ejercicio de composición. Se estrenó en audición de alumnos del Conservatorio en Bogotá-1950	D		
Ramírez Sierra, Alvaro	1932-1991	Trío para flauta, clarinete y fagot	Trío	trío: fl/cl/fag		Fue estrenado en Boston (EU)	CT		
Ramírez Sierra, Alvaro	1932-1991	Cuerpo desnudo	Cámara mixto	mixto: fl/voz/v/piano	1969		CDM		
Ramírez Sierra, Alvaro	1932-1991	SONATA	Sonata	trío: fl/ob/piano	1975		CT		
Ramírez Sierra, Alvaro	1932-1991	Música incidental para "Juan Palmieri" (1976)	M. incidental	mixto: fl/cl//piano/perc	1976		D		
Ramírez Sierra, Alvaro	1932-1991	SUITE para flauta y guitarra	Dúo	dúo: fl/guit	1984		CT		
Atehortúa, Blas Emilio	1935-	SEGUNDO QUINTETO DE VIENTOS Op. 4	Quinteto	quinteto de maderas	1959		D		15'
Atehortúa, Blas Emilio	1935-	PRIMER QUINTETO DE VIENTOS en Sib menor Op. 2	Quinteto	quinteto de maderas	1959	Existen algunas grabaciones en vivo	UN	F. de M.	14'
Atehortúa, Blas Emilio	1935-	FANTASIA-RONDÓ para quinteto de vientos Op. 6	Rondó	quinteto de maderas	1960		UN	F. de M.	15'
Atehortúa, Blas Emilio	1935-	CINCO PIEZAS Op. 37	Trío	trío: fl/vla/arpa	1968	Grabado en concierto por Luis Becerra, Ernesto Diaz y Marina Becerra en 1969 (B.L.A.A)	CDM		
Atehortúa, Blas Emilio	1935-	CUARTO QUINTETO DE VIENTOS Op. 46	Quinteto	quinteto de maderas	1970		D		12'
Atehortúa, Blas Emilio	1935-	SEPTIMINO	Cámara mixto	mixto: fl/ob/cl/v/vc/	1980		CDM		12'

				piano/perc					
Atehortúa, Blas Emilio	1935-	CINCO PIEZAS A BELA BARTOK Op. 104	Cámara mixto	mixto: fl/vientos/perc	1981		AP		16'
Atehortúa, Blas Emilio	1935-	COMARCHIOS para fl sola (1981)	Solo	fl sola	1981		AA	F. de M.	
Atehortúa, Blas Emilio	1935-	SONATA A CINQUE Op. 129	Sonata	quinteto: fl/ ob/cl/fag/piano	1984		AC		11'
Atehortúa, Blas Emilio	1935-	DÚO CONCERTANTE Op 149 No. 1	Sonata	Dúo: fl/piano	1988	Existe grabación del flautista Gaspar Hoyos.	CDM	F. de M.	7'
Atehortúa, Blas Emilio	1935-	TEMPO FANTASTIC Op. 175 No. 2	Solo	fl sola	1992	Encargo de la flautista Elizabeth Singleton	UNC	F. de M.	6'
Atehortúa, Blas Emilio	1935-	6 PIEZAS para flauta sola Op. 185 No. 1	Solo	fl sola	1994	Encargo de la flautista Elizabeth Singleton	UNC		8'
Atehortúa, Blas Emilio	1935-	NONETO -Divertimento Op. 188	Divertimento	mixto: fl/vientos/cuerdas	1995		AC		15'
Atehortúa, Blas Emilio	1935-	PIEZA BREVE para vientos y perc.	Cámara mixto	mixto: fl/vientos/perc	1996		CDM		
Atehortúa, Blas Emilio	1935-	PIEZA FANTÁSTICA	Cámara mixto	mixto: 3 fl/4 arpas	1997				
Borda, Germán	1935-	MACROESTRUCTURA	Cámara mixto	mixto			D		
Borda, Germán	1935-	CONCIERTO	Concierto	concierto: 2fls/piano/orq.			D		
Borda, Germán	1935-	CONCERTANTE	Concierto	concierto: fl/perc.			D		
Borda, Germán	1935-	CIUDAD PERDIDA	Cuarteto	cuarteto: fl/ob/cl/fag			D		
Borda, Germán	1935-	MEDITACIÓN	Cuarteto	cuarteto: fl/ob/cl/fag			D		
Borda, Germán	1935-	PEQUEÑO REQUIEM	Cuarteto	cuarteto: fl/ob/cl/fag			CDM		
Borda, Germán	1935-	MICROESTRUCTURAS	Dúo	fl/vc			D		
Borda, Germán	1935-	FLAUTA Y CLAVE	Dúo	Dúo: fl/piano (o clavecín)			CDM	F. de M.	1'10"
Borda, Germán	1935-	ODA	Quinteto	5 fls de madera			D		
Borda, Germán	1935-	ARMONIAS	Quinteto	quinteto de maderas			D		
Borda, Germán	1935-	DEL ORIGEN (Cosmogénesis)	Quinteto	quinteto de maderas			D		
Borda, Germán	1935-	ELEGIA	Sexteto	fl/5 cuerdas			D		
Borda, Germán	1935-	BOSSLERIANA	Solo	fl sola			D		
Borda, Germán	1935-	6 SOLOS GRIEGOS	Solo	fl sola	1970				
Borda, Germán	1935-	(4) Solos para flauta (1973)	Solo	fl sola	1973		CDM	F. de M.	
Borda, Germán	1935-	DREIDANA	Sexteto	sexteto: fl/5 cuerdas	1995		OFB	Ed. comp	19'39"
Caruso, Fortunato	1935-	Pequeña suite antigua	Suite	quinteto de maderas	1978	Grabada por el Quinteto Eolo en la Radio Nacional	AA	F. de M.	
Caruso, Fortunato	1935-	Suite latinoamericana	Suite	quinteto de maderas	1990		AA	F. de M.	
Caruso, Fortunato	1935-	TRIPTICO	Concertino	concierto: fl/arpa/cuerdas	1992		AA	F. de M.	
Rendón García, Guillermo	1935-	SEXTETO	Sexteto	sexteto:5 maderas/piano	1963		AC	Ed. comp	22'
Rendón García, Guillermo	1935-	PRESENCIA DEL OTOÑO	Cámara mixto	mixto: fl/sop/ob/cl/cor,4 c./piano	1971		AC		20'
Rendón García, Guillermo	1935-	SERKAN IKALA -var. Sobre un texto sagrado Tule	Cámara mixto	mixto: fl/ob/cl/v/cello/perc)	1980	Estrenada en 2011.	AC		25'
Rendón García, Guillermo	1935-	BIPARTITA para flauta sola (1980)	Solo	fl sola	1980	Posee dos movimientos. Fue estrenado por Catherine Mueller en 1980.	AA		8'
Rendón García, Guillermo	1935-	BUCÓLICAS para canto,	Trío	trío: fl/voz/cl	1983		AC		12'

		flauta, clarinete							
Rendón García, Guillermo	1935-	IMPROVISACIÓN para flauta	Solo	fl sola	1984		AC		6'
Rendón García, Guillermo	1935-	MARLIZ	M. incidental	mixto: fl/org/piano/guit.	1986	Para cine	AC		8'
Rendón García, Guillermo	1935-	LUCIERNAGAS (1990)- trio	Trío	trío: fl/ob/vc	1990		AC		10'
Nova Sondag, Jacqueline	1935-1975	3 Danzas Medievales	Suite	mixto: fl/vla/tamb/c.ing.	1964		D		
Nova Sondag, Jacqueline	1935-1975	ASIMETRIAS para fl. timbales y tam-tams	Modernista	fl/perc.	1967		AP	F. de M.	14'09"
Nova Sondag, Jacqueline	1935-1975	Música para "Macbeth"	M. incidental	orq. de cámara	1967		CDM	M. O.	14'09"
Aragón Guerrero, Alfredo	1936-	Metamorfosis	Solo	fl sola	1965		CDM	F. de M.	
Aragón Guerrero, Alfredo	1936-	VARIACIONES Y FUGA	Variaciones	mixto:fl/ cl/v/vla/cello	1965				
Aragón Guerrero, Alfredo	1936-	3 canciones para flauta y piano	Suite	Dúo: fl/piano	1967	Grabado por Oscar Alvarez en la Sala Luis A. Arango/1967	CDM	F. de M.	13'30"
Aragón Guerrero, Alfredo	1936-	3 canciones para flauta y orq.	concertino	concierto: fl/orq	1975	Orq. del compositor sobre versión original para fl. y piano. Existe grabación de la O. Sinfónica de Colombia. Solista: Barrett Cobb	CDM	F. de M.	13'30"
Gómez Vignes, Mario	1936-	DIVERTIMIENTO Op. 17	Divertimento	quinteto de maderas	1963				
Gómez Vignes, Mario	1936-	RICERCARE para quinteto de vientos Op. 28	Quinteto	quinteto de maderas	1967	Dedicado al Quinteto de vientos de Chile	AA	F. de M.	6'45"
Gómez Vignes, Mario	1936-	Cuatro microelegías	Cámara mixto	mixto: fl/cl/glock/piano/voz	1969				
Gómez Vignes, Mario	1936-	LA EXCEPCION Y LA REGLA OP. 27	Cámara mixto	mixto: fl/voz/ cl/bat/guit	1969				
Gómez Vignes, Mario	1936-	Divertimento en suite Op. 38	Divertimento	trío: fl/v/piano	1971				18'
Gómez Vignes, Mario	1936-	Divertimento en suite	Trío	trío: fl/cl/piano	1971				
Gómez Vignes, Mario	1936-	Canción de cuna neurótica Op.44	Trío	trío: fl/fl.d/piano	1974				
Estrada Abadía, Lucas	1938-1981	2 CANCIONES: Siempre , La Rosa y Tú	Canción de cámara	trío: fl/voz/piano	1974		AP	F. de M.	4'
Estrada Abadía, Lucas	1938-1981	2 CANCIONES: View of Winter Trees, You Come Too	Canción de cámara	trío: fl/voz/piano	1974		AP	F. de M.	4'
Torres Zuleta, Luis	1941-	Variaciones para flauta y orq.	Variaciones concertantes	concierto: fl/cds/perc	1978		OFB	F. de M.	
Torres Zuleta, Luis	1941-	ASÍNDETON	Cámara mixto	mixto: fl/ ob/cl/v/vc/ piano/perc.	1980				
Torres Zuleta, Luis	1941-	Temas e Intervenciones	Sexteto	sexteto: 5 maderas/ piano	1980		CDM		
Torres Zuleta, Luis	1941-	Variaciones para flauta y órgano	Variaciones	fl/org.	1980				
Vanegas, Marco Aurelio	1942-1984	DESIERTO ROJO	Cámara mixto	mixto: fl/varios	1960	Solo se conserva un pobre registro sonoro.	AP		6'52"
Mesa, Sergio	1943-	PREMONICIONES (1989)	Quinteto	quinteto de maderas	1989	C.Comercio Medellín	AA	F. de M.	
Mesa, Sergio	1943-	CON EDIPO	Trío	trío: fl/voz/vc	1996				
Mesa, Sergio	1943-	PIEZA para fl y piano	Dúo	Dúo: fl/piano	2002		AA	Ed. comp	
Angel, Amparo	1945-	FANTASTIC SUITE Op. 14	Suite	5 maderas/perc	1990	Música para niños	AC	F. de M.	
Angel, Amparo	1945-	EL ENCANTADOR DE PÁJAROS OP.24	Solo	fl sola	2002	Estrenada por Gaspar Hoyos en 2002, quien realizó grabación.	AC	F. de M.	
Yepes, Gustavo	1945-	Pre y postvariaciones sobre "Chaflán"	Variaciones	Dúo: fl/piano	2003	Escrita a partir de una obra previa para piano con el mismo nombre.	AA	Ed. comp	

Yepes, Gustavo	1945-	Nunca cesó la horrible noche	Dúo	dúo: fl/vla	2009	Escrita por encargo del autor.	AA	Ed. comp	
Zumaqué, Francisco	1945-	PALISANDRO, AMARANTO Y SANDALO	Suite	quinteto de maderas	1970		AA	F. de M.	
Zumaqué, Francisco	1945-	IMPROVISACION	Quinteto	quinteto de maderas	1976		OFB		
Zumaqué, Francisco	1945-	Juegos de Amor del Archeopteryx	Solo	fl sola	1978		AA	F. de M.	13'30"
Zumaqué, Francisco	1945-	PASCALIANAS I	Solo	fl sola	1988		AA	F. de M.	
Zumaqué, Francisco	1945-	BAMACUMI	Dúo	Dúo: fl/piano	1989		OFB	F. de M.	6'20"
Zumaqué, Francisco	1945-	CANTOS	Trío	trío: 3 fl	1989				
Zumaqué, Francisco	1945-	AMAZONIA	Cuarteto	cuarteto: 4 fl	1991				
Zumaqué, Francisco	1945-	PASCALIANAS II	Solo	fl sola	1991		AA	F. de M.	
Nasi, Mauricio	1949-	Pavana No. 1 /fl. y arpa (o piano) Op. 3 (1978)	Melodía acompañada	dúo: fl/arpa (o piano)	1976		AA	F. de M.	5'
Nasi, Mauricio	1949-	Variación (del Op. 4)"EPTAKORDIO"	Variaciones	Dúo: fl/piano	1978		UN	F. de M.	
Nasi, Mauricio	1949-	Fantasia No.2 Op.16/dulzaina (o flauta) y arpa (piano)-1981	Melodía acompañada	dúo: fl/arpa (o piano)	1981		AA	F. de M.	5'30"
Nasi, Mauricio	1949-	Meditación Gregoriana No. 2 Op. 23 / fl. Sola (1982)	Solo	fl sola	1982		AA	F. de M.	
Nasi, Mauricio	1949-	MOSAICO DE ENSUEÑO Op.85	Concertino	concierto: fl/cuerdas	2001		AA	Ed. comp	
Nasi, Mauricio	1949-	MINIATURA VARIADA Y FUGA picc y orq. Op. 87	Variaciones	concierto. Picc/orq.	2002		AA		
Fajardo Chávez, Javier	1950-2011	DIPTICO "Laguna Negra y Galeras" -tonada y pasillo	Danza	Dúo: fl/piano	2000		AA	Ed. comp	
Fajardo Chávez, Javier	1950-2011	PRELUDIO para fl. y guitarra	Dúo	dúo: fl/guit	2000		AA	Ed. comp	
Fajardo Chávez, Javier	1950-2011	SUITE COLOMBIANA No. 1	Suite	Dúo: fl/piano	2000		AA	Ed. comp	
Fajardo Chávez, Javier	1950-2011	URKUNINA	Danza	Dúo: fl/piano	2006	bomba para fl y piano	AA	Ed. comp	
Fajardo Chávez, Javier	1950-2011	ROMANZA para fl y piano	Melodía acompañada	Dúo: fl/piano	2006		AA	Ed. comp	
Gaviria, Guillermo	1951-	CINCO	Trío	trío: fl/c.in/cello	1985				
Gaviria, Guillermo	1951-	FLARE	Dúo	Dúo: 2 fl	1990	Estrenada por los flautistas Hugo Espinosa y Fabio Londoño	AA	Ed. comp	
Gaviria, Guillermo	1951-	SERERE para 2 fl y clavecín	Trío	trío: 2fl/clave	1992				
Carrizosa, Eduardo	1953-	INTEGRACION	Solo	fl sola	1981	Existe grabación.			
Guzmán Naranjo, Alberto	1953-	LABERINTO	Quinteto	quinteto de maderas	1985		D		11'05"
Guzmán Naranjo, Alberto	1953-	VISIONES	Dúo	dúo: fl/cl	2002	Estrenado en el XII Foro de Compositores del Caribe, Medellín			
Ledesma, Rodolfo	1954-	DUX (Dueto simple)	Dúo	dúo: fl/fag	1990	Obra extraviada. Se estrenó en Miami			
Posada, Andrés	1954-	PUNTA PIEDRA(San Bernardo del Viento)	Cámara mixto	cuarteto: fl/cl/v/cello	1979				
Posada, Andrés	1954-	4 PIEZAS CORTAS para 2 fl	Dúo	Dúo: 2 fl	1982				6'
Posada, Andrés	1954-	ROMANCE A CINCO - Fantasia y variaciones sobre un tema de H. Purcell	Cámara mixto	mixto: fl/ob/guit/cb/perc	1983		BLAA	s.d.	7'
Posada, Andrés	1954-	DÚO	Dúo	dúo: fl/guit	1983		AA	F. de M.	12'

Posada, Andrés	1954-	SONATA ESTIVAL	Cámara mixto	orq. vientos	1985				15'
Posada, Andrés	1954-	LO QUE SEA	M. incidental	mixto: fl/cl/vc/triple	1999				
Potes Cortés, Alba Lucía	1954-	CANCIONES NOCTURNAS	Canción de cámara	cuarteto: fl/voz/cl/vc	1993		CDM	Ed. comp	9'
Potes Cortés, Alba Lucía	1954-	APRISA	Trío	trío: fl/vc/piano	1994		CDM		
Potes Cortés, Alba Lucía	1954-	TERNURA DE LAS GRULLAS	Solo	fl sola	1995		CDM	Ed. comp	5'45"
Potes Cortés, Alba Lucía	1954-	Tres Miniaturas para las Mariposas Ausentes	Trío	fl/cl.b/piano	1998				7'
Potes Cortés, Alba Lucía	1954-	"Y el aire trae aromas de cadmías..."	Cámara mixto	mixto: fl/v/vc/piano y perc.	2001		CDM		8'08"
Potes Cortés, Alba Lucía	1954-	"Entre arrullos y madrigales"	Cámara mixto	mixto: fl/sop/cl/cl.b/vc/piano/ perc	2002		BLAA	Ed. comp	5'45"
Potes Cortés, Alba Lucía	1954-	HUELLAS / Homenaje a Bach	Solo	fl bajo sola	2010				5'
Potes Cortés, Alba Lucía	1954-	Tres instrumentos para un tema obstinado	Trío	mixto: fl/guit (tip)/cb.	2010				9'
Potes Cortés, Alba Lucía	1954-	Conversaciones Nocturnas	Dúo	2 fls. Bajo	2011				7'
Rivera, Edgar	1954-	TRIO Np. 1 Op. 3	Trío de maderas	trío: fl/ob/cl	1981		AC	F. de M.	
Rivera, Edgar	1954-	ARIA Op. 5 para flauta y percusión	Solo acompañado	fl/perc.	1984		AC	F. de M.	7'10"
Rivera, Edgar	1954-	Cuando el día se vacía/ Op. 9	Cámara mixto	mixto: 5 maderas/ contralto/piano	1989		AC		
Rivera, Edgar	1954-	TREBOL Op. 10 para fl, ob, cello (inconcluso)	Trío	trío: fl/ob/vc	1990		AC		
Rivera, Edgar	1954-	ESQUIRLAS Op. 13 B para quinteto de vientos	Quinteto	quinteto de maderas	1996		AC	Ed. comp	
Rivera, Edgar	1954-	M. ambiental para paisaje con figuras reclinadas a lo Henry Moore Op.19	Cámara mixto	mixto: fl/varios	2003		AC		20'
Rivera, Edgar	1954-	TXIKI CLAIRE BLOOM Op. 21 para 2 flautistas y piano	Trío	trío: fl/picc/fl.alt	2004		AC	Ed. comp	6'
Rivera, Edgar	1954-	RITOS DE PASO Op. 25	Cámara mixto	mixto:fl/v, guit, piano, perc	2006		AC	Ed. comp	20'
Meneses O., Fernando	1954-1983	SOL DE LOS VENADOS	Cámara mixto	mixto: fl/guit/perc	1980	Obra extraviada	D		
Meneses O., Fernando	1954-1983	TONADA DE VAQUERIA	Cámara mixto	trío: fl/voz/guit	1981	para silbido (o flauta?), voz y guitarra	CDM	F. de M.	
Meneses O., Fernando	1954-1983	Motivo de Ordeño	Dúo	Dúo: fl/piano	1981		CDM	F. de M.	
Torres Donneys, Jaime	1955-	ATOM-dodecafonía	Cámara mixto	mixto: fl/sop/ob/cl/2fag	1984		AC		
Torres Donneys, Jaime	1955-	QUIDAM	Dúo	Dúo: fl/piano	1989		AA	F. de M.	8'40"
Bechara, Mauricio	1957-	Música para dos flautas, clarinete y percusión	Cámara mixto	mixto: 2fl/cl/perc	1987		AC		
Bechara, Mauricio	1957-	Cinco piezas	Cámara mixto	mixto: fl/laúd/perc.	1987				
Millán Gómez, Enrique	1957-	FANTASÍA	Dúo	dúo: fl/guit	1979		CDM		
Millán Gómez, Enrique	1957-	Melodías psicobarrocas	Concertino	concierto: fl/cuerdas/tim.	1980		CDM		
Pulido, Luis	1958 -	Concierto	Concierto	concierto: fl/cuerdas	1984	Estrenado por Jaime Moreno en 1990 con la OFB.	OFB		16'
Pulido, Luis	1958 -	CALINA	Concierto	concierto: fl/orq	1985		OFB		

Pulido, Luis	1958 -	RAMAJE	Dúo	dúo: fl/cello	1988				
Pulido, Luis	1958 -	GRAZNIDO para fl, cl, y cl. Bajo	Trío	trío: fl/cl/cl.b	1989				
García Piedrahita, Roberto	1958-	"LAPIZAR" para flauta y electrónica en vivo	Electroacústica	fl/livelect.	1989				
Lozano Riveros, Mauricio	1958-	GUASILLO	Cámara mixto	mixto: 2fl/cl/guit/tip/cb.	1990	guabina- pasillo, pieza de carácter popular	AC	Ed. comp	
Calderón, Claudia	1959-	TRIO	Trío	trío: fl/fag/piano	1980				
Calderón, Claudia	1959-	EL GALEÓN SUMERGIDO	Trío	trío: fl/vc/arpa	1996	Obra editada en París.		Harposphère, Paris.	10'21"
Arcila, Carlos Arturo	1961-	"Marco" 2000-Jazz.	Quinteto	quinteto /5 fls	2000	Estrenado en Cali, 2000, Sala Beethoven			
González Cabrera, Héctor Manuel	1961-	Homenaje para un Mártir	Dúo	dúo: fl/guit	1993				
González Cabrera, Héctor Manuel	1961-	Del humor y Cumbé	Quinteto	quinteto de maderas	1999				
González Cabrera, Héctor Manuel	1961-	LA MUERTE Y EL GARABATO	Trío	trío: fl/vc/piano	2003		AA	F. de M.	9'
Londoño, Fabio	1961-	DANZA-ESTUDIO	Solo	fl sola	1998	Variaciones sobre una danza colombiana	AA		3'
Londoño, Fabio	1961-	Chanson Triste	Solo	fl sola	1998	Estudio sobre una melodía de Duparc.	AA		3'
Carbó, Guillermo	1963-	WAYRA para quena	Solo	quena	1995				
Parra, Gustavo	1963-	TRIO No. 1	Trío	trío: 2fl/fag	1984		AC		
Parra, Gustavo	1963-	Blancos Trozos de Hielo	Dúo	dúo: fl/guit	1985		AC		
Parra, Gustavo	1963-	FANTASÍA	Fantasia	Dúo: fl/piano	1987		AA	Ed. comp	
Peralta, Catalina	1963-	ELEGIA No. 2	Trío	trío: fl/c.in/cb	1986		AC		5'40"
Peralta, Catalina	1963-	MONOLOGO EN LA CIUDAD MUERTA No.2	Electroacústica	mixto: fl/cinta/cb/ perc	1989		AC		14'24"
Peralta, Catalina	1963-	EXPLORACION I Op. 17 para fl sola acompañada de sí misma	Electroacústica	fl/livelect.	1990		AC		
Peralta, Catalina	1963-	TRIO para fl cello y piano	Trío	trío: fl/vc/piano	1990		AC		
Peralta, Catalina	1963-	Requiem sobre una muerte imaginaria	Electroacústica	fl/livelect.	1991		AA	F. de M.	19'40"
Toro Pérez, Germán	1964-	6 Fragmentos / flauta sola	Solo	fl sola	1990	Estrenados por Gabriel Ahumada en Viena.	AA	F. de M.	10'56"
Toro Pérez, Germán	1964-	FICCIONES	Electroacústica	mixto: fls/cinta /9 instr.	1996		BLAA	s.d.	14'27"
Toro Pérez, Germán	1964-	ROTHKO II	Cámara mixto	mixto: fl/cl, ob, sax, trp, tuba/livelect.	2000				20'
Toro Pérez, Germán	1964-	5 Studies after Italo Calvino	Trío	trío: fl/cl/piano	2001				10'
Toro Pérez, Germán	1964-	Zheng-Sextet	Cámara mixto	Mixto: fl/clb/2vla/vc/zheng	2005				8'
Hernández Torres, Adolfo E.	1967-	Paisajes	Dúo	Dúo: fl/piano	1995				
Pinzón Malagón, Jorge H.	1968-	EVOCACION	Dúo	Dúo: fl/piano	1996		AA	Ed. comp	
Pinzón Malagón, Jorge H.	1968-	MICROCOSMOS	Quinteto	quinteto: fl/4 cuerdas	2001		AA	Ed. comp	
Serrano, Jairo	1968-	Fragmento	Quinteto	quinteto de maderas	1989				
Serrano, Jairo	1968-	"Escena de una mañana de abril"	Cámara mixto	mixto: fl/2 pianos/mar/ cb	1991				
Vega, Diego	1968-	Suite for Woodwind Quartet	Suite	cuarteto: fl/ob/cl/fag	1991				
Vega, Diego	1968-	DE PROFUNDIS	Cámara mixto	mixto: fl/cl/v/vc/piano/ perc.	1999				
Vega, Diego	1968-	DIFERENCIAS	Cámara mixto	mixto:	2000				

				fl/cl/v/cello/piano/perc.					
Vega, Diego	1968-	(Di)ego Dixi	Dúo	Dúo: fl/piano	2001		EAFIT	Ed. EAFIT	
Reyes Copello, Julio	1969-	Sonata	Sonata	Dúo: fl/piano	1992		AC	Ed. comp	
Triana, Alba Fernanda	1969-	DIVERGENCIA	Quinteto	quinteto de maderas	1994				
Triana, Alba Fernanda	1969-	FUENTE / fl. Sola (1994)	Solo	fl sola	1994		AA	Ed. comp	
Chítiva, Darío Alexander	197...-	DIVERTIMIENTO para flauta y fagot	Dúo	dúo: fl/fag	1990				
Córdoba, Juan Domingo	197...-	SOLO para flauta	Solo	fl sola	2000	Existe grabación en vivo.	AP		2'37"
Acosta, Rodolfo	1970-	LA MUERTE DE STEPHEN ALBERT	Electroacústica	fl sola / elect. op.	1996		AC		ind.
Acosta, Rodolfo	1970-	SUSPENSION I para fl., cinta y elect.	Electroacústica	fl/cinta/electrónica	1997	Existe grabación del flautista Santiago Sierra	AC		22'10"
Acosta, Rodolfo	1970-	WIND	Quinteto	quinteto de maderas	1998	Estrenado en la sala Luis A. Arango en 1999	AC		6'30"
Acosta, Rodolfo	1970-	fluye	Dúo	Dúo: fl. bajo/piano	2009	Comisión del Duo Young Music / Munich	AC		ind.
Acosta, Rodolfo	1970-	Cuevas	Trío	trío: picc/cl.b/piano	2010	Estrenado en Oaxaca, Mex. por Ensamble 3	AC		12'
Quijano R., Luis Guillermo	1970-	Música para una profecía	Cámara mixto	mixto: fl/ob/vla/vc/coro	1990				
Rizo, Luis Fernando	1971-	DOS MINIATURAS para flauta traversa	Solo	fl sola	1994		D		
Rizo, Luis Fernando	1971-	SOMBRA	Cámara mixto	mixto: fl/sop/cl/fag/perc.	1998				8'
Rizo, Luis Fernando	1971-	CUMULUS	Cámara mixto	mixto: fl/v/vc/piano	2001				9'40"
Hasler, Johann	1972-	Estudios en forma de Variaciones Op. 7	Variaciones	fl sola	1992	Estrenado por Felipe García/Sala Tayrona/Bogotá	AA	F. de M.	
Hasler, Johann	1972-	REMEMBERANCE OF A FAR AWAY FRIEND	Electroacústica	fl/livelect.	1997		AC	F. de M.	
Hernández Valbuena, Víctor	1973-	"PRAGSMA" para fl y piano	Dúo	Dúo: fl/piano	1996				
Hernández Valbuena, Víctor	1973-	"Cuentos sobre los muros de Ginebra"	Dúo	Dúo: 2 fl	1997				
Hernández Valbuena, Víctor	1973-	"Diámetros de dos puntos que no se encuentran"	Dúo	Dúo: fl/piano	1997				
Hernández Valbuena, Víctor	1973-	"N'si" - trío de cámara	Trío	trío: fl/fag/piano	1997				
Hernández Valbuena, Víctor	1973-	"Extinción del yo" pieza mixta para fl y cinta magnetofónica	Electroacústica	fl/cinta	1998				
Rincón Estrada, Fernando	1973-	MINIATURES 2000	Cámara mixto	cuarteto: fl/cl/vc/piano	1999		AA	Ed. comp	
Escallón Gaviria, Ricardo	1974-	Concierto para flauta virtual	Electroacústica	Electrónica	1997	compuesta a partir del sonido sintetizado de la flauta		CD	
Escallón Gaviria, Ricardo	1974-	Baking the flute	Electroacústica	fl/pista electrónica	2000				
Suárez, Marco Antonio	1974-	"Descripción alcohólica del bosque"	Electroacústica	mixto: fl/guit/elect.	1995				
Suárez, Marco Antonio	1974-	Tema y variaciones	Variaciones	cuarteto: fl/cl/vc/piano	1996				
Suárez, Marco Antonio	1974-	"Micropieza" para fl y guitarra	Dúo	dúo: fl/guit	1997				
Suárez, Marco Antonio	1974-	PALABRAS	Quinteto	quinteto de maderas	1999				15'
Suárez, Marco Antonio	1974-	Caminos del tiempo inmóvil	Electroacústica	fl/cl/vc/livelect.	2004	Instalación sonora			27'
Suárez, Marco Antonio	1974-	Sincronismos II	Cámara mixto	mixto: fl/voz/trp/vc/cb	2005				13'
Useche González, Nicolás	1974-	Pieza para flauta traversa sola	Solo	fl sola	1994				

Alejandro									
Delgado Ortíz, Johan Manuel	1975-	"Nueve resurrecciones y final"	Cámara mixto	mixto: 2 fl/2 v.charango, guit, y bajo.	1998				
Velandia Corredor, Edson Augusto	1975-	"Tres canciones para Claudia"	Trío	trío: fl/sop/guit	2000				
Gómez-Egaña, Pedro	1976-	OORINA	Solo	fl sola	1999				
Jiménez Rodríguez, Ivan Eduardo	1976-	"Cils Dous Espoirn En Vie Me Soustient" 3 flautas y 2 voces	Cámara mixto	mixto: 3 fls/2sopr	1998				
Jiménez Rodríguez, Ivan Eduardo	1976-	"Angeles y demonios desafortunados"	Dúo	dúo: fl/sop.	1999				
Lozano, Santiago	1976-	MOVILES	Electroacústica	mixto: fl/guit.el/livelect.					
Lozano, Santiago	1976-	Quinteto de maderas	Quinteto	quinteto de maderas					
Olarte, Luis Alejandro	1976-	Fantasia en tres movimientos	Fantasia	trío: fl/guit/cb.	1976				
Ramírez T., Carlos Julio	1976-	CRISTALIZACIONES II para quinteto de vientos	Quinteto	quinteto de maderas		AA	Ed. comp		
Alvarez Vargas, Eblis Javier	1977-	TRES MOVIMIENTOS para flauta y piano	Suite	Dúo: fl/piano	1998				
Alvarez Vargas, Eblis Javier	1977-	"MURGA" para perc. Indeterm., acordeón y flauta	Cámara mixto	mixto: fl/ac/perc	1999				
Alvarez Vargas, Eblis Javier	1977-	LA NEGRA NO ME QUIERE MIRAR	Trío	Trío: 2fl/piano	1999				
Idrobo, Leonardo	1977-	OCASO	Cámara mixto	cuarteto: fl/vla/cb/piano	1995				
Idrobo, Leonardo	1977-	FIVE VARIATIONS ON SIMPLE MELODY	Cámara mixto	mixto: fl.alt/vla/vc/piano/perc	1996				
Idrobo, Leonardo	1977-	CIRCUNSTANCIAS	Cámara mixto	mixto: fl/fag/guit/piano	1996				
Idrobo, Leonardo	1977-	In Questo Modo (II)	Quinteto	quinteto de maderas	1999				
Idrobo, Leonardo	1977-	Fabula Ib	Solo	fl alto	2001				
Idrobo, Leonardo	1977-	Un camino es un camino	Trío	fl/cl/piano	2003				
Osorio Rincón, Germán R.	1977-	Sonitus Contrarius Op. 4	Quinteto	quinteto de maderas	1996				
Sarmiento, Pedro Alejandro	1977-	CONCIERTO para flauta, cuerdas y percusión op. 2	Concertino	concierto: fl/cds/perc	1998	Estrenado por Fabio Londoño y la Orq. Filarmónica de Bogotá en 2010	AA	Ed. comp	15'
Sarmiento, Pedro Alejandro	1977-	IMPROMPTU ESPAÑOL	Dúo	Dúo: fl/piano	2004		AA	Ed. comp	3'40"
Sarmiento, Pedro Alejandro	1977-	SARTA BREVE (2007)	Solo	fl sola	2007		AA	Ed. comp	
Sarmiento, Pedro Alejandro	1977-	6 PIEZAS	Trío	trío: fl/vla/arpa	2009				
Carreño, Juan Pablo	1978-	SOLEDAD para fl. Sola	Solo	fl sola	1997		D		
Carreño, Juan Pablo	1978-	INCLEMENCIA	Dúo	Dúo: fl/piano	1998	Dedicada al flautista Javier Olave	AA	Ed. comp	
Carreño, Juan Pablo	1978-	OBERTURA CONCERTANTE	Orq. de flautas	24 fl	1999	Estrenada por orq. de flautas de la U. Javeriana	AA	Ed. comp	
Carreño, Juan Pablo	1978-	Canción Fúnebre	Quinteto	quinteto de maderas	2001		AC	Ed. comp	
Carreño, Juan Pablo	1978-	Estudio para fl. Sola	Solo	fl sola	2001		AC		
Carreño, Juan Pablo	1978-	ALTO NAYA	Trío	trío: fl/cl.bajo/piano	2010		AC		
Gallo, Ricardo	1978-	AMENAZA LA SIERRA para quinteto de maderas	Quinteto	quinteto de maderas	2001		AA	Ed. comp	6'
Gallo, Ricardo	1978-	EL VIAJE Para ensemble de cámara mixto.	Cámara mixto	mixto: 2fl/vientos/perc	2002		AC		25'

Gallo, Ricardo	1978-	CHIRIMÍAS IMAGINARIAS	Trío	trío: fl/vla/arpa	2004		AA	Ed. comp	25'
Gallo, Ricardo	1978-	CLAMORI, ("The Toome Road" by S. Heaney)	Cámara mixto	mixto: fl/cl/trb/sop/perc cb./arpa	2007		AC		6'
Ponce de León, Damián	1980-	Suerte y Pulso	Cámara mixto	mixto: fl/trp/perc./piano	2001	Grabado en disco, publicación indep./2003	AC		10'
Ponce de León, Damián	1980-	FLAUTA Y GOLPES	Dúo	Dúo: fl/mar.	2003	Grabado en disco. Sello la Distritofónica/2009	AC		10'
Ponce de León, Damián	1980-	EUFORIA, DESILUCIÓN Y ASOMBRO	Quinteto	quinteto de maderas	2003	Estrenado por Quinteto de los Andes.	AA	Ed. comp	9'
Ponce de León, Damián	1980-	Pequeño Trío	Trío	trío: fl/vc/piano	2003		AC	Ed. comp	
Ponce de León, Damián	1980-	Confluencias y vicisitudes	Cámara mixto	trío: 2fl/perc.	2005		AC		8'
Ponce de León, Damián	1980-	Un dos, tres	Trío de maderas	trío: fl/2cl.	2005		AC		7'
Valencia, Juan Diego	1980-	OCRE	Dúo	Dúo: fl/piano	2001	Estrenado por el flautista Hugo Espinosa	AP	Ed. comp	
Valencia, Juan Diego	1980-	Atravesando / 2 flautas y marimba (2003)	Trío	trío: 2fl/mar	2003	Estrenado por Hugo Espinosa y Fabio Londoño	AA	Ed. comp	
Vargas Franco, Melissa	1980-	"No es sueño la vida"	Dúo	Dúo: fl/voz.	2011		AC		5'
Mora Betancur, Gabriel	1983-	LOTO	Solo	fl sola	2011				6'
Bernal, Juan Manuel	1985-	Canción de la Muerte No. 2	Cámara mixto	cuarteto: fl/voz/trp/guit.e	2011				8'50"
Bernal, Juan Manuel	1985-	Canción de la Muerte No. 1	Dúo	Dúo: fl/voz.	2011				4'40"
Fernández L., Carlos Andrés	1987-	CRISTALIZACIÓN	Solo	fl sola	2008				6'
Fernández L., Carlos Andrés	1987-	PAISAJE ESTELAR	Quinteto	quinteto de maderas	2009				19'

Catálogo general del repertorio para flauta traversa de compositores colombianos.
(orden alfabético de autor)

AUTOR	FECHAS	TITULO DE LA OBRA	Tipo de obra	Formato instrumental	Año	Información de la obra	Arch.	Edición	Min
Acosta, Rodolfo	1970-	LA MUERTE DE STEPHEN ALBERT	Electroacústica	fl sola / elect. op.	1996		AC		
Acosta, Rodolfo	1970-	SUSPENSION I para fl., cinta y elect.	Electroacústica	fl/cinta/electrónica	1997	Existe grabación del flautista Santiago Sierra	AC		22'10"
Acosta, Rodolfo	1970-	WIND	Quinteto	quinteto de maderas	1998	Estrenado en la sala Luis A. Arango en 1999	AC		6'30"
Acosta, Rodolfo	1970-	fluye	Dúo	Dúo: fl. bajo/piano	2009	Comisión del Duo Young Music / Munich	AC		
Acosta, Rodolfo	1970-	Cuevas	Trío	trío: picc/cl.b/piano	2010	Estrenado en Oaxaca, Mex. por Ensamble 3	AC		12'
Alvarez Vargas, Eblis Javier	1977-	TRES MOVIMIENTOS para flauta y piano	Suite	Dúo: fl/piano	1998				
Alvarez Vargas, Eblis Javier	1977-	"MURGA" para perc. Indeterm., acordeón y flauta	Cámara mixto	mixto: fl/ac/perc	1999				
Alvarez Vargas, Eblis Javier	1977-	LA NEGRA NO ME QUIERE MIRAR	Trío	Trío: 2fl/piano	1999				

Angel, Amparo	1945-	FANTASTIC SUITE Op. 14	Suite	5 maderas/perc	1990	Música para niños	AC	F. de M.	
Angel, Amparo	1945-	EL ENCANTADOR DE PÁJAROS OP.24	Solo	fl sola	2002	Estrenada por Gaspar Hoyos en 2002, quien realizó grabación.	AC	F. de M.	
Aragón Guerrero, Alfredo	1936-	Metamorfosis	Solo	fl sola	1965		CDM	F. de M.	
Aragón Guerrero, Alfredo	1936-	VARIACIONES Y FUGA	Variaciones	mixto:fl/ cl/v/vla/cello	1965				
Aragón Guerrero, Alfredo	1936-	3 canciones para flauta y piano	Suite	Dúo: fl/piano	1967	Grabado por Oscar Alvarez en la Sala Luis A. Arango/1967	CDM	F. de M.	13'30"
Aragón Guerrero, Alfredo	1936-	3 canciones para flauta y orq.	concertino	concierto: fl/orq	1975	Orq. del compositor sobre versión original para fl. y piano. Existe grabación de la O. Sinfónica de Colombia. Solista: Barrett Cobb	CDM	F. de M.	13'30"
Arcila, Carlos Arturo	1961-	"Marco" 2000-Jazz.	Quinteto	quinteto /5 fls	2000	Estrenado en Cali, 2000, Sala Beethoven			
Atehortúa, Blas Emilio	1935-	SEGUNDO QUINTETO DE VIENTOS Op. 4	Quinteto	quinteto de maderas	1959		D		15'
Atehortúa, Blas Emilio	1935-	PRIMER QUINTETO DE VIENTOS en Sib menor Op. 2	Quinteto	quinteto de maderas	1959	Existen algunas grabaciones en vivo	UN	F. de M.	14'
Atehortúa, Blas Emilio	1935-	FANTASIA-RONDÓ para quinteto de vientos Op. 6	Rondó	quinteto de maderas	1960		UN	F. de M.	15'
Atehortúa, Blas Emilio	1935-	CINCO PIEZAS Op. 37	Trío	trío: fl/vla/arpa	1968	Grabado en concierto por Luis Becerra, Ernesto Diaz y Marina Becerra en 1969 (B.L.A.A)	CDM		
Atehortúa, Blas Emilio	1935-	CUARTO QUINTETO DE VIENTOS Op. 46	Quinteto	quinteto de maderas	1970		D		12'
Atehortúa, Blas Emilio	1935-	SEPTIMINO CINCO PIEZAS A BELA BARTOK Op. 104	Cámara mixto	mixto: fl/ob/cl/v/vc/ piano/perc	1980		CDM		12'
Atehortúa, Blas Emilio	1935-	COMARCHIOS para fl sola (1981)	Solo	fl sola	1981		AA	F. de M.	
Atehortúa, Blas Emilio	1935-	SONATA A CINQUE Op. 129	Sonata	quinteto: fl/ ob/cl/fag/piano	1984		AC		11'
Atehortúa, Blas Emilio	1935-	DÚO CONCERTANTE Op 149 No. 1	Sonata	Dúo: fl/piano	1988	Existe grabación del flautista Gaspar Hoyos.	CDM	F. de M.	7'
Atehortúa, Blas Emilio	1935-	TEMPO FANTASTIC Op. 175 No. 2	Solo	fl sola	1992	Encargo de la flautista Elizabeth Singleton	UNC	F. de M.	6'
Atehortúa, Blas Emilio	1935-	6 PIEZAS para flauta sola Op. 185 No. 1	Solo	fl sola	1994	Encargo de la flautista Elizabeth Singleton	UNC		8'
Atehortúa, Blas Emilio	1935-	NONETO -Divertimento Op. 188	Divertimento	mixto: fl/vientos/cuerdas	1995		AC		15'
Atehortúa, Blas Emilio	1935-	PIEZA BREVE para vientos y perc.	Cámara mixto	mixto: fl/vientos/perc	1996		CDM		
Atehortúa, Blas Emilio	1935-	PIEZA FANTÁSTICA	Cámara mixto	mixto: 3 fl/4 arpas	1997				
Bechara, Mauricio	1957-	Música para dos flautas, clarinete y percusión	Cámara mixto	mixto: 2fl/cl/perc	1987		AC		
Bechara, Mauricio	1957-	Cinco piezas	Cámara mixto	mixto: fl/laúd/perc.	1987				
Benavides, Antonio	1910-...?	SONATINA	Sonatina	trío: 3 fl			CDM	F. de M.	2'50"
Bermúdez Silva, Jesús	1884-1969	MELANCOLIA	Solo	fl sola	1947	Una de las primeras piezas para flauta sola escritas por compositor colombiano.	UPN		

Bermúdez Silva, Jesús	1884-1969	Trio para piano, flauta y cello	Trío	trío: fl/vc/piano	1959		AA	F. de M.	
Bermúdez Silva, Jesús	1884-1969	AIRES GUAMBIANOS (3 danzas)	Suite	mixto: 2 fl/ bombo/tambor	1966	3 danzas sobre los aires guambianos	CDM	F. de M.	
Bernal, Juan Manuel	1985-	Canción de la Muerte No. 2	Cámara mixto	cuarteto: fl/voz/trp/guit.e	2011				8'50"
Bernal, Juan Manuel	1985-	Canción de la Muerte No. 1	Dúo	Dúo: fl/voz.	2011				4'40"
Biava Ramponi, Pedro	1902-1972	SERENATA D'AMORE	Orq. de salón	mixto: fl/cl/trp/v/vc/cb			CDM		
Biava Ramponi, Pedro	1902-1972	VOLVEREMOS	Orq. de salón	mixto: fl/v/cl/sax/trp/cb			CDM		
Biava Ramponi, Pedro	1902-1972	DIVERTIMENTO	Cuarteto de maderas	cuarteto: fl/ob/cl/fag	1933		CDM		
Borda, Germán	1935-	MACROESTRUCTURA	Cámara mixto	mixto			D		
Borda, Germán	1935-	CONCIERTO	Concierto	concierto: 2fls/piano/orq.			D		
Borda, Germán	1935-	CONCERTANTE	Concierto	concierto: fl/perc.			D		
Borda, Germán	1935-	CIUDAD PERDIDA	Cuarteto	cuarteto: fl/ob/cl/fag			D		
Borda, Germán	1935-	MEDITACIÓN	Cuarteto	cuarteto: fl/ob/cl/fag			D		
Borda, Germán	1935-	PEQUEÑO REQUIEM	Cuarteto	cuarteto: fl/ob/cl/fag			CDM		
Borda, Germán	1935-	MICROESTRUCTURAS	Dúo	fl/vc			D		
Borda, Germán	1935-	FLAUTA Y CLAVE	Dúo	Dúo: fl/piano (o clavecín)			CDM	F. de M.	1'10"
Borda, Germán	1935-	ODA	Quinteto	5 fls de madera			D		
Borda, Germán	1935-	ARMONIAS	Quinteto	quinteto de maderas			D		
Borda, Germán	1935-	DEL ORIGEN (Cosmogénesis)	Quinteto	quinteto de maderas			D		
Borda, Germán	1935-	ELEGIA	Sexteto	fl/5 cuerdas			D		
Borda, Germán	1935-	BOSSLERIANA	Solo	fl sola			D		
Borda, Germán	1935-	6 SOLOS GRIEGOS	Solo	fl sola	1970				
Borda, Germán	1935-	(4) Solos para flauta (1973)	Solo	fl sola	1973		CDM	F. de M.	
Borda, Germán	1935-	DREIDANA	Sexteto	sexteto: fl/5 cuerdas	1995		OFB	Ed. comp	19'39"
Calderón, Claudia	1959-	TRIO	Trío	trío: fl/fag/piano	1980				
Calderón, Claudia	1959-	EL GALEÓN SUMERGIDO	Trío	trío: fl/vc/arpa	1996	Obra editada en París.		Harposphère, Paris.	10'21"
Carbó, Guillermo	1963-	WAYRA para quena	Solo	quena	1995				
Carreño, Juan Pablo	1978-	SOLEDAD para fl. Sola	Solo	fl sola	1997		D		
Carreño, Juan Pablo	1978-	INCLEMENCIA	Dúo	Dúo: fl/piano	1998	Dedicada al flautista Javier Olave	AA	Ed. comp	
Carreño, Juan Pablo	1978-	OBERTURA CONCERTANTE	Orq. de flautas	24 fl	1999	Estrenada por orq. de flautas de la U. Javeriana	AA	Ed. comp	
Carreño, Juan Pablo	1978-	Canción Fúnebre	Quinteto	quinteto de maderas	2001		AC	Ed. comp	
Carreño, Juan Pablo	1978-	Estudio para fl. Sola	Solo	fl sola	2001		AC		
Carreño, Juan Pablo	1978-	ALTO NAYA	Trío	trío: fl/cl.bajo/piano	2010		AC		
Carrizosa, Eduardo	1953-	INTEGRACION	Solo	fl sola	1981	Existe grabación.			
Caruso, Fortunato	1935-	Pequeña suite antigua	Suite	quinteto de maderas	1978	Grabada por el Quinteto Eolo en la Radio Nacional	AA	F. de M.	
Caruso, Fortunato	1935-	Suite latinoamericana	Suite	quinteto de maderas	1990		AA	F. de M.	
Caruso, Fortunato	1935-	TRIPTICO	Concertino	concierto: fl/arpa/cuerdas	1992		AA	F. de M.	
Chítiva, Darío Alexsander	197...-	DIVERTIMENTO para flauta y fagot	Dúo	dúo: fl/fag	1990				
Cifuentes Rodríguez, Santos	1870-1932	Balada Op. 105	Melodía acompañada	Dúo: fl/piano	1901	Posiblemente, una de las primeras obras para la flauta escrita por un compositor colombiano.	CDM	M.film.	2'30"

Córdoba, Juan Domingo	197...-	SOLO para flauta	Solo	fl sola	2000	Existe grabación en vivo.	AP		2'37"
Delgado Ortíz, Johan Manuel	1975-	"Nueve resurrecciones y final"	Cámara mixto	mixto: 2 fl/2 v.charango, guit, y bajo.	1998				
Escallón Gaviria, Ricardo	1974-	Concierto para flauta virtual	Electroacústica	Electrónica	1997	compuesta a partir del sonido sintetizado de la flauta		CD	
Escallón Gaviria, Ricardo	1974-	Baking the flute	Electroacústica	fl/pista electrónica	2000				
Escobar, Luis Antonio	1925-1992	Música incidental para flauta y piano (10 fragmentos)	M. incidental	Dúo: fl/piano			AC		12'30"
Escobar, Luis Antonio	1925-1992	Concierto para flauta y orquesta (1951)	Concierto	concierto: fl/orq	1951		CDM	F. de M.	17'
Escobar, Luis Antonio	1925-1992	TRIO	Trío	trío: fl/cl/piano	1951		AC	F. de M.	6'
Escobar, Luis Antonio	1925-1992	Petite Suite	Suite	trío: fl/ob/fag	1953		AC	F. de M.	
Escobar, Luis Antonio	1925-1992	SONATA Op. 36 No.1 (1956)	Sonata	Dúo: fl/piano	1956	Existe grabación del flautista Gaspar Hoyos.	AA	F. de M.	8'
Escobar, Luis Antonio	1925-1992	QUINTETO DE LA CURUBA	Quinteto	quinteto de maderas	1959		AC	F. de M.	22'
Estrada Abadía, Lucas	1938-1981	2 CANCIONES: Siempre , La Rosa y Tú	Canción de cámara	trío: fl/voz/piano	1974		AP	F. de M.	4'
Estrada Abadía, Lucas	1938-1981	2 CANCIONES: View of Winter Trees, You Come Too	Canción de cámara	trío: fl/voz/piano	1974		AP	F. de M.	4'
Fajardo Chávez, Javier	1950-2011	DIPTICO "Laguna Negra y Galeras" -tonada y pasillo	Danza	Dúo: fl/piano	2000		AA	Ed. comp	
Fajardo Chávez, Javier	1950-2011	PRELUDIO para fl. y guitarra	Dúo	dúo: fl/guit	2000		AA	Ed. comp	
Fajardo Chávez, Javier	1950-2011	SUITE COLOMBIANA No. 1	Suite	Dúo: fl/piano	2000		AA	Ed. comp	
Fajardo Chávez, Javier	1950-2011	URKUNINA	Danza	Dúo: fl/piano	2006	bomba para fl y piano	AA	Ed. comp	
Fajardo Chávez, Javier	1950-2011	ROMANZA para fl y piano	Melodía acompañada	Dúo: fl/piano	2006		AA	Ed. comp	
Fernández L., Carlos Andrés	1987-	CRISTALIZACIÓN	Solo	fl sola	2008				6'
Fernández L., Carlos Andrés	1987-	PAISAJE ESTELAR	Quinteto	quinteto de maderas	2009				19'
Figueroa, Luis Carlos	1923-	AÑORANZAS	Concertino	concierto: fl/cuerdas	1967		AC		
Figueroa, Luis Carlos	1923-	SCHERZO	Scherzo concertante	concierto: fl/cuerdas	1967		AC		
Figueroa, Luis Carlos	1923-	CONCERTINO	Concierto	concierto: fl/cuerd/tim	1968	Dedicado a y estrenado por Jorge Humberto Valencia en 1972.	OFB	F. de M.	9'52"
Figueroa, Luis Carlos	1923-	Danza, Barcarola y Reminiscencias	Suite	dúo: fl/guit	1973		CDM	F. de M.	5'
Figueroa, Luis Carlos	1923-	Colombianas No. 7 / 2 fl. y guitarra	Trío	trío: 2fl/guit	1983		AC		
Gallo, Ricardo	1978-	AMENAZA LA SIERRA para quinteto de maderas	Quinteto	quinteto de maderas	2001		AA	Ed. comp	6'
Gallo, Ricardo	1978-	EL VIAJE Para ensemble de cámara mixto.	Cámara mixto	mixto: 2fl/vientos/perc	2002		AC		25'
Gallo, Ricardo	1978-	CHIRIMÍAS IMAGINARIAS	Trío	trío: fl/vla/arpa	2004		AA	Ed. comp	25'
Gallo, Ricardo	1978-	CLAMOR I, ("The Toome Road" by S. Heaney)	Cámara mixto	mixto: fl/cl/trb/sop/perc cb./arpa	2007		AC		6'
García Piedrahita, Roberto	1958-	"LAPIZAR" para flauta y electrónica en vivo	Electroacústica	fl/livelect.	1989				
Gaviria, Guillermo	1951-	CINCO	Trío	trío: fl/c.in/cello	1985				

Gaviria, Guillermo	1951-	FLARE	Dúo	Dúo: 2 fl	1990	Estrenada por los flautistas Hugo Espinosa y Fabio Londoño	AA	Ed. comp	
Gaviria, Guillermo	1951-	SERERE para 2 fl y clavecín	Trío	trío: 2fl/clave	1992				
Gómez de Botero, Josefina	1927-	Fantasia para flauta y piano	Melodía acompañada	Dúo: fl/piano			CDM	F. de M.	
Gómez Vignes, Mario	1936-	DIVERTIMIENTO Op. 17	Divertimento	quinteto de maderas	1963				
Gómez Vignes, Mario	1936-	RICERCARE para quinteto de vientos Op. 28	Quinteto	quinteto de maderas	1967	Dedicado al Quinteto de vientos de Chile	AA	F. de M.	6'45"
Gómez Vignes, Mario	1936-	Cuatro microelegías	Cámara mixto	mixto: fl/cl/glock/piano/voz	1969				
Gómez Vignes, Mario	1936-	LA EXCEPCION Y LA REGLA OP. 27	Cámara mixto	mixto: fl/voz/ cl/bat/guit	1969				
Gómez Vignes, Mario	1936-	Divertimento en suite Op. 38	Divertimento	trío: fl/v/piano	1971				18'
Gómez Vignes, Mario	1936-	Divertimento en suite	Trío	trío: fl/cl/piano	1971				
Gómez Vignes, Mario	1936-	Canción de cuna neurótica Op.44	Trío	trío: fl/fl.d/piano	1974				
Gómez-Egaña, Pedro	1976-	OORINA	Solo	fl sola	1999				
González Cabrera, Héctor Manuel	1961-	Homenaje para un Mártir	Dúo	dúo: fl/guit	1993				
González Cabrera, Héctor Manuel	1961-	Del humor y Cumbé	Quinteto	quinteto de maderas	1999				
González Cabrera, Héctor Manuel	1961-	LA MUERTE Y EL GARABATO	Trío	trío: fl/vc/piano	2003		AA	F. de M.	9'
Gonzalez Zuleta, Fabio	1920-2011	Suite Andina	Suite	quinteto: fl/4 cuerdas	1945		D		
Gonzalez Zuleta, Fabio	1920-2011	QUINTETO ABSTRACTO	Quinteto	quinteto de maderas	1960	Escrito por encargo de Guillermo Espinosa. Editado por Peer International Corp. (EU)	CDM	F. de M.	11'03"
Gonzalez Zuleta, Fabio	1920-2011	Compás	Dúo	Dúo: fl/piano	1968		CDM	F. de M.	
Gonzalez Zuleta, Fabio	1920-2011	Cinco piezas para sexteto	Sexteto	mixto: fl/ob/sax/cel/arpa/guit	1971		D		
Guarín, José Joaquín	1825-1854	SERENATA	Trío de salón	trío: fl/v/guit	1848	Publicada en el Neo-Granadino el 25 de nov. de 1848	BNC	M.film	1'45"
Guzmán Naranjo , Alberto	1953-	LABERINTO	Quinteto	quinteto de maderas	1985		D		11'05"
Guzmán Naranjo , Alberto	1953-	VISIONES	Dúo	dúo: fl/cl	2002	Estrenado en el XII Foro de Compositores del Caribe, Medellín			
Hasler, Johann	1972-	Estudios en forma de Variaciones Op. 7	Variaciones	fl sola	1992	Estrenado por Felipe García/Sala Tayrona/Bogotá	AA	F. de M.	
Hasler, Johann	1972-	REMEMBRANCE OF A FAR AWAY FRIEND	Electroacústica	fl/livelect.	1997		AC	F. de M.	
Hernández Torres, Adolfo Enrique	1967-	Paisajes	Dúo	Dúo: fl/piano	1995				
Hernández Valbuena, Víctor	1973-	"PRAGSMA" para fl y piano	Dúo	Dúo: fl/piano	1996				
Hernández Valbuena, Víctor	1973-	"Cuentos sobre los muros de Ginebra"	Dúo	Dúo: 2 fl	1997				
Hernández Valbuena, Víctor	1973-	"Diámetros de dos puntos que no se encuentran"	Dúo	Dúo: fl/piano	1997				
Hernández Valbuena, Víctor	1973-	"N'si" - trío de cámara	Trío	trío: fl/fag/piano	1997				

Hernández Valbuena, Víctor	1973-	"Extinción del yo" pieza mixta para fl y cinta magnetofónica	Electroacústica	fl/cinta	1998				
Idrobo, Leonardo	1977-	OCASO	Cámara mixto	cuarteto: fl/vla/cb/piano	1995				
Idrobo, Leonardo	1977-	FIVE VARIATIONS ON SIMPLE MELODY	Cámara mixto	mixto: fl.alt/vla/vc/piano/perc	1996				
Idrobo, Leonardo	1977-	CIRCUNSTANCIAS	Cámara mixto	mixto: fl/fag/guit/piano	1996				
Idrobo, Leonardo	1977-	In Questo Modo (II)	Quinteto	quinteto de maderas	1999				
Idrobo, Leonardo	1977-	Fabula Ib	Solo	fl alto	2001				
Idrobo, Leonardo	1977-	Un camino es un camino	Trío	fl/cl/piano	2003				
Jiménez Rodríguez, Ivan Eduardo	1976-	"Cils Dous Espoirn En Vie Me Soutient" 3 flautas y 2 voces	Cámara mixto	mixto: 3 fls/2sopr	1998				
Jiménez Rodríguez, Ivan Eduardo	1976-	"Angeles y demonios desafortunados"	Dúo	dúo: fl/sop.	1999				
Ledesma, Rodolfo	1954-	DUX (Duetto simple)	Dúo	dúo: fl/fag	1990	Obra extraviada. Se estrenó en Miami			
Londoño, Fabio	1961-	DANZA-ESTUDIO	Solo	fl sola	1998	Variaciones sobre una danza colombiana	AA		3'
Londoño, Fabio	1961-	Chanson Triste	Solo	fl sola	1998	Estudio sobre una melodía de Duparc.	AA		3'
Lozano Riveros, Mauricio	1958-	GUASILLO	Cámara mixto	mixto: 2fl/cl/guit/tip/cb.	1990	guabina- pasillo, pieza de carácter popular	AC	Ed. comp	
Lozano, Santiago	1976-	MOVILES	Electroacústica	mixto: fl/guit.el/livelect.					
Lozano, Santiago	1976-	Quinteto de maderas	Quinteto	quinteto de maderas					
Mejía Navarro, Adolfo	1905-1973	ILUSIONES, vals	Melodía	fl sola	1960	Guión melódico - falta acompañamiento	PCAC	Tr..M.O.	
Mejía Navarro, Adolfo	1905-1973	OYE	Melodía acompañada	Dúo: fl/piano	1960	para violín (o flauta) y piano	PCAC	F. de M.	2'43"
Meneses O., Fernando	1954-1983	SOL DE LOS VENADOS	Cámara mixto	mixto: fl/guit/perc	1980	Obra extraviada	D		
Meneses O., Fernando	1954-1983	TONADA DE VAQUERIA	Cámara mixto	trío: fl/voz/guit	1981	para silbido (o flauta?), voz y guitarra	CDM	F. de M.	
Meneses O., Fernando	1954-1983	Motivo de Ordeño	Dúo	Dúo: fl/piano	1981		CDM	F. de M.	
Mesa, Sergio	1943-	PREMONICIONES (1989)	Quinteto	quinteto de maderas	1989	C.Comercio Medellín	AA	F. de M.	
Mesa, Sergio	1943-	CON EDIPO	Trío	trío: fl/voz/vc	1996				
Mesa, Sergio	1943-	PIEZA para fl y piano	Dúo	Dúo: fl/piano	2002		AA	Ed. comp	
Millán Gómez, Enrique	1957-	FANTASÍA	Dúo	dúo: fl/guit	1979		CDM		
Millán Gómez, Enrique	1957-	Melodías psicobarrocas	Concertino	concierto: fl/cuerdas/tim.	1980		CDM		
Mojica Mesa, Raúl	1928-1991	3 PIEZAS	Cuarteto de maderas	cuarteto: fl/ob/cl/fag	1968		AP		
Mojica Mesa, Raúl	1928-1991	REFLEXIONES SONORAS	Quinteto	quinteto de maderas	1977		CDM	F. de M.	
Mora Betancur, Gabriel	1983-	LOTO	Solo	fl sola	2011				6'
Mora Mora, Artidoro	1930...?-?	CANCION para flauta y piano	Melodía acompañada	Dúo: fl/piano	1950	Ejercicio de composición. Se estrenó en audición de alumnos del Conservatorio en Bogotá-1950	D		
Nasí, Mauricio	1949-	Pavana No. 1 /fl. y arpa (o piano) Op. 3 (1978)	Melodía acompañada	dúo: fl/arpa (o piano)	1976		AA	F. de M.	5'
Nasí, Mauricio	1949-	Variación (del Op. 4)"EPTAKORDIO"	Variaciones	Dúo: fl/piano	1978		UN	F. de M.	
Nasí, Mauricio	1949-	Fantasia No.2 Op.16/dulzaina (o flauta) y arpa (piano)-1981	Melodía acompañada	dúo: fl/arpa (o piano)	1981		AA	F. de M.	5'30"
Nasí, Mauricio	1949-	Meditación Gregoriana No. 2 Op. 23 / fl. Sola (1982)	Solo	fl sola	1982		AA	F. de M.	

Nasi, Mauricio	1949-	MOSAICO DE ENSUEÑO Op.85	Concertino	concierto: fl/cuerdas	2001		AA	Ed. comp	
Nasi, Mauricio	1949-	MINIATURA VARIADA Y FUGA picc y orq. Op. 87	Variaciones	concierto. Picc/orq.	2002		AA		
Nova Sondag, Jacqueline	1935-1975	3 Danzas Medievales	Suite	mixto: fl/vla/tamb/c.ing.	1964		D		
Nova Sondag, Jacqueline	1935-1975	ASIMETRÍAS para fl. timbales y tam-tams	Modernista	fl/perc.	1967		AP	F. de M.	14'09"
Nova Sondag, Jacqueline	1935-1975	Música para "Macbeth"	M. incidental	orq. de cámara	1967		CDM	M. O.	14'09"
Olarte, Luis Alejandro	1976-	Fantasia en tres movimientos	Fantasia	trío: fl/guit/cb.	1976				
Olaya Muñoz, Jorge	1916-1995	SUMERCESITA (bambuco No. 32)	bambuco	cuarteto: fl/ob/cl/fag	1976	Adaptación para cuarteto del compositor sobre su bambuco No. 32 (1964)	CDM	D. M.O.	
Olaya Muñoz, Jorge	1916-1995	12 danzas colombianas	Suite	quinteto de maderas	1976		CDM	M. O.	
Osorio Rincón, Germán R.	1977-	Sonitus Contrarius Op. 4	Quinteto	quinteto de maderas	1996				
Parra, Gustavo	1963-	TRIO No. 1	Trío	trío: 2fl/fag	1984		AC		
Parra, Gustavo	1963-	Blancos Trozos de Hielo	Dúo	dúo: fl/guit	1985		AC		
Parra, Gustavo	1963-	FANTASÍA	Fantasia	Dúo: fl/piano	1987		AA	Ed. comp	
Paz, Marceliano	1903-	Divertimento para flauta	Divertimento	s.d.			D		
Paz, Marceliano	1903-	Quinteto sobre un tema de Gluck	Quinteto	quinteto /5 fls			D		
Paz, Marceliano	1903-	Paráfrasis sobre un tema incaico	Solo	fl sola			D		
Paz, Marceliano	1903-	10 variaciones para flauta sobre un tema de Adolphe Adam	Variaciones	fl. sola			AP	F. de M.	
Paz, Marceliano	1903-	Variaciones sobre un bambuco anónimo nariñense	Variaciones	s.d.			D		
Peralta, Catalina	1963-	ELEGIA No. 2	Trío	trío: fl/c.in/cb	1986		AC		5'40"
Peralta, Catalina	1963-	MONOLOGO EN LA CIUDAD MUERTA No.2	Electroacústica	mixto: fl/cinta/cb/ perc	1989		AC		14'24"
Peralta, Catalina	1963-	EXPLORACION I Op. 17 para fl sola acompañada de sí misma	Electroacústica	fl/livelect.	1990		AC		
Peralta, Catalina	1963-	TRIO para fl cello y piano	Trío	trío: fl/vc/piano	1990		AC		
Peralta, Catalina	1963-	Requiem sobre una muerte imaginaria	Electroacústica	fl/livelect.	1991		AA	F. de M.	19'40"
Pineda Duque, Roberto	1910-1977	SONATINA	Sonatina	Dúo: 2 fl		Existe grabación: Luis Becerra/Oscar Álvarez	D		
Pineda Duque, Roberto	1910-1977	Trío en Fa	Trío	trío: fl/v/vla	1952		UN	F. de M.	
Pineda Duque, Roberto	1910-1977	CONCERTINO	Concertino	concierto: fl/cuerdas	1953		D		
Pineda Duque, Roberto	1910-1977	CONCIERTO para flauta y orq. / o fl. y Banda sinfónica	Concierto	concierto: fl/orq	1967	Existe versión para flauta y banda sinfónica	EAFIT	F. de M.	16'26"
Pineda Duque, Roberto	1910-1977	3 BAGATELAS	Piezas breves	dúo: fl/arpa	1967		EAFIT	F. de M.	
Pineda Duque, Roberto	1910-1977	ELEGIA	Solo	fl sola	1977	Grabada por León Giraldo/EAFIT 2008	AA	F. de M.	10'25"
Pinzón Malagón, Jorge H.	1968-	EVOCACION	Dúo	Dúo: fl/piano	1996		AA	Ed. comp	
Pinzón Malagón, Jorge H.	1968-	MICROCOSMOS	Quinteto	quinteto: fl/4 cuerdas	2001		AA	Ed. comp	
Pinzón Urrea, Jesús	1928-	Rítmica I	Trío	trío: fl/piano/cb	1971		BLAA	s.d.	
Pinzón Urrea, Jesús	1928-	Rítmica II	Trío	trío: fl/piano/cb	1972		BLAA	s.d.	
Pinzón Urrea, Jesús	1928-	4 micromovimientos / fl. Sola	Solo	fl sola	1975		CDM	F. de M.	

		(oboe o clarinete)							
Ponce de León, Damián	1980-	Suerte y Pulso	Cámara mixto	mixto: fl/trp/perc./piano	2001	Grabado en disco, publicación indep./2003	AC		10'
Ponce de León, Damián	1980-	FLAUTA Y GOLPES	Dúo	Dúo: fl/mar.	2003	Grabado en disco. Sello la Distritofónica/2009	AC		10'
Ponce de León, Damián	1980-	EUFORIA, DESILUCIÓN Y ASOMBRO	Quinteto	quinteto de maderas	2003	Estrenado por Quinteto de los Andes.	AA	Ed. comp	9'
Ponce de León, Damián	1980-	Pequeño Trío	Trío	trío: fl/vc/piano	2003		AC	Ed. comp	
Ponce de León, Damián	1980-	Confluencias y vicisitudes	Cámara mixto	trío: 2fl/perc.	2005		AC		8'
Ponce de León, Damián	1980-	Un dos, tres	Trío de maderas	trío: fl/2cl.	2005		AC		7'
Posada Amador, Carlos	1908-1993	TRIO para 2 fl y clarinete	Trío	trío: 2fl/cl	1943		AP	F. de M.	20'
Posada Amador, Carlos	1908-1993	CANTIGA NAVIDEÑA	Concertante	mixto: fl/voces/arpa/trp/trb.	1962		AP	F. de M.	3'
Posada Amador, Carlos	1908-1993	MELODIE RUSTIQUE	Melodía acompañada	dúo: fl/arpa	1962		AP	F. de M.	2'42"
Posada, Andrés	1954-	PUNTA PIEDRA(San Bernardo del Viento)	Cámara mixto	cuarteto: fl/cl/v/cello	1979				
Posada, Andrés	1954-	4 PIEZAS CORTAS para 2 fl	Dúo	Dúo: 2 fl	1982				6'
Posada, Andrés	1954-	ROMANCE A CINCO -	Cámara mixto	mixto: fl/ob/guit/cb/perc	1983	Fantasia y variaciones sobre un tema de Purcell	BLAA	s.d.	7'
Posada, Andrés	1954-	DÚO	Dúo	dúo: fl/guit	1983		AA	F. de M.	12'
Posada, Andrés	1954-	SONATA ESTIVAL	Cámara mixto	orq. vientos	1985				15'
Posada, Andrés	1954-	LO QUE SEA	M. incidental	mixto: fl/cl/vc/tiple	1999				
Potes Cortés, Alba Lucía	1954-	CANCIONES NOCTURNAS	Canción de cámara	cuarteto: fl/voz/cl/vc	1993		CDM	Ed. comp	9'
Potes Cortés, Alba Lucía	1954-	APRISA	Trío	trío: fl/vc/piano	1994		CDM		
Potes Cortés, Alba Lucía	1954-	TERNURA DE LAS GRULLAS	Solo	fl sola	1995		CDM	Ed. comp	5'45"
Potes Cortés, Alba Lucía	1954-	Tres Miniaturas para las Mariposas Ausentes	Trío	fl/cl.b/piano	1998				7'
Potes Cortés, Alba Lucía	1954-	"Y el aire trae aromas de cadmías..."	Cámara mixto	mixto: fl/v/vc/piano y perc.	2001		CDM		8'08"
Potes Cortés, Alba Lucía	1954-	"Entre arrullos y madrigales"	Cámara mixto	mixto: fl/sop/cl/cl.b/vc/piano/ perc	2002		BLAA	Ed. comp	5'45"
Potes Cortés, Alba Lucía	1954-	HUELLAS / Homenaje a Bach	Solo	fl bajo sola	2010				5'
Potes Cortés, Alba Lucía	1954-	Tres instrumentos para un tema obstinado	Trío	mixto: fl/guit (tip)/cb.	2010				9'
Potes Cortés, Alba Lucía	1954-	Conversaciones Nocturnas	Dúo	2 fls. Bajo	2011				7'
Pulido, Luis	1958 -	Concierto	Concierto	concierto: fl/cuerdas	1984	Estrenado por Jaime Moreno en 1990 con la OFB.	OFB		16'
Pulido, Luis	1958 -	CALINA	Concierto	concierto: fl/orq	1985		OFB		
Pulido, Luis	1958 -	RAMAJE	Dúo	dúo: fl/cello	1988				
Pulido, Luis	1958 -	GRAZNIDO para fl, cl, y cl. Bajo	Trío	trío: fl/cl/cl.b	1989				
Quevedo Arvelo, Julio	1829-1896	ANDANTE en rem	Orq. de salón	mixto: fl/2cl/2cor/cds.	1850		CDM		
Quevedo Z, Guillermo	1886-1964	Bogotanerías: Los Cocuyitos, coro y bailable	M. salón.	mixto: coro/fl/varios			CDM	F. de M.	

Quevedo Z, Guillermo	1886-1964	Amores de Arlequín - Serenata	M. salón.	mixto: fl/v/vc/cb/piano			CDM	F. de M.	
Quevedo Z, Guillermo	1886-1964	Al despertar - vals	M. salón.	mixto: fl/voz/trp/v/cb/ piano			CDM	F. de M.	
Quevedo Z, Guillermo	1886-1964	Ole Chula	M. salón.	fl/voz/v/cb/piano		Jota.			
Quevedo Z, Guillermo	1886-1964	Pequeña misa de la Morenita (Nuestra Sra. de Monserrat)	M. religiosa.	fl/v/cb/org/2 voces			CDM	F. de M.	
Quevedo Z, Guillermo	1886-1964	RONDINELLA	M. salón.	mixto: voz/fl/v/vc/cb/piano	1902				
Quevedo Z, Guillermo	1886-1964	Margarita - Gavotta No. 4 Op. 72	M. salón.	mixto: fl, trp, pist, v/cb, piano	1916		CDM	F. de M.	
Quevedo Z, Guillermo	1886-1964	10 intermedios para orquestina	M. salón.	trío: fl/piano/cb	1940		CDM	F. de M.	
Quevedo Z, Guillermo	1886-1964	Airecillos Tenzanos - Serenata	M. salón.	cuarteto: fl/v/cb/piano	1940		CDM	F. de M.	
Quevedo Z, Guillermo	1886-1964	Interludio	M. salón.	cuarteto: fl/v/cb/piano	1940		CDM	F. de M.	
Quevedo Z, Guillermo	1886-1964	Libera me domine	M. religiosa.	fl/trp/v/cb/org/2 voces	1943		CDM	F. de M.	
Quevedo Z, Guillermo	1886-1964	Himno Leonístico	M. salón.	mixto: coro/fl/trp/v/cb	1954		CDM	F. de M.	
Quijano R., Luis Guillermo	1970-	Música para una profecía	Cámara mixto	mixto: fl/ob/vla/vc/coro	1990				
Ramírez Sierra, Alvaro	1932-1991	Trío para flauta, clarinete y fagot	Trío	trío: fl/cl/fag		Fue estrenado en Boston (EU)	CT		
Ramírez Sierra, Alvaro	1932-1991	Cuerpo desnudo	Cámara mixto	mixto: fl/voz/v/piano	1969		CDM		
Ramírez Sierra, Alvaro	1932-1991	SONATA	Sonata	trío: fl/ob/piano	1975		CT		
Ramírez Sierra, Alvaro	1932-1991	Música incidental para "Juan Palmieri" (1976)	M. incidental	mixto: fl/cl/piano/perc	1976		D		
Ramírez Sierra, Alvaro	1932-1991	SUITE para flauta y guitarra	Dúo	dúo: fl/guit	1984		CT		
Ramírez T., Carlos Julio	1976-	CRISTALIZACIONES II para quinteto de vientos	Quinteto	quinteto de maderas			AA	Ed. comp	
Rendón García, Guillermo	1935-	SEXTETO	Sexteto	sexteto:5 maderas/piano	1963		AC	Ed. comp	22'
Rendón García, Guillermo	1935-	PRESENCIA DEL OTOÑO	Cámara mixto	mixto: fl/sop/ob/cl/cor,4 c./piano	1971		AC		20'
Rendón García, Guillermo	1935-	SERKAN IKALA -var. Sobre un texto sagrado Tule	Cámara mixto	mixto: fl/ob/cl/v/cello/perc)	1980	Estrenada en 2011.	AC		25'
Rendón García, Guillermo	1935-	BIPARTITA para flauta sola (1980)	Solo	fl sola	1980	Posee dos movimientos. Fue estrenado por Catherine Mueller en 1980.	AA		8'
Rendón García, Guillermo	1935-	BUCÓLICAS para canto, flauta, clarinete	Trío	trío: fl/voz/cl	1983		AC		12'
Rendón García, Guillermo	1935-	IMPROVISACIÓN para flauta	Solo	fl sola	1984		AC		6'
Rendón García, Guillermo	1935-	MARLIZ	M. incidental	mixto: fl/org/piano/guit.	1986	Para cine	AC		8'
Rendón García, Guillermo	1935-	LUCIERNAGAS (1990)- trío	Trío	trío: fl/ob/vc	1990		AC		10'
Reyes Copello, Julio	1969-	Sonata	Sonata	Dúo: fl/piano	1992		AC	Ed. comp	
Rincón Estrada, Fernando	1973-	MINIATURES 2000	Cámara mixto	cuarteto: fl/cl/vc/piano	1999		AA	Ed. comp	
Rivera, Edgar	1954-	TRIO Np. 1 Op. 3	Trío de maderas	trío: fl/ob/cl	1981		AC	F. de M.	
Rivera, Edgar	1954-	ARIA Op. 5 para flauta y percusión	Solo acompañado	fl/perc.	1984		AC	F. de M.	7'10"
Rivera, Edgar	1954-	Cuando el día se vació/ Op. 9	Cámara mixto	mixto: 5 maderas/ contralto/piano	1989		AC		

Rivera, Edgar	1954-	TREBOL Op. 10 para fl, ob, cello (inconcluso)	Trío	trío: fl/ob/vc	1990		AC		
Rivera, Edgar	1954-	ESQUIRLAS Op. 13 B para quinteto de vientos	Quinteto	quinteto de maderas	1996		AC	Ed. comp	
Rivera, Edgar	1954-	M. ambiental para paisaje con figuras reclinadas a lo Henry Moore Op.19	Cámara mixto	mixto: fl/varios	2003		AC		20'
Rivera, Edgar	1954-	TXIKI CLAIRE BLOOM Op. 21 para 2 flautistas y piano	Trío	trío: fl/picc/fl.alt	2004		AC	Ed. comp	6'
Rivera, Edgar	1954-	RITOS DE PASO Op. 25	Cámara mixto	mixto:fl/v,guit, piano, perc	2006		AC	Ed. comp	20'
Rizo, Luis Fernando	1971-	DOS MINIATURAS para flauta traversa	Solo	fl sola	1994		D		
Rizo, Luis Fernando	1971-	SOMBRA	Cámara mixto	mixto: fl/sop/cl/fag/perc.	1998				8'
Rizo, Luis Fernando	1971-	CUMULUS	Cámara mixto	mixto: fl/v/vc/piano	2001				9'40"
Sarmiento, Pedro Alejandro	1977-	CONCIERTO para flauta, cuerdas y percusión op. 2	Concertino	concierto: fl/cds/perc	1998	Estrenado por Fabio Londoño y la Orq. Filarmónica de Bogotá en 2010	AA	Ed. comp	15'
Sarmiento, Pedro Alejandro	1977-	IMPROMPTU ESPAÑOL	Dúo	Dúo: fl/piano	2004		AA	Ed. comp	3'40"
Sarmiento, Pedro Alejandro	1977-	SARTA BREVE (2007)	Solo	fl sola	2007		AA	Ed. comp	
Sarmiento, Pedro Alejandro	1977-	6 PIEZAS	Trío	trío: fl/vla/arpa	2009				
Serrano, Jairo	1968-	Fragmento	Quinteto	quinteto de maderas	1989				
Serrano, Jairo	1968-	"Escena de una mañana de abril"	Cámara mixto	mixto: fl/2 pianos/mar/ cb	1991				
Simar, León J.	1909-1983	DIVERTISSEMENT EN QUATUOUR	Divertimento	cuarteto: fl/3 cuerdas	1940	Obra escrita por el compositor en Bélgica antes de radicarse en Colombia.	AA	F. de M.	
Suárez, Marco Antonio	1974-	"Descripción alcohólica del bosque"	Electroacústica	mixto: fl/guit/elect.	1995				
Suárez, Marco Antonio	1974-	Tema y variaciones	Variaciones	cuarteto: fl/cl/vc/piano	1996				
Suárez, Marco Antonio	1974-	"Micropieza" para fl y guitarra	Dúo	dúo: fl/guit	1997				
Suárez, Marco Antonio	1974-	PALABRAS	Quinteto	quinteto de maderas	1999				15'
Suárez, Marco Antonio	1974-	Caminos del tiempo inmóvil	Electroacústica	fl/cl/vc/livelect.	2004	Instalación sonora			27'
Suárez, Marco Antonio	1974-	Sincronismos II	Cámara mixto	mixto: fl/voz/trp/vc/cb	2005				13'
Tobar , Alejandro (Alex)	1908-1974	Agua sagrada "Vichatá"	Concertino	concierto: fl/orq. vientos	1949	Obra extraviada. Existe grabación interpretada por Gabriel Uribe.	AP		5'34"
Tobar , Alejandro (Alex)	1908-1974	Agua sagrada "Vichatá"	Concertino	concierto: fl/orq	1949	Versión sinfónica de Fernando León.	AA	Ed. tr	
Toro Pérez, Germán	1964-	6 Fragmentos / flauta sola (1990)	Solo	fl sola	1990	Estrenados por Gabriel Ahumada en Viena.	AA	F. de M.	10'56"
Toro Pérez, Germán	1964-	FICCIONES	Electroacústica	mixto: fls/cinta /9 instr.	1996		BLAA	s.d.	14'27"
Toro Pérez, Germán	1964-	ROTHKO II	Cámara mixto	mixto: fl/cl, ob, sax, trp, tuba/livelect.	2000				20'
Toro Pérez, Germán	1964-	5 Studies after Italo Calvino	Trío	trío: fl/cl/piano	2001				10'
Toro Pérez, Germán	1964-	Zheng-Sextet	Cámara mixto	Mixto: fl/clb/2vla/vc/zheng	2005				8'
Torres Donneys, Jaime	1955-	ATOM-dodecafonía	Cámara mixto	mixto: fl/sop/ob/cl/2fag	1984		AC		
Torres Donneys, Jaime	1955-	QUIDAM	Dúo	Dúo: fl/piano	1989		AA	F. de M.	8'40"
Torres Zuleta, Luis	1941-	Variaciones para flauta y orq.	Variaciones concertantes	concierto: fl/cds/perc	1978		OFB	F. de M.	

Torres Zuleta, Luis	1941-	ASÍNDETON	Cámara mixto	mixto: fl/ ob/cl/v/vc/ piano/perc.	1980			
Torres Zuleta, Luis	1941-	Temas e Intervenciones	Sexteto	sexteto: 5 maderas/ piano	1980		CDM	
Torres Zuleta, Luis	1941-	Variaciones para flauta y órgano	Variaciones	fl/org.	1980			
Triana, Alba Fernanda	1969-	DIVERGENCIA	Quinteto	quinteto de maderas	1994			
Triana, Alba Fernanda	1969-	FUENTE / fl. Sola (1994)	Solo	fl sola	1994		AA	Ed. comp
Uribe Holguín, Guillermo	1880-1971	DIVERTIMIENTO Op. 89	Divertimento	mixto: fl/cor/arp/4c	1953		PCAC	F. de M.
Uribe Holguín, Guillermo	1880-1971	Pequeña suite Op. 96	Suite	trío: fl/v/vla	1955		PCAC	F. de M.
Uribe Holguín, Guillermo	1880-1971	TOCCATA Op. 113	Toccata	mixto: fl/cl/fag/2 cor/ piano	1960		PCAC	F. de M.
Useche González, Nicolás Alejandro	1974-	Pieza para flauta traversa sola	Solo	fl sola	1994			
Valencia, Antonio María	1902-1952	INTERMEZZO No. 1 /CGV 3	Quinteto	mixto: fl/cl/pist/v/piano	1916			
Valencia, Antonio María	1902-1952	PRIMER CONCIERTO /CGV 20	Concierto	concierto: fl/orq	1917	Obra inconclusa y extraviada	D	
Valencia, Antonio María	1902-1952	HAWARI, canto de la nostalgia	coral	fl/coro mixto	1935		UN	F. de M.
Valencia, Antonio María	1902-1952	EGLOGA INCAICA /CGV 61	Cuarteto de maderas	cuarteto: fl/ob/cl/fag	1935		UN	F. de M. 3'15"
Valencia, Antonio María	1902-1952	QUINTETO DE VIENTOS/CGV 62	Quinteto	quinteto de maderas	1935		UN	
Valencia, Juan Diego	1980-	OCRE	Dúo	Dúo: fl/piano	2001	Estrenado por el flautista Hugo Espinosa	AP	Ed. comp
Valencia, Juan Diego	1980-	Atravesando / 2 flautas y marimba (2003)	Trío	trío: 2fl/mar	2003	Estrenado por Hugo Espinosa y Fabio Londoño	AA	Ed. comp
Vanegas, Marco Aurelio	1942-1984	DESIERTO ROJO	Cámara mixto	mixto: fl/varios	1960	Solo se conserva un pobre registro sonoro.	AP	6'52"
Vargas Franco, Melissa	1980-	"No es sueño la vida"	Dúo	Dúo: fl/voz.	2011		AC	5'
Vega, Diego	1968-	Suite for Woodwind Quartet	Suite	cuarteto: fl/ob/cl/fag	1991			
Vega, Diego	1968-	DE PROFUNDIS	Cámara mixto	mixto: fl/cl/v/vc/piano/ perc.	1999			
Vega, Diego	1968-	DIFERENCIAS	Cámara mixto	mixto: fl/cl/v/cello/piano/perc.	2000			
Vega, Diego	1968-	(Di)ego Dixi	Dúo	Dúo: fl/piano	2001		EAFIT	Ed. EAFIT
Velandia Corredor, Edson Augusto	1975-	"Tres canciones para Claudia"	Trío	trío: fl/sop/guit	2000			
Yepes, Gustavo	1945-	Pre y postvariaciones sobre "Chaflán"	Variaciones	Dúo: fl/piano	2003	Escrita a partir de una obra previa para piano con el mismo nombre.	AA	Ed. comp
Yepes, Gustavo	1945-	Nunca cesó la horrible noche	Dúo	dúo: fl/vla	2009	Escrita por encargo del autor.	AA	Ed. comp
Zumaqué, Francisco	1945-	PALISANDRO, AMARANTO Y SANDALO	Suite	quinteto de maderas	1970		AA	F. de M.
Zumaqué, Francisco	1945-	IMPROVISACION	Quinteto	quinteto de maderas	1976		OFB	
Zumaqué, Francisco	1945-	Juegos de Amor del Archeopteryx	Solo	fl sola	1978		AA	F. de M. 13'30"
Zumaqué, Francisco	1945-	PASCALIANAS I	Solo	fl sola	1988		AA	F. de M.
Zumaqué, Francisco	1945-	BAMACUMÍ	Dúo	Dúo: fl/piano	1989		OFB	F. de M. 6'20"
Zumaqué, Francisco	1945-	CANTOS	Trío	trío: 3 fl	1989			

Zumaqué, Francisco	1945-	AMAZONIA	Cuarteto	cuarteto: 4 fl	1991				
--------------------	-------	-----------------	----------	----------------	------	--	--	--	--