

Movimiento Paralelo: (re)encuentros y colaboración en un dúo de flauta travesa y dulce

Formado en 2013, el dúo de flautas Movimiento Paralelo puede ser considerado una de las pocas agrupaciones de cámara chilenas dedicadas de forma permanente a la interpretación de música docta contemporánea. Con material discográfico, proyectos gestionados y apariciones en importantes eventos de la escena musical sudamericana, durante los últimos años, este dúo conformado por dos mujeres intérpretes ha realizado un aporte al desarrollo local de repertorio para esta clase de ensambles, generando instancias de colaboración con compositores de diversas nacionalidades, edades, estéticas y géneros.

El presente escrito tiene como objetivo principal presentar una reseña de lo que ha sido la actividad de la agrupación hasta la fecha, con un énfasis en sus principales preocupaciones artísticas. Para la consecución de su propósito, este trabajo utiliza como enfoque metodológico la revisión de fuentes críticas, hemerográficas y demás, que se complementa con la aplicación de entrevistas abiertas y semiestructuradas a las dos integrantes de Movimiento Paralelo. En suma, la siguiente comunicación se subdivide en tres secciones; una de ellas enfocada en el desarrollo histórico del ensamble; otra, abocada a su aporte al conocimiento y difusión de nuevos instrumentos dentro de las dos tradicionales familias de las flautas travesas y dulces; y, finalmente, una última parte referida a la orientación del dúo hacia el proceso de trabajo colaborativo.

1. Breve reseña histórica de la agrupación

El dúo instrumental Movimiento Paralelo está conformado por Karina Fischer y Paola Muñoz, dos mujeres intérpretes de amplia trayectoria en la música de tradición escrita contemporánea, tanto latinoamericana como europea. Nacida en Argentina, Karina Fischer obtuvo su licenciatura en flauta travesa en la Universidad Nacional de Cuyo, completando su maestría en interpretación de música latinoamericana en la misma casa de estudios. Formada con maestros como Lars Nilsson, Beatriz Plana y Mario Ancillotti, en su desarrollo profesional Fischer ha combinado el ámbito creativo con el docente. Como flautista, se ha centrado en la práctica de la música docta contemporánea, presentándose en países como Argentina, Chile, España, Bélgica, Alemania, Austria, Italia y Francia. Por su parte, en relación con su labor académica, además de ejercer como profesora titular de flauta travesa, desde 2018 Karina Fischer posee el cargo de directora del Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

Por otro lado, la chilena Paola Muñoz Manuguián se formó y perfeccionó como intérprete de flautas dulces en Chile, España, Francia, Suiza y Argentina, alcanzando los grados de licenciada en música en la Universidad de La Serena y de magíster en interpretación de música latinoamericana en la Universidad Nacional de Cuyo. Abocada de forma especial a la música de tradición escrita de los siglos XX y XXI, Muñoz ha participado en numerosos proyectos de difusión artística, integrando agrupaciones como Trío Croma, Taller de Música Contemporánea de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Ensemble 9desN y DriftEnsemble, establecidas en Chile, Francia y Reino Unido. De forma adicional a la interpretación musical, Paola Muñoz ha trabajado en asesoría

pedagógica a colegios, ha participado en la consultora Integrartes y ha sido miembro de la Unidad de Currículum y Evaluación del Ministerio de Educación de nuestro país. En paralelo, como docente, se ha desempeñado en la Universidad Alberto Hurtado, Universidad Católica Silva Henríquez e INACAP sede Pérez Rosales, instituciones en las que hizo parte en la producción de diversos festivales de música contemporánea y de encuentros de educación musical.

A pesar de que ya habían trabajado juntas en otras conformaciones instrumentales –como tríos o quintetos– para interpretar obras de compositores como Cristian Morales, la colaboración más constante entre ambas artistas inició en el año 2013 cuando, motivadas por un interés común por el estudio, ejecución y difusión de repertorios flautísticos contemporáneos, realizaron el estreno absoluto de la obra *Movimento parallelo* (1998) del compositor italiano Gabriele Manca. Según ha consignado Karina Fischer en entrevista con la periodista Romina de la Sotta, su participación como intérpretes de esta composición en el marco del Festival de Música Contemporánea de la Universidad de Chile, “[les] abrió un mundo nuevo que [las] hizo pensar en este proyecto” (Fischer y Muñoz, 2021), el cual, en homenaje a la obra de Manca, denominaron de la misma forma.

De acuerdo con Paola Muñoz, el impacto que tuvo la pieza del compositor italiano en sus carreras tuvo relación principalmente con el interés que cimentó en ellas por descubrir y generar más literatura para agrupaciones instrumentales constituidas por flautas travesas y dulces, específicamente en sus variedades baja y Paetzold, respectivamente. Según la misma intérprete ha relatado:

“[Con la obra de Manca] nos dimos cuenta de que había un gran camino por recorrer [...] por un lado la flauta dulce Paetzold es una flauta que surgió en los años ‘70, que se había utilizado mucho en la improvisación, pero no tanto en obras escritas [...] [por otra parte], la flauta baja, dentro de la familia de las flautas travesas, era la que menos repertorio tenía [...] [así], nos encontrábamos en el punto de partida de un mundo por descubrir” (Fischer y Muñoz, 2021).

De este modo, estas primeras aspiraciones del ensamble se vieron materializadas en 2014, a través de la obra *Por la ventana el viento* del compositor brasileño Silvio Ferraz, una pieza escrita especialmente para Fischer y Muñoz y estrenada por ellas en la vigesimocuarta versión del Festival de Música Contemporánea de la Universidad Católica, realizada ese mismo año. Desde entonces, como fundadoras e integrantes de Movimiento Paralelo, ambas han propiciado diversas instancias de socialización del repertorio contemporáneo para flautas travesa y dulce –a través de su participación en actividades como encuentros, festivales, conferencias, charlas, clases magistrales, etc.–, pero también han contribuido a incrementar el acervo artístico-cultural, gracias al liderazgo de proyectos que les han permitido comisionar a compositores y compositoras actuales la creación de nuevas obras pensadas para esta clase de dúo de instrumentos de viento.

Así, en 2017, el dúo Movimiento Paralelo resulta beneficiario de un fondo concursable en artes y cultura de la Vicerrectoría de Investigación de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Gracias a este apoyo y financiamiento, Fischer y Muñoz concretaron tanto la realización del registro profesional de las composiciones de Manca y Ferraz,

como también el encargo, creación y posterior grabación de tres nuevas obras para el dúo, que fueron escritas por los músicos chilenos Pablo Aranda, Andrés Núñez y Cristian Morales Ossio.

El siguiente hito en la trayectoria de la agrupación llegó en el año 2018, cuando, gracias a la adjudicación del fondo de fomento para la música nacional, entregado por el Ministerio de las Artes, la Cultura y el Patrimonio del Gobierno de Chile, el ensamble produjo su primer material discográfico. Este álbum doble, también titulado *Movimiento paralelo*, incluyó un total de nueve obras, entre las que se cuentan las cinco mencionadas anteriormente, a las que se sumaron cuatro nuevas composiciones, que Fischer y Muñoz encargaron a los creadores Gabriel Brnčić, Jorge Pepi-Alos, Juan Carlos Tolosa y Nicolás Kliwadenko.

En los últimos años, el dúo se ha abocado a la socialización de su trabajo, participando en instancias como las Jornadas Culturales de Villarrica, el II Ciclo de Conferencias de Investigación Musical del Departamento de Música de la Universidad de La Serena, el VIII Encuentro Internacional de Compositores y el I Simposio de Flauta Contemporánea de la Diplomatura Superior de Música Contemporánea del Conservatorio Manuel de Falla, entre otras, pero también ha continuado contribuyendo a acrecentar el repertorio contemporáneo para dúo de flautas travesa y dulce a través de la investigación, localización y rescate de algunas obras y también por medio de iniciativas de comisión que han tendido a privilegiar a compositores y compositoras latinoamericanas y/o en los comienzos de sus carreras artísticas. Entre sus proyectos actualmente en desarrollo, es posible mencionar algunos que atienden específicamente a la necesidad de visibilizar y poner en valor la actividad musical femenina, además de otros que contemplan la colaboración con artistas de proyección internacional como Luis Naón (argentino-suizo) y Lara Morciano (italo-francesa).

2. El (re)encuentro de dos instrumentos

Como ya se adelantó, uno de los objetivos centrales del proyecto musical *Movimiento Paralelo* ha sido, desde sus inicios, contribuir a la difusión y al crecimiento del repertorio para dúos de flauta travesa y dulce, específicamente aquellas que, como la flauta travesa baja y las flautas dulces tenor Helder y contrabaja Paetzold, hacen uso del ámbito más grave de estas familias organológicas. Precisamente, fue la potencialidad tímbrica y sonora de estos instrumentos lo que, de acuerdo con Karina Fischer, inicialmente las motivó a continuar trabajando en conjunto. En sus palabras:

“Cuando llegamos a esta pieza [*Movimento parallelo* de Manca] fue la primera vez que tocamos un dúo para estos instrumentos con esta particularidad sonora de registro grave y nos cautivó el sonido. Un sonido que a veces podía ser muy similar o por momentos muy diferente según como eran tratadas, pero nos dimos cuenta de muchas más cosas que nos pasaban tocando. Nos dimos cuenta de que tenían una particularidad que nos hacía trabajar música de cámara de una manera diferente” (Fischer y Muñoz, 2021).

A pesar de las novedades que ambas intérpretes encontraron en estas variedades menos populares de sus respectivos instrumentos, lo cierto es que, tal como ellas advierten, la literatura musical para flauta travesa y dulce tuvo su apogeo durante el Renacimiento,

época en que ambos vientos gozaban de amplia popularidad y difusión en el continente europeo. De acuerdo con estudios organológicos, las dos familias de flautas pueden rastrear su origen en la Edad Media, sin embargo, continuaron su desarrollo técnico-mecánico y ampliaron su notoriedad al menos hasta el Barroco, en el caso de la flauta dulce, hasta la época Moderna, para la flauta travesa.

No obstante, a pesar de sus diferencias en aspectos morfológicos, sonoros y otros, al menos hasta bien entrado el Barroco ambas familias de flautas funcionaron –siguiendo la costumbre– como instrumentos altamente intercambiables, cuya preferencia variaba de acuerdo con la escuela y tradición local. Así, por ejemplo, musicólogos como Spitzer y Zaslaw (2005) han documentado que, a pesar de estar a la cabeza de un ensamble que empleaba ejecutantes de ambas clases de flautas, a lo largo de su carrera el compositor de la corte del rey francés Luis XIV, Jean Baptiste Lully, demostró siempre una preferencia mayor por las flautas dulces, utilizando las travesas solo en una excepción.

Un caso similar era el de Venecia donde, como ha sido sugerido por estudiosos como Federico Sardelli (2007), compositores como Antonio Vivaldi dieron preferencia a la flauta dulce, designada en sus manuscritos como *flauto*, a pesar de que hoy en día la mayor parte de sus creaciones sea interpretada en flautas travesas. Naturalmente, esto contrastaba con el acontecer de lugares que, como los países germanos, poseían una tradición interpretativa más fuerte en el uso de los travesos.

De esta manera, al menos hasta 1720, cuando la popularidad de la flauta travesa comenzó a expandirse, si en un manuscrito el término ‘flauta’ no iba acompañado de algún complemento, en la mayoría de los casos significaba que la pieza estaba pensada para una flauta dulce. Con posterioridad a esta década, mientras la travesa se masificó y extendió por Europa, perfeccionando con los años su mecanismo, añadiendo llaves y transformando su revestimiento exterior, la flauta dulce comenzó a decaer en popularidad, hasta quedar casi en desuso; situación que solo fue revertida de la mano del renacimiento de los instrumentos y música antigua durante el siglo XX.

En este sentido, existen antecedentes de obras escritas para dúos de ambas flautas por compositores como Antonio Vivaldi, Georg Philipp Telemann, Johann Joachim Quantz, Johann Friedrich Fasch, entre otros. Pese a ello, fuera de piezas del Renacimiento y el Barroco, esta clase de dúo tuvo un resurgimiento, como la flauta dulce, gracias a los movimientos modernistas y la llamada nueva música de los mil novecientos, con posterioridad a lo cual comenzó a ser utilizado también por compositores de la vanguardia y de la música que podríamos englobar bajo el rótulo de contemporánea.

No obstante, tal como ha concluido el musicólogo Michael Hooper (2012) a partir del trabajo creativo del oboísta Christopher Redgate, un aspecto particularmente relevante del interés que creadores contemporáneos han demostrado hacia instrumentos como el oboe o las flautas dulces y travesas tiene relación con la interacción que se establece entre compositores e intérpretes, pero también fabricantes de instrumentos. De acuerdo con el autor, esta interrelación puede desplegarse en múltiples direcciones; por una parte, cuando un intérprete “desmenuza tantos aspectos de lo que [su instrumento] puede hacer [...], los compositores que han sido reclutados en este proceso para escribir música que

esté a la vanguardia, [...] crean nuevas ideas que aprovechan las capacidades emergentes de [estos]” (Hooper, 2012, p. 27), lo cual, a su vez, suele influir en los lutieres, quienes realizan cambios de mayor o menor grado para expandir los límites de los mismos instrumentos, sin embargo, también puede ocurrir que sean las variaciones morfológicas en medios musicales preexistentes –o la creación de instrumentos nuevos– lo que desencadene un impacto en todos los demás agentes.

Instrumentos como las flautas dulces contrabajo Paetzold y tenor Helder pueden ser consideradas productos eminentemente contemporáneos, que ilustran lo antes descrito. La primera de ellas, construida por el fabricante alemán Herbert Paetzold hacia 1977, fue inspirada por el interés de este lutier en el despliegue de estos instrumentos en los campos del teatro y la electroacústica, tomando como referencia los prototipos inventados por su tío Joachim Paetzold (Berger, 2000). Luego, fue perfeccionada en respuesta a la solicitud y el interés del flautista y director de orquesta Frans Brüggen. Por su parte, la flauta dulce tenor Helder fue inventada por el lutier Maarten Helder a comienzos de la década de 1990, tomando como prototipo flautas alemanas de inicios del siglo XX, según habían sido investigadas por el flautista y musicólogo Nikolaj Tarasov (Bowman, 1995). Su aceptación y difusión en gran medida se debe a trabajos que, como los del virtuoso Walter van Hauwe (1997), celebraban sus posibilidades sonoras.

Lo anterior, pone en evidencia que, en última instancia y como fue sugerido al inicio de la sección, el renacimiento del dúo de flautas dulce y traversa como conformación instrumental, así como el propósito de difusión y creación de nuevo repertorio para esta clase de ensamble, que ha sido abrazado por el dúo Movimiento Paralelo aparece ante nosotros como un proyecto particularmente posmoderno, que implica el análisis del proceso de creación desde una óptica colaborativa. Será este concepto y su impacto en la comprensión de los roles y el procedimiento de trabajo lo que se discutirá en la siguiente parte del escrito.

3. Movimiento Paralelo y el proceso de trabajo colaborativo

Durante las últimas décadas, los estudios musicales han revalorizado la noción de colaboración en la práctica creativa. A partir de un gesto que podríamos considerar alineado con los paradigmas de la Postmodernidad, la academia actual ha intentado responder a la excesiva jerarquización y separación estricta que, con posterioridad al Romanticismo, había imperado en la comprensión de los distintos roles y agencias involucrados en el quehacer musical y, en su lugar, ha tendido a superar estas barreras y disponer en un plano central de la creación la interacción subjetiva.

Como han expresado musicólogos como Michael Hooper (2013), esto podría considerarse nada novedoso si tenemos en consideración que, históricamente, la música occidental de tradición escrita –así como muchas otras– ha requerido del trabajo conjunto entre diferentes agentes –entre ellos intérpretes, compositores, lutieres, teóricos, musicólogos, etc.– para su generación y constitución. Sin embargo, la importancia del trabajo colaborativo actualmente radica en que estas matrices relacionales no siempre han sido declaradas, valoradas ni evidenciadas como tales, de una forma que permita comprender el verdadero lugar que cada persona o entidad posee en la resultante musical.

De este modo un proceso que pone el acento en esta metodología de trabajo tensiona los modelos naturalizados que, como se verá, tendieron a situar al compositor en el mundo de las ideas y al intérprete en un rol secundario como ejecutante de estas.

A través de la historia, los conceptos de compositor e intérprete musical han asumido distintas implicancias y han sido comprendidos de diversas formas, en atención al devenir de los marcos teórico-epistemológicos que han imperado en la cultura occidental. A modo de ejemplo, si bien hoy parece normal que una persona estudie o enseñe composición al alero de una universidad, en Chile esta academización de la formación musical solo ocurrió hacia 1929, cuando el Conservatorio Nacional pasó a ser parte de la Universidad de Chile (González, 1993). De forma similar, si bien durante el siglo XIX era común la figura del compositor-virtuoso, que asumía de manera simultánea carreras de intérprete y autor musical, hacia el siglo pasado la práctica artística se tornó cada vez más especializada, estableciéndose así una separación más rígida entre las distintas ocupaciones musicales.

Para musicólogos como Nicholas Cook (2013), la forma de conceptualizar la labor de compositores e intérpretes ha estado ligada históricamente a las ideas de genio y obra musical. En consecuencia, en la medida en que estos últimos conceptos surgieron y ganaron terreno en el pensamiento artístico-filosófico, se configuró entre estos dos agentes una relación cada vez más jerárquica, mediada por la partitura y la notación musical. De este modo, aunque en las artes en general “la idea de genio como una categoría de autoría divinamente inspirada emergió en el siglo XVI” (Cook, 2013, p. 11), ya durante el Medioevo es posible encontrar en el pensamiento de intelectuales como Severino Boecio un descrédito de la praxis musical instrumental, considerada como de menor valor e importancia en comparación al ejercicio teórico de la música.

A pesar de que hay muchas razones que pueden explicar esto, la clara separación medieval entre las formas de transmisión, experiencia y enseñanza del repertorio sacro y secular puede ser una de las más relevantes. Mientras la música religiosa estuvo dominada por el canto y produjo las primeras formas de notación y escuelas establecidas de interpretación vocal; la tradición secular fue predominantemente oral y tuvo una importante presencia de música instrumental. Debido a que muchos de estos instrumentistas eran, al mismo tiempo, entretenedores, acróbatas, bailarines, etc., el intérprete musical de la época fue considerado despectivamente solo como una fuerza laboral popular.

En el Renacimiento, por otro lado, “el centro de gravedad musical pasó de la Iglesia a las cortes reales y aristocráticas” (Lawson, 2002, p. 7). Esto tuvo dos consecuencias claves; por una parte, ocasionó que intérpretes y compositores tuvieran una mayor seguridad laboral, aunque siempre en una relación de dependencia y patronazgo, y, por otro lado, significó que –al igual que en el mundo de la música religiosa– en la música profana aparecieran ensambles más o menos estables y con un nivel técnico homogéneo y consistente. Gracias a las convenciones estéticas de la época, el intérprete musical renacentista gozó de gran libertad en su práctica, existiendo la costumbre de ornamentar e improvisar, lo cual era asumido por los compositores como una situación esperable, e incluso deseada.

Esto continuó en el Barroco, época en la que, en palabras de Colin Lawson (2002), “el auge de la música instrumental y la ópera [...] creó una nueva clase de músico cuyo principal énfasis estaba en la técnica” (p. 8). En efecto, durante esta época surgieron virtuosos instrumentales que cobraron fama importante, a los cuales se les exigió un alto grado de dominio. Sin embargo, tanto compositores como instrumentistas continuaron siendo considerados como artesanos, es decir, como personas cuyo principal mérito radicaba en su trabajo creativo ‘manual’, mas no intelectual.

Esto solo cambió hacia fines del siglo XVIII, cuando la masificación de la edición marcó el posicionamiento del “paradigma dominante de apreciar los productos artísticos en tanto trabajo de sus autores” (Cook, 2013, p. 11). Esta instalación de la autoría como categoría de la obra descansó principalmente sobre la figura del compositor, lo cual contribuyó a delimitar una dinámica separada y jerarquizada entre este y el intérprete. Debido a que la autoría de la música recayó en el primero, se desplazó al instrumentista a una figura de mero ejecutante del producto de otra persona. Así, pese a que, hasta bien entrado el siglo XIX existieron figuras que combinaron ambas labores, a mediados de la centuria apareció el concepto de música de arte, que implicó un posicionamiento preferencial del compositor en el proceso de creación musical, y que tendió a separarlo del intérprete.

Las propuestas estéticas del Romanticismo sumadas a las Revoluciones Francesa e Industrial ocasionaron un cambio en el medio cultural y musical. Por una parte, la visión romántica reconfiguró la idea del compositor como genio, reposicionando sus necesidades e inclinaciones creativas como el punto de mayor importancia en la creación. Desde esta mirada, se entendió que, al escribir música, el compositor debía buscar plasmar su propia interioridad y, en un gesto casi mesiánico, intentar asir lo inabarcable. Esto decantó en la configuración de un nuevo concepto de obra como reflejo de la voluntad inspirada y reveladora de su compositor, lo que ocasionó que las partituras se tornaran cada vez más prescriptivas y, por lo tanto, “invita[ra]n a una relación más distante entre compositor e intérprete” (Lawson, 2002, p. 3).

Hacia fines del siglo XIX, la cristalización del pensamiento moderno en la música tuvo un importante correlato en la conformación de la estética formalista. Ligada a la idea de la música pura propuesta por Hanslick, esta forma de comprender la música como “formas sonoras en movimiento” (Hanslick, 1948, p. 59) produjo un cambio ideológico que vinculó la máxima romántica que veía la obra como producto de un genio divinamente inspirado a la idea de ésta como constructo autónomo y cerrado (Cook, 2013, p. 11). Así, en palabras de la filósofa Lydia Goehr, en esta época la obra musical pasó a estar definida como “la expresión única y objetiva de un compositor, un artefacto pública y permanentemente existente hecho de elementos musicales [...] fijado en las propiedades de la partitura y repetible en las interpretaciones” (Goehr, 1989, p. 55) y, en la medida en que esta noción de la obra continuó predominando incluso a través de las vanguardias del siglo pasado, pasó a constituir para el mundo musical el núcleo de un “imperialismo conceptual” (Goehr, 1989, p. 58) que aún hoy norma y regula nuestra experiencia de la mayoría de las músicas académicas y populares.

Para el intérprete musical, esta redefinición modernista de la labor del compositor y del concepto de obra trajeron una implicancia principal, que tiene relación con lo que Nicholas Cook ha llamado el “paradigma de la reproducción”, según el cual, “la interpretación es vista solo como la reproducción de la obra, las estructuras encarnadas en ella, las condiciones de performances más tempranas, o las intenciones del compositor” (Cook, 2013, p. 3). Desde esta perspectiva, la verdadera ‘esencia’ o naturaleza ontológica de la música radicaría en la idea de la obra, lo cual desplaza a la performance instrumental a un campo de menor importancia relativa.

En consecuencia, desde esta perspectiva moderna, la relación entre compositor e intérprete se ve enmarcada dentro de una cadena comunicativa jerárquica, en la cual se entiende que la labor principal del intérprete es, como señala Goehr (1989), “ser fiel a la obra” (p. 55), es decir, no desviarse del ‘sentido’ que, presuntamente, tienen las piezas musicales y que, como ya se ha dicho, en esta perspectiva estética, se asumen como equivalentes al plan original –y, por lo tanto, ‘auténtico’– del compositor. De esta manera, como explica Cook, “el intérprete se convierte en mediador y, como es el caso de todas las personas de rango medio, esto involucra una suerte de relación contractual: es la obligación del intérprete representar el trabajo del compositor al oyente, tal como es la obligación del oyente aspirar a una adecuada comprensión de la obra misma” (Cook, 2013, p. 13).

En síntesis, la relación, si se quiere, tradicional o moderna que se estableció durante años entre compositor e intérprete se tradujo en agencias separadas para cada uno de ellos, que se regían por la idea de que ambos crean en formas diferentes y aisladas, manteniéndose cada uno en su territorio. Mientras el compositor trabaja en la producción de un texto que, a pesar del giro discursivo y posmoderno, se defiende como un escrito de sentido unívoco, el intérprete debe realizar la labor de descifrar y ‘poner en sonido’ este trabajo frente a una audiencia, respetando la intención del autor y solo desviándose en campos que no se encuentren prefijados por la notación.

Ahora bien, como ya se adelantó, desde el paradigma posmoderno, la valorización de los proyectos de práctica colaborativa entre intérpretes y compositores puede tensionar los límites previamente establecidos ya que, como advierten autores como Fitch y Heyde (2007), “puede convertirse en un sitio para jugar fuera de los aspectos dialógicos de la creación artística” (p. 72). Según ha sido conceptualizado por estudios como los de Bellamy (2013) o Fitch y Heyde (2007), es posible comprender las prácticas colaborativas como aquellas en las que intérpretes y compositores llevan a cabo un intercambio previo a la performance de la obra, el cual tiene consecuencias directas en ella.

Como advierten los citados autores, es importante esclarecer que, en términos generales, se reconocen dos líneas en las que estas prácticas pueden desarrollarse. Por una parte, el tipo de trabajo más comúnmente denominado como colaborativo es aquel en el que los intercambios se dan a través de una dinámica que circunscribe la participación de los compositores al ámbito de la creación y de los instrumentistas a la esfera específica de la técnica del instrumento. En cuyo caso, como explica Bellamy (2013), el diálogo entre pares está dirigido hacia la familiarización de los creadores con el lenguaje interpretativo

de su colaborador, tomando como insumos las posibilidades técnicas que ofrecen para su posterior trabajo, a solas, en el manuscrito.

No obstante, también pueden darse ocasiones en que la colaboración conduzca a una metodología de creación aún más participativa, en la cual las ideas y propuestas de instrumentistas tengan una injerencia mayor en la partitura resultante. En el caso de Movimiento Paralelo, es principalmente el primer tipo de labor el que tiene lugar en la mayoría de las ocasiones, aunque con algunas particularidades. Según ha sido consignado por Paola Muñoz, desde su perspectiva, el proceso de trabajo que, como dúo, realizan junto a compositores, puede subdividirse en cuatro fases. En sus propias palabras, estas son:

“Una primera etapa de investigación-exploración inicial bien intensa, luego se pasa a una etapa más individual donde el compositor procede a escribir la música o elementos que le interesa desarrollar en la obra. Nosotras los probamos, y en ese intercambio se van tomando decisiones que van a incidir en la obra final. Seguidamente, viene una etapa también individual de estudio de la pieza, para luego terminar con ensayos y preparación de concierto o grabación, donde se retoma el trabajo de equipo” (Paola Muñoz, comunicación personal, mayo 2020).

De esta forma, del comentario de Muñoz podemos extraer que, en un nivel superficial, para ella el proceso creativo entre Movimiento Paralelo y los compositores que realizan proyectos con la agrupación implica la yuxtaposición de momentos de trabajo por separado, con otros de labor conjunta. Siguiendo a la flautista, los primeros corresponderían a al menos dos fases donde se respeta, por un lado, el proceso de escritura y proposición de ideas de compositores y, por otro, el de ensayo, ensamblaje y preparación de las intérpretes. Sin embargo, esta delimitación inicial de roles no implica que no existan otras dos etapas de intercambio y trabajo simultáneo, exploratorio y propositivo. Es precisamente en ellas donde la colaboración y negociación de agencias tiene lugar.

En forma resumida, la metodología colaborativa de trabajo que el dúo Movimiento Paralelo ha venido aplicando desde hace ya algunos años, se basa en comisionar a distintos compositores la creación de nuevo repertorio para la combinación de flautas travesa y dulce –particularmente flauta travesa baja y flautas dulces Paetzold o Helder– que distinguen a la agrupación. Debido a que, como menciona Muñoz, en muchos casos los compositores no están del todo familiarizados con dichos instrumentos, existe una fase inicial de investigación sonora y organológica, que es facilitada por las intérpretes. Así, con estos insumos, el compositor realiza una propuesta de ideas musicales, que son que son probadas y/o revisadas por las ejecutantes en los instrumentos. Es a partir de estos resultados que ambas partes logran levantar propuestas que sean más idiomáticas desde los instrumentos, o bien, que se adapten mejor la búsqueda compositiva. Sobre esto, Paola Muñoz expresa:

“Por el lado de la interpretación también asumimos una labor creativa, ya sea tomando decisiones sobre la forma como requerimiento del compositor, o, como en la obra de Cristian Morales Ossio, donde la colaboración fue más allá. En *Tragic duet* [de Morales Ossio], el compositor requiere de la toma de decisiones por las intérpretes durante el proceso de

escritura; él definió compases donde debimos trabajar con el material musical precedente y, desde allí, proponer modificaciones que luego él incorporó en la partitura y que incidieron en los compases siguientes. Esta participación fue nutriendo de elementos indispensables para la continuación de la obra. Este tipo de colaboración no lo habíamos desarrollado anteriormente.” (Paola Muñoz, comunicación personal, mayo 2020).

En atención a lo anterior, mientras, como ya se ha dicho, la práctica más común de los intérpretes de música docta implica, por su separación temporal con la época de composición de las obras, aproximarse a las mismas como *sounded writing*, trabajar con compositores vivos, en modalidad simultánea y en la creación de nuevas piezas necesariamente demanda de ambas partes una mayor apertura a la exploración y redefinición de límites de distinta índole. Así lo describe Muñoz:

“Como intérpretes estamos acostumbrados a enfrentarnos a la partitura e imaginar un resultado sonoro –sin aún tocar una sola nota– ya que la experiencia nos permite visualizar o leer internamente, en mayor o menor grado, lo que está en el papel. Por otro lado, si se trata de una obra antigua es altamente probable que la hayamos escuchado, por lo que recordaremos aspectos más amplios de interpretación [...] Sin embargo, al participar en el proceso creativo de una obra, estamos enfrentándonos a algo totalmente distinto: estamos aceptando aventurarnos en un proyecto sin certeza ni del resultado ni de cómo será el proceso” (Paola Muñoz, comunicación personal, mayo 2020).

En conversación, ambas intérpretes explican que, a la hora de escoger músicos con quienes trabajar, “hemos pensado en compositores cercanos de los cuáles nos gusta mucho su manera de escritura y con quienes sabíamos que podríamos colaborar en confianza para llevar a delante el desafío de trabajar con esta conformación de dúo” (Karina Fischer y Paola Muñoz, comunicación personal, octubre 2021). De este modo, si bien a través de sus proyectos han tendido a incluir a un número considerable de latinoamericanos, mujeres o artistas jóvenes, más que por cuotas preestablecidas o por la necesidad de responder a una línea estética particular, ambas han optado por acercarse a compositores a los cuales las une una afinidad o cercanía social y/o artística. Principalmente debido a que, como ha señalado Karina Fischer, desde su comprensión “una característica esencial del proceso de creación de una obra musical donde la colaboración haya sido fundamental es la confianza en el otro” (Karina Fischer, comunicación personal, mayo 2020), como ensamble tienen como primera prioridad el velar por conformar ambientes laborales agradables y de los cuales crean que puedan obtener resultados interesantes.

Ahora bien, al ser consultadas sobre las motivaciones detrás de su adopción de este modo de trabajo, ambas intérpretes coinciden en que se trata de una metodología que permite tanto a compositores como ejecutantes expandir los límites de su conocimiento y compromiso artístico. Sobre este punto, Karina Fischer expresa:

“Para mí es la manera ideal de trabajar. Es la forma en que cada músico que interviene de ese proceso da lo mejor de sí y tiene espacio para jugar y probar. Las consecuencias de un trabajo así es que uno conoce y reconoce cada parte de la música [...], por ello, el resultado es una creación musical que recoge las distintas miradas” (Karina Fischer, comunicación personal, mayo 2020).

Por su parte, Paola Muñoz explica que, por un lado:

“El compositor conocerá los instrumentos de una manera más profunda, tendrá la oportunidad de probar ideas, de comprender aspectos físicos y mecánicos, así como interpretativos y técnicos. De esta colaboración, algunas ideas gestoras del proyecto podrían ser descartadas y reemplazadas por soluciones que emergen de la práctica instrumental” (Paola Muñoz, comunicación personal, mayo 2020).

Así, por un lado, ambas intérpretes reconocen el aporte que esta metodología colaborativa hace en términos del intercambio de conocimiento práctico entregado por las ejecutantes, el cual sobrepasa los límites tradicionales de competencias de los compositores no-instrumentistas. Sin embargo, como Fischer, Muñoz también aventura que el impacto es, en realidad, bidireccional, puesto que los compositores y su modo de pensar influyen también en su propia praxis e identidad interpretativa. Sobre este punto, expresa:

“Desde mi experiencia, creo que la apertura es la garantía del éxito en un proceso colaborativo. Como intérpretes, el tomar cada sesión, cada idea musical sin prejuicio ni expectativa, sino como una oportunidad para descubrir, permite llegar a resultados muy interesantes e incluso conocer más el propio instrumento. Alguna vez he descubierto nuevas técnicas extendidas a partir de experiencias de colaboración donde tuve que producir sonidos de una forma totalmente antiflautística y que a priori era lógico decir: esto no se puede tocar” (Paola Muñoz, comunicación personal, mayo 2020).

Algo similar es lo que escribe Cristian Morales Ossio, uno de los compositores que ha colaborado con Movimiento Paralelo, en un texto inédito en el que reflexiona acerca de los conceptos de material y materialidad en la música. El autor escribe:

“En el marco de la formación instrumental tradicional, los músicos no somos formados para la improvisación, más bien rehuimos de ella para concentrarnos en los márgenes de imaginación interpretativa que propone ‘la escritura de la fijación’, aquella que se imprime en una partitura. [...] Dentro de un contexto de improvisación [o colaboración, podríamos agregar], es muy probable que las herramientas expresivas que posee un músico intérprete formado en la tradición sean insuficientes para explorar nuevos lenguajes. Estos recursos se transforman, más bien, en anclas permanentes que impiden zarpar hacia nuevos rumbos donde residen materiales y materialidades que no solo provienen de una forma única de abordar el conocimiento instrumental, sino, más allá aún, de adoptar estos conceptos desde un entendimiento multidimensional” (Morales-Ossio, 2021, p. 2).

4. Cierre

A lo largo del presente escrito, hemos reflexionado en torno a la práctica, el pensamiento, las motivaciones y objetivos reconocibles en el caso del dúo instrumental Movimiento Paralelo. Además de su interés por la difusión y creación de nuevo repertorio para la agrupación conformada por flautas dulce y traversa, las integrantes del ensamble –las intérpretes Karina Fischer y Paola Muñoz– ponen en su proyecto un especial énfasis en rasgos como la exploración sonora de instrumentos contemporáneos y relativamente poco conocidos dentro de sus respectivas familias organológicas, como también en lo procesos de colaboración con compositores, que como fin último tiene la producción de obras musicales instrumentalmente idiomáticas.

Así, a partir del ejemplo particular del modo de trabajo asumido por Movimiento Paralelo, podemos evidenciar un proceso creativo que, como diría Cristian Morales Ossio (2021), “posibilitado por una exploración del instrumento musical como objeto sonoro” (p. 2), en

una actitud posmoderna logra desafiar los límites tradicionalmente impuestos sobre la praxis de creadores y ejecutantes, logrando así decantar en una constante redefinición de los márgenes del conocimiento artístico, musical e instrumental. Aun cuando la musicología chilena actual, a grandes rasgos, ha puesto escasa atención al estudio de la interpretación musical docta contemporánea, casos como el aquí expuesto muestran que este ámbito de la actividad artística abre la puerta a la observación de campos fructíferos y contingentes.

Referencias bibliográficas

- Bellamy, M. (2013) Developing instrumental sound resources through compositional practice. *Journal for New Music and Culture*, 10. <http://www.searchnewmusic.org/bellamy.pdf>
- Berger, C. (2000). Aus der Blockfl Tenwerkstatt: Herbert Paetzold & das 'klingende Sperrholz'. *Windkanal* 3: 11-13.
- Bowman, P. (1995). The birth of a truly contemporary recorder. *Recorder Magazine* 15(4): 126-127.
- Cook, N. (2013). *Beyond the score. Music as performance*. Oxford, Inglaterra: Oxford University Press.
- Fischer, K. & Muñoz, P. (2021). *Conversatorio Confluencias, creación y colaboración en torno a flautas* [Conversación con Romina de la Sotta]. Ciclo Ideas que suenan, Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile. https://www.youtube.com/watch?v=wg-_KeKsEFA&t=42s
- Fitch, F. J. & Heyde, N. (2007) "Recercar": the collaborative process as invention. *Twentieth-Century Music*, 4(1): 71-95.
- Goehr, L. (1989). Being true to the work. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 47(1): 55-67.
- González, J. P. (1993). Modernidad y Posmodernidad en el compositor chileno contemporáneo. *Revista Música de Sao Paulo*, 4(2): 174-189.
- Hanslick, E. (1948). *De lo bello en la música*. Buenos Aires, Argentina: Ricordi.
- Hooper, M. (2012). The start of performance, or, does collaboration matter?. *Tempo*, 66(261): 26-36.
- . (2013). Collaboration and coordination in the creation of new music. *Leonardo*, 46(1): 78-79.
- Lawson, C. (2002). Performing through history. En J. Rink (Ed.), *Musical performance. A guide to understanding*, (1a ed., pp. 3-16). Cambridge, Inglaterra: Cambridge University Press.
- Morales-Ossio, C. (2021). *Material y materialidad en la música*. Documento inédito.
- Sardelli, F. (2007). *Vivaldi's music for flute and recorder*. Londres, Inglaterra: Routledge.

Spitzer, J. & Zaslaw, N. (2005). *The birth of the orchestra: history of an institution 1650-1815*. Oxford, Inglaterra: Oxford University Press.

Van Hauwe, W. (1997). Recorder versus blockflute. *Windkanal 2*: 6-7