

Secretaría de Ciencia, Técnica y Posgrado  
Universidad Nacional de Cuyo  
República Argentina

**LA FLAUTA CONTEMPORANEA EN LA  
OBRA DE DIEGO LUZURIAGA:  
“A-priori compositivos”, técnicas  
extendidas e interpretación musical.**

**Autor: Mgter. Beatriz Plana.**

**Mendoza, Argentina, agosto de 2011.**



## INDICE

Introducción:	05.
Capítulo 1. Reseña biográfica de Diego Luzuriaga:	07.
Capítulo 2. Catálogo de obras para flauta de Diego Luzuriaga:	09.
Capítulo 3. “A-priori compositivos”:	11.
Capítulo 4. La música para flauta de Diego Luzuriaga:	15.
Introducción:	15.
I.    Análisis musical de “Flauta y Viento”:	17.
II.   Análisis musical de “Tierra...Tierra”:	21.
III.  Análisis musical de “París-Yangana-París”:	32.
IV.  Análisis musical de “La Múchica”:	37.
Capítulo 5. Conclusiones:	61.
I.    Primeras conclusiones:	61.
II.   Segundas conclusiones:	62.
III.  Técnicas extendidas y “a-priori compositivos”:	63.
IV.  Nuevas competencias para la interpretación flautística: el intérprete integral:	64.
V.    Conclusiones finales:	66.
1. Bibliografía:	69.
2. Anexo I. Entrevistas:	73.
I.    Entrevista a Diego Luzuriaga:	73.
II.   Entrevista a Arturo Roig:	75.



## Introducción

Desde nuestros primeros años en la investigación musical, cuando encaramos el proyecto “*Música Latinoamericana para Flauta*” (en el ámbito de la Dirección de Investigación de la Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 1998), y luego de un extenso y arduo rastreo de obras para flauta de compositores latinoamericanos, fuimos asistiendo a sorprendentes descubrimientos en cuanto a la cantidad y calidad de los mismos. Es así que reconocimos a algunos compositores que no solamente abordaron cuantitativa y cualitativamente la creación de obras para flauta sola (en sus diversos registros), para ensambles con flauta así como conciertos, sino que aplicaron de una manera sólida y a la vez de gran naturalidad flautística las técnicas extendidas.

Destacamos especialmente la obra del mexicano **Mario Lavista**, de la venezolana **Adina Izarra** y del ecuatoriano **Diego Luzuriaga**, porque, luego de investigar sus músicas, concluimos en que el tratamiento vanguardista de la flauta y la aplicación de las técnicas extendidas en sus músicas, no constituía un mero ‘recurso’, ‘efecto’, ‘adorno’, o como quiera llamarse al considerarlos desde lo ‘exterior’ de la música, sino que las mismas constituían una parte fundamental en la creación musical; es más, formaban parte de los “a-priori” de la composición, es decir, estaban considerados antes de la gestación de la música y como parte sustantiva de ella.

La comunicación en estos tiempos sin dudas permitió que rápidamente tomáramos contacto con cada uno de ellos, de modo tal que el trabajo se tornó cada vez más activo y clarificador, puesto que contamos, en los tres casos, con la fervorosa participación de los compositores en nuestro trabajo.

Para el caso de Diego Luzuriaga, fue el último de los compositores que estudiamos a modo de Proyecto de Investigación, avalados por la Secretaría de Ciencia, Técnica y Posgrado de nuestra Universidad Nacional de Cuyo.

Descubrimos un compositor profundamente ecuatoriano y latinoamericano, que, abierto al mundo y a las diversas culturas que unen a nuestro continente, ha mostrado sorprendentes formas de la composición en las que todo ello está presente. Además de sus primeros estudios en Ecuador, los continuados en París y Nueva York, así como los vínculos e intercambios con solistas, ensambles y directores de diversos países del

mundo, le permitieron consolidarse como un creador consustanciado y comprometido con su cultura, con la universal y con este tiempo. Sus distinciones lo atestiguan, pero más aún su propia música, la cual ha inspirado este trabajo, y sobre todo los numerosos conciertos y festivales organizados en nuestra región, nuestro país y en aquellos países en los que sus obras conformaron parte relevante de los repertorios. Vaya entonces nuestro reconocimiento y agradecimiento, por permitirnos adentrarnos a sus músicas y a los principios motivadores de su inspiración y de su afanoso trabajo creativo.

Mendoza, Argentina, agosto de 2011.

***Mgter. Beatriz E. Plana***

## Capítulo 1

### Reseña biográfica de Diego Luzuriaga

Una breve reseña biográfica del autor nos indica que nació en 1955 en Loja, en el sur del Ecuador. Estudió en París en la École Normale de Musique, luego en la Manhattan School of Music y en la Columbia University de Nueva York. En Ecuador, entre 1977 y 1983, hizo investigación, experimentación, interpretación y grabación de música folklórica de los Andes y Latinoamérica con el grupo *Taller de Música*. Ha recibido encargos de la Orquesta Filarmónica de Tokio, el Ensemble Intercontemporain y el Ensemble Itineraire de París, del Ensemble Pro Musica Nipponia y el Nishikawa Ensemble de Japon, del Nieuw Ensemble de Amsterdam, del Ensemble Aventure de Freiburg, de la Orquesta Sinfónica del Ecuador, de la Orquesta Sinfónica de Loja, del Teatro Nacional Sucre, del grupo coral Vocal Essence de Mináapolis, del dúo Robert Aitken y Aurèle Nicolet, del Quintet of the Americas de Nueva York, entre otros.

Ha enseñado composición en la Universidad de Brasilia. Ha recibido varios premios internacionales, incluyendo en 1993 la beca Guggenheim. Su música es regularmente interpretada en eventos internacionales. Su ópera *Manuela y Bolívar*, encargada y estrenada por el Teatro Sucre de Quito en Noviembre de 2006, fue un éxito rotundo y ha sido puesta en escena varias veces después de su estreno. Su cantata escénica *El Niño de los Andes*, encargada por Vocal Essence de Mineápolis, se estrenó con gran éxito en esa ciudad en diciembre del 2008, y fue también puesta en escena por el Teatro Sucre en Quito. Su *Responsorio* (segundo movimiento de Liturgia) es parte del espectáculo Los Caminos del Inka, dirigido por Miguel Harth-Bedoya, y ha recorrido los Estados Unidos interpretado por las orquestas sinfónicas de Chicago, Baltimore, Atlanta, Fort Worth, Boston y Filadelfia.

En 2007 el estado ecuatoriano le otorgó el *Premio Eugenio Espejo*, el más alto reconocimiento artístico de su país.

Actualmente vive en Pensilvania, Estados Unidos, con su esposa y tres hijos, y enseña en la Friends' Central School.





## Capítulo 2

### Catálogo de obras para Flauta de Diego Luzuriaga

Título	Orgánico	Año	Edición	Grabación	Duración	Observaciones
<b>Habanera y Sanjuanito</b>	Flauta y Piano	1979			7: 25	
<b>París- Yangana- París</b>	Flauta Sola	1984	Manuscrito del autor		5: 45	
<b>Minitrío</b>	Flauta, viola y Cello	1985			4:02	Estreno Academia Franz Liszt de música, cursos de verano Győr. Hungría
<b>Crimen y Castigo</b>	Pícolo y Clave	1986	Manuscrito del autor		5: 38	
<b>Brasilia</b>	Flauta, percusión y sintetizador	1986			8: 24	
<b>Ludus Spectralis</b>	Flauta, Marimba y tape	1986	Manuscrito del autor		10:25	
<b>Flute Concierto</b>	Flauta y orquesta	1986 1991		Grabación en formato Cassette del estreno. Flauta Beatriz Castro	20: 05	Estreno por la orquesta Sinf. de El Salvador. También por la Riverside Symphony y la Banff festival Orchestra
<b>La Múchica (cinco piezas)</b>	Flauta y piano	1988	Editorial Lemoine, París		12:12	
<b>Concertino Colorum</b>	Flauta y once instrumentos (oboe, clarinete, corno, percusión, arpa, 2 violines, viola, cello dos contrabajos)	1990	Manuscrito del autor	Grabación en vivo del estreno (formato cassette)	14: 45	Encargo del North/ South Consonance Ensemble
<b>Aqua</b>	Cuarteto de flautas y percusión	1991			8:02	Encargo del festival Ecuatoriano de Música Contemporánea

<b>Tierra...Tierra</b>	Dos flautas (alto, picc. y do)	1992	Editado Henry Lemoine, París	Grabación en vivo del estreno por Robert Aitken y Aurèle Nicolet. Incluido en CD "Música contemporánea para Dos Flautas" Plana- Larroque. Mza. Arg.	9:40	Encargo de Robert Aitken y Aurèle Nicolet
<b>Quinteto Silvestre</b>	Quinteto de Vientos	1992	Ed Henry Lemoine, París	Grabada por el Quinteto de Alientos de la Ciudad de México (Global Entertainment GECDI-8003)	10:05	Encargo del Quintet of the Americas, New York.
<b>Flauta y Viento</b>	Flauta y Tape	1992		Tape realizado en el Columbia University Electronic Studio	6: 38	
<b>Dúos Fáciles</b>	Dos flautas o dos instrumentos melódicos	1993	Ed Zimmerma nn, Frankfurt	Incluido en el CD "Compositores" de la Universidad de Brasilia	6:15	
<b>Viento en el Viento</b>	Dos Flautas (do, picc, sol y baja) sonidos electrónicos y percusión	1994		Incluido en el CD "Southern Cones" por Leonardo Records, Cambridge, MA	17: 15	Encargo del ensamble Intercontemporáneo y el IRCAM de París
<b>Yaraví &amp; Yumbo</b>	Flauta y cuarteto de cuerdas	2001			14:15	Encargo del New Music Concerts of Canada. Dedicada y estrenada p Robert Aitken y el cuarteto Latinoamericano de México.

## Capítulo 3

### “A-priori compositivos”

Tal como hemos aplicado en las investigaciones sobre la música de Mario Lavista y de Adina Izarra<sup>1</sup> -realizadas en una línea que completamos con el presente trabajo-, consideramos importante y de algún modo revelador –en cuanto a la posibilidad de aportar nuevas herramientas para el trabajo del intérprete- incorporar la idea de los “a-priori compositivos” en la obra de Diego Luzuriaga. Cabe recordar que esta idea de los “a-priori compositivos” alude –y de ella surge- a la propugnada por el filósofo Arturo Roig en diversas obras, particularmente en “Rostro y filosofía de América”<sup>2</sup>, donde plantea la necesidad de indagar e interpretar los “a-priori antropológicos”, que procuran dar cuenta de aquello que precede, contextualiza, condiciona y define un modo de ser y de pensar en la filosofía latinoamericana –su territorio de trabajo-, en nuestro caso transformados en “A-priori compositivos”.

Mediante esta idea, adaptada a nuestros fines, intentamos conocer y destacar el imaginario creador de un compositor, con la finalidad de vincularlo con el proceso compositivo, especialmente en función de la aplicación de las técnicas extendidas (T.E.). Es decir, vincular el uso de determinadas técnicas a la idea primigenia, al objetivo, extra-musical, que lleva al compositor a elegir dicha técnica; en su conjunto, estas ideas vinculantes conformarían una suerte de plataforma cultural y filosófica vinculada directamente a la musical, que permitirían tener una mirada complementaria –pero no menos relevante- acerca de una obra musical en vistas de su interpretación.

De esta manera, desde los “a-priori antropológicos” pasamos específicamente a los “a-priori compositivos”, los cuales nos brindan información sobre la contextualización de cada obra, su imaginario creador, y la relación de éstos con la aplicación de las T.E., en un vínculo que los une estrechamente. A los fines del abordaje analítico e interpretativo de una obra, este proceso es sumamente clarificador.

En los siguientes gráficos se detallan los procesos que vinculan cada uno de los eslabones en la conformación de los “a-priori compositivos” en la obra de Luzuriaga.

**Gráfico N° 1 – Esquema “A-prioris” y T.E.**

---

<sup>1</sup> Secretaría de Ciencia, Técnica y Posgrado (Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina).

<sup>2</sup> Roig, Arturo. “Rostro y filosofía de América” (EDIUNC, Mendoza, 1993).

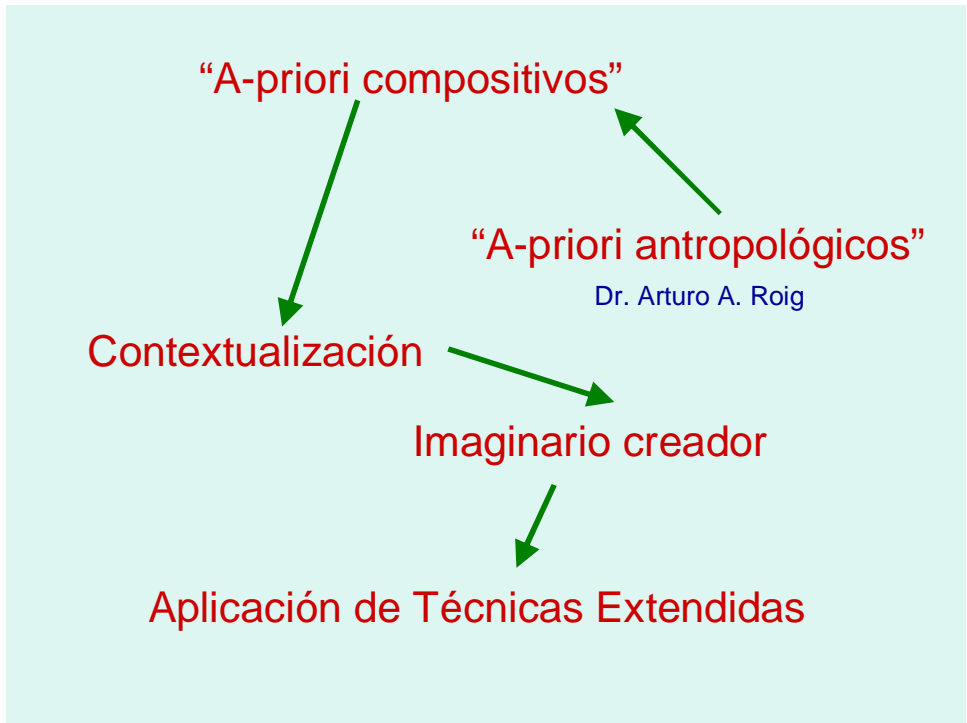


Gráfico Nº 2 – Detalle y desglose de los “a-priori compositivos” en D. Luzuriaga.



Gráfico N° 3 – Desglose de “A-priori compositivos” y T.E. en obras de D. Luzuriaga.



Son claros y evidentes los vínculos profundos de Luzuriaga con su cultura folklórica ecuatoriana, a la vez que el imaginario creador lo lleva a utilizar herramientas y técnicas de la más alta vanguardia mundial.

En conversaciones con el autor nos refiere que todos esos elementos fundantes de sus “a-priori compositivos” siguen estando presentes, inclusive en sus actuales proyectos, en su residencia en Pensilvania (Estados Unidos).

La fuerza que expresa la música de este ecuatoriano entronca, como hemos destacado, en algunos elementos fuertemente presentes en las culturas indígenas del Ecuador.

Al respecto, citamos un fragmento de la entrevista que para este proyecto hicéramos al filósofo Arturo Roig, quien vivió muchos años en Ecuador y pudo allí descubrir y conocer aspectos muy reveladores de la cultura ecuatoriana, y en particular relacionados a la música:

*(...) Una de las culturas más importantes de Ecuador es la quichua, y la pude conocer sobre todo en Otavalo; yo conocí mucho a los quichuas de Otavalo. Para ellos la música ya estaba en el ambiente, la música existía gracias a las piedras y al viento que silba en las piedras, o al murmullo del agua, etc. Una vez fuimos a un pueblo muy cercano a Otavalo –cuyo nombre ahora no recuerdo- y vivimos una experiencia hermosísima: allí, donde hay una caída de agua muy hermosa, nos encontramos con una cosa realmente notable; es un pueblo donde toda la gente hace música, ya sea con pequeñas flautas de barro cocido, ocarinas, pero donde también hay violinistas, son violines reducidos, algunos de tres cuerdas o inclusive hasta de una cuerda. Nos encontramos con que estaba la caída de agua, de unos 10 o 15 metros de alto, y a un lado y otro lado de esa cascada estaba lleno de instrumentos, sobre todo violines, todos los instrumentos cerca del agua; y entonces les preguntamos “qué hacen esos instrumentos allí, para qué están allí, se van a arruinar con el agua”, etc. y nos contestaron que no, que no se iban a arruinar, que estaban puestos de tal modo que no les va a pasar nada, y están puestos allí “para que adquieran la sonoridad de la naturaleza”, entonces la caída del agua “es un instrumento musical” (...) Entonces, cuando ellos orquestan eso, cuando escriben o si no escriben inventan una canción o una música, son todos instrumentos que imitan la naturaleza: uno que imita el agua, otro el viento, en fin, todo los ruidos y sonidos que la naturaleza hace. Tratan de lograr un efecto musical que no se aparte del origen de la música, que está en la naturaleza... (...) En Ecuador mismo hay un pajarito que se llama uerochuro... canta como si fuera un ruiseñor, canta hermosísimo; pero si canta es porque está incorporado a la música de la naturaleza y está expresando la música de la naturaleza. La naturaleza puesta adelante siempre.*

*(...) Para las culturas quechuas de Ecuador, el viento y el agua son los elementos musicales fundamentales, elementos instrumentales fundamentales. (...)<sup>3</sup>*

---

<sup>3</sup> B. Plana – L. Martí: entrevista al Dr. Arturo Roig (Mendoza, 2010), incluida en el Anexo II.

## Capítulo 4

### La música para flauta de Diego Luzuriaga

#### Introducción

Como hemos advertido, el presente trabajo concluye esta trilogía investigativa sobre la música contemporánea latinoamericana para flauta iniciada en 2005 con la música del mexicano Mario Lavista, continuada en 2007 con la correspondiente a la venezolana Adina Izarra, y ahora completada con la obra del ecuatoriano Diego Luzuriaga.

Nos parece oportuno recordar que, a modo de plataforma base para comenzar esta tarea, tomamos como punto de partida el panorama trazado al concluir nuestra investigación sobre la Música Latinoamericana para Flauta, realizada en el marco de la Dirección de Investigación y Desarrollo de nuestra Facultad en el período 1998-2000. La prolífica obra de los autores señalados, así como su vasta conexión con las nuevas técnicas flautísticas y la búsqueda de otras, fueron parte de los aspectos que justificaron tal selección.

Pero, tal como explayáramos en el capítulo anterior, lo indagado en cuanto a los “a-priori” compositivos ha sido muy fructífero, de modo tal que el tamiz logrado en la aplicación de esta propuesta, nos definió con claridad los diferentes lineamientos en el complejo de obras musicales de los autores abordados, que ahora corresponde el turno del ecuatoriano Diego Luzuriaga.

Sintetizando la cronología del trabajo realizado en este Proyecto, durante la 1º etapa se llevó a cabo el relevamiento, acopio y selección de obras para flauta de este compositor. Del corpus de obras relevadas y acopiadas, que conforman un total de 11, se seleccionaron las cuatro que presentaron características más apropiadas a nuestros fines. Para ello se realizó un análisis que permitió detectar el uso de recursos compositivos específicamente vanguardistas aplicados a la flauta y explicitar, en función del abordaje interpretativo, qué especificidades utiliza el músico para incorporar

dichos recursos. Las composiciones que se seleccionaron en esa instancia son las siguientes:

- ***Flauta y Viento*** (para flauta y tape).
- ***Tierra...Tierra*** (para dúo de flautas).
- ***París-Yangana-París*** (para flauta sola).
- ***La Múchica*** (para flauta y piano).

Para cada una de las obras seleccionadas, se hizo un primer trabajo de análisis de aplicación de las técnicas extendidas, bajo dos aspectos: por un lado el tipo de técnica utilizada, y por otro la fuente referencial de aplicación de las mismas. Sobre esta última se tiene como referentes a nivel mundial las tipificadas según el Método de Roberto Dick (USA) y según el de Pierre Y. Artaud (Francia).

El resultado de esta primera consigna investigativa nos demostró que el compositor sigue los lineamientos de aplicación del Método Francés, es decir el de Pierre Artaud, y también nos dio como resultado el siguiente desglose de técnicas extendidas:

- *Sonido silbado o Whistle tone.*
- *Sonido eólico o Aeolian sound.*
- *Vibrato: es decir el uso indicado del vibrato, en cuanto a duración, amplitud y velocidad del mismo.*
- *Glissando.*
- *Sonido cantado: es decir un sonido tocado en flauta y cantando a la vez.*
- *Cuartos de tonos ascendentes o descendentes.*
- *Percusión con las llaves de la flauta.*
- *Armónicos.*
- *Frullato.*

En lo que corresponde a la 2º etapa del trabajo, se realizó el análisis de las obras, abordando el estudio de los recursos compositivos en sus diferentes parámetros: sistemática de alturas; unidades temáticas y desarrollo; organización rítmica; unidades



formales; tratamiento de las texturas; tratamiento de las articulaciones y agógica; aplicación de planos y dinámicas; matices e indicaciones de expresión; interrelación de los parámetros en función de la composición; el discurso musical; vinculación composición-técnicas extendidas.

Como complemento de lo detallado anteriormente, se realizó un análisis acústico de las técnicas extendidas. Sin presentar sustancialmente diferencias en la búsqueda de las tímbricas y transientes de los sonidos en cada técnica, la aplicación de las mismas tiene su impronta en función del contexto de la obra y en los “a-priori compositivos”. Es decir que la aplicación de una técnica cobrará distinto sentido en función de su “a-priori compositivos”.

### **I. Análisis musical de “Flauta y Viento”**

El uso de las técnicas extendidas está indicado en la partitura a medida que transcurre la obra, siendo estas indicaciones claras y precisas.

Esta obra fue compuesta para flauta y sonidos electrónicos (llamados tradicionalmente tape, por utilizarse para su reproducción una cinta abierta o un cassette, aunque, hoy el formato suele ser digital, CD como en este caso). La composición presenta un material caracterizado por el tratamiento tímbrico en la flauta, con utilización en casi toda la obra de “aeolian sound”.

El título de la obra, “Flauta y viento”, alude a esta elección tímbrica, la cual es seguida de diversas variantes y cambios tanto tímbricos como en sus articulaciones, en el ensamblaje con los sonidos electrónicos.

Se pueden destacar los siguientes elementos de Técnicas Extendidas en la flauta:

1. Whistle tone: se utiliza en el comienzo y final de la obra, de modo tal que los sonidos surjan de la nada y vayan hacia ella. En el comienzo, es sobre la posición de *do# grave*, mientras que el final es sobre *do natural*.

Ej. N° 1 (D. Luzuriaga. Flauta y Viento. Manuscrito del autor. 1992)

2. Aeolian Sound: como se dijo, está presente en casi toda la obra (aludiendo a la similitud con el sonido del viento). La indicación 1:40 que se ve en el ejemplo, indica el tiempo real de la obra, o sea 1 minuto y 40 segundos.

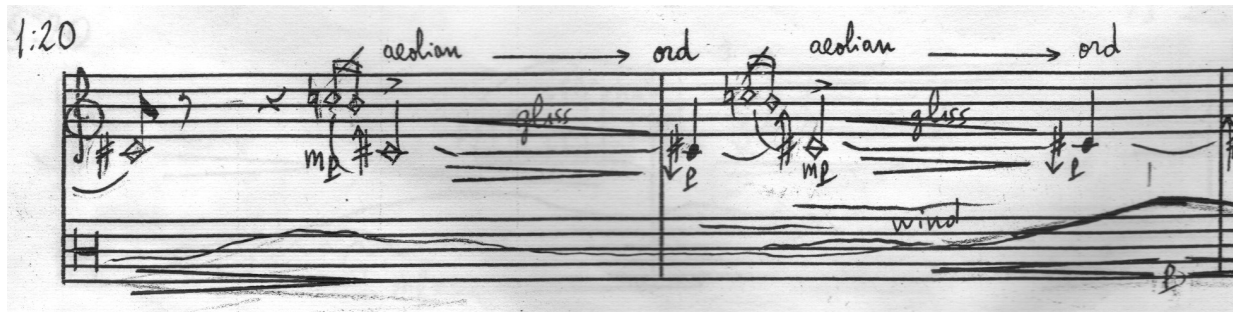
Ej. N° 2 (Ibíd.)

3. Vibrato: es utilizado en diversos niveles, es decir, poco vibrato, crescendo poco a poco.

Ej. N° 3 (Ibíd.)

4. Glissando: se pide que sea con cambio de embocadura.

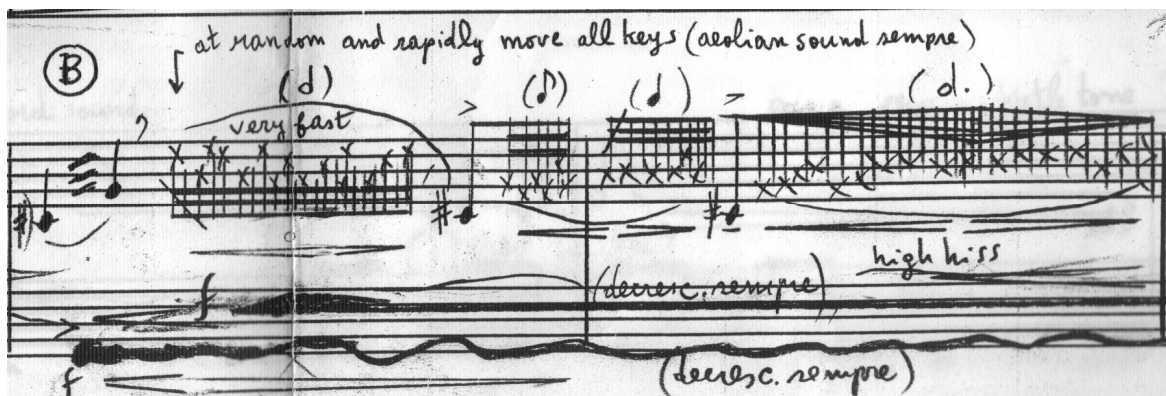
Ej. N° 4 (Ibíd.)



5. Trémolo: entre notas distintas.

6. Percusión con llaves: sonidos con diversas alturas cambiando las posiciones.

Ej. N° 5 (Ibíd.)



7. Frullato: aparece en un solo momento (casi sobre el final), sobre una nota que se mueve microtonalmente.

Además de las T.E. destacadas y sus combinaciones, el autor incorpora, en diversos momentos, cambios de sonido natural a aeolian gradualmente, y viceversa. El tratamiento de las alturas presenta una amplitud melódica restringida, puesto que, más allá de los sonidos agudos surgidos de la aplicación de la T.E. Whistle Tone, las indicaciones de altura van desde un *Do4* a un *Mi5*, destacándose la utilización de sonidos en la primera octava.

En cuanto al ritmo, si bien la obra está escrita en compás de 4/4, se considera que la misma es solamente referencial y de ubicación del intérprete en función del ensamble con el CD, ya que –salvo excepcionales momentos- el ritmo no está pensado en valores regulares ni en una métrica determinada, sino más bien indeterminada, organizada en proporciones, con la indicación negra=60 (4 segundos por compás). Es decir, que la barra de compás es referencial para el intérprete y no musical.

La partitura presenta indicaciones del *tape* para referencia del flautista, las cuales aluden, seguramente, a las sonoridades buscadas como simbólicas por el autor, en cuanto a la referencia al viento, al aire, a la flauta, entre otras. Estas indicaciones están escritas originalmente en inglés. Se señalan algunas de ellas, traducidas al español:

- a. *Olas de mar distantes*
- b. *Explosiones suaves*
- c. *Siseo fuerte*
- d. *“Jet”*
- e. *Viento*
- f. *Mar*
- g. *Pulso casi inaudible*
- h. *Flauta viento*
- i. *Pulso estéreo*

Se puede decir que la obra es una suerte de estudio tímbrico para flauta y sonidos electrónicos, en el cual tanto la flauta como el *tape* presentan similares características. Entre ellas, la alusión al viento, al mar, al silbido del viento, al oleaje y el ritmo del mismo, están permanentemente. Hay una clara intención del autor por lograr una unidad sonora entre solista y *tape*, con la incorporación -ex profeso- de sonidos “aeolian” de flauta en el propio *tape*.

## II. Análisis musical de “Tierra...Tierra”

Con relación a esta obra el autor expresó: “*El aspecto primitivo, original, de los sonidos de la flauta me ha fascinado desde que era niño, en un pequeño pueblo del Ecuador. Este dúo de flautas pretende ser una suerte de meditación sobre el vínculo entre el hombre (“el hombre eterno”) y la tierra, a través de los sonidos primitivos de estos instrumentos musicales*”. “Tierra... Tierra... está dedicada a Aurèle Nicolet y Robert Aitken, quienes la estrenaron en Toronto, en diciembre de 1992”. (D. Luzuriaga, 1997).

### Materiales:

Se detallan los materiales utilizados por Luzuriaga en cada una de las secciones de la obra:

#### *Sección A (hasta 52)*

- Repetición de notas largas
- Progresivos movimientos de alturas ( $\frac{1}{4}$  de tono, semitonos, tonos, 3 m, 4 dism.)
- Registro grave de ambos instrumentos (fl *do* – fl *sol*)
- Sonidos ‘destimbrados’
- Sonidos “frullato”
- Glissandos
- Acento “vibrato”
- Rítmica resultante irregular, a partir de una escritura estricta (2/4)

#### *Sección B: Parte I (53 a 90)*

- Carácter de “lamento”
- Cambio de tempo
- Registro medio-agudo
- Trazos melódicos del grave al agudo, ágiles hacia una nota más larga

- Juegos cromáticos y de glissandos en el agudo
- Armónicos
- Sonidos “frullato”
- Glissandos

*Sección B: Parte II. (91 a 116.)*

- Cambio de instrumento (fl muta a píccolo)
- Registros grave (1º parte) y agudo (2º parte)
- Trazos melódicos del grave al agudo, ágiles hacia una nota más larga
- Trazos melódicos grave-agudo, agudo-grave
- Notas repetidas en tresillos de fusas (anticipac. material de la sig. Sección)
- Armónicos
- Glissandos
- Sonidos “frullato”
- Acento “vibrato”
- Sonido cantado (gliss.)

*Sección C (117 a 284)*

- Cambio de instrumento (fl en *sol* a fl *do*)
- Nota repetidas
- Agrupamientos rítmicos variados (2, 3, 4, etc. a 16, etc.)
- Semicorchea como unidad rítmica
- Sonido cantado al unísono
- Sonido “aeolian”
- Acentuaciones irregulares
- Giros melódicos escalísticos (ascendente-descendente; ascendente; descendente (no siempre son los mismos; a veces son por tono, cromáticos, etc.).
- Trinos grave sobre *re-mib*, a modo de “pedal” o “bordón”

- Notas repetidas sobreagudas
- Motivos de 2m sobreagudas

*Sección D (285 a fin)*. Utiliza el mismo material: notas repetidas rápidas, escalas ascendentes y descendentes rápidas, trinos, sonido cantado unísono, sonido cantado gliss., glissandos.

### Procesos

A nivel general en toda la obra, Luzuriaga presenta las ideas musicales y los diferentes materiales primero en un instrumento solo y, luego, introduce el otro instrumento presentando esos materiales con ciertas variaciones, aunque contienen el lineamiento original. En ese sentido, se puede advertir que hay una ligera idea de procedimiento canónico, aunque no es textual la respuesta de la “segunda voz”. También, se determina que el paso de una sección a otra estará marcado siempre por trazos melódicos escalísticos rápidos en una de las dos flautas.

### Sección A:

En términos generales, esta Sección está planteada, siendo su carácter “Pesante”, con valores largos y notas repetidas que, poco a poco, tienen mayor movimiento, siempre dentro de esa “lentitud”. Al respecto se destacan: registros graves, notas largas, glissandos y sonidos destimbrados. Todo esto va a tener una expansión: ampliación de registro, notas más breves, mayor amplitud melódica. Se muestra, un primer ejemplo, con notas largas y leves movimientos:

Ej. N° 6 ( D. Luzuriaga. Tierra...Tierra. Ed. Henry Lemoine. 1992) (próxima página)

**Pesante** ♩ = 40-50  
 son détimbré  
*breathy sound*

Piccolo & Flute  
 Flute  
 & G Flute  
 G flute  
 (transposed part)

En el siguiente ejemplo, ya el movimiento rítmico y melódico es mayor, culminando esta Sección con un trazo melódico en la flauta en *Sol*, que se despega de lo anterior y anticipa el nuevo material, también hay una expansión de los recursos tímbricos, puesto que a partir del c. 40 incorpora “sonido ordinario” y, luego, el “sonido cantado”, desde c. 49 al 51:

Ej. Nº 7 (Ibíd.)

ord.  
 poco accel.  
 50  
 (voix - unisson)  
 (voice - unisson)  
 9



## Sección B:

Planteada en dos Partes (I y II), en la primera de ellas presenta dos elementos principales. El primero surge de la sección anterior y, que lo conforman los pequeños movimientos melódicos (1/4 de tono, semitono, etc.). El procedimiento de variación rítmica presentado, junto a la alternancia con los trazos melódicos grave-agudo tipo escalas, conforman un nuevo momento de la obra. También, se destaca la utilización del registro medio-agudo de la flauta y el registro agudo de la flauta en Sol. En el siguiente ejemplo, se observan los elementos mencionados y los procedimientos.

### Ej. N° 8 (Ibíd.)

The image displays a musical score for two systems, likely for flute and piccolo. The first system starts at measure 60, marked '(harmonic)'. The top staff (flute) begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bottom staff (piccolo) plays a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics include *mp*, *f*, and *mf*. The second system starts at measure 70. The top staff continues with quarter notes and eighth notes. The bottom staff features a complex rhythmic pattern with triplets and a 9-measure rest. Dynamics include *f*, *mp*, and *mf*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

En la parte II, en la que la flauta cambia a píccolo (c. 92), queda, entonces, un dúo de píccolo y flauta en Sol, en el que retoma la sonoridad de valores lentos inicial. Se destaca aquí la sonoridad que, desde lo tímbrico, se presenta en el c. 103, con la flauta en Sol con sonidos más agudos que el píccolo. Luego, comienza a desarrollar los

trazos melódicos grave-agudos que fueron presentados en la Parte I. Estos son incorporados paulatinamente, del mismo modo que es paulatina la aceleración rítmica bajo una misma indicación metronómica (negra = 60-68). De este modo, a los valores iniciales de blancas, les seguirán negras, corcheas, etc. hasta llegar a semifusas. Cuando llegan éstas, anticipan el nuevo material al repetir notas sobre-agudas en tresillos (c. 113-114).

### Sección C:

Esta sección se caracteriza por un fuerte trabajo rítmico. La indicación “*con fuoco*” anticipa el clima de la misma. Es aquí donde el compositor realiza un destacado trabajo con unísonos, sean estos entre flauta y voz, o entre ambas flautas y voces, como así también, la alternancia entre ambos intérpretes que produce una sensación espacial, a modo de “paneó” y de sonoridad “estéreo”. Los procedimientos de elaboración rítmica del material estarán dados por: cambios de compás (sobre un valor rítmico común), agrupamientos de valores rítmicos, agrupamientos por alturas, por articulaciones y por la tímbrica utilizada. En los permanentes cambios rítmicos, intervendrán algunos de los procedimientos citados. Se presentan algunos ejemplos. Como breve muestra de la complejidad del tratamiento compositivo, en el siguiente ejemplo se ven diversos tipos de agrupamientos: a) rítmicos: 10, 1, 3, 3, 1, 2, 1, 2, 1; b) por articulaciones: 8, 3, 3, 4, 3, 4; c) utilización de unísonos flauta-voz: igual agrupamiento que en el ritmo:

Ej. N° 9 (Ibíd.)

The musical score for Example 9 consists of two staves. The top staff is a flute part, and the bottom staff is a voice part. Both are in 2/4 time. The flute part begins with a forte (*f*) dynamic and features a series of eighth notes with various articulations and groupings. The voice part is marked "(voix, unisson)" and "(voice, unison)" and follows the same rhythmic pattern. The score includes dynamic markings like *f* and *p*, and articulation marks like accents and slurs.

El siguiente es un ejemplo de “modulación métrica”, al mantener la misma figuración (semicorchea) y cambiar de compás (2/4 a 9/16), lo cual produce una aceleración del pulso (de negra pasa a corchea con puntillo), sumado al acento de la flauta 2 y la complejidad tímbrica de ambos instrumentos y los unísonos de éstos con la voz:

Ej. N° 10 (Ibíd.)

The musical score consists of two staves. The top staff is labeled 'Flute' and the bottom staff is labeled 'Flute'. The score is divided into three measures. The first measure is in 2/4 time, the second in 9/16, and the third in 2/4. The Flute 2 part (top staff) features a series of eighth notes with accents, followed by a quarter rest. The Flute 1 part (bottom staff) features a series of eighth notes with accents, followed by a quarter rest. The tempo is marked 'voice simile'.

Otro ejemplo de procedimiento utilizado es el agrupamiento de notas repetidas y cambios de alturas, los cuales contienen distintas cantidades de notas, por grupo. Por ejemplo, del c. 149 al 151, en flauta 1, los agrupamientos son: 3, 5, 4, 2, 4, siempre en compás de 2/4 y con la figuración de semicorcheas. Este procedimiento es utilizado permanentemente en esta Sección.

Un nuevo elemento de cambio en la textura, lo constituye la incorporación de movimientos melódicos esporádicos, a modo de escalas, que resaltan en medio de la repetición de notas. Esto se va a dar en forma paulatina: 183 (fl 1), 194 (fl 2), 195 (fl 1), 196 (fl 2), 215-6 (fl 1), 218-224 (fl 1), 225 (fl 2), 226 (fl 1), 227 (fl 2), etc.

A partir del c. 228 inicia un fuerte trabajo tímbrico y espacial. La nota *re*, que comienza en c. 228 con sonido cantado, se va a ir transformando en un trino de *re-mib*, que conforma un “pedal” que se va paneando entre una flauta y la otra, de manera que está

siempre presente. Mientras esta suerte de pedal de trino *re-mib* va sonando (este trino va a ir ascendiendo: *mib, fa*). El compositor presenta alternadamente los dibujos rítmicos de notas repetidas del comienzo de Sección (a veces en sonido “*aeolian*” y otras en sonido “ordinario”) y, progresivamente, presenta el material de escalas ya planteado, cada vez más extendidas hacia el registro agudo, para llegar al final de la Sección, con un *acellerando* sobre las escalas alternadas entre las flautas y un clímax al llegar a un si sobreagudo.

Ej. N° 11 (Ibíd.)

The image displays two systems of musical notation. The first system consists of a vocal line (top staff) and a piano accompaniment (bottom staff). The vocal line begins with a trill marked '280' and includes dynamic markings such as *ff* and *voice tacet*. The piano accompaniment features complex rhythmic patterns and ascending/descending scales. The second system is for piano, marked *senza misura, liberamente* and *impetuoso*, with a tempo of approximately 120 beats per minute. It continues the complex rhythmic and melodic material with *impetuoso* markings.

Sección D:

Aquí se ha llegado al clímax de la obra, con los sonidos más agudo de la misma, que se presentan en un marco de extrema tensión. Su transcurrir es muy vertiginoso y va a desarrollarse sobre los materiales ya conocidos: notas repetidas (esta vez en el sobreagudo), movimientos de 2m descendentes, escalas rápidas descendentes y ascendentes (primero en forma alternada y desde c. 300 superpuestas) y trinos. Todo este pasaje tan impetuoso y de gran dinámica (en el sentido de movimientos rítmicos, melódicos, de registros, etc.), llevará a una suerte de desenlace de la obra, cuando, en

el c. 308, vuelve al registro grave, con sonido cantado en unísono, reiterando los motivos rítmicos de notas repetidas, produciendo la alternancia tipo 'paneó', entre c. 308 y c. 311 y desde allí, se suman diversos recursos compositivos y expresivos para anunciar el final.

Ej. N° 12 (D. Luzuriaga. Tierra...Tierra. Ed. Henry Lemoine. 1992)

The image displays a musical score for Example 12, consisting of two systems. The first system features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line includes a melodic phrase with a slur and a fermata, followed by a triplet of notes. The piano accompaniment mirrors the vocal line with similar phrasing and includes a triplet of notes. Annotations include "(petites notes sur le temps) (grace notes on the beat)" and "mp voice unison". The second system begins at measure 310, marked "poco accel." and "f". It features a vocal line and piano accompaniment with "voice simile" markings. The piano accompaniment consists of a rhythmic pattern of eighth notes with accents, and the vocal line has a similar rhythmic pattern. The tempo is indicated as "♩ = 160 ca.".

A partir de allí, comienza un paulatino acellerando, junto a un largo *glissando* en ambas flautas (desde el *re* grave) y un gran crescendo, sumado al movimiento tímbrico al pasar a sonido *frullato*, sobre el que se empiezan a desplegar rápidas escalas siempre en frullato, que llegarán al unísono final de sonido y voz en ambas flautas sobre el *do* grave, que van atacando alternadamente, en *fortísimo*, *ritardando*, y con un regulador a *fortisísimo*, sobre el que atacan juntas el motivo de dos semicorcheas-corchea final.

Ej. N° 13 (Ibíd.).

The image shows a musical score for voice and piano, measures 330-335. The score is in 2/4 time. It starts with a 'poco rit.' marking and 'very strong accents' (accents très marqués). The voice part has a 'voice' label. The piano part has 'ff' and 'voice gliss.' markings. The piece ends with a 'Presto' marking and '(ossia 8va)'. The date 'New York, November 1992' is at the bottom right.

En la obra “Tierra...Tierra”, se pudo comprobar, a través de este análisis, la forma en la que el compositor realiza un importante despliegue de recursos musicales, partiendo desde un solo sonido, poco a poco (en forma progresiva y no abrupta), va dinamizando todos los parámetros (registros, duraciones, ritmos, alturas, timbres, tempos, articulaciones, dinámicas, texturas), entroncando los materiales y las ideas, creando diversos climas y manteniendo una unidad estilística. Junto a ello, Luzuriaga recurre a técnicas flautísticas sumamente complejas desde el punto de vista interpretativo. Asimismo, es relevante el trabajo espacial que propone el compositor, ya que en numerosos momentos el discurso musical va pasando alternadamente de un instrumento a otro, produciendo así un movimiento de paneo.

También, es relevante destacar el modo implícito con el que se representan las sonoridades andinas en la obra, sin recurrir a obvias alusiones melódicas o rítmicas, sino de una manera más sutil e integrada a este lenguaje, que es considerado de vanguardia.

Es característico en Luzuriaga su permanente búsqueda en la exploración sonora mediante la aplicación de T.E., sirviéndole de puente para explorar sus raíces andinas; vinculando, además, la flauta contemporánea con los aerófonos andinos, específicamente con las “zampoñas” como elemento simbólico.

Se destacan, en este autor, las siguientes características de utilización de T.E.:

- la utilización del sonido eólico que lo remite a las sonoridades de las zampoñas.
- la utilización del sonido cantado que le permite contextualizar el carácter de lo primitivo y está presente en todas las obras seleccionadas.
- el tratamiento del sonido y la cinta, en la obra Flauta y Viento, con la inclusión del sonido silbado, soplado (aeolian), no definición de alturas, uso indicado del *vibrato* que en este contexto, representan la sonoridad del mar y el viento.

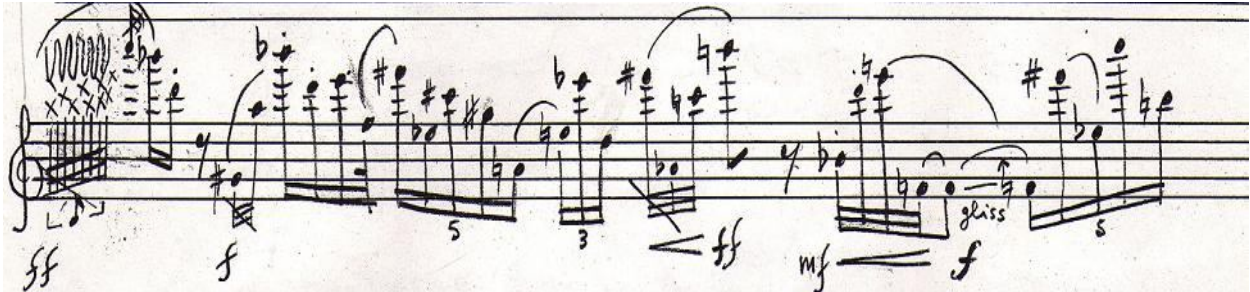
### III. Análisis musical de París - Yangana - París

Esta composición fue editada originalmente en forma manuscrita por el propio compositor, y así llegó a nuestras manos. En su última página, luego de detallar e indicar cada una de las técnicas y simbologías utilizadas, Luzuriaga dice: *“En 1983 dejé Quito para estudiar composición Musical en Paris. Durante el primer año en Paris -era la primera vez que salía de Ecuador- escuché y vi todo lo que pude sobre la escena “Avant garde” europea. Esta corta pieza escrita en el '84 fue mi primer intento de fusión de esta escena contemporánea y los sonidos que me recordaron los maravillosos años de la niñez en Yangana –una pequeña villa y granja en el Sur del Ecuador- utilizando técnicas extendidas de la flauta”*.

Es importante decir que, en conversaciones por correo con el autor, nos ha comentado que en sus comienzos tuvo un acercamiento al estudio de la flauta, lo cual, aunque no los haya continuado, le permitió abordar con más facilidad algunas de las propuestas de combinaciones de técnicas y ciertos tratamientos de naturaleza flautística.

Desde lo compositivo, la obra incluye diversas secciones signadas por un esquema de alturas que si bien no es exactamente dodecafónico, se aproxima notablemente a este sistema serial, como puede verse en el comienzo de la misma.

Ej.14 “Paris-Yangana-Paris”, Diego Luzuriaga (manuscrito)



con la inclusión de las notas *do-sib-re-sol#-la-mi-mib-fa#-si nat.-fa nat.* Algunas de estas notas se repiten, pero es evidente que hay una intención de que poco a poco aparezcan todos los sonidos de la serie cromática. Esto se presenta más claramente en la 2ª página, en la cual la serie se reduce a un ámbito melódico más estrecho. Antes de concluir, Luzuriaga incorpora otras variantes de la serie.

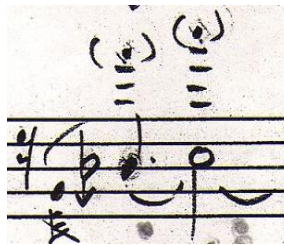
Ej.15. “Paris-Yangana-Paris”, Diego Luzuriaga (Ibíd.)



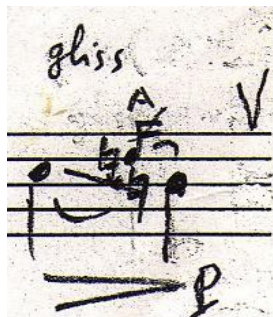
Luego de exponer el material con esas secuencias cromáticas, el autor introduce cuartos de tono generalmente precedidos de glissandos.....



Ej.16. "Paris-Yangana-Paris", Diego Luzuriaga (Ibíd.)



Ej.17. "Paris-Yangana-Paris", Diego Luzuriaga (Ibíd.)



.....hasta dedicar un segmento más extenso, en la página 4, en el cual el trabajo micro-tonal es más evidente

Ej. 18 "Paris-Yangana-Paris", Diego Luzuriaga (Ibíd.)

→ Sur les doigts de notes principales attaquer acciaturas avec A ou B m.d. . .

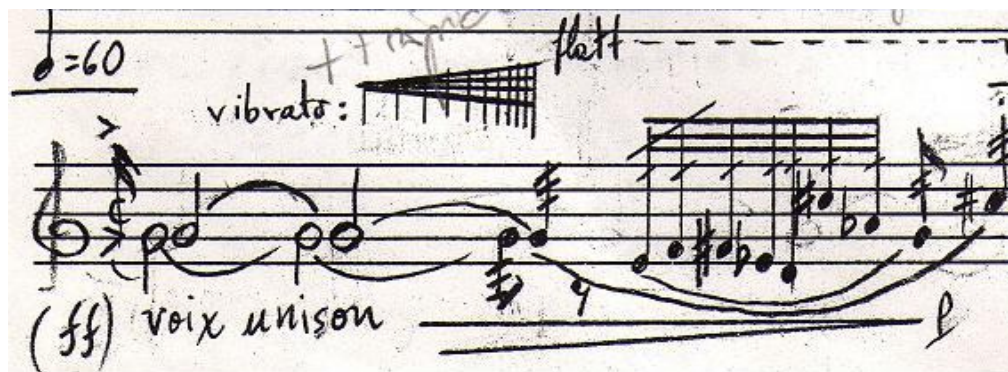
Handwritten musical notation for Ej. 18. It shows a single staff with a treble clef and a 4/4 time signature. The notes are G4, A4, B4, and C5. Above the staff, there are fingerings: B, A, B, A, A, B, B, A. Below the staff, there are dynamic markings: "p" (piano) and "f" (forte). There are also some handwritten annotations like "A" and "B" above the notes. At the bottom, there are some handwritten notes: "ex: doigté de sol + B" and "5: d" and "3: d".

Si retomamos lo dicho por Luzuriaga en el sentido de haber incorporado las diferentes técnicas compositivas en su viaje a Francia, sin dudas que en el tratamiento de las

alturas, tanto serial –dodecafónica- como micro-tonal, hay una muestra de incorporación de una escuela compositiva de fuerte tradición europea.

Junto a ello, Luzuriaga inserta en la obra un cúmulo de técnicas que al momento de su composición eran sumamente frecuentadas por los compositores vanguardistas europeos y en especial franceses, pero también es notoria la exploración que hace en algunas de ellas, encontrando novedosas variables y combinaciones. Veamos algunos casos:

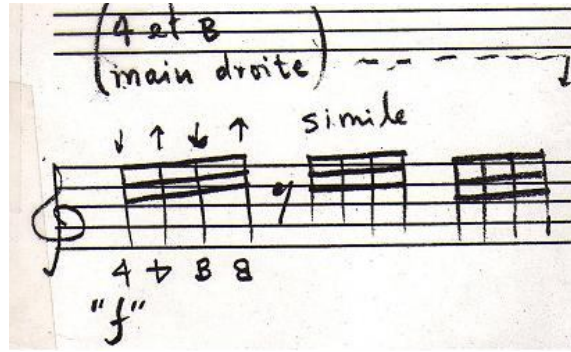
Ej.19 “Paris-Yangana-Paris”, Diego Luzuriaga (Ibíd.)



Ataque de un unísono de Flauta y Voz mediante un golpe de lengua y un golpe de llaves, luego de lo cual la flauta comienza a usar un vibrato cada vez más rápido que desembocará en un frullato de flauta y voz. Es decir tenemos una combinación de las siguientes técnicas:

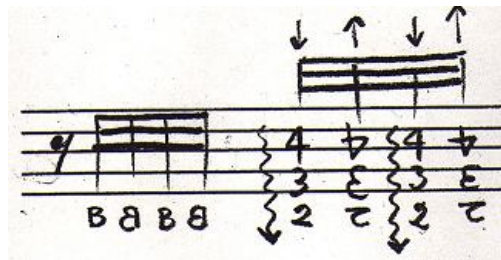
- Golpe de lengua.
- Golpe de llaves.
- Unísono de flauta y voz.
- Vibrato con indicación de velocidad.
- Frullato.

Ej.20 “Paris-Yangana-Paris”, Diego Luzuriaga (Ibíd.) (próx. pág.)



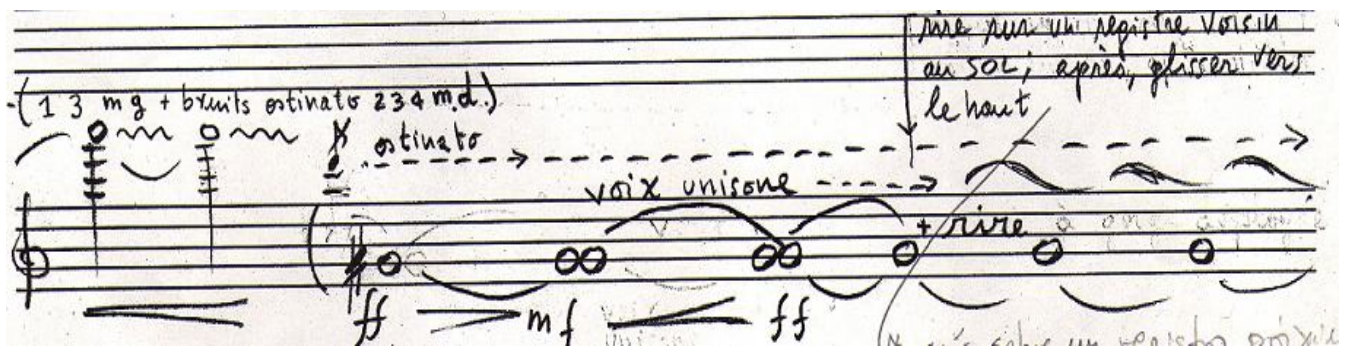
Percusión hecha con las llaves de la flauta, pero indicando los sonidos que corresponden a la bajada y subida de las mismas. Para cada símbolo corresponde una figuración, es decir un ritmo determinado. En otro pasaje señala el mismo recurso, pero indicando que la percusión al bajar las llaves debe hacerse en una suerte de arpeggio

Ej.21. "Paris-Yangana-Paris", Diego Luzuriaga (Ibíd.)



En el segmento central de la obra, la rítmica resultante se vuelve más lisa, más llana, aunque no abandona el trabajo polifónico incluyendo sonidos de dos o más registros, y superponiendo o alternando distintas técnicas.

Ej.22 "Paris-Yangana-Paris", Diego Luzuriaga (Ibíd.)



Aquí vemos un *sol#* unísono de flauta y voz, sobre el cual se sostiene un *ostinato* de percusión de llaves; inmediatamente la voz, que va presentando diferentes intensidades y reguladores, debe reír sobre un registro próximo a esa nota, es decir con una entonación cercana al *sol#*, para luego *glissar* hacia el agudo, manteniendo a su vez el *ostinato* del ruido de llaves.

A través de lo expuesto, podemos afirmar que el autor incorpora referencialmente distintos elementos sonoros en su composición que conectan, sucesivamente, con los “a-priori compositivos”: el mundo sugestivo, natural, misterioso, a veces desenfrenado y de antiguas tradiciones como lo es la cultura ecuatoriana, andina americana, y la expresión de la vanguardia europea, compositivamente intelectual, que busca rupturas con la tradición y en una permanente innovación.

- ‘A-priori compositivos’ en “Paris-Yangana-Paris”; climas logrados a través de Técnicas Extendidas que evocan sus vivencias en Yangana, Ecuador, América Latina.
- Recursos compositivos de la vanguardia europea en los '80.
- Requerimientos de alto grado de exigencia técnica para el abordaje interpretativo, que posibilitan poner en valor los “A-priori compositivos”.

Esta impronta que podemos reconocer como parte de sus “a-priori compositivos”, se ve reflejada en una obra que, sin embargo, exige al intérprete un completo dominio de las técnicas extendidas, de modo tal de poder afrontar sus exigencias con soltura y eficacia, y poder así transmitir esos “a-priori” del cual el propio autor nos habla en la presentación de su partitura.

El análisis acerca de lo investigado en esta obra, es solo una muestra del universo musical en el que Luzuriaga aporta notablemente al repertorio flautístico latinoamericano, en su doble conjunción de músico ecuatoriano que abre su imaginación creadora en estrecha conjunción con las escuelas compositivas europeas de vanguardia.

#### IV. Análisis musical de “La Múchica”

“La Múchica” (5 Pieces), para Flauta y Piano, fue editada en 1993 por Editions Henry Lemoine, Paris.

En la publicación de esta partitura, Luzuriaga escribió un texto a modo de introducción, para dar contexto -a modo de nuestros “a-priori” compositivos- a la obra. He aquí una traducción nuestra de este texto, escrito en francés e inglés:

*“En Loja (un pequeño pueblo en Ecuador, donde nací) llamamos “Múchica” a una piedra de moler, destinada a triturar, contra una piedra plana más grande, cosas como sal, carne seca, especias, etc. Esto produce un extraño sonido de percusión, de sonidos minerales, que siempre relacioné con historias de fantasmas y apariciones. Desde hace algún tiempo, el eco de los sonidos de la “Múchica” ha perseguido las noches de mi infancia. En estas piezas he recreado (exorcizado?) estas imágenes y recuerdos de mi pequeña infancia en Loja”.*  
Diego Luzuriaga.

La historia que nos cuenta el autor permite adentrarnos en ese mundo creador, llevándonos, en la profundización de sus “a-priori” compositivos, desde los marcos generales hasta las particularidades en su composición, incluyendo, obviamente, las T.E.

Sobre el contexto general de la obra, una aproximación a la temática de la misma nos la brindan los títulos de cada una de las cinco piezas:

- I. La Pesadilla.
- II. La Múchica.
- III. La Floresta.
- IV. La Tarde.
- V. La Montaña.

El autor nos ubica en un pequeño pueblo ecuatoriano (Loja), que se enmarca en un valle selvático, no obstante influenciado por la columna vertebral sudamericana, Los Andes. Las culturas indígenas han marcado fuertemente la historia de Loja –como a

todo Ecuador-, pero la conquista y colonia han ido aportando otras conformaciones migratorias de origen europeo y africano. Estas confluencias e influencias culturales han dado en Loja una presencia muy fuerte de las expresiones artísticas, en especial la música, lo que le ha valido a esta ciudad el apelativo de “Capital Musical del Ecuador”. Es decir que entrando en el conocimiento de este pueblo, imaginando el contexto en el cual se producían estas actividades (el moler granos, sal, especias, etc.) con la *múchica*, que suponen la presencia sonora en sí misma, vamos predisponiéndonos a una situación sonora muy particular. Ésta conlleva –en el imaginario de Luzuriaga- diversas sensaciones que experimentó en su infancia: una suerte de alucinaciones que esos sonidos provocaban, cercanos al mundo de fantasmas y apariciones. Por tanto, la asociación sonidos-alucinaciones debe ser el trasfondo que transcurra en la composición.

El comienzo con “Pesadilla” y su continuación con “La Múchica”, configuran la conexión más directa con este trasfondo que hablamos. Pero los siguientes, “La Floresta”, “La Tarde” y “La Montaña”, nos remiten –completan- a todo el contexto que producía esta suerte de ensoñación, mágica, fantasmal que perseguía a Luzuriaga por esos días.

Veamos, entonces, cómo es que estos “a-priori” compositivos se traducen en la propia composición.

#### I. La pesadilla.

Esta pieza se caracteriza por un tratamiento melódico-rítmico muy particular, con la utilización de melodías con grandes cromatismos y sucesiones de alteraciones, muy veloces. Está compuesta en 3 Secciones (A, B, C). La Sección A lo conforma la 1º página completa, en la cual se suceden 4 frases **a, b, c y d**); en **a**, van ambos instrumentos en octava (la flauta 8º aguda), “*staccato, meccanico*”, señala el autor. La organización de las alturas –como sucede en otras obras de Luzuriaga, y que hemos visto al analizar “Paris-Yangana-Paris”- tiene un sentido serialista, cercano al dodecafónico, aunque repita algunas notas, van sucediéndose casi las 12. En este ejemplo aparecen 7, con sus repeticiones:

Ej. 24. "La Múchica", D. Luzuriaga. (Editions Henry Lemoine, Paris. 1993)

Flûte  
Piano

$\text{♩} = 52$   
8

*mf* staccato, meccanico *p*

*mf* senza pedale *p*

(<sup>3</sup>) = Très courte respiration  
Very short breath

A partir de la frase **b**, ambos instrumentos siguen a 8º homo-rítmicos, pero luego de las 8 primeras notas, el piano acelera su ritmo, en una relación en la cual la flauta mantiene su ritmo (8 semicorcheas) mientras el piano aumenta paulatinamente 9, 10, 11, 12 y 13. La relación piano-flauta, desde el ritmo, será: 8-8, 9-8, 10-8, 10-8, 11-8, 11-8, 12-8, 13-8, Entre las frases se pide una muy corta respiración, sin perder la ligereza y fugacidad de los sonidos. Mientras el ritmo se desfasa y logra esa particular tensión, la dinámica va variando, ambos instrumentos en el mismo plan: **a** en *mf*. **b** *p*, *mf* y *cresc.* a *f*. **c** *p*. **d** *pp* *cresc.* a *f*. Para la siguiente sección hay una GP (4"). En el siguiente ejemplo se presenta el desfase rítmico 8-9, 8-10 y 8-11.

Ej. 25. "La Múchica", D. Luzuriaga. (Ibíd.)

(8)

*mf* *cresc.* *f* *p* *pp*

9 10 10 11

*mf* *cresc.* *f* *p* *pp*

La Sección B es más contrapuntística, con los mismos materiales, pero tratados de un modo distinto: la flauta presenta una serie de frases, muy rápidas, con movimientos dinámicos determinados, algunas de las cuales (la 2º y la 4º) son atacadas sus comienzos en unísono y octava con notas largas del piano; en los momentos donde la flauta desarrolla esas frases y cuando el piano las apoya con notas largas, el autor pide el pedal de prolongación en el piano, para que las notas de la flauta puedan resonar en las cuerdas del piano (aunque esté lejos el flautista).

Ej.26. "La Múchica", D. Luzuriaga. (Ibíd.)

The image shows a musical score for Section B of "La Múchica" by D. Luzuriaga. The score is in G major and 4/4 time. It features a flute part and a piano accompaniment. The flute part is marked "Très rapide, régulier" and "Very fast, even". The piano part includes a "loco" section and a "pedal" section. The score shows a complex interplay between the two instruments, with the piano supporting the flute's rapid passages.

El piano continúa la frase dejada por la flauta, hasta que vuelven a unirse en la misma trama, rápida, aunque no homo-rítmica. Sobre el *do* grave de la flauta, el piano despliega otra frase de mismas características, en octava aguda, resultando de ello un sonido con fuerte presencia de la percusión (dado el registro de las frases, el componente de ruido es prácticamente mayor que la nota); todo esto desemboca en la siguiente sección.

La Sección C comienza con una nota larga de flauta (*Si4*), que va siendo cada vez más vibrada, en una cada vez mayor lentitud y amplitud de vibrato, hasta ligar con un *sol#4*, *frullato*, de *pp* a *f*, para llegar a un *sol4* que se continuará en la flauta en toda la sección, introduciendo a esa nota una serie de apoyaturas simples, dobles y triples, trinos, como también variando de sonido natural a *frullato*, con diversos matices. He aquí el pasaje final de la sección B y comienzo de la C:



Ej.27. "La Múchica", D. Luzuriaga. (Ibíd.)

El piano continúa el movimiento rápido, aunque presentando silencios en algunas de las notas, dando por resultado un interesante movimiento, interrumpido en su continuidad por estos silencios puntuales.

Ej.28. "La Múchica", D. Luzuriaga. (Ibíd.)

La flauta, desde el *sol*4, asciende en escala para sumarse al piano en unísono (ahora en 8º real) (Sección D), desarrollando una idea similar al comienzo de la pieza, desde el punto de vista rítmico: ambos instrumentos presentan juntos 4 grupos de 4 semicorcheas, separados por breves respiraciones, luego las octavas empiezan a separarse, la flauta hacia el agudo y el piano hacia el grave: primero quedan a 2 octavas y luego a 3 octavas, para finalmente desfasarse rítmicamente al incluir 8 notas contra 13 (flauta-piano), llegando al final de la obra. Éste se presenta en un *motto perpetuo* de ambos instrumentos: la flauta siempre en grupos de 4 semicorcheas, mientras que el piano debe tocar sus notas alternadas entre ambas manos lo más rápidamente posible, de modo de desarrollar ambos instrumentos sus frases en un tiempo similar, incluyendo una barra de repetición -con un regulador de *p* a *ff*-, la cual debe concluir exactamente cuando la flauta llega a su nota final, *la*5.

Ej.29. “La Múchica”, D. Luzuriaga. (Ibíd.)

The image shows a musical score for 'La Múchica' by D. Luzuriaga. It consists of two systems of music. The first system features a flute part in the treble clef and a piano part in the bass clef. The flute part begins with a dynamic of *p* and ends with *ff*. The piano part begins with a dynamic of *p* and ends with *ff*. The second system continues the flute part, which starts with a dynamic of *p* and ends with *ff*. The piano part also starts with a dynamic of *p* and ends with *ff*. The score includes performance instructions such as 'molto rapidamente/very fast', 'arrêter avec la flûte', and 'keep repeating (stop with flute)'. There is a repeat sign with first and second endings for the flute part.

## II. La Múchica.

Es claro que esta pieza es la que alude concretamente a la acción de golpear con la piedra *múchica* para triturar o moler. Esta acción tendrá, en la pieza, diversas formas de traducción, seguramente aludiendo a las distintas formas

de golpe de la misma, a veces más rápido e insistente, otra más lenta y fuerte, variando asimismo las frecuencias de dichos golpes. Sin pretender describir todos los elementos presentes, destacamos algunos de los más importantes.

Antes, referido a forma y estructura, podemos afirmar que la pieza está estructurada en tres secciones: la 1º (letra A), que evoca los sonidos de la “múchica”, la 2º (más extensa, de B a F), con pasajes muy ágiles interrumpidos por notas largas, adornadas, en la flauta, que pueden aludir a los momentos del trabajo de molienda, y la 3º (F y G), que vuelve a evocar a las percusiones de las piedras. Toda la pieza, sin embargo, lleva consigo un halo de misterio o expectativa sobre lo que puede acontecer más allá de la situación real, es decir la imaginación sobre algo que alucinaba al compositor en su niñez.

El primer elemento a destacar, en el comienzo, es la traducción de la percusión de la *múchica*, en una interesante combinación tímbrica: el pianista debe presionar con una mano sobre el extremo cercano de la cuerda (*do#4*) para que, al momento de pulsar la tecla, el martillo produzca un sonido de cuerda “*étouffé*”, seco, tapado, mucho más percusivo (similar a lo que puede ser un choque de piedras), en tresillos de corcheas; el flautista, por su parte, produce, sobre la misma nota *do#4*, un sonido largo, *aeolian* (*souffle*), llegando paulatinamente a sonido natural y *cresc.* de *ppp* a *p*. Una vez que llega a sonido natural, crece a *mf* y empieza a sonar en tresillos junto al piano, pero soplando y cantando unísono a la vez un *do4* (*nat.*). Luego de dos compases, el piano adorna con una apoyatura (también sonido tapado) *si-do#*, momento en el cual la flauta toca en quintillos de semicorcheas, en sonidos naturales, la mano derecha del piano en semicorcheas *la#3-do#4* y la izquierda en tresillos de corcheas *si3*, El proceso, entonces, fue de desfase rítmico y melódico gradual.

Ej.30. "La Múchica", D. Luzuriaga. (Ibíd.)

A  $\text{♩} = 76$   
 souffle - - - - - poco a poco - - - - - son  
 breath - - - - - poco a poco - - - - - sound  
 tu - tu - tu - tu - tu - tu  
 (avec voix en unisson)  
 (flute player's voice in unison)  
 \* (♩) = étouffé au bout de la corde  
 (one hand presses the end of the string, the other strikes the key. Stopped sound)  
 senza misura  
 (ord.)  
 Vite/Fast  
 poco pedale  
 \* senza pedale

La pieza transcurre luego con una reminiscencia de la pieza anterior, al incluir pasajes cromáticos de gran velocidad en el piano, y luego en ambos instrumentos, ampliando los intervallos. Entre estos pasajes alterna motivos con notas *frullato* o *stacattissimo* muy rápidas en la flauta, así como trémolos en el piano. En su transcurso presenta un pasaje, siempre rápido, que concluye con trinos en ambas manos del piano y frullato en la flauta. (este último se verá en el ejemplo N°)

Ej.31. "La Múchica", D. Luzuriaga. (Ibíd.)

Aquí la continuación del mismo, con el cierre de esa Sección:

Ej.32. "La Múchica", D. Luzuriaga. (Ibíd.)

Le sigue luego la tercera sección, donde vuelve a las percusiones de la *múchica* más evidentes; es una sección homo-rítmica en tresillos de corcheas, con adornos, que llevará al final de la obra.

Ej.33. “La Múchica”, D. Luzuriaga. (Ibíd.)

En este momento el piano vuelve a presentar los sonidos tapados “étouffé”, ahora en corcheas y sobre la nota *re4* adornada con apoyatura *do4*, *diminuendo* desde *mf* a *p* con regulador *decresc.*, en tanto que la flauta presenta un tremolo *mi4-do#4*, *decresc.* y bajando la afinación de las notas, para llegar ambos instrumentos *pppp*.

Ej.34. “La Múchica”, D. Luzuriaga. (Ibíd.)

De esta manera el compositor presenta su “a-priori” compositivos, recurriendo para ello a elementos temáticos (melódicos, rítmicos), texturales, tímbricos y dinámicos; y entre ellos algunas de las T.E. destacadas en ambos instrumentos.

### III. La floresta.

En esta pieza Luzuriaga incorpora básicamente una idea rítmica tratada a modo de intervenciones articuladas entre ambos instrumentos, sin un propósito melódico lineal entre las notas, sino de cada altura en sí misma, sobre todo por la gran amplitud de los intervalos y la corta duración de cada nota (el piano prácticamente no utiliza el pedal). Si bien la obra no es dodecafónica, presenta –como advertimos en otros momentos- un sentido serialista, al utilizar en distintos pasajes una serie particular de sonidos, la cual llega a completar en los 12. Se destacan, además, la utilización de notas repetidas de a dos en el piano, periódicamente. Asimismo el piano despliega notas en registros extremos (casi los límites del instrumento), en tanto que la flauta emplea intervalos amplios, algunos de ellos de casi 3 octavas, y nunca repite una misma nota seguida. Aquí el comienzo de la pieza:

Ej.35. “La Múchica”, D. Luzuriaga. (Ibíd.)

The image shows the beginning of a musical score for 'La Múchica' by D. Luzuriaga. The score is written for Flute and Piano in 2/4 time. The tempo is marked as quarter note = 48. The piece starts with a box labeled 'A' and a dynamic marking of *p*. The flute part features wide intervals, including a trill and a triplet of notes. The piano part consists of repeated notes, often in pairs, with some triplets. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The piano part is marked 'senza ped.' (senza pedal).

Esta secuencia de notas se ve interrumpida por una gran pausa y la intervención de la flauta en la Sección C, con una nota larga (*fa#*) que nos recuerda un pasaje de La Pesadilla (es decir, como recordar la propia pesadilla de su infancia), ya que sola la flauta, sin *vibrato* y *ppppp*, comienza a crecer y vibrar, más lento y amplio, para llegar a un punto máximo, luego decrecer y dejar vibrar.

Ej.36. “La Múchica”, D. Luzuriaga. (Ibíd.) (próxima página)

The image displays a musical score for 'La Múchica' by D. Luzuriaga, divided into two systems. The first system, labeled 'C', features a flute solo in the upper staff and piano accompaniment in the lower staff. The flute part begins with a triplet of eighth notes, followed by a long note marked *p* and *mf*. The piano accompaniment starts with a *p* dynamic and a *cresc.* marking, leading to an *mf* dynamic. The flute solo continues with a long note marked *ppppp* and *senza vibrato*, which then transitions into a section marked *vibrato de plus en plus lent et plus large* and *mp wider and slower vibrato*. The second system, labeled 'D', shows the flute solo continuing with a *poco a poco* marking and *senza vibrato*, followed by a section marked *Nerveux/Nervous* and *p*. The piano accompaniment includes a *(loco)* marking and a *pp* dynamic. The tempo is indicated as  $\text{♩} = 64$ . The score concludes with a double bar line and a star symbol.

Incorporando una técnica compositiva frecuente en toda la obra, en el momento en que la flauta deja de vibrar el *fa#4*, el piano ataca un acorde de 4 notas *fa#* simultáneas, desde el *fa#4* en 4 octavas diferentes (2º sistema del ejemplo anterior, 2º compás).



Luego le sucede un segmento breve a cargo de ambos instrumentos, de características similares a lo expuesto desde el comienzo, se interrumpe con un silencio y los *fa#* a cuatro octavas del piano solo, un nuevo pasaje de gran agilidad, que desemboca en un *mib* grave en unísono de flauta y voz, mientras el piano (una vez más) colorea con *mib* en notas cada vez más rápidas (esto sin dudas nos remite al golpe de la *múchica*), para empezar a desplegar intervalos cada vez más abiertos y amplios, sobre ese largo *mib* de flauta y voz, el cual va *cresc.* a *f*.

Ej.37. “La Múchica”, D. Luzuriaga. (Ibíd.)

The image shows a musical score for a piece titled "La Múchica" by D. Luzuriaga. The score is written for piano and flute. The piano part is in the lower register, featuring a series of repeated notes that gradually increase in speed and range, indicated by the markings *ppp*, *poco*, *pp*, and *p*. The flute part is in the upper register, starting with a note marked *p* and then moving to a higher register with notes marked *pp* and *p*. The score includes performance instructions such as "(avec voix à l'unisson) (with voice, unison)", "legato", and "cresc...". The piece concludes with a *poco rall.* marking.

El piano continúa ese movimiento, al que se le suma ahora la flauta, como en el comienzo de la pieza; incluye nuevamente notas repetidas en el piano, en tanto que la flauta incorpora algunas notas *frullato* y *stacatto*. Si bien el final es súbito, puesto que ambos instrumentos siguen el mismo tempo, sin *rallentar*, rápido, la sonoridad de ambos instrumentos es cada vez menor, incluyendo hacia el final reguladores de *p* a *pp* y a *ppp*.

Ej.38. “La Múchica”, D. Luzuriaga. (Ibíd.) (próx. pág.)



IV. La tarde.

Si analizáramos esta música bajo un concepto clásico, diríamos que esta pieza es el ‘movimiento lento’ de la obra. Luego del desenfreno de las tres anteriores, en esta pieza Luzuriaga inserta un clima más introspectivo, contemplativo, podríamos decir. Ambos instrumentos incorporan distintas alturas con una sensación serial, ya que poco a poco la gama de sonidos – repitiendo en distintas ocasiones algunos de ellos- se va completando hasta llegar a los 12.

El piano siempre incluye una nota larga en los bajos (*Sol#*, *Re*, *Sib*, *Si nat.*, *Do#*, *Do nat.*), en tanto que la flauta desarrolla una melodía que desde el registro medio desciende al *do#4* y poco a poco comienza a ascender, para bajar nuevamente, ahora hasta el *do4*.

Pero en el comienzo el piano despliega arpeggios desde el grave al sobreagudo, pasando en el medio por un *sol4*, el cual es atacado en unísono por la flauta, mientras el piano continúa su despliegue arpegiado. Los unísonos, en momentos especiales de la pieza, son una característica de la misma, y se

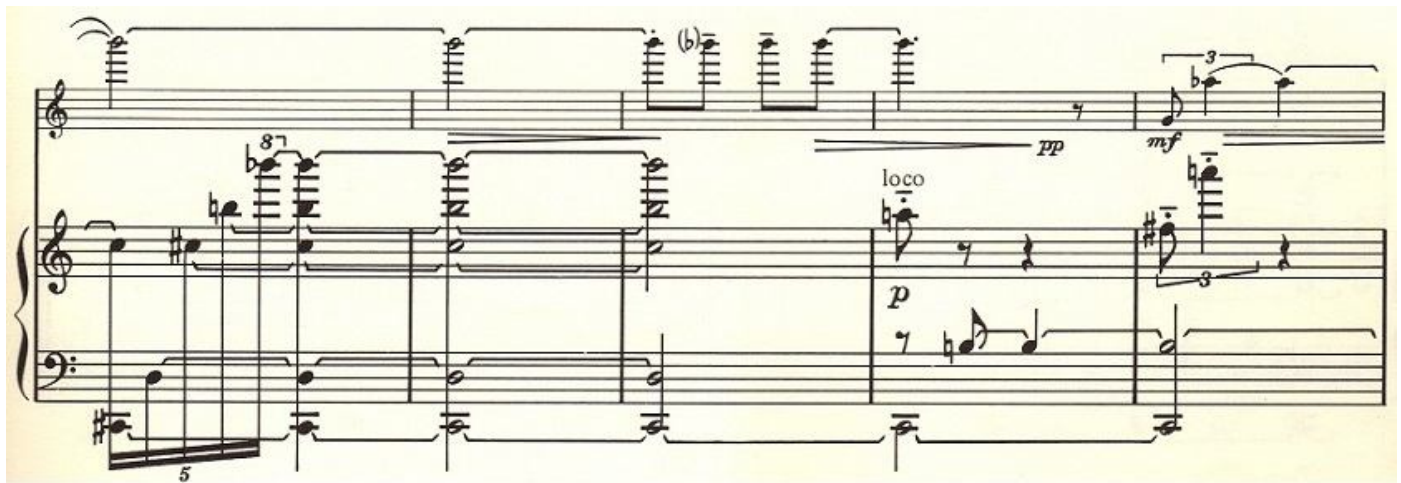
sucedan, como decimos, en momentos particulares, que van conformando situaciones estructurales de la composición. Aquí, el comienzo.

Ej. 39. "La Múchica", D. Luzuriaga. (Ibíd.) (próx. pág.)

The image shows a musical score for the piece "La Múchica" by D. Luzuriaga. The score is in 2/4 time, marked "cantabile" and "♩ = 48". It features a flute part and a piano accompaniment. The flute part starts with a low note, followed by a rapid ascent through a scale, ending on a high note (Sib6). The piano accompaniment provides harmonic support, including a triplet in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics range from pp to p. The score is marked with "Flatt." and "3".

Desde esa nota grave, la flauta comienza a ascender súbitamente, mediante una escala que concluye en un Sib6 (la nota más aguda que llegará la flauta en esta pieza), nota que es coloreada por un acorde arpegiado en el piano (variante del primero), el cual lleva como nota más aguda un Sib7. Si bien no es un unísono, esta octava produce tímbricamente un complejo sonoro que constituye un clímax en la composición.

Ej.40. "La Múchica", D. Luzuriaga. (Ibíd.)



Sobre estos mismos materiales continuará el desarrollo de la pieza, destacando el uso de cromatismos, unísonos y octavas entre ambos instrumentos, los arpeggios desplegados en el piano (a veces invirtiendo el sentido, es decir del agudo al grave), e incorporando (también en ambos instrumentos) algunas notas repetidas que nos recuerdan a la múchica, su timbre, su percusión.

Destacamos el tramo final de la pieza, desde la sección D, en la cual el unísono entre el mi agudo de la flauta (*mi6*) y ese mismo mi como nota aguda de un arpeggio del piano, marcan un momento evocador del golpe de la piedra, para llegar al final, de tensión y expectación, con la flauta frullato a sonido natural, mientras un acorde del piano con nota aguda *mi6* nuevamente evoca la *múchica*.

Ej.41. "La Múchica", D. Luzuriaga. (Ibíd.)

The image displays two systems of musical notation for the piece "La Múchica". Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system is marked with a 'D' in a box above the treble staff. It features dynamic markings of *mf* and *f*, and includes a triplet of eighth notes in the treble staff. The second system is marked with an 'E' in a box above the treble staff. It includes dynamic markings of *pp*, *poco*, *p*, and *morendo*. Performance instructions include "Flatt. - - - - - long" and "morendo". The score is written in a key signature of one flat and a 3/4 time signature.

V. La montaña.

La última pieza es la más extensa, ya que –como veremos- incluye un final en flauta sola en una interesante situación acústica.

Hay dos ideas, a modo de "a-priori" compositivos, claramente presentes: la montaña, percibida desde los ecos que la flauta (como un silbido) logra sonando en esas altas cumbres, y la *múchica*, presentada en percusiones logradas en una suerte de racimos de notas del piano.

Desde el punto de vista de los materiales que utiliza, podemos decir que son muy claros en ambos instrumentos. La flauta trabaja sobre una serie de escalas y arpeggios muy rápidos, para adornar al comienzo o al final de una serie de notas repetidas en el sobreagudo. Éstas llevan una indicación del compositor, traducida como "ritmo telegráfico, rápido, ad libitum". Se trata, en definitiva y como puede verse en la partitura, de trazos que comienzan

siempre en el grave, llegan a una nota sobreaguda y que concluyen con arpeggios quebrados.

Aquí, la frase de flauta que comienza la obra:

Ej.42. “La Múchica”, D. Luzuriaga. (Ibíd.)

rythme télégraphique rapide, ad lib.  
(fast telegraphic rhythm, ad lib.)

$\text{♩} = 108$   
**A** *energico*  
*mp* *ff* *simile*

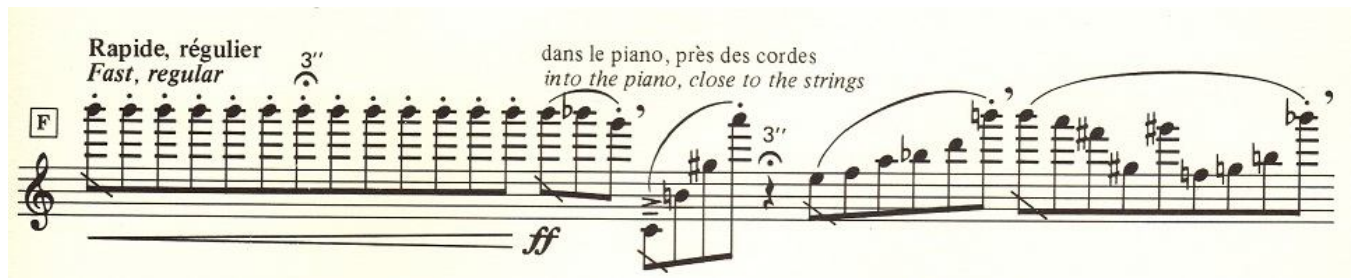
En el siguiente ejemplo –también de la flauta- podemos notar -como un agregado al trazo detallado-, la incorporación de un acorde rápido, quebrado, es decir articulando intervalos ascendentes con descendentes.

Ej.43. “La Múchica”, D. Luzuriaga. (Ibíd.)

**B** *Liberamente* *simile*  
*ff*

Estos trazos, en el devenir de la pieza, irán definiendo cada vez más un sentido marcado por arpeggios del grave al agudo, muy rápidos. Entre ellos, volverá a las frases de notas repetidas, “telegráficas”, pero resaltarán los arpeggios grave-agudo.

Ej.44. “La Múchica”, D. Luzuriaga. (Ibíd.)

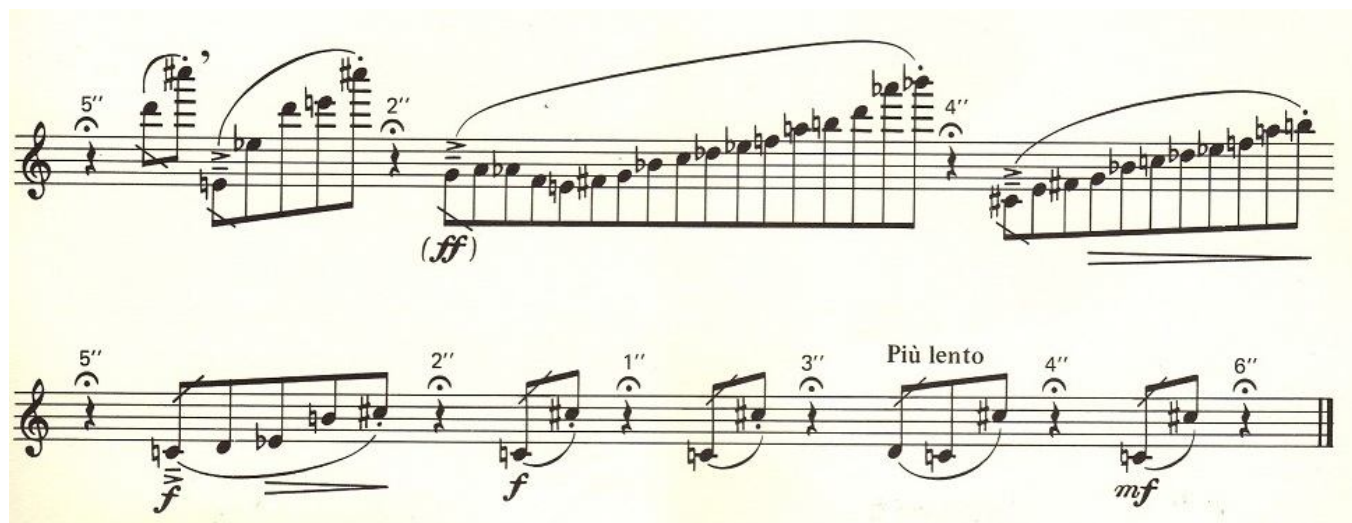


En la partitura, en la sección F Luzuriaga destaca “*eco en las montañas*”, refiriendo a la sonoridad que la flauta (como un silbido) puede lograr acústicamente rodeada de montañas. Para aumentar esa sensación ambiental, acústica, el flautista debe tocar dentro de la caja del piano, cercano a las cuerdas, para que éstas vibren en resonancia. Esta sonoridad remite a una idea expresada por el compositor, en la que puntualmente dice: “*Si, la flauta se queda sola; el ser humano (o digamos el artista) solo ante el mundo*”. Esta sensación de soledad frente a la inmensidad de la montaña.

Una vez que los trazos están definidos, Luzuriaga comienza a bajar el registro de los mismos, así como a disminuir la cantidad de notas, progresivamente. De esta manera llega al final de la obra, en el cual esos trazos son ya de pocas notas, y los mismos están separados por pausas varias, llegando a una gran pausa final.

Otro elemento a destacar tiene que ver con las alturas de las notas, en las cuales cada arpeggio conlleva una fuerte disonancia, incluyendo asimismo muchos cromatismos. En el ejemplo que veremos, comienza con las notas *re-do#*, luego *mi-mib-re-mi-do#*, hasta llegar a una serie dodecafónica, repitiendo algunas de sus notas. En este despojarse de notas que destacamos hacia el final, el autor llega a presentar solo dos notas, *do-do#*, a distancia de 8va. aumentada. Veamos todo el segmento final.

Ej.45. "La Múchica", D. Luzuriaga. (Ibíd.)



Por su parte, el piano presenta prácticamente un solo elemento, con pequeñas y sutiles variaciones. Se trata de acordes de tres (a veces dos) notas, disonantes, rítmicas, *ff* y con acentos en los segundos; es decir, el primero prepara al segundo, acentuado. Estos acordes remiten a la idea de la *múchica*, al decir del propio compositor en entrevista: "...Por otro lado está esa cosa percusiva del piano, muy simple, que me imagino está emparentada con lo del golpe regular y percusivo de la *múchica*, como está en el segundo movimiento, pero claro, bajo otra luz; no como en un sueño pero como en la ruda realidad...".

Los acordes que elige Luzuriaga son muy disonantes: *do#-re-mib*, por un lado, y *si-do-re*, por el otro.



Ej.46. "La Múchica", D. Luzuriaga. (Ibíd.)

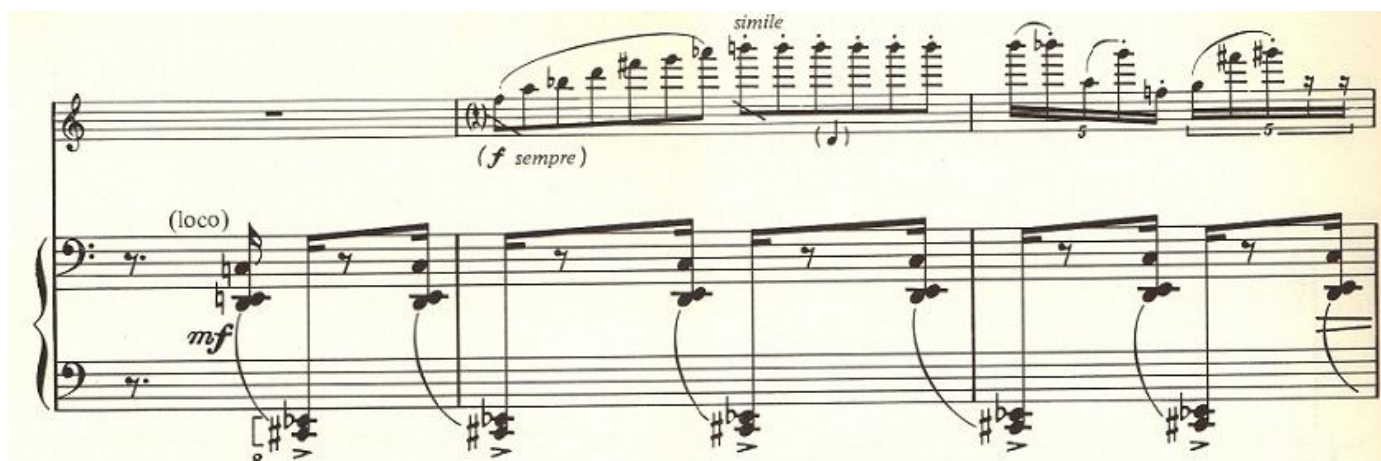


Sobre esos acordes iniciales presentará algunas pequeñas y paulatinas variaciones de alturas, siempre disonantes, acompañadas por variaciones dinámicas que irán desde *ff* a *pppp*, y luego "morendo" hasta hacerse casi imperceptible.

Otro elemento que se evidencia en el piano hacia la mitad de la pieza, es la eliminación del valor de semicorchea, para pasar a ser un solo acorde, en negras, de tres notas.

Presentamos aquí una secuencia de fragmentos del piano (incluimos ambos instrumentos). En el primero de ellos (ya en *mf*) los acordes son *do-re-mi* y *do#-mib*.

Ej.47. "La Múchica", D. Luzuriaga. (Ibíd.)



En el próximo ejemplo notaremos que la dinámica en el piano (con un regulador *decrescendo*) llegará a *ppp*, en tanto que la flauta toca “*f sempre*”, por otro lado, el primero de los dos acordes del piano, es ahora solo de dos notas, *re-mi*.

Ej.48. “La Múchica”, D. Luzuriaga. (Ibíd.)



Seguidamente -y como hemos anticipado-, ambos acordes del piano se fusionarán, sonando ahora en ritmo de negras, llegando a *pppp*.

Ej.49. “La Múchica”, D. Luzuriaga. (Ibíd.)



Finalmente estos acordes irán sonando cada vez más suaves, imperceptibles, *morendo*.

Ej.50. “La Múchica”, D. Luzuriaga. (Ibíd.)



16

F Rapide, régulier  
Fast, regular

3''

*morendo*

A partir de ese pasaje, la flauta desarrolla el final que, como hemos destacado, representa una situación acústica de fuerte originalidad, ya que el flautista toca dentro de la caja del piano, cercano a las cuerdas, en tanto que el pianista debe mantener el pedal de prolongación apretado, de modo de permitir la resonancia de las cuerdas, logrando así un efecto cercano a la reverberación y eco que suelen producirse al emitir sonidos fuertes frente a las montañas.

A propósito, he aquí otro párrafo expresado por el autor en entrevista: “... esos gestos rápidos de la flauta agudos, que son como un silbido en medio de las altas montañas de los Andes ecuatorianos (el Pichincha, por ejemplo), que produce un eco increíble. Eso lo he vivido yo mismo, es algo mágico y fuerte...”



## Capítulo 5

### Conclusiones

Lo advertido luego de realizar los respectivos análisis musicales en las obras seleccionadas, y comparar los mismos, nos permite ahora realizar las conclusiones. Para ello abordaremos diferentes temáticas que nos permitan realizar las mismas en forma parcial y luego final. Siguiendo la relación propuesta desde el título de nuestro trabajo, detallaremos las conclusiones referidas a “a-priori compositivos”, a técnicas extendidas y a ejecución musical, vinculándolos permanentemente, asociando cada uno en la perspectiva de nuestros propios resultados.

#### I. Primeras conclusiones

La variedad de combinaciones instrumentales de las obras nos permite, por un lado, conocer la forma en que en cada una Luzuriaga aborda la flauta, y particularmente cómo aplica en cada una las T.E.:

- “Flauta y viento”: flauta y tape.
- “Tierra...Tierra”: dos flautas.
- “Paris-Yangana-Paris”: flauta sola.
- “La Múchica”: flauta y piano.

En “Flauta y viento”, el tratamiento de la flauta es altamente asociado a los sonidos electrónicos; la composición busca un trabajo en el que el resultado sea un todo. Luzuriaga busca una unidad y complementariedad tímbrica entre flauta y tape. Hay técnicas en la flauta que son tomadas como referenciales para componer la parte electrónica, de modo tal de que en la audición total de la obra haya una integración tal que por momentos no se puede reconocer a cada material o fuente por separado.

Algo similar se da en “Tierra...Tierra”, donde hay un permanente diálogo, contrapuntístico, en el cual la combinación de técnicas –por lo tanto de timbres- logra una unidad sólida. Particularmente los trazos en los que ambos instrumentos se entraman de manera inseparable, puede resultar una excelente forma de apreciación el

poder escuchar ambos instrumentos de frente, en una situación estereofónica que pone en relieve la propuesta compositiva de Luzuriaga y su resultado sonoro.

En el caso de “Paris-Yangana-Paris”, la composición para flauta sola explora una gran variedad de elementos musicales y recursos técnicos y compositivos. Lo experimental se expone aquí en evidencia, en una composición en la que los dos mundos culturales (Ecuador y Francia) dialogan intrincadamente en todo sentido. El despliegue de rangos y variables de todos los parámetros es notable. Es una de las obras de mayor complejidad en su composición y en su interpretación.

Finalmente, “La Múchica” es quizás la obra de las seleccionadas en la que la flauta dialoga con un instrumento más alejado de su propia naturaleza (el piano). No obstante ello, como hemos señalado, hay una búsqueda de encontrar timbres compuestos, utilizando para ello T.E. en los dos instrumentos. Los “a-priori compositivos” requieren del intérprete una gran compenetración, de modo tal de poder llegar más cercanamente a lo deseado por el autor; si se conocen, los “a-priori compositivos” disparan en el flautista (y en esta caso también el pianista) la posibilidad de explorar a partir de las técnicas incorporadas, pero dándoles un sentido más cercano al mundo sonoro que los mismos proponen (en este caso la *múchica* y todo su contexto).

## **II. Segundas conclusiones**

Por otro lado podemos asociar, por diversos motivos que detallaremos, algunas de las obras entre sí.

Desde el punto de vista de las T.E. aplicadas en función de los “a-priori compositivos”, los materiales expuestos en “*Flauta y viento*” y en “*Tierra...Tierra*” sin dudas que los emparentan. En ambas hay una alusión al viento –como tal en la primera o como sonido de las zampoñas en la segunda- traducido fundamentalmente en la aplicación de “aeolian sound”. Pero esta T.E. no es en sí misma una sola, sino que adquiere una gran cantidad de variables, en tanto se aplican modificaciones en otros parámetros. Desde el punto de vista acústico, el ataque podrá dar diversas variables, sumado al matiz que se trate. Por lo tanto, el espectro sonoro de cada nota será particular, distinto, en la medida que se articulen otras variables como las destacadas. Si bien el rango dinámico en esta T.E. es limitado, aún así las variaciones en el resultado sonoro son

notables. Conviene destacar, asimismo, que al utilizar otras flautas en “Tierra...Tierra”, la variedad en la producción de las distintas T.E. es diferente en cada una de las flautas (flauta en do, flauta alto y flauta píccolo), y si aplicamos este concepto de las variaciones de sus parámetros (ataques, matices, duraciones, etc.), el resultado será aún mayor en función de sus posibles variantes.

Por su parte, en cuanto al material melódico de características cromáticas serialistas – casi dodecafónicas-, “*Paris-Yangana-Paris*” y “*La Múchica*” están altamente asociadas. Es notoria la predilección de Luzuriaga por desplegar en ambas obras secuencias de alturas con grandes variedades cromáticas, las cuales –como hemos destacado- incluyen la serie dodecafónica completa, aunque no con el sentido que las obras dodecafónicas las trabajan y desarrollan, sino con mayor libertad. Asimismo, la aplicación de diferencias micro tonales en las melodías, hace que el resultado, en función de las alturas, sea de una estratificación aún mayor.

### **III. Técnicas Extendidas y “a-priori compositivos”**

Luzuriaga, en la composición de estas cuatro obras, ha demostrado una conexión fundamental entre sus “a-priori compositivos”, las posibilidades técnicas y musicales de cada instrumento y la activa participación del intérprete. Para el compositor, la relación entre sus ideas -de compositor- y las del intérprete -aplicadas a los instrumentos musicales- es a la vez estrecha y profunda. Pone al servicio del intérprete sus ideas, atravesadas por el gran conocimiento de los instrumentos, pero depositando en él el verdadero espíritu creador.

En ese sentido, las T.E. entroncan en su ideario compositivo para ser herramientas fundamentales en su discurso musical. Para Luzuriaga cada T.E. es tan importante como las notas, los ritmos, las texturas, las dinámicas. Un instrumento musical, en su concepción más primaria, contiene una serie de atributos sobre los cuales el compositor trabaja, siendo uno de ellos –cada vez más- las T.E.

Superada ampliamente la etapa de la novedad -hasta de la “moda”, podríamos decir- por introducir T.E. en la creación del siglo XX en adelante, los creadores han ido poco a poco concibiendo de una manera más integral las mismas en sus obras. Y es de esperar –como sucedió cuando las primeras técnicas dejaron de ser novedad para

pasar a ser técnicas propias- que las T.E. pasen a incorporarse dentro del bagaje natural de las posibilidades expresivas de un instrumento musical. En ese sentido, habiendo realizado el presente trabajo, podemos confirmar que Diego Luzuriaga no solo ha integrado ampliamente las T.E. en sus composiciones como un elemento primario de su mundo creador, sino que los ha consustanciado con sus “a-priori compositivos”.

Así, retomando lo expuesto por Arturo Roig en su relato sobre las culturas quichuas del Ecuador, y vinculándolo con el pensamiento creador de Luzuriaga, en el cual la naturaleza de su país está presente como “a-priori compositivos”, podemos decir que ambas expresiones forman parte del mismo principio cultural, del mismo “a-priori antropológico”. A partir de allí, las búsquedas y sus resultados conforman partes diferentes de expresiones musicales que, en su raíz, se encuentran, pero que toman rumbos diferentes. Sus ramas y frutos surgen de la misma raíz, la cultura ecuatoriana en el siglo XX.

#### **IV. Nuevas competencias para la Interpretación Flautística: el intérprete integral**

La experiencia tenida como resultado del presente trabajo, nos confirma que el abordaje de las T.E. en las obras seleccionadas de Diego Luzuriaga, amplían las destrezas del flautista, así como también permiten consolidar una idea que cada vez está más presente en la formación de un intérprete, la del intérprete integral.

Y en este sentido, los compositores también trabajan para tal consolidación; y lo hacen abordando sus obras cada vez con más exigencias hacia los intérpretes. Nuevas técnicas, sustentando nuevos lenguajes y nuevos estilos musicales.

Por lo tanto, el flautista debe abordar el estudio de su instrumento incorporando estas nuevas técnicas que le permitan encarar el estudio de estas nuevas composiciones que suponen, a su vez, nuevos lenguajes y estilos musicales. Para ello, el estudio del flautista hoy debe contemplar una gran disciplina, que le permita lograr sus objetivos técnicos y musicales.

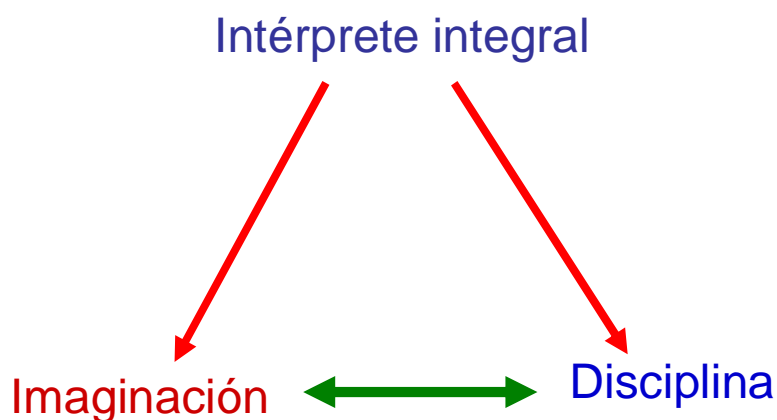
Pero la sustancia de la música que hemos abordado en nuestro trabajo, tanto analítica e interpretativamente, nos obliga a considerar que junto a esa disciplina debe haber una cuota importante de estudio musical, el cual a su vez debe contener una gran

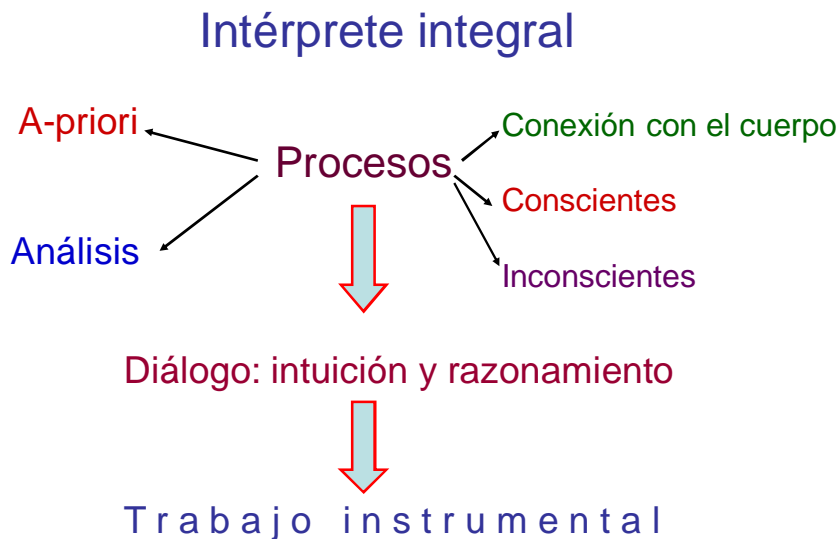


imaginación. Entendemos que el análisis de la música y los “a-priori compositivos” del autor, son imprescindibles para una mejor interpretación musical. Y esto, en una medida en que el propio intérprete debe dimensionar: cuánto de disciplina, cuánto de imaginación y creatividad. He ahí uno de los puntos clave que nuestro tiempo nos pone adelante.

Es este uno de los temas más interesantes que se plantean en los procesos de enseñanza-aprendizaje, como lo que sucede en nuestra Cátedra de Flauta (FAD-UNCuyo). Es decir, concebimos ese proceso como una combinación de diversos planos en el estudio y formación integral del flautista:

1. Estudio de las obras desde el análisis musical (materiales y procesos).
2. Estudio de las obras desde la perspectiva de los “a-priori compositivos”.
3. Estudio de las técnicas instrumentales.
4. Estudio de las obras en el instrumento: conexión con el cuerpo.
5. Procesos conscientes e inconscientes para abordar la música desde el complejo descrito en los puntos anteriores.
6. Diálogo entre la intuición y el razonamiento.





## V. Conclusiones finales

Al habernos planteado el estudio de *“a-priori compositivos”, técnicas extendidas e interpretación musical* en la obra para flauta de Diego Luzuriaga, nos adentrábamos a la música de uno de los grandes compositores latinoamericanos contemporáneos. Compositor de una gran solidez, sustentada en “a-priori antropológicos” de raigambre ecuatoriana y latinoamericana, pero abierta al mundo, abrazando distintas expresiones culturales y tomando decisivamente una actitud vanguardista. En ese sentido, estas conclusiones nos permiten confirmar lo antedicho, por haber incursionado en su música desde adentro mismo de ella. Nuestra experiencia de equipo de investigación pudo, a su vez, afirmar que las exigencias puestas en cada una de las obras han sido capitalizadas en función del estudio flautístico en general, más allá de esta propia música y aún en su aplicación a repertorios de otros períodos musicales.

En esta perspectiva que supone la conexión entre los “a-priori compositivos”, las técnicas extendidas y la interpretación musical, la obra de Luzuriaga toma aún más relevancia y contundencia; cada uno de quienes participamos en el propio hacer musical en sus obras, tomó una conciencia mayor de esta perspectiva y pudo reafirmar sus interpretaciones con mayor libertad y expresividad.

Dejamos para el final de estas conclusiones, el hecho de ubicarnos en el cierre de una línea investigativa que nos permite unir los trabajos realizados sobre tres representantes de la composición musical contemporánea latinoamericana para flauta. Hemos podido comprobar que la obra para flauta de Mario Lavista, Adina Izarra y Diego Luzuriaga, presenta comunes denominadores:

1. Eligieron a la flauta como un instrumento relevante en sus composiciones.
2. Propusieron un lenguaje musical que, lejos de asimilarse livianamente con sus folklores, articula de una manera altamente novedosa, elementos de sus músicas tradicionales con las técnicas de composición de vanguardia.
3. Incorporaron las Técnicas Extendidas como una más de las materias primas en sus composiciones.
4. Desafiaron a los flautistas al incluir novedosas Técnicas Extendidas.
5. Sus composiciones exigieron a los flautistas una compleja serie de aspectos técnicos y musicales, a partir de los cuales su incorporación ha permitido una expansión de sus capacidades interpretativas.

Por otra parte, debemos reconocer lo visionario en la propuesta del Dr. Arturo Roig, que nos brindó una herramienta de análisis desde una perspectiva que resulta altamente valorada. Los “a-priori antropológicos” surgieron a partir de su aplicación en nuestras investigaciones en el campo de la música y nos ampliaron la mirada acerca del imaginario de cada uno de los compositores abordados; y en ese sentido la aplicación en la obra de Luzuriaga ha sido relevante y fundamental para alcanzar los objetivos planteados.

Junto al resultado de este trabajo, sumamos nuestro agradecimiento a este gran filósofo argentino.

Mendoza, agosto de 2011.



## 1. BIBLIOGRAFÍA

- ARIZPE, M. (1984) *Las Voces de la Flauta*. (Artículo publicado en “Nuevas Técnicas Instrumentales”, Colección Cuadernos de Pauta). México: Editorial CENIDIM.
- ARTAUD, P. I. et GEAY, G. (1980) *Flutes au present*. Paris: Edit. Jobert, Editions Trsatlantiques.
- ARTAUD, P. I (1992) *Harmoniques*. Paris: G. Billaudot Editeur.
- BARTOLOZZI, B. (1967) “New Sounds for woodwinds”. Ed. Oxford University Press.
- BÈHAGUE, G. (1983) *La música en América Latina. (una introducción)* Caracas. Monte Avila Ediciones.
- BOEHM, Th. (1991) *La Flauta y la Interpretación Flautística*. Madrid: Mundimúsica, Ed. Musicales Carijo.
- CASARES RODICIO, E. (2000), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Tomo VI. Sociedad General de Autores y Editores. Madrid.
- CUBO de SEVERINO, L. (2005) *Los Textos de la Ciencia. Principales clases del discurso académico científico*. Comunicarte Editorial. Córdoba. Argentina. Primera edición.
- DABUL, E. (2002) *Raíces: creación de una base de datos de música latinoamericana contemporánea* (Trabajo Final de Investigación). Mendoza: Secretaría de Ciencia y Técnica. UNCuyo. Mendoza (inédito).
- DIEZ, Miguel R. ““Luvina” de Juan Rulfo: la imagen de la desolación”, en *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, ISSN 1139-3637, Nº. 38, Madrid, 2008.
- DICK, R. (1975) *The Other Flute* (a performance manual of contemporary techniques). New York: Edit. Oxford University Press.
- DICK, R. (1986) *El desarrollo del sonido mediante nuevas tendencias*. Madrid: Mundimúsica, Ed. Musicales Carijo.
- DICK, R. (1995) *La respiración circular del flautista*. Madrid: Mundimúsica, Ediciones Musicales Carijo.
- ESCUER, A (2003) *Tendencias de la interpretación musical*. Pauta. Cuadernos de

Teoría y Crítica musical N 87-88, Director Mario Lavista. México Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

HEISS, J. (1966) "The Flute: New Sounds". Perspectives of New Music. (Spring/Summer).

HOWEL, Th. (1974) "The Avant-Garde Flute". University Californ HEISS, J. (1966). "The Flute: New Sounds". Perspectives of New Music. (Spring/Summer)

IZARRA, A. (2004) *Apuntes del Seminario de Análisis III*. Maestría en Interpretación de Música Académica Latinoamericana del siglo XX. Facultad de Artes y Diseño, UNCuyo.

KRÖPFL, F. y POZZATTI, G. (2003) *Apuntes del Seminario de Análisis I*. Maestría en Interpretación de Música Académica Latinoamericana del siglo XX. Facultad de Artes y Diseño, UNCuyo.

PLANA, B. (2001) *Música Latinoamericana Contemporánea para Flauta* (Trabajo Final de Investigación). Mendoza. Facultad de Artes y Diseño. UNCuyo (inédito).

PLANA, B. (2002) *Música Argentina Contemporánea para Flauta* (Trabajo Final de Investigación). Mendoza. Secretaría de Ciencia y Técnica. UNCuyo (inédito).

PLANA, B. (2005-7) *La flauta contemporánea en la obra de Mario Lavista: aplicación de las técnicas extendidas en la ejecución musical*". Proyecto de Investigación. Secretaría de Ciencia, Técnica y Posgrado. (UNCuyo). Mendoza.

PLANA, B. (2003) *El Pífano* (Retrato de Manet de Mario Lavista) Trabajo Final del Seminario de Interpretación II, dictado por Prof. Luis Rossi, Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del Siglo XX. Facultad de Artes y Diseño (UNCuyo). Mendoza.

PLANA, B. (2004) *Aproximación a la estética de Mario Lavista*. Trabajo Final del Seminario de Estética Musical Latinoamericana, dictado por Gerard Béhague, Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del Siglo XX. Facultad de Artes y Diseño (UNCuyo). Mendoza.

PLANA, B. (2004) *Tríptico*. Trabajo Final del Seminario de Interpretación III, dictado

por el Dr. Alberto Almarza, Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del Siglo XX. Facultad de Artes y Diseño (UNCuyo). Mendoza.

PLANA, B. (2005) *Canon, Unísono y Modulación métrica en “Tierra...Tierra”, de Diego Luzuriaga*. Trabajo final del Seminario de Análisis III dictado por la Dra. Adina Izarra. Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del Siglo XX. Facultad de Artes y Diseño (UNCuyo).

PLANA, B. (2002) *Música Contemporánea Latinoamericana para Flauta. Desde Mendoza a la Mitad del Mundo*, Revista de investigación Huellas... Búsquedas en Artes y Diseño N 1, pag.66-71. (Publicación con referato) Mendoza. Facultad de Artes y Diseño, UNCuyo.

PLANA, B. (2006) *Cuicani. El virtuosismo instrumental en la música de Mario Lavista.*, Revista de investigación Huellas... Búsquedas en Artes y Diseño N 5, 41-51 (Publicación con referato). Mendoza. Facultad de Artes y Diseño, UNCuyo.

PLANA, B. (2008) *Tres propuestas de aplicación de técnicas extendidas en la Flauta en Latinoamérica: Adina Izarra, Mario Lavista y Diego Luzuriaga*” Revista de investigación Huellas... Búsquedas en Artes y Diseño N 6, pág. 164, 173 (Publicación con referato). Mendoza. Facultad de Artes y Diseño, UNCuyo.

ROIG, A. A. (1993) *“Rostro y Filosofía de América Latina”*. EDIUNC. Mendoza.

RUGELES, A (1997) *La relación entre la música venezolana contemporánea de concierto y la música popular y folklórica*. (Texto leído en Caracas, abril- mayo de 1997, Foro de Compositores del Caribe).

STRATTA GARIAZZO, M. (2005) *Argentine Music for Flute with the Employment of Extended techniques: An Analysis of Selected Works by Eduardo Bértola and Marcelo Toledo*. (Tesis Doctoral) School of The University of Texas at Austin.

SOLLBERGER, H. (1975) *“The New Flute”*. Selmer Publications. Inc Eva.

## Grabaciones:

DICK, R. (1996) “*Aurealis*”. Canadá. Ed VICTO.

DICK, R. (1996) “*ADD. Trío. Instinct*”. Alemania. Sound-Service.

DICK, R. (1996) “*Irrefragable Dreams*”, Alemania. Random Acoustics.

LUDURIAGA. D. Grabación documental en formato casstte de los estrenos de las siguientes obras: *Concertino Colorum* (1990) Ensemble ZEEM of Paris. Flute Pierre Yves Artaud Cond A Louvier. *Quintet* (1992) Woodwind Q. *Spectra Rhetórica* (1990) Ensemble Itineraire. *Viento en el Viento* Ensemble Intercontemporáneo París. *Tierra Tierra* (1992) Aurele Nicolet y Robert Aiken. *Doble Dúo* (1996) Ensemble Pro Música Nipponia. *Flute Concerto* 1986) Beatriz Castro Riverside Symphony.

PLANA, B. (2002) “*Música contemporánea Latinoamericana para flauta*”. Facultad de Artes y Diseño. UNCuyo. Mendoza Inédito. Grabación documental.

PLANA, B. (2002) *Huellas Musicales. “Los sonidos de la Investigación”*. Facultad de Artes y Diseño UNCuyo. Mendoza. Tracks 14, 15 y 18. Grabación documental.

PLANA, B. y LARROQUE, V. (1998) “*Música Contemporánea para dos Flautas*”. C.D. Inédito. Mendoza. .

## Partituras:

LUZURIAGA. D. (1984) *París –Yangana- París*. Manuscrito del Autor.

LUZURIAGA D. ( 1992) *Flauta y Viento*. Manuscrito del Autor.

LUZURIAGA. D. (1993) *La Múchica*. Ed Henry Lemoine. París.

LUZURIAGA. D. (1996). *Doble Dúo*. Edición del Autor.

LUZURIAGA. D. (1997) *Tierra Tierra*. Ed Henry Lemoine. París.



## 2. Anexo I: Entrevistas

### I. Entrevista a Diego Luzuriaga

Por Beatriz Plana

BEATRIZ PLANA. En tu catálogo la flauta ocupa un lugar relevante. ¿Puedes explicar por qué?

DIEGO LUZURIAGA. *Bueno, yo estude flauta de joven en el Conservatorio Nacional de Quito. Mi profesor fue el maestro Luciano Carrera, que hoy es –y desde hace ya varios años- el director. Además, por esas cosas de la vida, cuando fui a Paris a estudiar música en el 83, el primer músico que conocí -haciendo fila en el instituto francés de becas (CROUS)-, fue una flautista brasileña –Beatriz Magalhaes Castro- que fue mi esposa por varios años.*

B. P. Dentro del repertorio flautístico encontramos distintos tratamientos de la flauta. ¿Tiene que ver con etapas dentro de tu trayectoria como compositor?, y si es así, ¿qué podrías decir de ellas?.

D. L. *Sí, en un principio, allá en Quito, a fines de los años setenta y comienzos de los 80 yo era un folklorista. Fui fundador incluso de un grupo musical que investigaba, tocaba y grababa música tradicional ecuatoriana y latinoamericana, se llamaba “Taller de Música”. La música que yo componía en ese tiempo era muy influenciada por el folklore, sobre todo andino. En esas épocas en Quito nadie experimentaba con técnicas nuevas en lo absoluto, más bien lo que se buscaba era la identidad cultural, en base al folklore.*

B. P. ¿Qué nos puedes decir acerca de las llamadas Técnicas Extendidas en el caso de la Flauta?.

D. L. *Bueno, desde que llegué a Francia, donde la escuela de la flauta contemporánea estaba muy avanzada, me dediqué a experimentar yo mismo ciertas técnicas nuevas, - y luego, claro, tuve la colaboración de mi ex esposa. Todo lo que sonaba inusual, intrigante, misterioso, poético, me interesaba.*

B. P. ¿Crees que tus maestros han influido en tus estilos compositivos? ¿Hay compositores que sientes influencias o afinidades en tus obras?

D. L. *En París estude composición con Yoshihisa Taira, compositor japonés y profesor en la Ecole Normale de Musique de Paris; recientemente fallecido; a él le interesaba muchísimo la flauta, y creo que algo de eso me habrá transmitido. Lo mismo el ecuatoriano Mesías Maiguashca, que fue mi profesor en Metz, Francia; a él le interesaba – y le interesa- la música como exploración acústica del sonido; y eso si duda también fue una gran influencia. Pero debo añadir que con el tiempo, y resumiendo, he vuelto a mis raíces andinas y románticas. La música que compongo ahora ya casi no tiene nada de “técnicas extendidas”.*

B. P. En varias de tus composiciones referencias a la música andina (como en ‘Tierra... Tierra’), o a músicas orientales (como en ‘Liturgia’). ¿Puedes explayarte acerca de esas búsquedas en culturas aparentemente tan lejanas?.

D. L. *Bueno en “Tierra... Tierra”, la idea que dio origen a la pieza y al título, fue ese sonido llamado “aeólico”, lleno de aire, viento, ruido blanco , que mas que sonido clásico puro es un ruido ecológico o ambiental. Ese sonido me sirvió de puente para explorar mis raíces andinas. Pero también hay otro efecto no clásico en esa pieza, que surgió casi inconscientemente durante la composición: la voz, Sé que la pieza es muy difícil, y eso es culpa de Robert Aitken y de Nicolet, que me inspiraron a usar al máximo los diferentes desafíos técnicos.*

B. P. ¿Piensas seguir componiendo para flauta? si es así, ¿sobre qué búsquedas sonoras?.

D. L. *He compuesto en verdad mucha música para flauta, el último par de piezas para flauta y cuarteto de cuerdas, que estrenaron Robert Aitken y el Cuarteto Latinoamericano. Son piezas más bien románticas, nostálgicas, llenas de melodías de inspiración andina. No sé qué saldrá en la próxima...*

*Últimamente me ha interesado más la voz humana. He escrito muchas canciones, y ahora estoy acabando mi primera ópera “Manuela y Bolívar”.*

Mendoza, marzo de 2006.

## II. Entrevista al Dr. Arturo Andrés Roig Por Beatriz Plana y Leopoldo Martí

**Beatriz Plana/Leopoldo Martí:** Dr. Roig, para nuestra investigación sobre la música del ecuatoriano Diego Luzuriaga hemos investigado acerca de los “a-priori” compositivos de algunas obras de este compositor. Como sabemos que durante su exilio Ud. vivió y conoció de cerca la cultura de Ecuador, quisiéramos que nos comentara algunas de sus impresiones acerca de la cultura de ese país.

**Arturo Roig:** *Una de las culturas más importantes de Ecuador es la quichua, y la pude conocer sobre todo en Otavalo, yo conocí mucho a los quichuas de Otavalo. Para ellos la música ya estaba en el ambiente, la música existía gracias a las piedras y al viento que silba en las piedras o al murmullo del agua, etc. Una vez fuimos a un pueblo muy cercano a Otavalo –cuyo nombre ahora no recuerdo- y vivimos una experiencia hermosísima: allí, donde hay una caída de agua muy hermosa, nos encontramos con una cosa realmente notable; es un pueblo donde toda la gente hace música, ya sea con pequeñas flautas de barro cocido, ocarinas, pero donde también hay violinistas, son violines reducidos, algunos de tres cuerdas o inclusive hasta de una cuerda. Nos encontramos con que estaba la caída de agua, de unos 10 o 15 metros de alto, y a un lado y otro lado de esa cascada estaba lleno de instrumentos, sobre todo violines, todos los instrumentos cerca del agua; y entonces les preguntamos “qué hacen esos instrumentos allí, para qué están allí, se van a arruinar con el agua”, etc. y nos contestaron que no, que no se iban a arruinar, que estaban puestos de tal modo que no les va a pasar nada, y están puestos allí “para que adquieran la sonoridad de la naturaleza”, entonces la caída del agua “es un instrumento musical”, no es una caída de agua como la puede pensar un europeo, como piensan los europeos o algún argentino, de Buenos Aires en particular, más que del interior. Entonces, cuando ellos orquestan eso, cuando escriben o si no escriben inventan una canción o una música, son todos instrumentos que imitan la naturaleza: uno que imita el agua, otro el viento, en fin, todos los ruidos y sonidos que la naturaleza hace. Tratan de lograr un efecto musical que no se aparte del origen de la música, que está en la naturaleza, mientras que para los europeos el origen de la música está por ejemplo en un ruiseñor, en los pájaros, o en la*

*tradición griega, en la tradición en general. Entonces, para estas culturas europeas, ¿cuál es el origen de la música? Se dice que en el hecho de que el hombre oyó cantar los pájaros; los pájaros pueden cantar bonito pero antes que ellos está la naturaleza. El origen de la música está en la naturaleza. En Ecuador mismo hay un pajarito que se llama uerochuro... canta como si fuera un ruiseñor, canta hermosísimo; pero si canta es porque está incorporado a la música de la naturaleza y está expresando la música de la naturaleza. La naturaleza puesta adelante siempre.*

*Pero para las culturas quechuas de Ecuador, el viento y el agua son los elementos musicales fundamentales, elementos instrumentales fundamentales. Por supuesto cuando ellos hacen música ninguno se va a tomar el lujo de hacer estallar una orquesta sinfónica como si fuese música de Beethoven, porque con sus instrumentos no van a estallar nada; es una música cordial, íntima, suave, una música llena de delicadezas, y cada músico trabaja, no con un instrumento, sino con muchos instrumentos, hasta con diez, quince o veinte instrumentos al mismo tiempo, porque el aire se puede expresar con diversos elementos, diversas piedritas, diversas cosas, en fin... Entonces ellos se sientan en el suelo, atrás y en los costados están los instrumentos, todos en círculo, y están los instrumentos que cada uno elige, o varios que cada uno puede elegir, y van ingresando, pautadamente, de acuerdo a lo que ellos mismos han establecido, y así sale una música que nada tiene que ver con la de las radios de Bs. As. o de otros lugares, que transmiten basura para aturdir, para pervertir el sentido del arte y el sentido de lo bello.*

*En fin, eso es lo que nosotros hemos visto en el Ecuador. Por supuesto que los ecuatorianos también tienen sus orquestas sinfónicas, que no tienen el nivel de las grandes orquestas de América pero tienen su importancia. Está la de Quito, y está la de Guayaquil, que creo que es más interesante que en Quito. Pero en lo popular se aísla y aleja totalmente de lo sinfónico en el sentido europeo. Es otra sinfonía. No sé cómo se llamará, pero es completamente distinta. Es una experiencia fuerte, distinta. Por otra parte es la única que hemos tenido, pero sé que hay otras manifestaciones muy importantes... en fin.*

**BP/LM:** Referido a lo que Ud. Dice, Dr. Roig, el compositor Diego Luzuriaga recurre en sus obras a ciertas tradiciones de los pueblos indígenas, como por ejemplo en su obra

“La Múchica”, composición para flauta y piano. Allí este autor recuerda el trabajo de un pueblo llamado Loja en el que los indígenas utilizan ciertas piedras para moler maíz o triturar alimentos, sal, especias, etc., las que producen distintos sonidos al percutir una contra otra. Esas sonoridades las recrea en su partitura para recordar esos efectos sonoros, que son en realidad la sustancia propia de la música. Ese es el concepto de la presencia de la naturaleza. Es el concepto “sinfónico” de la naturaleza. Es el sentido que el compositor Luzuriaga emplea en la composición de su obra, donde escribe sonidos y efectos ajenos a lo musical y los transforma al código musical que luego debe ejecutar el intérprete en el marco de la orquesta tradicional y con los instrumentos tradicionales.

**A.R.:** *Bueno ese es el concepto sinfónico al que yo aludía, el de la naturaleza. También la música quichua que se hace con distintas flautas tiene mucho que ver con la naturaleza; sus frases tienen cadencias que nunca terminan ascendiendo, sino bajando; en las frases el sonido no tiende a ascender, por el contrario, desciende, dándole un significado de tristeza. No se hace para alegrar sino para entristecer. Esa caída del tono es típica de lo quechua, y es propia de esa música hecha en la montaña, en la cordillera, en la naturaleza. Es como si fuese hecha para “traducir” la naturaleza. En el pueblo donde está la cascada que les comentaba recién, donde ponen los músicos a “aprender” de su sonido, no hay flautas, prácticamente. Eso no quiere decir que estén en contra de esa tendencia. Las flautas aparecen más bien llegando a Perú, a sobre todo llegando a Bolivia, donde pareciera que ellas tienen una suerte de imperio. Son muchas y muy diversas, hay distintas formas de cortar las cañas, cada pueblo tiene su tradición y su manera de cortar las cañas. Porque hay una cuestión importante y es que en esas culturas un instrumento musical no sale de una fábrica, no sale de una industria, no hay fábricas de estos instrumentos, sino que cada uno fabrica su instrumento, elige la caña, el tamaño, la sonoridad. No son hechas en serie. No es cuestión de ir a una casa de música y comprar un violín, sino que yo voy a hacer mi violín, voy a hacer mi flauta. Cada uno tiene sus características. Y los músicos pasan muchísimo tiempo para encontrar la afinación, el tono y la sonoridad de sus instrumentos.*

Mendoza, agosto de 2010.