



GENERALITAT
VALENCIANA

iseaCV

Las flautas, el audio y la puesta en escena en *Piercing the Veil of Kindness*, de Abby Aresty

Trabajo fin de grado

Alumno/a: Alicia Fátima Bermúdez Pérez

Director/a del TFG: Ana María Alcaraz Segura

Especialidad: Interpretación, flauta travesera

Grado Superior de Música

Curso académico

2025 – 2026



bajo licencia Creative Commons 4.0 EU

RESUMEN

Piercing the Veil of Kindness, de la compositora estadounidense Abby Aresty, es una obra para flauta y audio cuyo origen resulta muy singular. Nació como respuesta directa a una crítica periodística que acusaba a la flautista Daria Binkowski de «perforar el velo de la amabilidad» en el registro agudo. Esa imagen, usada en tono despectivo, se convirtió en el motor compositivo de una pieza que reivindica los lenguajes no convencionales y convierte la incomodidad en valor estético.

Este trabajo explora *Piercing the Veil of Kindness* desde dentro, combinando su análisis musical con la experiencia del proceso de preparación e interpretación. Se estudia la figura de Abby Aresty y su lenguaje en la intersección entre lo acústico y lo electrónico; se examina la estructura formal en cinco secciones con flauta baja, flauta en do y flautín; y se analiza el papel del audio pregrabado, que no actúa como acompañamiento sino como agente compositivo autónomo que interrumpe y transforma el discurso de la flauta. A partir de ese análisis se documenta el proceso de estudio por fases, con estrategias específicas para integrar el audio teniendo en cuenta que no tiene la flexibilidad de la música de cámara.

Como aportación personal, se desarrolla una propuesta escénica que incluye un diseño de iluminación sección por sección, concebido no como complemento decorativo, sino como elemento expresivo capaz de acompañar el arco emocional de la obra y hacer que el público lo experimente casi de forma física.

Palabras clave: flauta travesera, música contemporánea, música mixta, audio pregrabado, técnicas extendidas, puesta en escena, Abby Aresty.

ABSTRACT

Piercing the Veil of Kindness, by American composer Abby Aresty, is a work for flute and audio whose origins are very singular. It was born as a direct response to a critical review that accused flautist Daria Binkowski of «piercing the veil of kindness» in the flute's upper register. That phrase, used disparagingly, became the compositional driving force behind a piece that reclaims unconventional musical languages and transforms discomfort into aesthetic value.

This dissertation explores Piercing the Veil of Kindness from the inside, combining musical analysis with the lived experience of the preparation and performance process. It examines Abby Aresty's background and her musical language at the intersection of the acoustic and the electronic; studies the formal structure across five sections, with bass flute, C flute and piccolo; and analyses the role of the pre-recorded audio, which functions not as accompaniment but as an autonomous compositional agent that interrupts and transforms the flute's discourse. Building on that analysis, the study process is documented in phases, with specific strategies for integrating the audio considering that it lacks the flexibility of chamber music.

As a personal contribution, a scenic proposal is developed that includes a section-by-section lighting design, conceived not as decoration, but as an expressive element capable of accompanying the emotional arc of the work and allowing the audience to experience it almost physically.

Keywords: *flute, contemporary music, mixed music, pre-recorded audio, extended techniques, stage performance, Abby Aresty.*

AGRADECIMIENTOS

Hay personas sin las que este trabajo, y estos cuatro años, no hubieran sido lo mismo.

La primera de ellas es mi madre, que fue quien me empujó a meterme en el mundo de la música cuando aún ni me imaginaba cuánto significaría para mí. Hoy en día, no puedo visualizar mi vida sin esto, y todo comenzó por ella.

A Ana, mi profesora, por todo lo que me ha transmitido. La mayoría de conceptos que he aprendido de la flauta vienen de ella, de su exigencia, su dedicación y de años de trabajo compartido. Sin todo esto, no habría podido ser ni la mitad de autónoma que he conseguido ser a lo largo de estos años.

A Fran, pianista, por el tiempo que me ha dedicado durante estos años sin queja ninguna, por hacer que todo sea siempre más fácil y por estar disponible cuando ha sido necesario, o sea siempre. Ha sido un lujo tenerle cerca y poder compartir tanta música juntos.

A mis amigos de Cartagena, porque desaparecí de repente, y aun así todavía os tengo cerca, preguntando cómo estoy, cómo lo llevo, si necesito algo... No era fácil empezar esto desde cero y vosotros hicisteis que la distancia fuera así de fácil.

A todos los amigos que he conocido aquí. A lo largo de estos años han ido entrando muchísimas personas en mi vida que no esperaba y que se han quedado de maneras que tampoco esperaba. Gracias a vosotros he conocido lo que es, para mí, una vida genial.

Por último, a Sara. Estos cuatro años contigo han sido increíbles. Has estado siempre, has hecho que todo fuera más fácil de llevar y has conseguido que incluso lo más difícil sea posible. No sé cómo hubiera sido todo esto sin ti, pero sé que no hubiera sido ni la mitad de genial.

A todos, gracias. Soy la persona que soy ahora gracias a cada uno de vosotros, y eso lo voy a llevar conmigo para siempre.

ÍNDICE DE ABREVIATURAS Y SIGLAS

f - forte

ff - fortísimo

pp - pianísimo

rit. - ritardando

c. - compás

ÍNDICE

1.	INTRODUCCIÓN	1
1.1.	Objeto de estudio y justificación	1
1.2.	Estado de la cuestión	1
1.3.	Objetivos.....	3
1.4.	Metodología y estructura	3
1.5.	Dificultades y facilidades	5
2.	ABBY ARESTY	6
2.1.	Formación y trayectoria.....	6
2.2.	Tradición de la música mixta y su proyección en la obra de Abby Aresty	9
3.	PIERCING THE VEIL OF KINDNESS.....	11
3.1.	¿Por qué se compuso esta obra?	11
3.1.1.	Daria Binkowski	12
3.2.	Análisis musical e interpretativo	14
3.2.1.	Estructura de la obra	14
3.2.2.	Tratamiento instrumental en la obra	19
3.2.3.	La relación entre las flautas y el audio	21
4.	PROPUESTA INTERPRETATIVA Y ESCÉNICA.....	32
4.1.	Gestión del estudio	32
4.2.	Puesta en escena y comunicación con el público	38
4.2.1.	El cambio de instrumentos como reto escénico.....	38
4.2.2.	La iluminación como elemento expresivo	39
5.	CONCLUSIONES	42
	BIBLIOGRAFÍA	44
	FONOGRAFÍA	44
	FILMOGRAFÍA	45
	WEBGRAFÍA	45
	ÍNDICE DE TABLAS E ILUSTRACIONES	48
	ANEXO I.....	49
	ANEXO II.....	50
	ANEXO III.....	62

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Objeto de estudio y justificación

El objeto de estudio de este trabajo fin de grado es la obra *Piercing the Veil of Kindness*, de Abby Aresty, a cualquier músico que se aproxime a ella desde cero, mediante la recopilación de una serie de herramientas para su estudio, así como la aportación de una nueva versión creativa de la puesta en escena.

En relación con la cuestión planteada, este trabajo se justifica por la necesidad de profundizar en el desarrollo interpretativo del repertorio contemporáneo reciente para flauta y audio. En este contexto, la elección de esta obra responde al interés por mostrar una propuesta de estudio que implica el uso de flauta baja, flauta en do y flautín junto con un audio previamente grabado, lo que conlleva una notable complejidad técnica y expresiva. A lo largo del trabajo se abordarán aspectos como el control del sonido en el cambio de diferentes instrumentos en un breve lapso de tiempo, así como las estrategias interpretativas necesarias para afrontar las exigencias musicales requeridas para la correcta interpretación de la obra.

1.2. Estado de la cuestión

En primer lugar, para obtener información de primera mano, nos basamos en la partitura original de la obra ARESTY, Abby, 2007. *Piercing the Veil of Kindness* [pdf] EEUU: Universidad de Rochester. La partitura incluye la composición en sí misma, una explicación del motivo por el que se compuso la obra, y, además, una leyenda explicando las diferentes notaciones que aparecen en la parte interpretativa.

Por otro lado, la página web de la compositora¹ es fundamental para entender por qué se ha escogido esta pieza. En ella encontramos un apartado con la biografía, así como su

¹Abby Aresty. (18 de noviembre de 2025). <https://abbyaresty.com/about>

trayectoria musical de composiciones. Además, Aresty escribe un *blog* en el que va desarrollando su proceso creativo.

Complementamos esta información con una entrevista en el podcast *StoryCorps* en la que participa la compositora comentando su contexto biográfico, su identidad y su narrativa personal².

Por lo que se refiere a otras interpretaciones de la obra, solo existe un archivo de audio publicado también en su página web. Este está interpretado por Daria Binkowski, la persona a la que está dedicada la pieza. Esta versión refleja al cien por cien lo que necesitamos ver para inspirarnos y adecuarnos lo mejor posible a la hora de preparar la interpretación.

Asimismo, necesitamos alguna fuente que trate sobre el inicio de la música con audio. Por ejemplo, el libro *Traité des objets musicaux*, de Pierre Schaeffer (1966), donde se establece el concepto de objeto sonoro, entendiendo cualquier sonido grabado como material susceptible de ser analizado, transformado y organizado musicalmente. En él se constituye la base teórica de la música concreta.

Para abordar el análisis tanto de la parte interpretativa como la del audio, consultamos información sobre las técnicas extendidas de la flauta en diferentes libros. En primer lugar, el libro *The other flute: A Performance Manual of Contemporary Techniques*, de Robert Dick (1975), que trata sobre las técnicas contemporáneas aplicadas a la flauta. También, el libro *Flûtes au présent*, de Pierre-Yves Artaud (1980), que presenta de forma detallada cada técnica en concreto.

Por último, hay que destacar que actualmente no existe ningún trabajo fin de grado sobre esta obra, ni que se centre en la interpretación, ni que exponga los pasos realizados para superar las dificultades planteadas, por tanto, este trabajo será útil para cualquier próximo intérprete que se enfrente a tocar la pieza.

² Y, Amy (Entrevistadora). (2018-presente). *Learning about Abby* [Podcast]. <https://archive.storycorps.org/interviews/learning-more-about-abby/>

1.3. Objetivos

El estudio de piezas complejas ayuda al intérprete a crecer como músico, mejorando tanto su técnica como su capacidad artística, por ello, el objetivo principal de este trabajo es ampliar el conocimiento existente sobre la interpretación de *Piercing the Veil of Kindness* de Abby Aresty, aportando un análisis musical detallado, una propuesta interpretativa documentada y una propuesta escénica personal que pueda servir de referencia para futuros intérpretes del repertorio contemporáneo para flauta y audio.

Para alcanzar este objetivo general, se han definido los siguientes objetivos secundarios:

- Explicar la estructura formal, el tratamiento instrumental y la relación entre las flautas utilizadas y el audio.
- Documentar el proceso de estudio e integración del audio como referencia práctica para otros intérpretes.
- Diseñar una propuesta de iluminación escénica coherente con el arco expresivo de la pieza.
- Reflexionar sobre la preparación e interpretación de la obra y su aportación a nuestra formación como intérpretes.

1.4. Metodología y estructura

El trabajo se desarrolla a partir de dos líneas principales:

Metodología de análisis de contenidos musicales, centrada en la estructura formal, los materiales sonoros empleados y cómo aplicar la interpretación a un audio pregrabado.

Metodología performativa, desarrollada mediante una investigación interpretativa centrada en la preparación de la obra y en la exploración de recursos escénicos y expresivos pensando en que finalmente tocaremos con un audio sonando por debajo.

Para ello, se utiliza la partitura, las indicaciones de la compositora, una grabación de referencia y el propio proceso de ensayo documentado mediante notas y reflexiones personales.

La estructura del trabajo sigue la siguiente forma:

- Introducción. Hemos elegido trabajar sobre *Piercing the Veil of Kindness* de Abby Aresty porque nos ofrece un desafío muy interesante como intérprete combinando flauta y audio pregrabado. En este TFG buscamos analizar y comprender la estructura de la obra, sus recursos expresivos, etc. A partir de este análisis, se propone una interpretación personal que integre aspectos técnicos, expresivos y escénicos. Al mismo tiempo, se espera que el estudio de esta pieza ayude a crecer como intérprete y aporte ideas útiles a otros músicos interesados en repertorio contemporáneo para flauta.
- Capítulo 1. En este capítulo presentamos a Abby Aresty, su formación y trayectoria como compositora. Se analizan las principales características de su lenguaje musical y su relación con las estéticas contemporáneas, que servirán de base para el estudio posterior de su obra.
También hay un breve repaso de la música contemporánea para flauta y audio, ayudando así a entender mejor los retos y posibilidades que propone la pieza seleccionada.
- Capítulo 2. Aquí se examina la obra en detalle, el por qué fue compuesta, si hay algún motivo estético. Se analizará de manera independiente la intervención de las distintas flautas, teniendo en cuenta los recursos expresivos que caracterizan a cada instrumento y cómo las intervenciones de la flauta en do contribuyen a la acumulación progresiva de tensión a lo largo de la pieza.
Asimismo, estudiamos la parte pregrabada: cómo se integra con la flauta, cómo influye en la interpretación y en qué momentos destaca más que la propia flauta.
- Capítulo 3. En este capítulo presentamos nuestra propia propuesta de interpretación incluyendo decisiones técnicas, expresivas y escénicas, centrándonos en cómo reforzar el significado de la obra mediante la gestualidad y la puesta en escena.
- Conclusiones. La propuesta interpretativa que se desarrolla ofrece herramientas prácticas y reflexiones que pueden servir a otros intérpretes interesados en repertorio contemporáneo. Se espera que los resultados de este TFG fomenten la difusión de obras de flauta y audio y animen a otros músicos, estudiantes o no, a acercarse y disfrutar este repertorio como cualquier otro.

1.5. Dificultades y facilidades

La realización de este trabajo fin de grado presenta diversas dificultades derivadas de la propia naturaleza de *Piercing the Veil of Kindness* y del enfoque interpretativo y performativo propuesto. Una de las principales dificultades es la complejidad técnica que supone el uso de flauta baja, flauta en do y flautín en un corto espacio de tiempo, lo que exige un alto nivel de control instrumental, concentración y adaptación sonora.

Otra dificultad relevante es la interpretación con el audio pregrabado, que requiere una coordinación precisa, una escucha activa constante, ya que el minutaje escrito en la partitura no coincide con la realidad exacta del audio, y el desarrollo de estrategias de estudio específicas, al no existir la flexibilidad propia de la música de cámara tradicional. A ello se suma la escasez de trabajos previos y fuentes académicas centradas en esta obra, lo que ha obligado a realizar un proceso de investigación e interpretación más autónomo.

En cuanto a las facilidades, que la propia compositora nos diera el acceso a la partitura original y a una grabación de referencia ha sido fundamental para comprender su lenguaje musical y orientar el estudio de la obra. Asimismo, las indicaciones presentes en la partitura y la información disponible sobre la autora han facilitado la contextualización estética y musical. Además, que la compositora sea contemporánea es una ventaja relevante, ya que existe la posibilidad de establecer contacto directo con ella en cualquier momento a través de un formulario existente en su página web oficial³.

Por último, el enfoque práctico del trabajo y la propuesta del propio proceso de estudio permiten convertir las dificultades técnicas e interpretativas en material de reflexión, favoreciendo un aprendizaje significativo y una aportación útil para futuros intérpretes del repertorio contemporáneo para flauta y audio.

³ Abby Aresty (1 de diciembre de 2025). *Contact me* <https://abbyaresty.com/contact>

2. ABBY ARESTY



Ilustración 1. Abby Aresty.

Fuente: su propia página web⁴.

2.1. Formación y trayectoria

«Dr. Abby Aresty is a sound artist, composer, and educator. Her community-based creative practice empowers individuals to work creatively with sound, and to share their stories while building community through collective making, integrated learning, and storytelling»⁵.

⁴ Abby Aresty. (18 de noviembre de 2025). <https://abbyaresty.com/about>

⁵ Abby Aresty. (18 de noviembre de 2025). <https://abbyaresty.com/about>.

Dr. Abby Aresty es una artista de sonido, compositora y educadora. Su práctica creativa, basada en la comunidad, empodera a las personas para trabajar de forma creativa con el sonido y compartir sus historias, mientras construyen la comunidad a través de la creación colectiva, el aprendizaje integrado y la narración. Google. (17 de abril de 2026). *Traductor de Google* [Traductor]. <https://translate.google.com/> y «Texto traducido» (OpenAI, 17 de abril de 2026, respuesta a consulta técnica).

Tras haber contextualizado cómo se desarrolla este trabajo, necesitamos centrar la atención en la figura de Abby Aresty como compositora, para ello se usará su propia web como fuente principal⁶.

La formación musical de Abby Aresty se desarrolla en un contexto marcado por la música contemporánea y las prácticas experimentales. Desde sus primeros años de estudio, su interés se orienta hacia la exploración del sonido más allá de los parámetros tradicionales de la música académica, considerando elementos como el timbre, la textura y el uso del silencio como recursos estructurales.

Durante su proceso formativo, Aresty entra en contacto con corrientes y lenguajes vinculados a la creación sonora actual. Algunos ejemplos de ello pueden ser, el uso de la electroacústica y la exploración del sonido que realizó Kaija Saariaho durante su obra⁷, o propuestas derivadas de la música concreta (Schaeffer, 1966). Estos estudios le permiten combinar diferentes aspectos del sonido en sus composiciones, desarrollando un enfoque en el que juega con cambios de texturas y colores, reforzando así la expresión y el discurso de sus obras con o sin instrumentos tradicionales.

Estos intereses comienzan a reflejarse en los primeros proyectos de la compositora. Un ejemplo destacado es su pieza *Paths II: The Music of Trees* (2012), una instalación sonora en el Washington Park Arboretum en Seattle en la que Aresty grabó sonidos naturales del entorno, como hojas cayendo, lluvia o insectos, y los transformó en siete piezas reproducidas en distintos puntos del parque, creando un diálogo entre sonido ambiental, procesamiento electrónico y espacio físico. Este tipo de proyectos son los que constituyen la manera de componer de Abby Aresty.

Debemos tener en cuenta que la única pieza que ha compuesto hasta la actualidad con flauta travesera es la que se propone en este trabajo, todas las demás piezas existentes son con otros instrumentos, como la percusión, utilizada en *((Touch~))*, (2020)⁸. Incluso ha compuesto obras en las que no utiliza instrumentos musicales tradicionales, como

⁶ Abby Aresty. (18 de noviembre de 2025). <https://abbyaresty.com/about>

⁷ Kaija Saariaho. (15 de enero de 2026). *Electronics for Kaija Saariaho's pieces* <https://saariaho.org/electronics>

⁸ Abby Aresty. (16 de marzo de 2026) *((TOUCH~))* <https://abbyaresty.com/#/touch/>

*Inkling*⁹, obra en la que explora objetos cotidianos, poniéndolos cerca de un micrófono, sumergiéndolos en pintura y moviéndolos sobre un folio en blanco en tiempo real para crear una partitura que pueda leerse sin necesidad de tener conocimientos musicales profesionales¹⁰.

Paralelamente a su actividad creativa, Aresty ha desarrollado una trayectoria profesional vinculada a la investigación y a la docencia en distintos contextos. Ha llevado a cabo estancias y colaboraciones en instituciones como Carnegie Mellon University, Grinnell College y el Acoustic Ecology Lab de la Arizona State University, donde ha profundizado en líneas de trabajo relacionadas con la creación sonora y la ecología acústica.

En el ámbito docente, entre 2017 y 2024 formó parte del Oberlin Conservatory, donde ejerció como *Technical Director and Lecturer* en el departamento de *Technology in Music and Related Arts (TIMARA)*, impartiendo, entre otras actividades, cursos de música electrónica y participando activamente en proyectos educativos. En la actualidad, continúa su labor académica en Oberlin, donde ocupa el cargo de *Interim Director of Inclusive Excellence in STEM Pedagogy and Undergraduate Research*, desde el que dirige iniciativas vinculadas a la investigación y la educación interdisciplinar en el ámbito universitario¹¹.

Todo ello contribuye a configurar una compositora con una identidad clara dentro del panorama contemporáneo. Su música no responde a un estilo fijo, sino que se adapta a cada proyecto manteniendo siempre el mismo punto de partida: el sonido como material y el proceso creativo como parte esencial del resultado.

Su trayectoria, en definitiva, es la de alguien que ha construido una manera propia de entender la composición, alejada de los objetivos expresivos de la música tradicional y coherente con las estéticas más actuales.

⁹ Aresty, A. (2019). *Inkling* [Archivo PDF]. <https://drive.google.com/file/d/1Qjs7Rletk9GoPGs5ohmXtxlapPNtTMOq/view>

¹⁰ Abby Aresty (16 de marzo de 2026). *Inkling* (2019) <https://abbyaresty.com/#/inkling/>

¹¹ Abby Aresty. (19 de abril de 2026). <https://abbyaresty.com/about>

2.2. Tradición de la música mixta y su proyección en la obra de Abby Aresty

Para el desarrollo del presente apartado resulta imprescindible situar el origen histórico de la incorporación de la tecnología en la música instrumental. Este proceso sucede en la segunda mitad del siglo XX, especialmente a partir del surgimiento de la música concreta y de la música electrónica desarrolladas en estudios especializados, como el Groupe de Recherches Musicales¹², fundado por Pierre Schaeffer¹³ en 1958.

Una vez establecido este marco histórico, resulta pertinente mencionar algunas obras fundamentales del repertorio para flauta y audio, cuya relevancia ha contribuido a consolidar este género dentro de la música contemporánea y que constituyen referentes esenciales para compositores posteriores.

Entre ellas destaca *Synchronisms No. 1*, de Mario Davidovsky¹⁴ (1963), la que fue la primera obra en integrar flauta y audio. En esta composición, el soporte grabado no actúa como mero acompañamiento, sino que existe una relación con la flauta mediante interacciones rítmicas, tímbricas y estructurales¹⁵.

Asimismo, debe señalarse *NoaNoa*, de Kaija Saariaho (1992), obra escrita para flauta y electrónica en tiempo real. Aunque supera el formato tradicional del audio, representa la evolución natural de este modelo hacia el procesamiento digital en vivo. En ella se explora la expansión espectral del sonido instrumental¹⁶.

Conociendo el contexto histórico del uso de la tecnología en la música y algunas obras de referencia dentro del repertorio para flauta y audio, es posible establecer una conexión directa con el tratamiento que Abby Aresty realiza en el audio de la obra principal del trabajo. En ella, el recurso electrónico no cumple una función secundaria, sino que se

¹² Groupe de Recherches Musicales. (18 de enero de 2026). En *Wikipedia*. https://fr.wikipedia.org/wiki/Groupe_de_recherches_musicales

¹³ Proyecto IDIS. (17 de abril de 2026). *Pierre Schaeffer*. <https://proyectoidis.org/pierre-schaeffer/>

¹⁴ LA Phil, GUSTAVO DUDAMEL, MUSIC & ARTISTIC DIRECTOR. (17 de abril de 2026). *Mario Davidovsky*. <https://es.laphil.com/musicdb/artists/7124/mario-davidovsky>

¹⁵ Canal EMMA RESMINI. (18 de marzo de 2026). *Emma Resmini: Synchronisms No. 1 by Mario Davidovsky* [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://youtu.be/HRewQkwH98?si=qQc2eFsUlutjzm-I>

¹⁶ Canal UN PETIT ABREUVOIR. (18 de marzo de 2026). *Kaija Saariaho – NoaNoa (1992) for flute and electronics* [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://youtu.be/KbvbGkzMlg0?si=urcqRKnHVPF8LZyo>

integra como elemento estructural en la composición. La compositora emplea el audio para intensificar los contrastes dinámicos y exagerar el impacto. Para ello, en él utiliza la mayoría de las técnicas extendidas aparecidas en la obra (que serán analizadas en apartados posteriores), enfatizando así variaciones de tempo y articulación. De este modo, la tecnología se convierte en un medio de expansión expresiva que refuerza y proyecta el gesto instrumental más allá de sus límites convencionales, situando la obra dentro de la tradición contemporánea de la música mixta¹⁷.

¹⁷ Música concreta (18 de marzo de 2026). En *Wikipedia*.
https://es.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAsica_concreta

3. **PIERCING THE VEIL OF KINDNESS**

3.1. ¿Por qué se compuso esta obra?

Piercing the veil of kindness has its origins in a review of one of the Aspen Contemporary Ensemble's performances in the summer of 2006. The critic, who was assigned to a new music concert despite her ambivalence towards contemporary music, was put off by the raucous sounds the group produced and declared the entire ensemble a bunch of «screaming banshees. » She specifically pointed her finger at the flutist, Daria Binkowski, accusing her of «piercing the veil of kindness» in the flute's upper register. This piece is a musical embodiment of that quotation. The live flute part contains primarily «traditional» music that is interrupted, or pierced, by the electronic score that was composed in *Pro Tools* using recorded, improvised extended techniques and sounds of Daria playing the bass and C flutes. *Piercing the veil of kindness* was written for Daria Binkowski and was commissioned by the Hanson Institute for American Music of the Eastman School of Music at the University of Rochester¹⁸.

Basándonos en este texto podemos situar el origen de *Piercing the Veil of Kindness* en un contexto extramusical muy concreto: una crítica periodística negativa. Aresty, lejos de responder mediante una defensa teórica, opta por transformar esa crítica en el motor compositivo de la obra. A tal efecto, la pieza no surge únicamente de una inquietud estética o técnica, surge como una reacción a la incompreensión de la música contemporánea, lo que la sitúa dentro de una tradición artística en la que la creación funciona como respuesta crítica.

El elemento más significativo es la apropiación de la expresión «*piercing the veil of kindness*», utilizada originalmente de forma peyorativa en la crítica periodística. Abby reinterpreta esta imagen y la convierte en un principio estructural. Ella diferencia entre la

¹⁸ 1. *Piercing the Veil of Kindness* tiene su origen en una crítica a una de las actuaciones del Aspen Contemporary Ensemble durante el verano de 2006. La crítica, quien había sido asignada a un concierto de música nueva a pesar de su ambivalencia hacia la música contemporánea, se sintió desconcertada por los ruidosos sonidos que el grupo producía, y declaró que todo el ensemble era un grupo de «brujas gritonas». Señaló específicamente a la flautista, Daria Binkowski, acusándola de «perforar el velo de la amabilidad» en el registro agudo de la flauta. Esta obra es una encarnación musical de esa cita. La parte de flauta en vivo contiene principalmente música «tradicional» que es interrumpida, o perforada, por la partitura electrónica, que fue compuesta en *Pro Tools* usando técnicas extendidas grabadas e improvisadas, además de sonidos de Daria Tocando la flauta travesera y la flauta baja. *Piecing the Veil of Kindness* fue escrita para Daria Binkowski y fue encargada por el Hanson Institute for American Music de la Eastman School of Music en la Universidad de Rochester. Traducción al español realizada con asistencia de [ChatGPT] (Open AI, 2024) del texto original de [Aresty, 2007].

2. Aresty, A. (17 de abril de 2026). *Piercing the Veil of Kindness* [Archivo PDF]. <https://drive.google.com/file/d/1CLq7Ozk7NQuqS8buRYxRMDESat2PbToK/view?usp=sharing>

contraposición entre una capa de música «tradicional», representada por las flautas en directo, y una capa tecnológica que irrumpe y la «perfora». De este modo, el propio material musical representa el conflicto descrito en la crítica, trasladando una tensión estética (lo agradable frente a lo perturbador) al plano compositivo.

Además, el uso de técnicas extendidas y del material grabado por la propia intérprete (Daria Binkowski) refuerza esta idea de ruptura. En esta obra, el audio no actúa como simple acompañamiento, sino como un agente disruptivo que cuestiona la identidad tímbrica de la flauta. Esto puede interpretarse como una encarnación de la acusación inicial: el sonido deja de ser «amable» para convertirse en algo intrusivo, incluso incómodo. Sin embargo, en el contexto de la obra, esta incomodidad se presenta como un valor estético, lo que sugiere una reivindicación de los lenguajes no convencionales.

Por tanto, la razón de la composición de esta obra no puede entenderse únicamente en términos musicales, sino también como un comentario crítico sobre la escucha y la recepción del arte contemporáneo. Aresty no solo responde a una opinión individual, sino que pone en evidencia un problema más amplio: la resistencia de ciertos oyentes ante propuestas que desafían lo tradicional. En este sentido, la obra funciona tanto como creación artística como comentario que va más allá de la música, situándose en un espacio donde composición y crítica se entrelazan¹⁹.

3.1.1. Daria Binkowski

En este contexto, resulta imprescindible detenerse en la figura de la dedicataria de la obra, Daria Binkowski. Su relación con Abby Aresty se consolida durante su etapa formativa, dando lugar a una conexión artística que trasciende lo académico. Esta cercanía no solo da coherencia a la dedicatoria de la obra, sino que también influye en cómo concebirla.

Daria Binkowski es una intérprete cuya carrera se caracteriza por una notable versatilidad y una clara inclinación hacia propuestas musicales no convencionales. Su actividad

¹⁹ Abby Aresty. (14 de febrero de 2026). *Piercing the Veil of Kindness*. <https://abbyaresty.com/#!/piercingtheveilofkindness/>

abarca desde un repertorio tradicional hasta música contemporánea, inclinándose más por esta última. De hecho, no ha parado de buscar formas para hacer llegar música contemporánea a públicos nuevos, interpretando obras de compositores como L. Berio en contextos alternativos y colaborando con conjuntos especializados en música moderna.

Su enfoque artístico se fundamenta en una constante búsqueda de innovación. Como ella misma dijo en la revista en la que se basa este apartado²⁰, «Si es normal, no me gusta», pudiéndolo adaptar tanto a la música como a su sensibilidad emocional.

A lo largo de su trayectoria, Binkowski ha desarrollado una carrera destacada tanto a nivel académico como profesional. Ha formado parte de diversas agrupaciones y proyectos internacionales, ocupando puestos de relevancia, como flauta principal en la China National Center for the Performing Arts Orchestra²¹ o habiendo actuado con el Talea Ensemble²² en el prestigioso Festival de Jazz de Newport en 2013²³. Su formación como licenciada en Eastman²⁴ y el máster de McGill²⁵ refuerzan una sólida base técnica que ayuda a convivir con su interés por la exploración artística continua.

Un aspecto especialmente significativo en su desarrollo musical es su implicación con la música contemporánea desde etapas tempranas, participando en el UW Modern Music Ensemble²⁶, quienes le dedican un apartado en la revista de donde se extrae la información usada en este apartado.

En este contexto, su contacto con la compositora Abby Aresty resultó determinante. La convivencia y la colaboración entre ambas favorecieron un intercambio artístico en el que Daria Binkowski se familiarizó con recursos como los multifónicos y diversas técnicas

²⁰ University of Washington School of Music. (2012–2013). *Whole Notes* (Fall 2013). <https://issuu.com/uwmusic/docs/2013wholenotesweb>

²¹ China NCPA Orchestra [@ncpaorchestra]. (18 de abril de 2026). <https://www.instagram.com/ncpaorchestra/>

²² Talea Ensemble [@taleaensemble]. (18 de abril de 2026). <https://www.instagram.com/taleaensemble/>

²³ JazzTimes, America's Jazz Magazine. (18 de abril de 2026). *Newport Jazz Festival 2013*. <https://www.jazztimes.com/reviews/live/newport-jazz-festival-2013/?v=12470fe406d4>

²⁴ University of Rochester. (18 de abril de 2026) *Eastman School of Music*. <https://www.esm.rochester.edu/>

²⁵ McGill. (18 de abril de 2026). *McGill*. <https://www.mcgill.ca/>

²⁶ Un grupo de interpretación creado en 2012 para presentar conciertos de alta calidad musical desde mediados del siglo XX hasta la actualidad.

School of Music. (18 de abril de 2026). *Student Spotlight: Daria Binkowski*. <https://music.washington.edu/news/2013/12/03/student-spotlight-daria-binkowski>

extendidas, elementos que ampliaron su comprensión del instrumento y sus posibilidades expresivas.

Esta relación personal no sólo influyó en la evolución artística de la intérprete, sino que también dejó una huella en la producción compositiva de Abby Aresty. La obra objeto de este trabajo, dedicada a Daria Binkoski, puede entenderse como una fusión entre sus intereses musicales, teniendo en cuenta la historia del apartado anterior y cómo pensaban la música.

Como conclusión, el estudio de la figura de la dedicataria permite comprender mejor no solo la obra en sí, sino también las decisiones interpretativas y los recursos técnicos que se requieren, integrándose así de manera coherente en el conjunto del presente trabajo.

3.2. Análisis musical e interpretativo

3.2.1. Estructura de la obra

La obra se divide en cinco secciones claramente diferenciadas, cada una asociada a un cambio de instrumento dentro de la familia de la flauta y siempre en interacción con el audio. Esta organización contribuye a un discurso basado en la alternancia de distintos estados de ánimo y la acumulación progresiva de tensión.

Primera sección (inicio - compás 17).

Comienza con la flauta baja, que expone el material temático inicial bajo la indicación expresiva *very slow, meditative*. El tempo lento (corchea = 85), el predominio del registro grave y los matices en piano configuran un carácter introspectivo.

El motivo inicial se construye a partir de intervalos de quinta justa, segunda mayor y tercera menor. En este punto la escritura se desplaza al registro medio y se apoya principalmente en movimientos de grados conjuntos de tono y semitono, con algún salto también, aumentando la tensión antes de retornar a la calma mediante un *ritardando*, el regreso al registro grave y un cierre melódico de semitono descendente que restablece el clima meditativo y lento.



Ilustración 2. Motivo inicial

Fuente: *Piercing the Veil of Kindness*, Abby Aresty.

Tras esta exposición, la flauta permanece en *tacet* durante más de un minuto (compás 17), espacio que permite al intérprete el cambio a flauta en do y el comienzo de la segunda sección.

Segunda sección (compás 19 - 62).

Con la indicación *Gaining Momentum* y un tempo mucho más rápido (negra = 72), se inicia una sección caracterizada por la acumulación progresiva de energía. Desaparecen prácticamente los matices suaves, partiendo de *mf* y desarrollándose mediante continuos crescendos y un uso intensivo de intervalos de semitono y tono tanto ascendentes como descendentes.

Dentro de esta sección surge una subsección (*Fast, Violent*, negra = 85) donde el carácter se vuelve más incisivo. La escritura incorpora acentos, el uso del registro medio y sobreagudo y técnicas extendidas como el *frullato* en el compás 24, asociadas a dinámicas *f* y *ff*. Paralelamente, el audio adquiere mayor densidad y protagonismo.

El ritmo rápido de la sección y la interválica usada en los motivos temáticos (basado en semitonos, tonos y a veces tono y medio, pudiendo añadir alguna ampliación de octava) genera un cúmulo de tensiones y nerviosismo melódico constante. Resultan especialmente significativos el efecto *fffp* con *crescendo* y *frullato* en el compás 25 y la reiteración motivica como recurso para generar la máxima tensión posible.

En el compás 34 aparece un nuevo motivo en el registro grave, en *mf*, que será recurrente a lo largo de la obra. Este material funciona como núcleo generador de tensión, desarrollado posteriormente mediante las subidas al registro agudo y sobreagudo de la flauta.



Ilustración 3. Motivo nuevo en el compás 34.

Fuente: *Piercing the Veil of Kindness*, Abby Aresty.

El cierre de la sección recupera procedimientos ya presentes en la primera de estas, como el *ritardando*, la disminución de la dinámica hasta *pp* y una resolución descendente, en este caso mediante un intervalo de cuarta aumentada, culminando en una nota larga con ritmo de redonda, que actúa como distensión y vuelta a la calma.

La flauta queda nuevamente en *tacet* (4:20 - 5:17) mientras el audio hace la transición, permitiendo al intérprete cambiar de nuevo a la flauta baja, dando así comienzo a la tercera sección de la obra.

Tercera sección (compás 63 - 86).

La indicación *Slow, Pensive* sitúa esta sección en un ámbito reflexivo, con un tempo mucho más lento (negra = 50). El tape introduce un fondo grave sobre el que la flauta baja comienza a tocar un mordente de semitono que termina con un *glissando* descendente en la última nota, al que le sigue uno de distancia de tono, reforzando así la sensación de suspensión del tempo.

Posteriormente llega una subsección en la que la flauta baja imita líricamente el recuerdo de las secciones rápidas anteriores, esta vez a una velocidad más lenta que antes, negra = 60. Se reutilizan motivos temáticos previos, ahora sin acentos y buscando los crescendos durante todo el pasaje.

El clímax de la sección llega en el compás 86 con la llegada al registro agudo de la flauta baja a través de un salto de octava con acento en *ff*, tras una melodía basada principalmente en intervalos de semitonos y tonos, intentando así generar la máxima tensión posible.



Ilustración 4. Compás 86.

Fuente: *Piercing the Veil of Kindness*, Abby Aresty.

El audio asume entonces la función de puente hacia la siguiente sección, mientras que el intérprete cambia de flauta baja a flauta en do en un compás.

Cuarta sección (compás 87 - 115).

El retorno a la flauta en do coincide con la continuación del carácter que se ha intentado generar con la flauta baja en la sección anterior, subiendo estrepidamente la velocidad a negra = 90 e indicando que será *Fast, virtuosic*. Se retoma el motivo presentado en el compás 34, ahora transformado rítmicamente, remarcando los crescendos mediante acentos y añadiendo ampliación interválica sobre la nota *do*.

La sección se caracteriza por su fuerte impulso rítmico y por la alternancia de registros, desde el grave en *mp* pasando por el medio hasta llegar al agudo con contrastes dinámicos progresivos.

El semitono continúa siendo el intervalo estructural predominante, incluso ampliando a distancia de octava (compás 99) intensificando así la tensión hasta que un compás más tarde vuelve al registro grave esta vez con el tema del compás 34 añadiendo una variación comenzando desde la nota *mi* en vez de la nota *do* y continúa hasta que en el silencio de negra con calderón del compás 107 hay una pausa general.

A partir de ahí el motivo se reitera mientras crece la intensidad y va subiendo de registro hasta alcanzar un *mi* sobreagudo con indicación de *8va* en el compás 115, señalando la transición al flautín y a la última sección.



Ilustración 5. Compás 99.

Fuente: *Piercing the Veil of Kindness*, Abby Aresty.

Quinta sección (compás 116 - 141).

Con flautín y la indicación *Frantic*, se mantiene el tempo (negra = 90) pero el carácter se vuelve frenético, desenfrenado, o sea, más extremo. Los motivos se reiteran en bucle mediante intervalos de semitono, tono y tono y medio, combinados con *frullato*, acentos y la llegada al registro sobreagudo.

El contraste con el audio, que presenta una melodía con ritmos lentos, pero en *f*, intensifica la sensación de agitación. En el compás 125 con anacrusa reaparece una escala ascendente ya utilizada anteriormente en el compás 53 con anacrusa, ahora llevada al límite expresivo mediante el uso del registro sobreagudo del flautín con *frullato*, tras la cual el audio sostiene la tensión durante aproximadamente veinte segundos escritos en un compás, donde comenzaría la última subsección.



Ilustración 6. Compás 53 con anacrusa.

Fuente: *Piercing the Veil of Kindness*, Abby Aresty.



Ilustración 7. Compás 125 con anacrusa.

Fuente: *Piercing the Veil of Kindness*, Abby Aresty.

La subsección final (*Reminiscent*, negra = 63) introduce un carácter melancólico. El tape evoca el motivo inicial y el flautín lo retoma como recuerdo, culminando en el registro sobreagudo en *ff*.

El cierre se construye mediante un descenso progresivo de registro, ritmo y dinámica hasta *pp*, concluyendo la obra con una melodía que acaba con una bajada de semitono con calderón en la última nota que se transforma en *whistle tones*, recurso que disolverá el sonido en un plano casi etéreo.

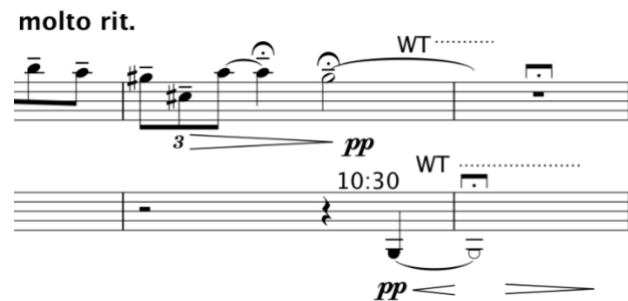


Ilustración 8. Últimos compases.

Fuente: *Piercing the Veil of Kindness*, Abby Aresty.

Como conclusión de este análisis me gustaría destacar que, desde el punto de vista estructural, la obra se sustenta en la reiteración y transformación de un material interválico muy concreto (principalmente semitonos, tonos y tono y medio) que actúa como motor de la tensión.

El arco global de la obra presenta una simetría, comenzando en un ámbito de extrema suavidad con la exposición del tema en la flauta baja y concluyendo en un estado igualmente calmado, tras un recorrido de máxima intensidad durante el desarrollo de la pieza. Por otra parte, el audio no solo ha servido de acompañamiento, sino que ha articulado las transiciones y ha ayudado a que la obra se perciba más como un continuo en el que los contrastes y la acumulación de tensiones definen muy bien su forma.

3.2.2. Tratamiento instrumental en la obra

En esta obra se utilizan instrumentos de la familia de la flauta travesera, fluctuando entre la flauta baja, la flauta en do y el flautín. Se procede a explicar por qué ha escogido cada flauta en las diferentes secciones planteadas en el apartado anterior.

La elección de estos tres instrumentos por parte de la compositora responde a la riqueza tímbrica que cada uno aporta y a la posibilidad de generar contrastes claros. Cada flauta desempeña su propia función, tanto desde el punto de vista técnico, como del expresivo, contribuyendo a la interpretación global de la obra a través de sus diferencias de color y carácter, ya indicadas por la compositora.

En primer lugar, la flauta baja introduce un timbre más opaco y tenue, con una cualidad envolvente que favorece un carácter cantáble y dulce. Su presencia se sitúa especialmente al inicio de la obra, donde presenta un tema esencial, y en la sección central, donde retoma y evoca materiales temáticos previamente expuestos por la flauta en do, esta vez de manera lírica. Este recurso refuerza la cohesión interna de la pieza, a la vez que transforma el material mediante un cambio de color y de contexto sonoro en el que también influye el audio.

Por su parte, la flauta en do presenta un timbre más nítido, incluso en su registro grave, y asume un papel más activo desde el punto de vista técnico. A través de ella, se evidencia una clara intención de explorar y demostrar la virtuosidad, articulando pasajes de mayor exigencia y protagonismo.

Finalmente, el flautín aporta el punto de mayor luminosidad dentro del conjunto, especialmente cuando llega al registro sobreagudo con la reexposición del material temático inicial. Su intervención hacia el final de la obra introduce un matiz de brillo con cierta carga melancólica, al reutilizar el material presentado inicialmente por la flauta baja, pero en un contexto completamente distinto. Este contraste no solo amplía la paleta tímbrica, sino que también refuerza la dimensión expresiva, dinámica y estructural del discurso musical general de la obra.

En general, la combinación de estas tres flautas permite disfrutar de un recorrido tímbrico amplio y con contraste, en el que cada una aporta una identidad sonora claramente diferenciada. La interacción entre sus registros y colores no solo enriquece la textura musical, sino que también contribuye a la coherencia estructural de la obra, al establecer vínculos entre sus distintas secciones. De este modo, el tratamiento del timbre se convierte en un elemento clave tanto para la expresión como para la organización interna de la obra.

3.2.3. La relación entre las flautas y el audio

Para comenzar este apartado es necesario describir las diferentes técnicas extendidas que aparecen en el audio de la obra. El audio consiste en una pregrabación de sonidos producidos por una flauta y posteriormente modificados mediante procesamiento informático, a los que se han añadido diversos efectos.

En esta pista sonora se emplean las siguientes técnicas extendidas:

1. *Whistle tones* o sonidos silbados²⁷: son sonidos extremadamente suaves y aéreos producidos al soplar con muy poca presión de aire. El resultado es un sonido casi inaudible, etéreo, compuesto principalmente por armónicos superiores del sonido fundamental. Robert Dick los describe como una de las técnicas más delicadas de la flauta, requiriendo un control muy preciso de la embocadura y la velocidad del aire.
2. *Frullato*²⁸: consiste en hacer vibrar la lengua o la garganta mientras se sopla, produciendo un efecto trémolo o granulado sobre la nota. Existen dos variantes: el *frullato* de lengua (articulando una «r» rodada como en italiano o español) y el *frullato* de garganta (más gutural, similar a hacer gárgaras). Robert Dick señala que ambas variantes tienen colores tímbricos distintos y que el flautista debe dominar las dos para tener mayor versatilidad expresiva.
3. *Beatbox* con la flauta: en esta obra aparece mediante la incorporación de sonidos vocales y articulaciones percutidas como *ssska*, *tsss*, que deben realizarse con la embocadura colocada en la flauta. En la mayoría de los casos, se trata de efectos en los que no es necesario tirar aire, ya que el resultado sonoro proviene exclusivamente de la articulación vocal indicada en la partitura. Sin embargo, en determinados pasajes

²⁷ Dick, R. (1975). *The other flute: A Performance Manual of Contemporary Techniques*. Oxford University Press.

²⁸ Dick, R. (1975). *The other flute: A Performance Manual of Contemporary Techniques*. Oxford University Press.

- se solicita la producción simultánea de sonido y nota, lo que implica la coordinación entre la emisión de aire a través del instrumento y la pronunciación del efecto vocal.
4. *Key clicks*²⁹: se producen al golpear las llaves de la flauta con los dedos sin soplar, o soplando muy ligeramente, generando un sonido percusivo seco y definido. Cada llave produce una altura aproximada determinada por la longitud del tubo que cierra. Robert Dick los trabaja tanto como recurso puramente percusivo como en combinación con sonido soplado, creando texturas híbridas entre sonido y ruido.
 5. *Air noises improvisation* o improvisación con sonidos de aire³⁰: consiste en soplar con diferente ángulo y velocidad sobre el bisel para producir sonidos predominantemente aéreos, sin altura definida o con altura muy difusa. Pierre-Yves Artaud distingue varios grados, desde un sonido ligeramente aéreo hasta soplos sin componentes tonales.
 6. Glissando con las llaves de trino (*trill-key gliss: tkg*)³¹: se obtiene deslizando progresivamente las llaves de trino mientras se mantiene una digitación base y una columna de aire constante. El resultado es un glissando cromático o microtonal dependiendo de la velocidad y el control del gesto. Pierre-Yves Artaud lo trabaja en relación con la microtonalidad y los cambios graduales de timbre, señalando que la velocidad del deslizamiento determina si el efecto se percibe como glissando melódico o como transformación tímbrica.
 7. *Overblown harmonic*³²: los armónicos sobresoplados se obtienen manteniendo una digitación base (normalmente de registro grave) y aumentando progresivamente la presión y velocidad del aire para hacer sonar los armónicos superiores de esa fundamental: la octava, la quinta, la doble octava, la tercera, etc.
 8. *Crinckles*: en castellano significa arrugar, y en esta obra se utiliza la palabra para destacar que en ese momento el audio hace un estruendoso ruido.
 9. *Tongue ram* o golpe con la lengua³³: es una técnica percusiva en la que el flautista cierra herméticamente la embocadura con la lengua y golpea el interior con ella,

²⁹ Dick, R. (1975). *The other flute: A Performance Manual of Contemporary Techniques*. Oxford University Press.

³⁰ Artaud, P. (1980). *Flûtes au présent*. Éditions Jobert.

³¹ Artaud, P. (1980). *Flûtes au présent*. Éditions Jobert.

³² Dick, R. (1975). *The other flute: A Performance Manual of Contemporary Techniques*. Oxford University Press.

³³ Dick, R. (1975). *The other flute: A Performance Manual of Contemporary Techniques*. Oxford University Press.

produciendo un sonido sordo, opaco y con una altura indeterminada o muy difusa. Es uno de los efectos más físicos y teatrales de la flauta. Robert Dick lo describe como un recurso de gran impacto sonoro, especialmente efectivo en contextos de música contemporánea donde se busca integrar elementos percusivos en la línea melódica.

10. *Ricochet*³⁴: es una técnica propia de los instrumentos de cuerda en la que el arco rebota gracias a la elasticidad natural de la vara. Se ejecuta dejando caer el arco desde cierta altura de la cuerda y permitiendo que el arco rebote por sí mismo. Es importante no sujetar el arco demasiado fuerte, de lo contrario impediremos el movimiento. Viene de la palabra *ricocher*, que significa rebotar en francés.

Tras describir las técnicas extendidas presentes en la obra, resulta relevante señalar que la compositora las emplea atendiendo cuidadosamente a la evolución de la tensión musical. Los sonidos silbados aparecen en todas las zonas de la obra en las que Aresty quiere generar una atmósfera sonora tenue y tranquila. A medida que avanza la pieza, las técnicas se incorporan progresivamente en el orden previamente descrito, añadiéndose algunos efectos adicionales tras el *ricochet*, presente en los compases 100 y 101.

Desde el comienzo de la obra hasta ese punto, los recursos utilizados mantienen una relación directa con el papel de las flautas. En los compases 2, 3 y 10, por ejemplo, se produce una superposición entre los sonidos sopladados reproducidos en el audio y los emitidos simultáneamente por la flauta baja.



Ilustración 9. Superposición de sonidos emitidos simultáneamente.

³⁴ Blog aprendizaje violín. (18 de marzo de 2026). *Ricochet*. <https://blogaprendizajeviolen.blogspot.com/2018/06/ricochet.html>

Fuente: *Piercing the Veil of Kindness*, Abby Aresty.

Durante los primeros compases, el audio utiliza la indicación *R* para representar el *frullato* ejecutado soplando con el orificio de la embocadura cubierto, generando un sonido similar a un rugido. Las indicaciones *sss*, *tss* u otras combinaciones de letras hacen referencia a la técnica de *beatbox* explicada anteriormente. En esta primera sección, el audio adquiere una importancia igual o incluso superior a la de la flauta baja. En ella, introduce numerosas técnicas que contribuyen a situar al oyente en el ambiente sonoro que la compositora pretende construir, comenzando a interrumpir las melodías de la flauta baja, haciendo referencia a la crítica por la cual se compuso esta obra.

La compositora aprovecha el tiempo necesario para el cambio de flauta baja a flauta en do para crear un puente musical entre secciones. Durante ese pasaje el audio transforma los sonidos silbados en un material melódico, mientras aparecen sonidos graves que se sostienen y se intensifican progresivamente hasta el compás 18. Esta acumulación conduce a un momento de mayor violencia sonora que culmina con la entrada de la flauta en do en el compás 19. A partir de este momento el audio pierde protagonismo, limitándose a sostener una nota larga con diversos efectos sonando, mientras la flauta asume el papel principal mediante una melodía enérgica y virtuosa.

Posteriormente, el audio contribuye a generar tensión mediante un *crescendo* que conduce al compás 25, desde donde comienzan a aparecer ritmos escritos con sonidos reales, sonando intervalos de cuarta justa y segunda menor, ascendentes y descendentes, e interpretados con *frullato*, que, en el audio, suenan una octava por encima de lo escrito hasta el compás 30, lo que incrementa aún más la intensidad del discurso musical.

Desde el compás 31 la flauta y el audio se alternan haciendo un juego de pregunta-respuesta hasta el compás 34, momento en el que ambos comienzan a sonar simultáneamente. En el compás 36 el audio incorpora sonidos de aire improvisados que hacen referencia a los materiales temáticos presentados anteriormente, contribuyendo así a la coherencia del discurso musical.



Ilustración 10. Sonidos de aire improvisados del compás 36.

Fuente: *Piercing the Veil of Kindness*, Abby Aresty.

En esta sección la flauta presenta una gran complejidad técnica, mientras la única función del audio es intensificar la tensión hasta el compás 38. En ese mismo compás la flauta comienza nuevamente desde el registro grave después de una pausa de silencio de negra y tras haber ascendido progresivamente hasta alcanzar un *la* sobreagudo en el primer tiempo del compás 38.

En los siguientes compases el audio introduce sonidos de llaves y el efecto de rugido, anteriormente mencionado. Este material sirve de base sonora para la reaparición del tema presentado en el compás 34, ahora con ligeras variaciones, como el uso de la ampliación interválica de la octava de la nota *do* en el compás 39.



Ilustración 11. Ampliación de la nota *do*.

Fuente: *Piercing the Veil of Kindness*, Abby Aresty.

Cuando se alcanza nuevamente el *la* sobreagudo con acento en el compás 44, el audio recupera el protagonismo y la flauta dispone de un breve espacio de silencios que permite volver con más energía a retomar el material del registro grave.

A partir del compás 46, el audio introduce intervalos relacionados con las células temáticas de la flauta, como los formados entre *sol#*, *re*, *mi*, *la*, *re#* y *sol#* que corresponden a intervalos de cuarta justa, segunda menor y quinta disminuida. Este tramo se acompaña de un prolongado crescendo en el que se utiliza el efecto *trill-key gliss*, que aparece en el compás 48 sobre un *sol#* (mientras la flauta repite un motivo previamente

presentado en el compás 37), hasta el compás 50 donde la nota del audio pasa a ser un *la*, sobre el que continúa el mismo efecto hasta el compás 53, compás en el que, tanto la flauta como el audio, realizan un nuevo crescendo que conduce al punto de culmen de tensión en el compás 54, añadiendo *fff*, *frullato* y *crescendo*.

A partir de este momento la tensión disminuye progresivamente, reflejándose así a través de la utilización del *whistle tone* desde el compás 58 hasta el 61, donde se forma un acorde de séptima disminuida con calderón, en el que la tríada aparece en el audio mientras la flauta interpreta la séptima en *pp*.

En el compás 62, la compositora añade un calderón cuadrado con la instrucción de *Tacet* para el intérprete, aprovechando el tiempo necesario para el cambio de instrumento, manteniendo el audio activo con sonidos suaves con aire y matices más elevados. Este pasaje se prolonga hasta el siguiente compás, momento en el que se produce un cambio significativo hacia un carácter más lento y reflexivo, preparando así la reaparición de la flauta baja.

En esta sección añade un nuevo efecto sonoro, el *overblown harmonic*, empleado de forma recurrente a lo largo de prácticamente todos los compases de la sección. Este efecto aparece con la presencia de notas largas o con patrones rítmicos basados en la figura de negra.



Ilustración 12. *Overblown harmonic* y su abreviación.

Fuente: *Piercing the Veil of Kindness*, Abby Aresty.

La sección está protagonizada íntegramente por la flauta baja, instrumento que retoma, que reexpone materiales temáticos previamente presentados por la flauta en do, reinterpretándolos ahora con un carácter más lento y de mayor lirismo.

Desde el punto de vista sonoro, el audio contribuye a la construcción progresiva de la tensión, ya sugerida en la partitura mediante el uso de recursos reiterativos. Se mantienen

las notas largas, se incorporan elementos de ruido y se otorga un papel significativo a los silencios, los cuales generan espacios que permiten resaltar la presencia y la profundidad tímbrica de la flauta baja.

En la cuarta sección de la obra, el audio se mantiene en segundo plano, mientras que el intérprete pone de manifiesto su virtuosismo mediante la ejecución del tema presentado en el compás 34, esta vez con variaciones notables a la escucha mencionadas en el apartado anterior. En este contexto, el audio cumple fundamentalmente una función de acompañamiento, contribuyendo al incremento de la tensión a través de variaciones dinámicas y reforzando determinados acentos que suenan a la vez que los de la flauta, con el fin de potenciar su proyección sonora.

Aunque los efectos sonoros empleados se encuentran indicados en la partitura, estos no adquieren un papel relevante hasta el compás 114. En ese punto, la constante subida de registro e intensidad en la flauta propicia una transferencia del protagonismo hacia el audio.

De manera simultánea al cambio instrumental del intérprete, que pasa de la flauta en do al flautín, el audio inicia una recapitulación del material correspondiente al compás 46: en un primer momento solamente audio, y, después, en diálogo con el flautín, cuya entrada no se producirá hasta el compás 116, compás en el que se inicia la última sección de la obra.

Esta sección se articula en dos subsecciones claramente diferenciadas desde el punto de vista estructural y discursivo. En la primera de ellas, el audio presenta exclusivamente sonidos convencionales que se corresponden con lo notado en la partitura, a la vez que se mantienen de forma simultánea diversos efectos sonoros que enriquecen el plano tímbrico sin alterar la claridad de lo que está sonando.

En la segunda subsección, el protagonismo melódico se transfiere al flautín, que asume una línea de carácter lento y evocador o reminiscente (tal y como añade la compositora en la partitura). El flautín interpreta la melodía inicial de la obra, estableciendo así un vínculo coherente con el planteamiento original y reforzando su dimensión conceptual, previamente expuesta.

En relación con esta idea de retorno, resulta interesante atender también al material sonoro empleado en la parte del intérprete. El recuento de alturas por secciones muestra que, tanto en la primera como en la última sección, se utiliza el mismo conjunto de ocho sonidos (*do*#, *re*, *mi*, *fa*#, *sol*#, *la*, *la*# y *si*). Este hecho refuerza la conexión entre ambos extremos de la obra, no solo desde el punto de vista melódico, sino también desde el material empleado, generando una sensación de recuerdo y cierre coherente dentro del discurso musical.

En conjunto, el audio adquiere en esta sección una relevancia equiparable a la del flautín, participando activamente en la reexposición de los distintos materiales temáticos presentados a lo largo de la obra. La sección concluye con la incorporación de *whistle tones*, que generan una atmósfera, ya antes buscada, de distensión y cierre, aportando una cualidad sonora sutil y relajada en los últimos compases de la obra.

The image displays three staves of musical notation. The top staff is for Bass Flute (BASS FLUTE) and includes a Flute(s) part. It features a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The notation includes triplets, slurs, and various dynamics such as *pp*, *f*, *pp*, *p*, and *mf*. Annotations include "ord. 0:25", "key clicks", and "sss...". The middle staff is for Flute (Fl.) and includes a Flute (Fl.) part. It features a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The notation includes triplets, slurs, and various dynamics such as *mp*, *cresc. poco a poco*, *mf*, *p*, *f*, and *ff*. Annotations include "ord. 0:38", "accel.", "0:50", "rit.", and "ssshka". The bottom staff is for Flute (Fl.) and includes a Flute (Fl.) part. It features a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The notation includes triplets, slurs, and various dynamics such as *sub. mp*, *mf*, *dim. poco a poco*, *mp*, *p*, and *pp*. Annotations include "1:10", "N.B.", "molto rit.", and "Si".

Ilustración 13. Grupo de ocho sonidos encontrados en la primera sección.

Fuente: *Piercing the Veil of Kindness*, Abby Aresty.

Reminiscent $\text{♩} = 63$

127 9:33

Fl. $\text{Do}\sharp$ $\text{Fa}\sharp$ $\text{Sol}\sharp$ Mi Re

132 ff $\text{La}\sharp$ Si

137 molto rit. pp WT.....

Ilustración 14. Grupo de ocho sonidos encontrados en la segunda subsección de la última sección.

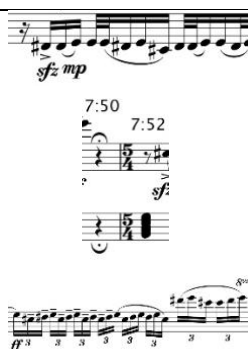
Fuente: *Piercing the Veil of Kindness*, Abby Aresty.

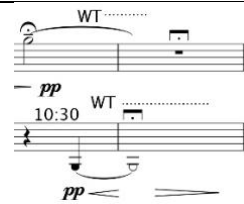
A partir de este recorrido analítico, resulta pertinente abordar la cuestión relativa a qué elemento ha sido predominante a lo largo de la obra: el plano instrumental, representado por las flautas, o el plano electrónico, representado por el audio pregrabado.

Una vez analizada la cuestión, se observa que destaca de manera predominante el papel del intérprete en la mayor parte de las secciones de la obra. No obstante, el audio adquiere un protagonismo absoluto, ya que no hay flauta sonando, en momentos concretos, particularmente en los compases 17 y 18, así como en el pasaje comprendido entre los compases 62 y 68.

Asimismo, cabe señalar que en la primera subsección de la última sección (*Frantic*) se produce una situación de equilibrio entre ambos planos, coincidiendo con la entrada del flautín y la aparición de materiales sonoros de carácter tonal en el audio. Sin embargo, este balance se modifica en la segunda subsección, donde el protagonismo recae nuevamente en el intérprete, retomando su papel predominante en el final de *Piercing the Veil of Kindness*.

Como conclusión y a modo de síntesis, se añade una tabla que recoge los aspectos más relevantes de cada sección, permitiendo observar de forma conjunta la evolución de la dinámica, el tratamiento instrumental y el papel del audio a lo largo de la obra.

SECCIÓN	INSTRUMENTO	TEMPO	DINÁMICA	MATERIAL TEMÁTICO DESTACADO	PAPEL DEL AUDIO
1ª sección c. 1-17 <i>Very slow, meditative</i>	Flauta baja	♩ = 85	 <i>p</i> Carácter suave, introspectivo		Protagonismo compartido. Ambienta e interrumpe la melodía.
2ª sección c. 18-62 <i>Gaining Momentum / Fast, Violent</i>	Flauta en do	♩ = 72 → 85	 <i>mf</i> → <i>fff</i> Acumulación progresiva de tensión		Puente de transición (c. 17-18) con <i>whistle tones</i> que se transforman en material melódico. Diálogo pregunta-respuesta con la flauta (c. 31-34). Descenso de tensión desde c. 58.
3ª sección c. 63-86 <i>Slow, Pensive</i>	Flauta baja	♩ = 50 → 60	 <i>mp</i> → <i>ff</i> Reflexivo, con clímax puntual		Fondo grave con <i>overblown harmonics</i> . Realza el timbre de la flauta baja. Toma el control al final de la sección para el cambio de instrumento.
4ª sección c. 87-115 <i>Fast, Virtuosic</i>	Flauta en do	♩ = 90	 <i>mp</i> → <i>fff</i> Impulso rítmico intenso, hacia el clímax		Acompañamiento que refuerza la tensión. Protagonismo desde c. 114. Recapitulación del material del c. 46 durante el cambio al flautín.
5ª sección c. 116-141 <i>Frantic / Reminiscent</i>	Flautín	♩ = 90 → 100 ♩ = 63	 <i>ff</i> → <i>pp</i> Frenético → melancólico → disuelto		<i>Frantic</i> : melodía lenta en <i>f</i> que intensifica la agitación. Tensión sostenida durante 20 seg. <i>Reminiscent</i> : evoca el motivo inicial. Participa en la reexposición de materiales. <i>Whistle tones</i> finales compartidos con el flautín.



ARCO GLOBAL: la obra describe una simetría expresiva, comienza en un plano de suavidad (*p*, *very slow*) con la flauta baja, acumula tensión progresiva hasta el clímax frenético del flautín, y concluye en calma con el retorno al material inicial. El audio articula las transiciones entre secciones y actúa como elemento de cohesión continuamente, dotando a la obra de la sensación de discurso ininterrumpido a pesar de los cambios de instrumento.

Tabla 1. Resumen del análisis de *Piercing de Veil of Kindness*.

Fuente: Alicia Fátima Bermúdez Pérez

4. PROPUESTA INTERPRETATIVA Y ESCÉNICA

4.1. Gestión del estudio

El punto de partida del proceso de estudio fue la recepción de la obra por parte de la compositora, tras pedírsela a través de un formulario de contacto, disponible en su propia web³⁵, el 26 de septiembre de 2025. Desde ese momento, la preparación se organizó en torno a cuatro fases progresivas que se extendieron hasta la actualidad, con la defensa del TFG prevista para finales de junio de 2026.

Primera fase: escucha analítica y comprensión de la obra (septiembre - octubre de 2025).

Antes de tocar, el estudio comenzó por escuchar. Se realizaron varias escuchas repetidas de la única versión disponible, la versión de referencia, interpretada por Daria Binkowski³⁶, siempre con la partitura delante, lo que permitió entender la obra desde dentro: cómo funcionan las diferentes secciones, qué papel tiene el audio en cada momento, etc. Esta escucha analítica ha sido imprescindible para tomar decisiones interpretativas antes de empezar a trabajarla técnicamente.

De este proceso surgen las prioridades interpretativas de la obra, por ejemplo, cómo abordar los cambios de sonido entre las flautas utilizadas, y cómo sostener la coherencia expresiva a lo largo de los cinco cambios de sección.

Segunda fase: trabajo técnico por secciones (noviembre de 2025 - enero de 2026).

Una vez comprendida la estructura de la obra, se aborda el trabajo técnico. Cada sección presenta sus propios retos: el registro grave y envolvente de la flauta baja en la primera y

³⁵ Abby Aresty (1 de diciembre de 2025). *Contact me* <https://abbyaresty.com/contact>

³⁶ Abby Aresty. (2020). *Piercing the Veil of Kindness* [Audio]. SoundCloud. https://soundcloud.com/user-251776900/piercing-the-veil-of-kindness?utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing

tercera sección, la exigencia virtuosística de la flauta en do en la segunda y la cuarta, y el cambio de sonido al usar el flautín en el tramo final de la obra, con mucha luminosidad.

Para trabajar estos aspectos de forma coherente, se han usado distintos ejercicios técnicos específicos y se han aplicado de forma sistemática en los tres instrumentos. Algunos ejemplos de estos son los siguientes:

- Ejercicios sobre la serie armónica, usados para conseguir buen matiz *pp* en los diferentes registros y sostener la afinación en el registro sobreagudo de la flauta baja y flautín.
- Ejercicios de amplitud³⁷, que han ayudado diariamente a ganar rango dinámico, muy importante en este tipo de obras. Ha servido sobre todo en la flauta baja, instrumento en el que se necesita mucha más cantidad de aire y control sobre él, teniendo en cuenta que no se está muy acostumbrado a tocarlo diariamente.
- Ejercicios de flexibilidad³⁸, usados para limpiar los saltos entre registros, frecuentes en toda la obra y especialmente exigentes en la cuarta sección (*Fast, vistuosic*) y en la quinta (*Frantic*).

Tercera fase: integración del audio y automatización de los cambios (febrero - marzo 2026).

El siguiente paso es integrar el audio en el estudio, uno de los momentos más exigentes de todo el proceso. Tocar con una pista pregrabada no es lo mismo que tocar en música de cámara: no hay margen de ajuste, no hay comunicación gestual con otro músico, y, algo fundamental que conviene resaltar para cualquier intérprete que se enfrente a esta obra en el futuro, lo que aparece escrito en la partitura como guía del audio no es una transcripción exacta de lo que suena, sino una orientación aproximada para saber en qué

³⁷ Moyse, M. (1934). *DE LA SONORITÉ: ART ET TECHNIQUE* (7^e, 9^e) (pp. 10-14). ALPHONSE LEDUC. https://docs.google.com/file/d/0BwX1cy8_SSgIblF3UjN5ODJBUVU/edit?resourcekey=0-u8BhXsMOEH7ahGj2nk0Tvw

³⁸ Moyse, M. (1934). *DE LA SONORITÉ: ART ET TECHNIQUE* (7^e, 9^e) (pp. 15-20). ALPHONSE LEDUC. https://docs.google.com/file/d/0BwX1cy8_SSgIblF3UjN5ODJBUVU/edit?resourcekey=0-u8BhXsMOEH7ahGj2nk0Tvw

momento de la pista se encuentra el intérprete y dónde puede apoyarse. Esto obliga a desarrollar una escucha activa muy específica y a interiorizar el audio de una forma distinta a como se memoriza una línea melódica convencional.

Para facilitar ese proceso de integración, se recurrió a la aplicación *Music Speed Changer*³⁹, una herramienta que permite trabajar directamente con el archivo de audio de forma muy flexible. Sus funciones principales durante el estudio han sido dos.

Por un lado, la posibilidad de marcar bucles sobre fragmentos concretos de la pista, lo que permite trabajar pasajes específicos de forma repetida sin necesidad de escuchar el audio completo muchas veces sin ninguna finalidad, ni de perder el tiempo pulsando el segundo que se quiere trabajar cada vez que comienza ese pasaje.

Por otro lado, la posibilidad de modificar el tempo y tono de la pista completa a voluntad. Esta función ha sido especialmente útil en las fases de integración de las diferentes secciones de la obra, ya que permite estudiar los pasajes más complejos a una velocidad reducida sin perder la referencia del audio, e ir aumentando progresivamente junto al metrónomo hasta alcanzar el *tempo* real.

La idea de fondo es sencilla pero eficaz: si el audio forma parte de la obra desde el primer día de estudio, el intérprete lo interioriza como un elemento más de la obra, y no como algo externo a lo que adaptarse en el último momento.

Paralelamente, los cambios de instrumento (de flauta baja a flauta en do, de flauta en do a flauta baja de nuevo, a la siguiente sección a flauta en do y finalmente al flautín) se han trabajado como parte del estudio musical, teniendo en cuenta los segundos dedicados a ello en el audio. El objetivo es que cada cambio sea un gesto natural dentro de la obra, y no una interrupción visible para el público.

Cuarta fase: consolidación interpretativa y puesta en escena (abril - junio de 2026).

³⁹ Single Minded Productions, LLC. (2026). *Music Speed Changer* (1.19.0) [Aplicación móvil]. App Store. <https://apps.apple.com/es/app/music-speed-changer/id1595494271>

Una vez resuelta la integración técnica con el audio y automatizados los cambios de instrumento, la fase final del proceso de centra en dos objetivos complementarios: la consolidación del arco expresivo global de la obra y la preparación de la puesta en escena.

Durante el mes de abril se realizan ensayos de la obra completa, con atención especial a los enlaces entre secciones, a la gestualidad corporal en escena. El objetivo de esta etapa ya no es resolver dificultades técnicas, sino construir una presencia escénica coherente. Se plantean diferentes preguntas para ello: ¿cómo se está en el escenario? ¿cómo se comunica la tensión interna de la obra a través del cuerpo y no solamente del sonido?

En mayo/junio, una vez consolidada la puesta en escena, se incorpora la propuesta de iluminación desarrollada a lo largo de este mismo capítulo. La prueba de iluminación permite ajustar las decisiones tomadas en el papel a las condiciones reales del espacio escénico. Esta fase culmina con un primer ensayo con público real y permite evaluar la recepción de la propuesta escénica en su conjunto.

En general, las respuestas reflejan una recepción positiva de la iluminación: la mayoría del público sintió que los colores vistos en escena coincidían con los que ellos mismos habrían elegido para describir la obra, lo que sugiere que la paleta cromática utilizada funcionó de manera coherente con el discurso musical. Solo una persona señaló una discrepancia puntual, prefiriendo un rojo vivo en el momento de mayor intensidad frente al blanco empleado.

En cuanto a la relación entre luz y música, más de la mitad del público percibió que la iluminación llegó a expresar algo que la música todavía no había dicho, lo que indica que el diseño lumínico funcionó como elemento expresivo autónomo y no solo como acompañamiento visual.

Respecto al impacto emocional, la mayoría señaló que fueron el sonido y la luz juntos los que generaron esa sensación, lo que apunta a que ambos elementos se percibieron de forma integrada.

Las respuestas abiertas reflejan una recepción variada, confirmando que la obra genera experiencias subjetivas distintas en cada oyente, algo coherente con la propia naturaleza de *Piercing the Veil of Kindness*.

Finalmente, en junio se realizan ensayos generales previos a la defensa del TFG, que tiene lugar a finales de ese mismo mes.

Por último, para sintetizar este proceso, se utiliza el modelo de lenguaje de *Claude* (versión 4.6 *Sonnet*) de *Anthropic* (2026) para hacer un resumen del calendario de trabajo, ya explicado, con los objetivos concretos de cada mes, en el que se permite también evaluar si se ha cumplido o no cada fase a lo largo de la preparación.

■ Objetivo cumplido ■ Cumplido con retraso ■ No cumplido en el plazo previsto ■ En proceso / previsto

Fase 1 — Escucha analítica y comprensión de la obra

Sep – Oct 2025

- | | |
|--------|--|
| Sep 25 | ● Recepción de la obra (26 sep). Primera escucha y lectura de la partitura. |
| Oct 25 | ● Escucha analítica profunda. Identificación de dificultades técnicas e interpretativas. |
| | ● Definición de prioridades interpretativas: motivo inicial y arco expresivo global. |

Fase 2 — Trabajo técnico por secciones

Nov 2025 – Ene 2026

- | | |
|--------|---|
| Nov 25 | ● Ejercicios de sonido en las tres flautas. Estudio lento de pasajes por secciones. |
| Dic 25 | ● Armónicos (flauta baja). Amplitud de aire. Flexibilidad para saltos interválicos. |
| | ● Ejercicios unificados en las tres flautas — iniciados con retraso por la exigencia de la flauta baja. |
| Ene 26 | ● Ejercicios unificados completados. Coherencia tímbrica entre instrumentos conseguida. |

Fase 3 — Integración del audio y automatización de los cambios

Feb – Mar 2026

- | | |
|--------|--|
| Feb 26 | ● Primera integración con el audio. Uso de <i>Music Speed Changer</i> : bucles y tempo reducido por secciones. |
| | ● Coordinación con el audio a tempo real — más costosa de lo previsto por la inexactitud partitura/audio. |
| Mar 26 | ● Tempo real alcanzado con <i>Music Speed Changer</i> . Audio interiorizado como parte del discurso. |
| | ● Automatización de los cambios de instrumento. Continuidad expresiva entre secciones. |

Fase 4 — Consolidación interpretativa y puesta en escena

Abr – Jun 2026

- | | |
|--------|---|
| Abr 26 | ● Ensayos de obra completa. Trabajo de gestualidad y automatización de la puesta en escena. |
| May 26 | ● Ajuste definitivo de la puesta en escena. Consolidación del arco expresivo global. |
| | ● Prueba de iluminación. Audición interna / ensayo con público en el conservatorio. |
| Jun 26 | ● Ensayo general previo a la defensa. |
| | ● Defensa del TFG — mediados / finales de junio (fecha por confirmar). |

Ilustración 15. Calendario de trabajo.

Fuente: Anthropic. (2026). *Claude 4.6 Sonnet* [Modelo de lenguaje grande]. <https://claude.ai>

4.2. Puesta en escena y comunicación con el público

La puesta en escena de *Piercing the Veil of Kindness* plantea una complejidad particular que conviene explicar desde el principio. El intérprete debe gestionar al mismo tiempo tres elementos que rara vez coexisten en una misma pieza para un solo flautista: una partitura que incluye también el audio transcrito, lo que implica leer y coordinar dos planos sonoros simultáneos; los cambios de instrumentos entre flauta baja, flauta en do y flautín, y la comunicación con el público.

4.2.1. El cambio de instrumentos como reto escénico

Los cambios de instrumento son uno de los aspectos que más llaman la atención del público, por lo que hay que trabajarlos bien. Como flautistas, no estamos acostumbradas a cambiar de flautas tan frecuentemente, ni en condiciones de tensión escénica, ya que en los momentos donde más ocurre suele ser en ámbitos de banda u orquesta, en el repertorio solista, clásico o romántico, no es tan común. Aquí, en cambio, el paso de la flauta baja a flauta en do y viceversa, y finalmente al flautín, ocurre en espacios de tiempo muy amplios, o muy reducidos, y con la pista de audio sonando de fondo sin posibilidad de pausa.

Además, cada cambio de instrumento coincide con un cambio de carácter muy marcado en la obra. Como se ha analizado en el apartado 3.2.2, cada flauta tiene una función expresiva propia: la flauta baja tiene un timbre opaco y envolvente, propio de los momentos más íntimos y líricos; la flauta en do asume los pasajes de mayor exigencia técnica y virtuosismo, adoptando un papel sonoro más exigente, menos cálido; y el flautín, con su sonido brillante en el registro sobreagudo, protagoniza el clímax final.

Por tanto, el reto escénico no es solamente logístico, sino también expresivo. Es necesario que el cambio de color sonoro sea inmediato y que el público lo perciba como parte del discurso musical, no como una interrupción.

4.2.2. La iluminación como elemento expresivo

Uno de los recursos escénicos con mayor potencial en esta obra es la iluminación. Dado que la tensión dramática se construye de forma progresiva y acumulativa (como se ha descrito en los apartados 3.2.1. y 3.2.3.), la luz puede acompañar ese viaje emocional de manera que el público lo experimente casi de forma física, antes incluso de procesarlo racionalmente.

La propuesta de iluminación se ha diseñado sección por sección, siguiendo el arco emocional de la obra.

En la primera sección, con la flauta baja, bajo la indicación *Very slow, meditative*, la música pide quietud y recogimiento. Una luz azul-grisácea de baja intensidad, concentrada en el intérprete, favorece ese estado de escucha más introspectiva. Los colores fríos y difusos se asocian psicológicamente a la introspección y al reposo emocional⁴⁰, preparando al público para entrar en el mundo sonoro de la obra. Además, en esta sección, el audio tiene una presencia casi tan protagonista como la flauta, por lo que la atmósfera visual debe acompañar esa densidad sonora sin competir con ella.

Con la llegada de la segunda sección (*Gaining Momentum / Fast, Violent*), la energía se dispara. La flauta en do asume un papel virtuosístico y el audio se vuelve más denso e incisivo, con ritmos escritos y momentos que generan mucha tensión. La iluminación debe responder a este cambio con una transición progresiva hacia tonos más cálidos, como ámbar o blanco frío de mayor intensidad. Los momentos de mayor agresividad sonora, como el compás 25 con el *ffff* con *frullato* o el clímax del compás 54 llegando al registro sobreagudo en *fff*, pueden coincidir con destellos breves de luz más intensa, reforzando la idea de irrupción e incomodidad que da el nombre a la propia obra.

La tercera sección (*Slow, Pensive*) trae de vuelta la flauta baja, esta vez en un clima de memoria y reflexión. El audio sostiene un fondo con *overblown harmonics* mientras la flauta reexpone materiales temáticos ya escuchados, ahora más lento y lírico. Una luz

⁴⁰ CogniFit Blog. (29 de abril de 2026). *Colores que calman la mente: lo que revelan la psicología y la ciencia cognitiva*. <https://blog.cognifit.com/es/colores-que-calman-la-mente-lo-que-revelan-la-psicologia-y-la-ciencia-cognitiva/>

cálida pero suave, como tonos ocre o dorado tenue, podría evocar esa sensación de recuerdo. El clímax del compás 86, con su salto de octava en *ff*, merece un breve aumento de intensidad lumínica que lo marque sin romper el carácter general de la sección.

La cuarta sección (*Fast, virtuosic*) exige recuperar la tensión lumínica, acompañando la vuelta de la flauta en do y de la reiteración del compás 34, ahora transformado y cada vez más intenso. La pausa general del compás 107 (un silencio de negra con calderón) es un momento escénico de gran potencial: podría ir acompañado de una reducción brusca de la luz que haga al público contener la respiración, antes de que la música retome con renovada energía hacia el registro sobreagudo en el compás 115.

La quinta y última sección combina dos subsecciones de carácter opuesto. En la primera (*Frantic*), el flautín lleva la música al límite expresivo con motivos en bucle con *frullato* y acentos en el registro sobreagudo, mientras el audio presenta una melodía lenta en *f* que intensifica la sensación de agitación. Aquí la iluminación debe alcanzar su mayor contraste, con luz blanca e intensa. Con la llegada de la subsección *Reminiscent*, todo cambia. El flautín retoma el motivo inicial de la obra (el mismo conjunto de ocho sonidos que abría la primera sección, como se analizó en el apartado 3.2.3.), y ese retorno melódico pide también un retorno visual, la luz fría y suave del comienzo, como un eco de lo que la música también está haciendo. Los *whistle tones* finales, que disuelven el sonido en un plano casi etéreo, pueden coincidir con un apagado muy gradual de la luz hasta quedarse en una iluminación mínima en la última nota.

Para sintetizar la propuesta escénica, la siguiente tabla relaciona cada sección de la obra con las propuestas de iluminación planteadas.

SECCIÓN	INSTRUMENTO	COLOR DE LUZ
1ª sección <i>Very slow, meditative</i>	Flauta baja	 Azul-grisáceo Frío – difuso – baja intensidad
2ª sección <i>Gaining Momentum /</i>	Flauta en do	 Ámbar cálido Cálido – creciente – destellos

<i>Fast, Violent</i>		en c. 25 y c. 54	
3ª sección <i>Slow, Pensive</i>	Flauta baja		Ocre / dorado tenue Cálido – suave – aumento puntual en c. 86
4ª sección <i>Fast, Vistuosic</i>	Flauta en do		Ámbar → blanco frío Muy alta intensidad – apagón parcial en c. 107
5ª sección <i>Frantic</i>	Flautín		Blanco intenso Máximo contraste – intensidad máxima
5ª sección <i>Reminiscent</i>	Flautín		Azul-grisáceo Retorno al inicio – apagado gradual en los <i>whistle tones</i>

Tabla 2. Diseño lumínico por secciones de *Piercing the Veil of Kindness*.

Fuente: Alicia Fátima Bermúdez Pérez

Como reflexión final, y más allá de los aspectos técnicos y escénicos, la preparación de *Piercing the Veil of Kindness* supone una manera distinta de entender el estudio y la interpretación. La necesidad de crear ejercicios específicos, de adaptarse a tres instrumentos con características muy distintas, de coordinarse con un audio sin la flexibilidad de la música de cámara y de pensar en la escena como parte inseparable del discurso musical generan un crecimiento significativo como instrumentista.

Lo más valioso de este proceso ha sido la integración entre el análisis y la práctica. Estudiar primero para entender, y tocar después con esa comprensión ya incorporada. Esa forma de aproximarse a la obra, desde la escucha y el análisis hacia la ejecución, y no al revés, es uno de los aprendizajes más transferibles a cualquier otro repertorio contemporáneo.

5. CONCLUSIONES

El presente trabajo ha permitido abordar *Piercing the Veil of Kindness*, de Abby Aresty, desde una perspectiva que combina el análisis musical, el estudio interpretativo y la propuesta escénica, con el objetivo de ofrecer herramientas útiles para cualquier flautista que se acerque a esta obra por primera vez.

En primer lugar, estudiar a Abby Aresty ha sido necesario para entender la obra desde dentro. Su manera de trabajar con el sonido, su interés por lo electrónico y su forma de entender la composición explican muchas de las decisiones que aparecen en la pieza y que de otro modo podrían resultar difíciles de interpretar.

En segundo lugar, el análisis de la obra ha demostrado que *Piercing the Veil of Kindness* no puede entenderse únicamente como una pieza para flauta con un acompañamiento. El audio interrumpe, dialoga y transforma el discurso de la flauta, y esa relación es la que da sentido al título. Del mismo modo, la elección de flauta baja, flauta en do y flautín no responde solo a una cuestión tímbrica: cada instrumento corresponde a un momento del arco expresivo de la obra, desde la introspección del inicio hasta el clímax frenético y el cierre melancólico.

En tercer lugar, preparar esta obra ha dejado claro que el repertorio contemporáneo no se estudia igual que el resto. Trabajar con una pista pregrabada que no se puede modificar ni ajustar obliga a desarrollar una escucha muy distinta a la de la música de cámara, y el audio tiene que entrar en el estudio desde el principio, no como algo que se añade cuando ya está todo aprendido. El uso de herramientas como *Music Speed Changer* y los ejercicios de Moyse han sido fundamentales para poder afrontar con garantías los pasajes más virtuosos de la obra.

En cuarto lugar, la propuesta escénica es la aportación más personal de este trabajo y, probablemente, la que más margen deja para futuras exploraciones. Plantear la iluminación no como un complemento decorativo sino como un elemento expresivo más, diseñado sección por sección para acompañar el carácter de cada momento, ha supuesto repensar la interpretación desde un lugar diferente: no solo qué se toca, sino cómo se habita el escenario y qué se le ofrece al público más allá del sonido. La prueba con público

real ha confirmado que esta dimensión visual tiene un impacto directo en la recepción de la obra.

En conjunto, trabajar sobre *Piercing the Veil of Kindness* ha sido algo más que documentar una obra poco estudiada. Ha cambiado la forma de entender la interpretación: obliga a ser más analítica, más consciente de cada decisión y más atenta a todo lo que rodea al sonido.

A nivel personal, ha sido un proceso de aprendizaje real. Manejar tres instrumentos distintos, coordinarse con un audio que no espera y pensar la escena como parte de la música son cosas que no se trabajan en el repertorio habitual, y enfrentarse a todo eso a la vez exige desarrollar recursos que van mucho más allá de la técnica.

Lo que más ha quedado de este proceso es la certeza de que entender lo que se toca cambia completamente cómo se toca. El análisis no es un paso previo que se hace y se olvida, sino algo que acompaña la interpretación de principio a fin.

De este modo, se han cumplido tanto el objetivo principal del trabajo: ofrecer un análisis musical detallado, una propuesta interpretativa documentada y una propuesta escénica personal que sirva de referencia para futuros intérpretes; como los cuatro objetivos secundarios planteados al inicio.

Se espera que este trabajo sirva de referencia para futuros intérpretes interesados en el repertorio contemporáneo para flauta y audio, y que contribuya a la difusión de un género que merece mayor atención en el ámbito de la música académica actual.

BIBLIOGRAFÍA

- Aresty, A. (2019). *Inkling* [Archivo PDF].
<https://drive.google.com/file/d/1Qjs7Rletk9GoPGs5ohmXtxlapPNtTMOq/view>
- Aresty, A. (17 de abril de 2026). *Piercing the Veil of Kindness* [Archivo PDF].
<https://drive.google.com/file/d/1CLq7Ozk7NQuqS8buRYxRMDESat2PbToK/vi>
[ew?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/1CLq7Ozk7NQuqS8buRYxRMDESat2PbToK/view?usp=sharing)
- Aresty, A. (2018). *Piercing the Veil of Kindness*. [Partitura y audio]. Archivo personal del autor.
- Artaud, P. (1980). *Flûtes au présent*. Éditions Jobert.
- Dick, R. (1975). *The Other Flute: A Performance Manual of Contemporary Techniques*. Oxford University Press.
- Moyse, M. (1934). *DE LA SONORITÉ: ART ET TECHNIQUE* (7^e, 9^e) (pp. 10-20). ALPHONSE LEDUC.
https://docs.google.com/file/d/0BwX1cy8_SSgIbIF3UjN5ODJBuVU/edit?resou
[rcekey=0-u8BhXsMOEH7ahGj2nk0Tvw](https://docs.google.com/file/d/0BwX1cy8_SSgIbIF3UjN5ODJBuVU/edit?resou)
- Levine, C. (2002). *The Techniques of Flute Playing*. Bärenreiter.
- Schaeffer, P. (1966). *Traité des objets musicaux*. Éditions du Seuil.

FONOGRAFÍA

- Abby_Aresty. (2020). *Piercing the Veil of Kindness* [Audio]. SoundCloud. https://soundcloud.com/user-251776900/piercing-the-veil-of-kindness?utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing
- Y, Amy (Entrevistadora). (2018-presente). *Learning about Abby* [Podcast].
<https://archive.storycorps.org/interviews/learning-more-about-abby/>

FILMOGRAFÍA

Canal EMMA RESMINI. (18 de marzo de 2026). *Emma Resmini: Synchronisms No. 1 by Mario Davidovsky* [Archivo de Vídeo]. Youtube. https://youtu.be/_HRewQkwH98?si=qQc2eFsUlutjzm-I

Canal UN PETIT ABREUVOIR. (18 de marzo de 2026). *Kaija Saariaho – NoaNoa (1992) for flute and electronics* [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://youtu.be/KbvbGkzMlg0?si=urcqRKnhVPF8LZyo>

WEBGRAFÍA

Abby Aresty. (14 de febrero de 2026). *Piercing the Veil of Kindness*. <https://abbyaresty.com/#/piercingtheveilofkindness/>

Abby Aresty. (16 de marzo de 2026). ((TOUCH~)). <https://abbyaresty.com/#/touch/>

Abby Aresty. (16 de marzo de 2026). *Inkling (2019)*. <https://abbyaresty.com/#/inkling/>

Abby Aresty. (18 de noviembre de 2025). *About*. <https://abbyaresty.com/about>

Abby Aresty. (1 de diciembre de 2025). *Contact me*. <https://abbyaresty.com/contact>

Bernat Cucarella. (18 de marzo de 2026). *Tongue Ram*. <https://www.bernatcucarella.com/notation/tongue-ram>

Blog aprendizaje violín. (18 de marzo de 2026). *Ricochet*. <https://blogaprendizajeviolin.blogspot.com/2018/06/ricochet.html>

China NCPA Orchestra [@ncpaorchestra]. (18 de abril de 2026). Instagram. <https://www.instagram.com/ncpaorchestra/>

CogniFit Blog. (29 de abril de 2026). Colores que calman la mente: lo que revelan la psicología y la ciencia cognitiva. <https://blog.cognifit.com/es/colores-que-calman-la-mente-lo-que-revelan-la-psicologia-y-la-ciencia-cognitiva/>

Google. (17 de abril de 2026). Traductor de Google [Traductor]. <https://translate.google.com/>

Groupe de Recherches Musicales. (18 de enero de 2026). En Wikipedia. https://fr.wikipedia.org/wiki/Groupe_de_recherches_musicales

JazzTimes, America's Jazz Magazine. (18 de abril de 2026). Newport Jazz Festival 2013. <https://www.jazztimes.com/reviews/live/newport-jazz-festival-2013/?v=12470fe406d4>

Kaija Saariaho. (15 de enero de 2026). Electronics for Kaija Saariaho's pieces. <https://saariaho.org/electronics>

LA Phil, Gustavo Dudamel, Music & Artistic Director. (17 de abril de 2026). Mario Davidovsky. <https://es.laphil.com/musicdb/artists/7124/mario-davidovsky>

McGill. (18 de abril de 2026). McGill. <https://www.mcgill.ca/>

Música concreta. (18 de marzo de 2026). En Wikipedia. https://es.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAsica_concreta

Proyecto IDIS. (17 de abril de 2026). Pierre Schaeffer. <https://proyectoidis.org/pierre-shaeffer/>

School of Music. (18 de abril de 2026). Student Spotlight: Daria Binkowski. <https://music.washington.edu/news/2013/12/03/student-spotlight-daria-binkowski>

Single Minded Productions, LLC. (2026). Music Speed Changer (1.19.0) [Aplicación móvil]. App Store. <https://apps.apple.com/es/app/music-speed-changer/id1595494271>

Talea Ensemble [@taleaensemble]. (18 de abril de 2026). Instagram.
<https://www.instagram.com/taleaensemble/>

University of Rochester. (18 de abril de 2026). Eastman School of Music.
<https://www.esm.rochester.edu/>

ÍNDICE DE TABLAS E ILUSTRACIONES

Tabla 1. Resumen del análisis de <i>Piercing de Veil of Kindness</i>	31
Tabla 2. Diseño lumínico por secciones de <i>Piercing the Veil of Kindness</i>	41
Ilustración 1. Abby Aresty.....	6
Ilustración 2. Motivo inicial	15
Ilustración 3. Motivo nuevo en el compás 34.....	16
Ilustración 4. Compás 86.	17
Ilustración 5. Compás 99.	17
Ilustración 6. Compás 53 con anacrusa.	18
Ilustración 7. Compás 125 con anacrusa.	18
Ilustración 8. Últimos compases.....	19
Ilustración 9. Superposición de sonidos emitidos simultáneamente.	23
Ilustración 10. Sonidos de aire improvisados del compás 36.....	25
Ilustración 11. Ampliación de la nota <i>do</i>	25
Ilustración 12. <i>Overblown harmonic</i> y su abreviación.....	26
Ilustración 13. Grupo de ocho sonidos encontrados en la primera sección.....	28
Ilustración 14. Grupo de ocho sonidos encontrados en la segunda subsección de la última sección.	29
Ilustración 15. Calendario de trabajo.....	37

ANEXO I

Autorización de derechos de autor.

AUTHORIZATION FOR USE OF MUSICAL WORK

Date: 27th May 2026

I, Abby Aresty, the composer and copyright holder of the musical work titled:

"Piercing the Veil of Kindness"

hereby authorize Alicia Fátima Bermúdez Pérez, a student at Conservatorio Superior de Música Óscar Esplá in Alicante, to include and reproduce the above-mentioned work in their Final Degree Project (TFG), under the following conditions:

1. The work may be reproduced solely for academic and non-commercial purposes.
2. The work will be properly attributed to the composer in the thesis document.
3. This authorization does not transfer any ownership or copyright of the work.
4. This authorization is valid solely for the purposes described above.

This authorization is granted freely and without any financial compensation.

Signed:

Signature:  _____
Full name: Abby Aresty
Date: 5/28/26
Place: Oberlin, OH

*Commissioned by the Hanson Institute for American Music
of the Eastman School of Music
at the University of Rochester*

piercing the veil of kindness

Very Slow, meditative ♩ = 85

Written for Daria Binkowski

wt turn into melody,
lower sustained
= pitches emerge.
= 2:11 is an arrival
and becomes
more violent.

2

Gaining Momentum $\text{♩} = 72$

18 C FLUTE

Fl. mf time expansion f $\text{cresc. poco a poco}$ wah R $\text{cresc. poco a poco}$ 7

Elec. $\text{cresc. poco a poco}$ 7

22:24 **Fast, Violent** $\text{♩} = 85$

22 Fl. ff 6 sub. mp^3 $\text{cresc. poco a poco}$ 5 ssah

Elec. ff ssah

24 Fl. flutter 6 7 2:48 mf^6 f

Elec. cha cha cha sss ff 7 6 f

28 Fl. 8va ff^7 6 f

Elec. ff 6 f

3:03 3:05

Fl.

30

mf

6

7

ff

8^{va}

7

f

mf

Elec.

3

R

ff

[illegible]

4

37 Fl. *ff* 3:21 *mp*

trill-key gliss (tkg) *ff*

Elec. k t k t k t k

39 Fl. *mf* 3:26 *f* *mf*

tkg *mf*

Elec. sss.....ah key clicks *f*

42 Fl. *f* *mp* *cresc. poco a poco*

Elec. *f* *mp*

44 Fl. *f* *tkg|* *sss*..... *mp* cha cha cha

45 Fl. *mf* 3:39 *ff* *R*

46 Fl. *ff* 3:43 *fp* 7 6 3

48 Fl. *ff* 3:53 *cresc. poco a poco* *tkg|* *sss*

48 Elec. *ff* *tkg|* *sss*

Detailed description: The score is for a piece in 4/4 time. It features a Flute (Fl.) and an Electric Guitar (Elec.) part. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into measures 44, 45, 46, and 48. Measure 44 shows the Flute playing a melodic line with a forte (f) dynamic, followed by a triplet of eighth notes. The Electric Guitar plays a rhythmic pattern with a mezzo-piano (mp) dynamic. Measure 45 shows the Flute playing a melodic line with a mezzo-forte (mf) dynamic, followed by a forte (ff) dynamic. The Electric Guitar plays a rhythmic pattern with a forte (ff) dynamic. Measure 46 shows the Flute playing a melodic line with a forte (ff) dynamic, followed by a forte-piano (fp) dynamic. The Electric Guitar plays a rhythmic pattern with a forte-piano (fp) dynamic. Measure 48 shows the Flute playing a melodic line with a forte (ff) dynamic, followed by a crescendo (cresc. poco a poco). The Electric Guitar plays a rhythmic pattern with a forte (ff) dynamic.

6

50 Fl. *mf* 3:57 *fff* WSS....

52 Fl. *accel.* 4:08 *fff* 3:48

54 Fl. *fff* 4:20 *rit.* *mp* 5:17 *Slow, Pensive* $\text{♩} = 50$

58 Fl. *pp* 5:32 *Tacet* *BASS FLUTE* *Soft sustained tones, 'wind' sounds and higher nuances.*

56

8

82 Fl. *p* *f* *mp* 5 7

85 Fl. *mf* *ff* 3 7

88 Fl. *sfz* *mp* *mf* *mp* 3 7

91 Fl. *f* *p* 7 8

94 Fl. *ff* 7 8

82 Elec. *ssh*

85 Elec. *ssh*

88 Elec. *ff* (wind) *pp*

91 Elec. *f* *p* *ff*

6:57 Fast, virtuosic $\text{♩} = 90$

6:47 C FLUTE

7:08

cha cha cha

94 7:13 3 3 3 7:15 7:17

Fl. *mf* *ff* (tongue ram) (time expansion)

Elec. *f* *ff* wah *p*

97 7:20

Fl. *p* (time expansion) *cresc. poco a poco*

Elec. *f* *mp* (crinkles) *mf* (crinkles)

99 7:26 7:29

Fl. *mf* (ricochet)

Elec. *mp* *R*

101 7:35

Fl. *f* j.w. *R* *sh* *wss*

Elec. *R*

10

103 7:38

Fl. *p*

Elec. (time expansion) *cresc. poco a poco*

cha cha sss

106 7:43

Fl. *5* *7*

Elec. *fa* *sa* *ta* *fa* *fa* *fa*

107 7:50 7:52

Fl. *5* *7* *f* *sfz* *pp* *ff*

Elec. *fa* *fa* *cha*

109 7:56

Fl. *mp cresc. molto poco a poco* (time expansion)

Elec. *pp*

[illegible]

61

ANEXO III

Encuesta al público y respuestas para la valoración de la iluminación como recurso expresivo en la interpretación de *Piercing the Veil of Kindness*.

ENCUESTA:

Tu experiencia como público en Piercing the Veil of Kindness.

Gracias por haber estado aquí. Me gustaría saber qué has percibido durante la interpretación. No hay respuestas correctas ni incorrectas, solo las tuyas.

1. Si tuvieras que ponerle color a lo que acabas de escuchar, ¿cuáles serían?

¿Coincide con lo que viste en escena?

- ☐ Sí, coincide con lo que he visto en escena.
- ☐ Otro: _____

2. ¿Hubo algún momento en que la luz te dijera algo que la música todavía no había dicho?

- ☐ Sí
- ☐ No
- ☐ Otro: _____

3. Si sentiste que algo te incomodó, te sorprendió o te removió, ¿fue el sonido, la luz, o los dos a la vez?

- ☐ El sonido
- ☐ La luz
- ☐ Los dos a la vez
- ☐ Otro: _____

4. Si pudieras cambiar alguna cosa de lo que has visto y escuchado, ¿qué sería?

RESPUESTAS:

Marca temporal	Si tuvieras que ponerle color a lo que acabas de escuchar, ¿cuáles serían? ¿Coincide con lo que viste en escena?	¿Hubo algún momento en el que la luz te dijera algo que la música todavía no había dicho?	Si sentiste que algo te incomodó, te sorprendió o te removió, ¿fue el sonido, la luz, o los dos a la vez?	Si pudieras cambiar alguna cosa de lo que has visto y escuchado, ¿qué sería?
30/05/2026 18:59:22	Sí, coincide con lo que he visto en escena.	Sí	Los dos a la vez	Pondría color morado en el momento culmen de la obra
30/05/2026 18:59:35	Sí, coincide con lo que he visto en escena.	Sí	Los dos a la vez	Tal vez mayor intensidad en las luces y eché en falta la presencia de gestos que lo acompañaran
30/05/2026 19:00:24	Sí, coincide con lo que he visto en escena.	Sí	El sonido	Controlar la intensidad de las luces y el sonido
30/05/2026 19:01:38	Sí, coincide con lo que he visto en escena.	Sí	Los dos a la vez	Reduciría la luz de ambiente para que los efectos <i>led</i> fueran más efectivos
30/05/2026 19:04:12	Sí, coincide con lo que he visto en escena.	No	Los dos a la vez	El audio podría estar mejor estabilizado
30/05/2026 19:10:30	Coincido con la mayoría, excepto cuando aparece el color blanco intenso, realmente he habría gustado un rojo vivo.	No	Me resultó bastante incómodo el sonido, como si algo no terminara de cuadrar en mi cabeza	Quizás me ha faltado un poco de expresión y gesticulación por parte de la intérprete, movimientos más salvajes.