

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO
TESIS DE MAESTRIA EN INTERPRETACION DE MUSICA
LATINOAMERICANA DEL SIGLO XX

**Tres propuestas de aplicación de
técnicas extendidas en la
flauta contemporánea en Latinoamérica:
Mario Lavista, Adina Izarra y
Diego Luzuriaga**

Maestrando: Lic. Beatriz E. Plana.
Directora: Prof. Dora De Marinis.

Mendoza, Argentina, noviembre de 2006.

Indice

Introducción	Pag.	5
Capítulo 1: Una mirada desde la historia		9
1.1 . La flauta contemporánea		9
1.1.1. Antecedentes		9
1.1.2. Aportes de T. Boehm		10
1.2. Obras para flauta del siglo XX		12
1.3. Nuevas metodologías de Técnicas Extendidas		13
Capítulo 2: Renacimiento Instrumental		15
2.1. Técnicas Extendidas		15
2.2. Escuelas flautísticas contemporáneas		23
2.2.1. Escritura de las digitaciones no convencionales		25
2.2.2. Escritura de las Técnicas Extendidas de R. Dick		27
2.3. La visión del intérprete en relación con el uso de las Técnicas Extendidas		30
Capítulo 3: Metodología		38
3.1. El Corpus: criterio de selección		38
3.2. Descripción del corpus		39
3.2.1. La obra para flauta de Mario Lavista		39
3.2.1.1. Catálogo de obras para flauta de Mario Lavista		42
3.2.1.2. Obras Seleccionadas		44
3.2.2. La obra para flauta de Adina Izarra		47
3.2.2.1. Catálogo de obras para flauta de Adina Izarra		50
3.2.2.2. Obras Seleccionadas		52
3.2.3. La obra para flauta de Diego Luzuriaga		52
3.2.3.1. Catálogo de obras para flauta de Diego Luzuriaga		55
3.2.3.2. Obras Seleccionadas		58
Capítulo 4: Los autores y las Técnicas Extendidas		59

4.1. Criterios de Análisis	59
4.2. Análisis de las obras para flauta de Mario Lavista	60
4.2.1. Análisis musical de Tríptico	60
4.2.1.1. Canto del Alba	60
4.2.1.2. Lamento	69
4.2.1.3. Nocturno	76
4.2.2. Análisis musical de Cuicani	84
4.2.3. Conclusiones parciales	97
4.3. Análisis musical de las obras para flauta de Adina Izarra	99
4.3.1. Análisis musical de El Amolador	99
4.3.2. Análisis musical de Plumismo	104
4.3.3. Conclusiones parciales	109
4.4. Análisis de las obras para flauta de Diego Luzuriaga	111
4.4.1. Análisis musical de Flauta y Viento	111
4.4.2. Análisis musical de TierraTierra	115
4.4.3. Conclusiones parciales	123
Capítulo 5: Convergencias y divergencias	124
5.1. Análisis comparativo entre las obras de Lavista, Izarra y Luzuriaga	124
5.1.1. Primer variable de análisis: cuantitativo	124
5.1.2. Segunda variable de análisis: cualitativo	124
5.2. Puntos de convergencia	126
5.3. Puntos de divergencia	127
Conclusiones	129
Índice de Tablas	132
Anexo I : Entrevistas	133
Anexo II : Partituras del Concierto Tesis	148
Bibliografía	195

Agradecimientos

A Polo Martí, a Julia y Laura. A mis padres. A Mario Lavista, Adina Izarra y Diego Luzuriaga por su generosidad; a mi maestro Lars Nilsson; a Luis Julio Toro, Alberto Almarza y Luis Rossi; a Patricia Da Dalt, Guillermo Lavado, Hernán Jara, Mariana Stratta y Pablo Salcedo; a Valeria Larroque, Julio Lonigro y Mario Colombo. A todos estos músicos, por contribuir con la difusión de la música latinoamericana contemporánea.

INTRODUCCION

"La música nace de la emoción, los sonidos son la sustancia de la música y la melodía, el ritmo y el color constituyen la apariencia de los sonidos"

Mario Lavista (Lavista, 1991:15)

Esta Tesis se inscribe en el marco de la Maestría en *Interpretación de Música Latinoamericana del Siglo XX* que se dictó en la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo durante los años 2004-2006 y tuvo como objetivo profundizar sobre compositores latinoamericanos y sus aportes en la interpretación musical.

Del amplio panorama abordado en la citada Maestría, este estudio se centró en las obras para flauta de Mario Lavista de México, Adina Izarra de Venezuela y Diego Luzuriaga de Ecuador, autores de gran relevancia en la cultura de las últimas décadas, ya que exploraron en los recursos interpretativos y musicales de la flauta dando muestras de renovación. Estas singularidades motivaron ahondar en las obras de estos músicos con el propósito de *detectar las técnicas flautísticas de vanguardia, conocidas como técnicas extendidas (T.E.)¹, utilizadas en sus repertorios, como así también en la posible inclusión de nuevos recursos en las mismas.*

Es pertinente señalar que el interés por la citada temática deviene de la necesidad de continuar ahondando en una línea de estudio iniciada en los ámbitos de la Facultad de Artes y Diseño y de la Secretaría de Ciencia, Técnica y Posgrado de la Universidad Nacional de Cuyo, con las investigaciones: *"Música Latinoamericana Contemporánea para Flauta"* (1998-2002); *"Música Argentina Contemporánea para flauta"* (2000-2002); *"La flauta contemporánea en la obra de M. Lavista: aplicación de las T.E. en la ejecución musical"* (2004-2006) todas ellas dirigidas por quien suscribe y *"Raíces: creación de una base de datos de música latinoamericana contemporánea"*, (2002) dirigida por Elena Dabul .

Asimismo, se puede considerar que los citados trabajos, junto con otros² de características similares en cuanto a la temática argentina y latinoamericana, son la

5

¹ En el presente trabajo se utilizarán las siglas T.E. para designar Técnicas Extendidas.

² *"La interpretación de la música argentina para piano como resultado de la convergencia de los estilos compositivos y las escuelas pianísticas"*, Directora: Dora De Marinis, UNCuyo. *"Estudio interpretativo de obras para canto y piano en Mendoza desde 1970 a 2000"* dirigido por Mirtha Poblet de Merenda, UNCuyo. *"La obra para piano de de Luis Gianneo"* dirigido por Elena Dabul (2000), UNCuyo.

génesis de la citada *Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del Siglo XX*.

Es oportuno decir que se han realizado tesis doctorales sobre Mario Lavista³, pero desde una perspectiva diferente a la adoptada en el presente trabajo.

Ahora bien, esta investigación parte del supuesto de que el estudio técnico e interpretativo de todo instrumento musical no agota las posibilidades de ampliar e incorporar nuevas metodologías, nuevos recursos técnicos, nuevas formas de producción sonora y modos expresivos nuevos. En este sentido, se considera que la tarea exploratoria de flautistas e investigadores es la que permite aplicar nuevas técnicas instrumentales e indagar en los compositores que, a veces, en conjunto con los intérpretes incorporan ciertos recursos musicales y exigen al intérprete el desarrollo de nuevas competencias. Esto supone una permanente puesta al día en metodologías de enseñanza-aprendizaje de la flauta, para luego aplicarlas en el ámbito de la interpretación musical, la musicología y la composición.

A partir de lo expuesto se planteó la siguiente hipótesis de trabajo: *La música para flauta de los compositores Mario Lavista, Adina Izarra y Diego Luzuriaga incorpora nuevos recursos a las técnicas extendidas, que expanden los límites instrumentales y aportan nuevas formas de producción sonora y ejecución musical.*

En relación con lo expresado se propusieron los siguientes objetivos:

General:

Demostrar que la música para flauta de los compositores Mario Lavista, Adina Izarra y Diego Luzuriaga incorpora nuevos recursos a las técnicas extendidas, que expanden los límites instrumentales y aportan nuevas formas de producción sonora y ejecución musical.

6 _____

³ “*The interpretation of selected extended techniques in flute solo compositions by mexican composer: an analysis performance recommendations*”. (Tesis doctoral) 1995). New York: School of Education. New York University. UMI, a cargo del flautista y compositor mexicano Alejandro Sánchez Escuer, en la cual se tratan temas vinculados a las técnicas extendidas en la obra “Lamento” de Mario Lavista.

Mario Lavista and his music with an analysis of ‘Ficciones’ (Tesis doctoral). Texas: Schooll of Music. Rice University. a cargo de Beatriz Bonet. (1988).

Stylistic tendencies in thear contemporary mexican composers: Manuel Enriquez, Mario Lavista and Alicia Urreta (Tesis doctoral). Standfor: Departament of Music. Standfor University. DMA, USA. a cargo de Carol Jeannine Wagar. (1985).

“Argentine Music for Flute with the Employment of Extended Techniques: An Analysis of Selected Works by Eduardo Bértola and Marcelo Toledo” Doctor of Musical Arts The University of Texas at Austin May, a cargo de Mariana Stratta, (2005).

Específicos:

Identificar y analizar la utilización de las T.E. de la flauta en las obras seleccionadas de los compositores M. Lavista, A. Izarra y D. Luzuriaga.

Tipificar y caracterizar los recursos de técnicas extendidas según el método propuesto por el flautista Robert Dick.

Detectar y caracterizar el uso de recursos de T.E., no catalogados en dicho método, y posibles de incorporar en las obras seleccionadas.

Establecer líneas de convergencia y divergencia en el uso de las técnicas extendidas entre las obras de estos compositores.

A los efectos de alcanzar el objetivo general formulado, este trabajo se proyectó y realizó a través de dos procesos de investigación que se vincularon de manera permanente y necesaria: uno *teórico* cuyos resultados se exponen en el presente *texto* y otro *práctico* que se materializará en un *concierto* de carácter ilustrativo en el que interpretaré las obras, objetos de estudio, de los referidos autores. El mismo se registrará en una grabación digital en vivo, en el momento de la defensa, la cual se adjuntará a este *texto*. Es decir que estas dos partes: *el texto-tesis* y *el concierto-tesis*, conforman la presente tesis.

El texto-tesis se organizó en cinco capítulos. En los dos primeros, se desarrolló el marco teórico en el que se sustentó el análisis e interpretación del corpus seleccionado. En el capítulo I, se realizó una conceptualización de la “flauta contemporánea” a partir de los aportes del sistema Boehm en la construcción de la flauta, de uso en la actualidad, ya que permite la inclusión de las técnicas extendidas. En el capítulo II, se planteó el método para la aplicación de las T.E. desde el cual se realizó el análisis de las obras seleccionadas: el de Robert Dick. También se incluyeron en el mismo entrevistas realizadas a intérpretes flautistas relacionados con el ámbito de la interpretación y divulgación de música contemporánea, a los efectos de tener otras apreciaciones sobre la temática de las T.E. En el tercer capítulo, se explicitaron los pasos metodológicos realizados: proceso de selección del corpus, descripción del contexto de producción de las obras y criterios de análisis. En los dos últimos, a través del análisis de cada una de las obras, se alcanzaron, gradualmente, los objetivos específicos propuestos. Finalmente, se incluyeron las conclusiones a las que se arribaron y por último, un anexo con las partituras analizadas y los textos de las entrevistas realizadas.

Con el concierto-tesis, cuyo programa se explicita a continuación, se pretende alcanzar el objetivo general propuesto y, así, demostrar la hipótesis planteada.

PROGRAMA CONCIERTO - TESIS

1ª Parte

Tríptico **Mario Lavista (México)**

Canto del Alba (1979)
(Flauta amplificada) 7'14"

Nocturno (1982)
(Flauta en sol) 6'12"

Lamento (1981)
(Flauta baja) 7'54"

Cuicani (1985) **Mario Lavista** (Flauta y Clarinete) 10'12"

2ª Parte

El Amolador (1992) **Adina Izarra (Venezuela)**
(Flauta sola) 5'16"

Plumismo (1986) **Adina Izarra**
(Píccolo solo) 6'28"

Flauta y Viento (1992) **Diego Luzuriaga (Ecuador)**
(Flauta y tape) 6'

Tierra...Tierra (1992) **Diego Luzuriaga**
(Dúo de Flautas) 9'30"

Como resultado final, se espera que esta investigación contribuya a la difusión del patrimonio musical latinoamericano, como así también, pueda transferirse sus conclusiones a ámbitos de educación académica universitaria, contribuyendo en la formación del músico profesional.

CAPÍTULO 1

UNA MIRADA DESDE LA HISTORIA

1.1. La flauta contemporánea

1.1.1. Antecedentes

Dentro de la historia de la flauta -instrumento musical con antecedentes milenarios- se señala un hito que cambiaría completamente sus rasgos, sus posibilidades técnicas y musicales: la invención, por parte de Theobald Boehm (1794-1881), de un nuevo sistema de construcción y un perfeccionado mecanismo que fue expuesto en el año 1847 y que, después de un siglo y medio, sigue aún vigente.

A partir de este notable aporte para la nueva flauta, y con el trabajo de intérpretes y compositores que encontraron en este nuevo instrumento novísimas posibilidades técnicas y musicales, comienza a escribirse una historia en la música para flauta que irá, poco a poco, ampliando su campo.

Sin embargo, para dimensionar los avances producidos en la construcción y en los mecanismos de interpretación de la flauta en el período previo a Boehm y poder, a su vez, comprender los logros realizados por éste, se pueden considerar antecedentes previos al citado compositor.

En efecto, particularmente en el siglo XVIII fueron numerosos los aportes al respecto, aunque parciales puesto que no lograron resolver definitivamente, tanto para los intérpretes como para los compositores, algunos problemas verdaderamente sustanciales; entre ellos, los vinculados a la afinación y a la limitación de rango dinámico. No obstante, las incorporaciones de los antecesores a Boehm fueron necesarias para que este autor pudiera trabajar sobre ellas y perfeccionarlas. A continuación se detallan algunos de los aportes realizados en esta etapa:

- En el transcurso del s. XVIII, el instrumento se pudo desarmar en partes. Este aspecto técnico permitió trabajar sobre cada pieza a fin de perfeccionar cada una, además de permitir acortar o alargar el tubo de la flauta, lo cual facilitó la afinación con otros instrumentos.
- El destacado flautista y compositor alemán Johann J. Quantz (1697-1773), incorporó la llave de *re#* y la de *mib*, para diferenciar las notas enarmónicas.
- En esos años la flauta amplió su tesitura hacia el registro grave, de *re4* a *do4*, apareciendo nuevas llaves para dicha nota. A partir de allí, comienzan a incorporarse otras llaves para permitir la producción de

las distintas notas y otros accesorios que posibilitan una mejor digitación, como es el caso del rodillo para que el dedo meñique pueda deslizarse más rápida y efectivamente entre las notas *do* y *re* graves.

- Se construyeron instrumentos más graves (por ej. la llamada *flauta d'amore*), como antecedentes directos de la flauta alto moderna (flauta en sol).

Pero se insiste en que estas innovaciones no lograron corregir los problemas de afinación de la flauta ni tampoco ampliar la potencia sonora del instrumento. Fueron, concluimos, aportes parciales necesarios para el futuro del instrumento.

1.1.2. Aportes de Theobald Boehm

La gran revolución flautística aparece con el tratado de Boehm, puesto que propone cambios sustanciales para el instrumento⁴. Dice, al respecto:

*La prueba más segura de la autenticidad de mi invención creo que la daré describiendo los motivos de su desarrollo y aplicando los principios acústicos y mecánicos que he aplicado; solo es posible llevar a cabo un trabajo racional si se puede dar cuenta del porqué y el cuándo de cada detalle desde el principio al final.*⁵ (T. Boehm,1991:10).

En la actualidad, puede parecer imposible imaginar que un instrumento milenario como la flauta, del cual no se conoce verdaderamente su origen, haya sufrido cambios tan estructurales en tan poco tiempo y que haya sido una sola persona la que pudo condensar los avances y progresos en su construcción y funcionamiento y, además, que esos aportes sean los que aún tienen plena vigencia. Ellos son:

- La construcción del cuerpo de la flauta como tubo cilíndrico (de plata) y la cabeza cónica. Esto permitió perfeccionar el sistema de afinación, constituyendo ésto uno de los mayores aportes hasta ese momento.
- El desarrollo de un exhaustivo trabajo de medición acústico-matemático aplicado a la distancia entre los agujeros de la flauta y el diámetro de los mismos, por lo cual se llega a determinar e incorporar las medidas correctas, lo que redundó en notables mejoras en la afinación.

10

⁴ Es pertinente recordar que Boehm tenía una visión integral de la flauta, ya que no solamente dominaba los principios acústicos y la construcción de los instrumentos, sino que era compositor e intérprete, y fue motivo de su interés el transmitir conocimientos hacia la interpretación, como resultado de sus trabajos como luthier, compositor e intérprete. En su libro "Die Flöte und das Flötenspiel" proporciona "... una descripción lo más completa posible de mis flautas, e instrucciones para manejarlas, y que también contiene indicaciones acerca del arte de la interpretación flautística". (T. Boehm,1991: 10).

⁵ El tratado original de Boehm fue publicado en 1847, bajo el título "Über den Flötenbau und die neuesten Verbesserungen desselben", en tanto que "Die Flöte und das Flötenspiel" ("La Flauta y la interpretación flautística"), data de 1871. La edición en español de este último, de 1991, es la utilizada en esta tesis.

- La incorporación de la cabeza cónica y el cambio de la forma de la embocadura –Boehm propone que ésta sea rectangular- permiten expandir el potencial sonoro de la flauta. Hasta entonces, la cabeza era cilíndrica y la embocadura circular.
- El sistema de digitación -actualmente en uso-, que incluye distintas combinaciones de las nuevas llaves posibilita estandarizar la producción de las diferentes notas y alturas combinando los sonidos fundamentales con los armónicos y, de este modo permite un funcionamiento dinámico y parejo en toda la tesitura de la flauta.
- La implementación de un sistema de ejes que sostienen las llaves, posibilitó una mejor construcción y el funcionamiento del mecanismo con gran precisión.

Para comprender y dimensionar la tarea de Boehm, se considera importante recordar que, además de luthier, fue un gran flautista, docente, compositor y un riguroso científico. Cada una de estas especialidades le fue aportando información y experiencia para poder lograr su encomiable tarea musical. Por ende, se entiende la complementariedad de sus búsquedas y concreciones, que dieron lugar, entre otros aspectos, a que los compositores pensarán en la flauta y en sus posibilidades como instrumento solista, así como a integrarla en grupos de cámara y orquestas sinfónicas. Hoy se utiliza la flauta de Boehm para la música de vanguardia y se habla de técnicas extendidas en esa flauta concebida y perfeccionada por este autor.

Si antes de los aportes de Boehm la flauta era concebida y utilizada básicamente como un instrumento monódico, a partir del aporte de intérpretes y compositores se transformará, poco a poco, en un instrumento con posibilidades polifónicas (2, 3 o más sonidos multifónicos simultáneos; sonido cantado y tocado a la vez, aspecto que se explicitará más adelante). Del mismo modo, si hasta el siglo XX la flauta era concebida con un timbre característico, la ampliación en ese campo ha llevado a considerar una enorme variedad tímbrica (tonos difusos, aeolian sound, whisper sound). Sobre este tema se profundizará en el siguiente capítulo. Finalmente, a partir de que Boehm perfeccionara las posibilidades cromáticas y de afinación del instrumento, la flauta puede producir infinidad de microtonos.

1.2. Obras para flauta en el siglo XX

En el siglo XX se compusieron obras relevantes dedicadas a la flauta, por lo cual se considera pertinente dar un breve marco referencial acerca de aquellas que incorporaron novedosos tratamientos compositivos y flautísticos y que, por lo tanto, se destacan en el repertorio flautístico general. Si bien hay algunos antecedentes que se pueden ponderar como un tanto osados en el tratamiento compositivo de la música para flauta previo al siglo XX⁶, es sin duda en este siglo donde se consolida como un instrumento con mayores posibilidades, por los avances técnicos y musicales logrados.

En este punto, resulta indispensable citar a Claude Debussy, con su obra *Syrinx* (1913)⁷, puesto que explora de una manera original el instrumento en cuanto a la búsqueda tímbrica, hasta el momento, no planteada por otros.

Asimismo, uno de los compositores que sobresale por la composición de una obra en particular y emblemática de comienzos del siglo XX, es Edgard Varèse, quien en 1936 compuso *Density 21,5*, en la cual incorpora, por primera vez, sonidos percutidos y un tratamiento de dinámica extremo, con una utilización del registro sobreagudo de la flauta de manera insistente. El nombre de esta composición alude a la primera flauta de platino construida hasta ese momento, ya que 21,5 es la densidad de dicho metal⁸, dato que da una pauta de las permanentes búsquedas en la construcción de instrumentos que permitan expandir sus posibilidades sonoras.

Por otro lado, unas décadas más tarde, en 1958, el italiano Luciano Berio compuso una obra en la que aparece por primera vez un sonido multifónico. Se trata de la *Sequenza* para flauta⁹, en la cual incluye un multifónico de 4ta. *do-sol* al que le antecede un sonido armónico y al que le sigue otro multifónico *lab-reb*, todo ello en matiz *ppp* y *pppp*, además de la inclusión de sonido percutido y frullato en diversos pasajes de la obra, todo ello, novedoso y de difícil ejecución hasta ese momento.

El francés Pierre Boulez, en su *Sonatine* para flauta y piano (1954) incluye un famoso *fa* sobreagudo, inexplorado hasta entonces. Es así que, a partir de la segunda mitad del siglo XX comienzan a aparecer en el panorama flautístico composiciones que incursionan, poco a poco, en las llamadas técnicas extendidas. Se destacan aquí solamente algunas obras que son emblemáticas para el repertorio: *Mei* (1962), de Kazuo Fukushima; *Voice* (1971) y *Air* (1996), de Toru Takemitsu;

12—

⁶ Recordemos, a modo de ejemplo, al propio Johann S. Bach, quien en su *Partita* para flauta sola incluye, en el final de la *Allemanda*, un *la* de la 3^o octava, impensado en la época.

⁷ Debussy dedicó *Syrinx* a Louis Fleury, destacado flautista francés de la época.

⁸ Varèse compuso esta obra a pedido de Georges Barrère, para estrenar su flauta de platino. Dicha obra fue revisada por el compositor en abril de 1946.

⁹ Berio dedicó su *Sequenza* al flautista italiano Severino Gazzeloni.

Cassandra's Dream Song (1971) y *Superscriptio* (1980), de Brian Ferneyhough; *Vox Balaenae* (1971), para flauta, cello y piano amplificado, de G. Crumb; *Estudios para flauta sola* (1974) y *Salomo* (1978), de Isang Yun; *Froissements D'Ailes* (1975), de Michaël Levinas; *All'aure in una lontananza* (1977), de Salvatore Sciarrino; *Nidi*, para piccolo (1979), de Franco Donatoni; *Debla* (1980), de Cristobal Halffter; *(t)air(e)* (1980-83), de Heinz Holliger; *Kathinka Gesang* (1984) y *Flautina* (1989), de K. Stockhausen y *Donacis Ambra* (1997), de Ivan Fedele.

1.3. Nuevas metodologías de técnicas extendidas

Paralelamente al trabajo de los compositores y al perfeccionamiento de la flauta por parte de los luthiers, la necesidad de sistematizar una nueva metodología de enseñanza de la flauta que incorpore los avances alcanzados en el siglo XX, lleva a diversos flautistas y maestros a investigar en esta temática para producir métodos de enseñanza con nuevos códigos.

Particularmente, el concepto de *técnicas extendidas* se desprende de un profundísimo estudio ya realizado por flautistas, investigadores e intérpretes que, en su tiempo, no se conformaron con la sonoridad tradicional de la flauta. Por ello exploraron sonoridades nuevas en el instrumento, lo que permitió encontrar y aplicar recursos que permiten hablar hoy de una *nueva flauta* que amplía los horizontes de la creación y la interpretación.

Actualmente existe una verdadera suma de tratados sobre las posibilidades tímbricas de la flauta. El flautista y compositor John Heiss, en 1966, fue el primero en hablar de los sonidos superpuestos en la flauta de manera científica y uno de sus trabajos más importantes es "*The Flute: New Sounds*". *Perspectives of New Music* (Spring/Summer, 1972). Asimismo, Bruno Bartolozzi publicó "*New Sounds for Woodwinds*" (Oxford University Press, 1967), Thomas Howell "*The Avant-Garde Flute*" (University California Press, San Diego, 1974), y el flautista y compositor norteamericano H. Sollberger escribió "*The New Flute*" (Selmer Publications, Inc EVA, 1975).

Entre todos estos tratados se destaca el del flautista y compositor estadounidense Robert Dick, quien ha escrito además de numerosas obras musicales para flauta incluyendo estas técnicas, además de sus libros "*The other Flute*", *A performance Manual of Contemporary Techniques* (Toronto New York, 1975), "*El desarrollo del sonido mediante nuevas técnicas*" (Madrid, 1986), y "*La respiración Circular del flautista*" (New York, 1987, Madrid, 1995).

Por su parte, el flautista francés Pierre-Yves Artaud junto al compositor Gérard Geay escribieron "*Flutes au présent*", tratado de técnicas contemporáneas en las flautas travesas para el uso de compositores e intérpretes (París, 1980).

En este sentido, existen varios sistemas de notación, y es así que algunos compositores se basan en el sistema de Howell, como otros en el de Bartolozzi; pero se ha podido comprobar que los más usados son los de Artaud y Dick, cuyos trabajos conforman una guía completa de digitaciones y posibilidades de T.E. Ambos han instalado modos de escritura de las distintas técnicas que se diferencian en la codificación de las mismas; pero la realidad es que hoy los compositores toman tanto un método como otro para escribir sus obras. No obstante, sucede que algunos autores proponen ciertos recursos o escrituras de manera personal.

CAPÍTULO 2

RENACIMIENTO INSTRUMENTAL

Se considera importante abreviar en los escritos del propio compositor Mario Lavista, que trata el concepto de “renacimiento instrumental” y lo aplica para designar las nuevas técnicas instrumentales, dentro de las cuales, sin duda, está la aplicada a la flauta.

En nuestros días, los profundos cambios en la técnica de los instrumentos tradicionales, los ha convertido en una fuente sonora de recursos inimaginables hasta hace relativamente poco tiempo, dando origen a un prodigioso renacimiento instrumental. Pensemos en la familia de alientos-madera: la flauta, el oboe, el clarinete y el fagot. Los manuales de orquestación los clasifican como monofónicos, es decir instrumentos que producen un solo sonido a la vez; pero hoy sabemos que por medio de digitaciones no-tradicionales y de una adecuada embocadura pueden emitir dos o más sonidos simultáneamente. Esta peculiaridad técnica los coloca ya dentro del género de instrumentos polifónicos capaces de producir varios sonidos al mismo tiempo (...) Finalmente, debo subrayar que todas estas ‘delicias sonoras’ no tienen sentido ni interés alguno, a menos que se conviertan en parte esencial del vocabulario individual del compositor y funcionen entonces como un elemento auténtico y significativo de su música (Lavista: 1999,34).

2.1. Técnicas Extendidas

En este trabajo, se entiende por técnicas extendidas en la flauta a los diferentes modos de manipulación del sonido y que intervienen en los siguientes aspectos de la producción sonora:

- a. *Tímbricos*: pueden ser *monódicos* (influyen sobre el timbre, color y afinación del instrumento), o *polifónicos* (influyen sobre la cantidad de voces que se pueden producir en forma simultánea, manteniendo la columna de aire).
- b. *Ataques*: interfieren en la articulación y timbre del sonido.
- c. *Duración*: producción del sonido de manera ininterrumpida, a través de la aplicación de la respiración circular.

Se considera importante destacar que las T.E. requieren un tipo de escritura especial (el cual será tratado en 2.2.1) que a su vez necesitará en muchos casos la especificación del diagrama de digitación no convencional para dicha T.E. Esto sig-

nifica para el intérprete la incorporación de un nuevo código de escritura, el cual deberá aplicar con ductilidad y precisión mecánica en la interpretación.

Sobre la base de estas consideraciones, podemos detallar y describir las siguientes Técnicas Extendidas en la flauta:

➤ **Armónicos**

Los armónicos en la flauta se producen de tres maneras:

- Tocando una nota y variando el ángulo de la embocadura, para producir los sonidos de la serie armónica.¹⁰
- Tocando una nota y variando la presión en la columna de aire.
- Tocando una nota con cambio de digitación.

Además de ello, ciertos armónicos se producen combinando algunas de las tres posibilidades enunciadas arriba.

Los armónicos se producen a partir de las notas de la primera octava como fundamentales; de esa manera, se obtienen los sonidos armónicos naturales de la serie completa desde la nota fundamental: 2º armónico (octava), 3º arm. (quinta), 4º arm. (octava), 5º arm. (tercera), 6º arm. (quinta), 7º arm. (séptima), etc.

➤ **Vibrato¹¹**

Es la fluctuación de la columna de aire, que produce variables en la emisión del sonido en una compleja vibración de sus parámetros: velocidad, altura e intensidad. Esta técnica ha sido utilizada como un recurso técnico-expresivo en cierta forma implícito en la producción del sonido, particularmente en el estilo romántico y posromántico. Sin embargo, la música del siglo XX requirió un cambio en su uso, ya que el compositor decide sobre su aplicación.

El vibrato puede medirse por:

- Amplitud pequeña, normal, grande o variable
- Velocidad lenta, normal, rápida o variable
- Sin vibrato

El vibrato puede producirse:

- Con el diafragma
- Con la laringe
- Con la boca

¹⁰ Conviene recordar que la flauta es un tubo sonoro abierto, por lo cual puede producir la serie completa de armónicos.

¹¹ Para denominar algunas de las T.E. los términos aparecen en inglés, italiano y/o español según bibliografía especializada.

➤ **Frullato**

Es una de las primeras técnicas extendidas incorporadas al instrumento y que más se utiliza hasta el momento. Cada vez más frecuentemente los compositores especifican el tipo de frullato que debe ser usado en un pasaje determinado.

Hay dos modalidades de producción del frullato en la flauta:

- Una, haciendo interferir la columna de aire con la garganta emitiendo una “G” (a modo de gárgaras) manteniendo siempre la velocidad constante del aire. Esta modalidad es más apropiada para el registro grave.
- Otra, con la lengua pronunciando una “R” manteniendo también la velocidad de aire constante. En este caso se aplica para todo el registro de la flauta.

➤ **Timbres nuevos o bisbigliando**¹²

Se trata de las diferentes posibilidades de cambio de color que se pueden lograr en la flauta. Son notas con resonancia disminuida, producida por digitaciones especiales (no convencionales). Funcionan mejor en una dinámica suave, en la primera octava de la flauta y su timbre evoca el sonido de ciertos instrumentos de viento primitivos. Algunos de estos nuevos timbres, con digitaciones especiales, pueden variar la altura de la nota en microtonos.

Existen cuatro formas de producción:

- Usando “vocales”, esto significa optimizar la utilización de la cavidad bucal pronunciando distintas vocales y produciendo resonancias diferentes en cada sonido.
- Moviendo los labios cambiando, en consecuencia, el ángulo de emisión.
- Usando determinadas digitaciones que varían levemente el color (y en algunos casos la afinación) sin modificar la nota. Se utiliza en todo el registro de la flauta.
- También se pueden combinar las tres posibilidades planteadas.

Estas sonoridades se producen por la falta de armónicos parciales que componen el sonido o la aparición de nuevos parciales.¹³ (Dick,1986:30).

17

¹² El término “bisbigliando” es aplicado por P. Artaud al referirse a las variaciones de timbre, (P. Artaud-G. Geay, 1980: 29); mientras que Dick se refiere a las variaciones del timbre utilizando “Timbres nuevos” (R. Dick, 1986: 30).

¹³ Dick cataloga los timbres nuevos en cuatro posibilidades: difusos, brillantes, bambú y trinos tímbricos (R. Dick, 1986: 30).

➤ **Trémolos y trinos tímbricos**

Se trata de trinos producidos sobre la misma nota, que producen cambios de color en sí misma. Se logran con digitaciones especiales (no tradicionales), similares al bisbigliando. Estos cambios de timbre se pueden hacer sobre trémolos entre dos notas a intervalos amplios (sobre digitaciones no convencionales se explicita en pag 25 y siguientes).

➤ **Micro-intervalos**

Debido a que la flauta no es un instrumento temperado, se puede lograr una escala por cuartos de tono en todo el registro de la flauta. La ejecución de microtonos exige al intérprete emplear una digitación diferente y precisa o, en algunos casos, mover la altura de la nota cambiando el ángulo de emisión.

➤ **Glissandi**

Se logran básicamente por dos maneras: una, aplicable en flautas de llaves abiertas, deslizando el dedo por la llave hasta dejar el orificio abierto, y otra, con el cambio de embocadura o ángulo de emisión; pueden, inclusive, combinarse ambas. Todos los casos exigen absoluto control de la presión ejercida sobre el aire. Los *Glissandi* a veces alcanzan gran amplitud.

➤ **Curvas o bending¹⁴**

Pariente del glissando, ya que se trata de subir o bajar la afinación de una nota sin cambiar de digitación, el *bending* tiene un movimiento de la frecuencia más pequeño que el del *glissando*.

Se produce:

- Levantando o bajando la cabeza durante el soplo
- Moviendo la mandíbula hacia delante o atrás mientras se sopla
- Girando el instrumento hacia fuera o hacia adentro (es la menos recomendable porque modifica el color del sonido)
- Realizando pequeños movimientos de labios

En todos los casos, se debe controlar la presión del aire, en relación con la demanda de dicha presión y en función de los cambios que se hagan del ángulo de emisión del sonido.

➤ **Sonidos silbados o “whistle-tones”**¹⁵

Se producen cambiando el ángulo de emisión normal hacia adelante (girando levemente la mandíbula) y agrandando la válvula de emisión. La velocidad de aire es más lenta que lo normal, pero siempre muy controlada y constante. Se logran más fácilmente en el registro agudo y en la dinámica *piano*. El aire, al chocar con el bisel de la flauta y en poca presión, entra, con mínimo caudal, por el tubo del instrumento.

Se puede hacer un barrido de *whistler* utilizando una combinación de éstos con la técnica de armónicos moviendo los labios, de modo que se produzca un *glissando* de *whistle* (combinación de dos T. E.).

➤ **Sonidos eólicos o “aeolian sounds”**¹⁶

El sonido en la flauta es el resultado del aire que, chocando en el bisel de la embocadura, se divide en dos, por lo cual una parte entra por el tubo y otra sale por encima. El sonido *eólico* se produce al soplar por encima del ángulo normal de emisión logrando así que salga mucho aire fuera del tubo. El menor aire entra en el tubo y define la altura del sonido.

El sonido resultante es discernible. Si bien los sonidos *eólicos* son posibles en la segunda y tercer octavas, las notas más eficaces están en el registro más bajo. Su rango dinámico es extenso.

➤ **Multifónicos**

Una manera de crear polifonía en la flauta es a través del uso de los sonidos multifónicos, en los cuales dos o más notas suenan simultáneamente. Éstos requieren que el flautista domine con suma precisión la embocadura y el manejo del aire, así como la memorización de las digitaciones no tradicionales necesarias para su realización, ya que no todas las combinaciones de notas son posibles. Los multifónicos solo pueden producirse en niveles dinámicos específicos. Por ello, los compositores deben consultar algunas de las fuentes bibliográficas antes de emplear multifónicos. También es importante especificar las digitaciones para poder producirlos.

Existen diversas posibilidades de producción de multifónicos:

- Superposición de armónicos naturales: pueden superponerse los armónicos que integran la serie armónica de cada sonido y para obtenerlos se

¹⁵ R. Dick utiliza también los términos “whisper tones” y “flageolet” al referirse a ésta técnica (R. Dick, 1986: 28)

¹⁶ Término utilizado por Dick y Artaud (1980:118) al referirse a esta técnica.

utiliza la misma digitación de armónico en la primera octava; de esta manera se obtendrán multifónicos entre diferentes armónicos, resultando numerosos intervalos (8^a, 5^a, 4^a, etc.).

- Multifónicos de intervalos amplios: esta variante se produce a partir de digitaciones de la 3^a octava de la flauta, construyéndose multifónicos de intervalos muy amplios (notas graves y agudas superpuestas, como el de 12^a).
- Multifónicos de 9^o, 4^o y 2^o: se logran a partir de digitaciones no convencionales que dan como resultado multifónicos de intervalos de 9^a, 4^a, 2^a, entre otros e inclusive micro-intervalos.
- Combinación de ángulo de emisión y digitación no convencional: al combinar ambos aspectos técnicos se obtiene una gran diversidad de multifónicos de gran variedad de intervalos.
- Combinación de digitación no convencional con cambio del ángulo de emisión y rango dinámico específico: al combinar estos tres aspectos técnicos, la flauta ofrece la posibilidad de producir más de dos sonidos simultáneos, llegando incluso hasta 4 y 5 sonidos.

En suma, los multifónicos se logran a partir de un trabajo centrado en los siguientes puntos:

- Permanente control del aire.
- Digitación precisa.
- Angulo adecuado de emisión según cada multifónico.
- Afinación exacta, colocando la garganta en posición de canto.
- Control de la dinámica, que depende, en cada caso, de las posibilidades de cada multifónico.

➤ **Sonido cantado**

Esta T.E. consiste en cantar sobre la embocadura de modo tal que, al mismo tiempo, el aire produzca otro sonido en la flauta, por lo cual resulta un recurso técnico de cantar y tocar simultáneamente. Dicha técnica fue iniciada por músicos del jazz y desarrollada por compositores que no sólo buscaron nuevos sonidos para el instrumento, sino también una manera de utilizar la flauta como un instrumento polifónico. Se produce formando una embocadura normal de la flauta y cantando literalmente a través de él. Existen varias posibilidades de cantar y tocar simultáneamente:

- Cantar notas diferentes de las de la flauta (esto incluye la posibilidad de cantar microtonos, glissandos, o de interrumpir el canto o el soplo en la flauta).
- Cantar en unísono con la flauta.
- Cantar en octavas con la flauta (estos dos últimos son muy eficaces, porque la resonancia del tubo es reforzada por la frecuencia de la vibración de las cuerdas vocales, logrando así una infinidad de cambios tímbricos).

➤ **Sonido percusivo**

Es el golpe de llave que se hace sobre una nota determinada. Este recurso puede realizarse de tres modos diferentes:

- Accionar percutiendo una llave sin soplar.
- Emitir una nota y percutir simultáneamente una llave.
- Percutir una llave y producir un ataque sin emitir sonido.

Durante el siglo XX, los compositores extendieron los sonidos disponibles de la flauta al incluir la percusión como efecto. El primero en aplicarlo fue Edgard Varèse en su ya mencionada obra para flauta, *Density 21,5*.

➤ **Tongue-rams o Tongue-stop**¹⁷

Es un efecto de percusión en la flauta, producido al cubrir la embocadura completamente con la boca, impulsando violentamente el aire y sellando fuertemente con la lengua (ésta obstruye el paso del aire), creando sí un sonido similar al *pizzicato*. Esta técnica de la lengua es solamente eficaz en la primera octava de la flauta y suena una séptima baja de la nota tocada. En consecuencia, el rango de la flauta puede extenderse, así, una octava debajo del Do grave. Es aconsejable no escribir sucesiones más rápidas que 1/3 de segundo de este recurso, para permitir restablecer la lengua y el aire. Tampoco es aconsejable introducir un sonido Tongue-Rams entre notas rápidas en sonido normal, pues para cubrir la embocadura se requiere un tiempo mínimo necesario. (aproximadamente un segundo)

➤ **Pizzicato de lengua**

Otro efecto de percusión posible en la flauta es el *Pizzicato de lengua*. Este efecto ofrece algunas variables, al tocar un sonido específico y produciendo:

¹⁷ Términos aplicados, el primero, por Artaud (1980: 117) mientras que para Dick esta técnica se denomina "Tongue stop" (1975: 132).

- Una "T" dura con la lengua. Es un efecto de ejecución más fácil que Tongue Ram.
- Un "double-tonguing", produciendo una suerte de rápidos *pizzicati* de lengua.
- Una apertura fuerte de los labios, en el que el término "*pizzicato del labio*" es aplicable.

➤ **Jet**¹⁸

Se produce a través de un golpe de aire violento que, pronunciando "sht" sobre la embocadura de la flauta y cubriéndola totalmente con los labios, da como resultado una resonancia con gran cantidad de sonido-ruido.

➤ **Respiración circular**

Es un complejo trabajo sobre el manejo del aire, mediante el cual el flautista sopla (para producir sonido) mientras súbitamente toma aire por las fosas nasales, sin dejar de emitir sonido, utilizando para ello una suerte de "reserva" de aire en la cavidad bucal, al momento de inspirar. De esta manera se puede tocar por tiempo ilimitado un sonido o una secuencia de melodías, siempre con la articulación ligada. Es una técnica que requiere un exhaustivo trabajo sobre el control del aire, y la capacidad de "almacenar" aire en la cavidad bucal y utilizarla, sin disminuir ni aumentar la presión del aire expulsado (para no variar el control sobre la afinación), mientras se inspira por las fosas nasales. Una vez que el aire de "reserva" se expulsa totalmente, se vuelve a soplar normalmente y se continúa, así, la secuencia.

2.2. Escuelas flautísticas contemporáneas

En relación con las escuelas flautísticas contemporáneas, se considera pertinente destacar las lideradas por Robert Dick en Estados Unidos y Pierre Artaud y Gérard Geay, en París, quienes profundizaron en los recursos técnico-expresivos de la flauta y aportaron estudios sistemáticos para el abordaje de una nueva técnica de ejecución contemporánea en el instrumento.

Dick, compositor, intérprete y autor de *The Other Flute* (1975), *El desarrollo del sonido mediante nuevas tendencias* (1986/1995) y *La respiración circular del flautista* (1987), presenta en el primero de estos libros los resultados de su investigación en cuanto a la aplicación de nuevas sonoridades en la flauta, tales como *Tone Colouration* (Dick, 1975:12-45), *Microtonos y Microtonal Scale for all Flutes* (Dick, 1975:52-71), *Glissandi* (Dick, 1975: 72-80), *Flutter Tonguings* (Dick, 1975: 128), *Percussive Sounds* (Dick, 1975:129).

Al respecto Dick afirma:

En nuestros días muchos compositores e instrumentistas de todo el mundo se interesan cada vez más por el descubrimiento y desarrollo de sonoridades nuevas y todo parece indicar que esta tendencia está creciendo hasta convertirse en una rama principal de la composición y la interpretación. Esto es especialmente cierto en la música para flauta. Incluso en obras conservadoras escritas hoy resulta extraña una pieza que no está influida por nuevas sonoridades y técnicas nuevas, incluyendo microtonos, sonidos percusivos, susurrantes y residuales, glissandi y una amplia gama de colores y articulaciones nuevas.

Otra buena razón para que los flautistas trabajen las técnicas extendidas (nuevas sonoridades) es que esto beneficiará su manera tradicional de tocar. Este trabajo desarrolla la fuerza, flexibilidad y sensibilidad de la embocadura y del apoyo de la respiración, incrementando la gama de color, las dinámicas y la proyección del sonido. El oído también se refuerza: cuando no se usan digitaciones familiares, uno debe oír claramente la afinación deseada antes de tocar (...) La flauta está desempeñando papeles nunca imaginados antes, como el de ser un instrumento polifónico, por ejemplo una voz rápidamente variable capaz de sonar percusivamente en un instante, efímeramente al siguiente, para a continuación mostrar una potencia sorprendente. Todos los aspectos de la interpretación flautística se

ven por tanto afectados y el instrumentistas tiene el importante objetivo de integrar las inmensas capacidades del instrumento en un todo coherente en el que todas las partes se mantengan y fortalezcan unas a otras. La nueva interpretación flautística es la continuación de la vida y la tradición de la flauta y de los flautistas. (Dick,1995: 7).

Asimismo, en su trabajo “*La respiración circular del flautista*”, Dick aborda el tema específico de la técnica flautística y su aplicación en un contexto que va más allá de su vinculación con lo experimental o con la vanguardia, al reformular el concepto de la respiración del flautista en función de una mejor interpretación musical. (Dick,1995: 6). Este aspecto técnico es altamente considerado y aplicado por los compositores de la actualidad en sus obras para flauta.

Por su parte, lo aportes de Artaud y Geay que exponen en el libro “*Flûtes au présent*”(1980) significa una fuente ineludible para este trabajo, ya que también incluye el estudio de las T.E. con distintos tipos de escritura en relación con las planteadas por Dick. Sin embargo, como los compositores utilizan ambos métodos indistintamente, se considera importante incluir las dos posibilidades en nuestro trabajo. Por ser Pierre-Yves Artaud un excepcional flautista y Gérard Geay un notable compositor, la reunión de ambos en torno a la flauta y sus T.E. ofrece un panorama de referencia importante en el ámbito flautístico internacional. En el prólogo del mencionado libro, el compositor francés Olivier Messiaen expresa:

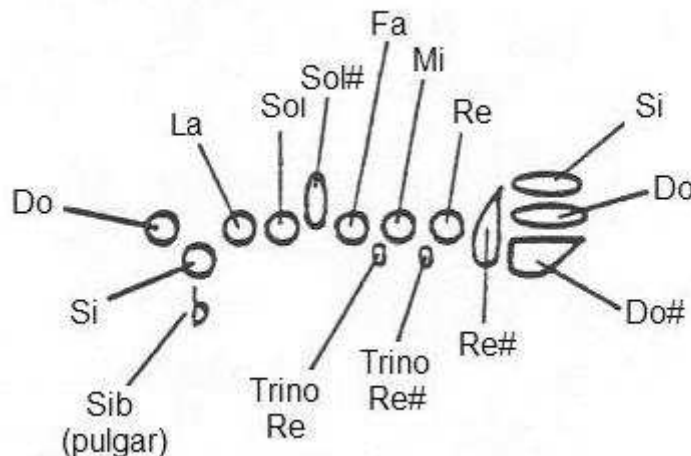
Este libro es de hecho el trabajo de uno de nuestros mejores flautistas (Pierre-Yves Artaud) y de un compositor muy bien enterado de las posibilidades instrumentales modernas (Gérard Geay). Es un importante primer libro técnico para los flautistas profesionales (éste es el trabajo de Pierre), explicar cómo, por qué y la buena ejecución de ciertos procedimientos en uso en el repertorio de avant-garde. Esta información cubre las cuatro flautas actualmente en uso: Píccolo, Flauta, Flauta en Sol y Flauta Baja). Ciertos detalles de la digitación (notaciones para los armónicos, las variaciones del tono, los sonidos dobles y triples o multifónicos) facilitarán enormemente el trabajo y el acercamiento a la música contemporánea para todos los flautistas que los estudien. Ciertos efectos, sabidos a menudo complicados, por ejemplo flatterzunge, percusión con llaves, los sonidos aeolian, tongue-ram, whistle-tone, deben haber sido muy emocionantes para Gérard y seguramente lo serán para muchos compositores (...) Estoy seguro que "Flutes au present" será extremadamente instructivo a

los intérpretes y a los compositores, contribuyendo a la evolución de la notación y de la técnica de uno de los más viejos y al mismo tiempo más modernos instrumentos de nuestro planeta: la flauta. (Artaud-Geay, 1980:2)

2.2.1. Escritura de las digitaciones no convencionales

La música contemporánea en la flauta ha requerido, por parte de los compositores, la incorporación de un sistema de escritura para las digitaciones no convencionales. Estos sistemas se emplean para la codificación de multifónicos, microintervalos y tonos difusos o bisbigliando, en tanto que se utilizan digitaciones convencionales para sonidos cantados, whispers, bending, sonidos percutidos, eólicos, glissandos y respiración circular. Los sistemas que en general se utilizan son los propuestos por Artaud y Dick. Asimismo, es común que los compositores adjunten a la partitura una serie de instrucciones con las indicaciones de T.E que aplican en sus obras (como Lavista e Izarra) o, bien que detallen las mismas a medida que aparecen en la partitura (como es el caso de Luzuriaga).

En cuanto a los distintos sistemas de notación se mencionan, a continuación, las diferencias propuestas por Dick y Artaud. Para explicar las características de la tablatura aplicada por ellos se presenta el diagrama de las llaves en la flauta:



Sobre este diagrama básico de la flauta, el cual facilita la lectura por parte del intérprete y el compositor, Dick propone indicar cuándo una llave queda levantada, cuándo debe ser pisada o cuándo debe pisarse solamente la mitad del agujero:¹⁹

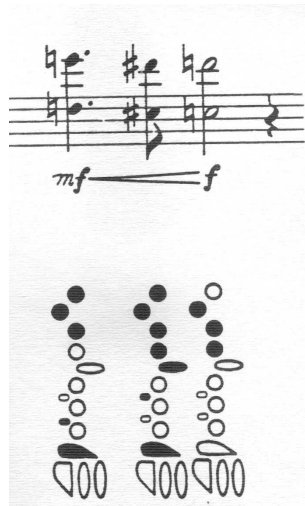
25

¹⁹ Las flautas actuales pueden tener llaves abiertas o cerradas; en el caso de las primeras, significa que en la misma llave hay un agujero que permite dejar la llave pisada y el agujero destapado para producir un cuarto de tono o un glissando; mientras que si la flauta es de llaves cerradas no existe esta posibilidad.

- — Llave levantada
- — Llave pisada
- ◐ — Llave de plato abierto con anillo pisado y agujero central abierto

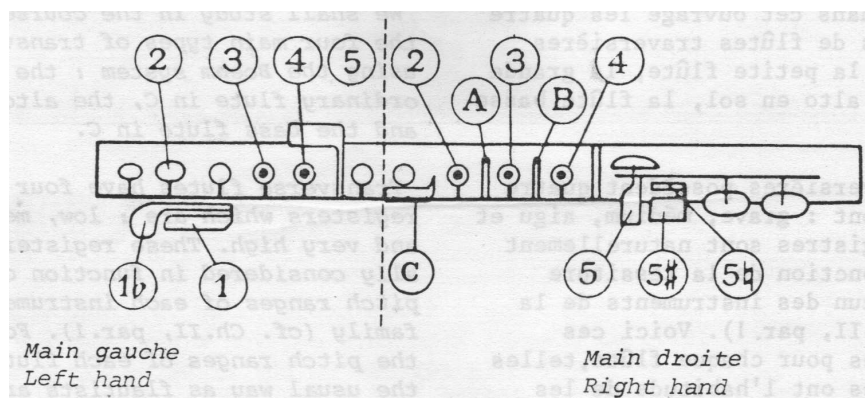
(Dick:1995,8)

En la partitura, debajo de cada nota que requiera digitación no convencional, Dick presenta el diagrama con las llaves según corresponda. Ejemplo:



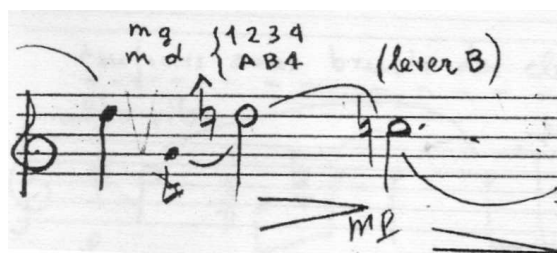
(Dick: *Flying Lessons 1*: 1984,2)

Por su parte, Artaud propone designar con un número a cada una de las llaves de la flauta para cada mano y letras en mayúscula para las llaves de los trinos. Además, si un número se encuentra atravesado por una línea, significa que esta llave debe permanecer semi abierta tapando solo la mitad del orificio.



(Artaud-Geay: 1980,6)

En el caso del siguiente ejemplo (de Luzuriaga), se advierte cómo está indicada la digitación no convencional sobre la partitura. La serie numérica de arriba corresponde a la mano izquierda (1 2 3 4) y la serie de letras y número de abajo, (A B 4) a la mano derecha .



(Luzuriaga: *París-Yangana-París*: 1984,2)


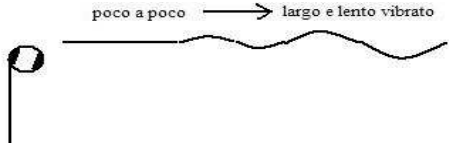

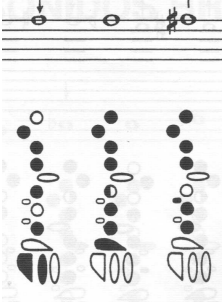
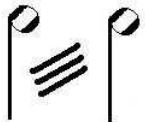
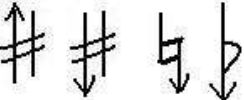
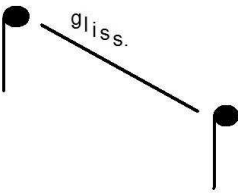
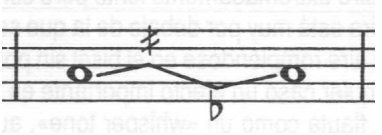
Artaud, en su método, indica el grado de dificultad de cada multifónico, sus posibilidades dinámicas, las diferentes posiciones que puede tener un mismo multifónico y de ellos todas las posibilidades en las distintas flautas (piccolo, en do, en sol y baja), (Artaud-Geay:1980). Mientras tanto, Dick sostiene que de cada nota de la flauta se puede obtener un multifónico, de acuerdo con su precisa digitación, la apertura y grado de presión de los labios, además de mantener una presión de aire que abarque las notas buscadas. También, determina el grado de factibilidad de los mismos (mayor o menor dificultad para su resultado), rango dinámico probable y timbre (brillante, normal, filoso) (Dick: 1995). Dick incluye la escala microtonal con todas las posibilidades de digitaciones no convencionales en toda la tesitura de la flauta (Dick: 1975, 66). Como es evidente, ambos métodos, lejos de contraponerse, pueden complementarse en algunos aspectos y en otros, es el compositor con el intérprete quien debe optar por el más conveniente.

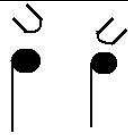

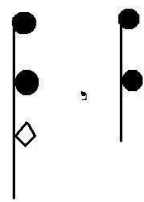



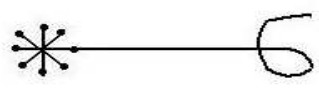
2.2.2. Escritura de las Técnicas Extendidas de R. Dick

Para el presente trabajo se ha seleccionado la escritura según R. Dick ya que tanto Lavista como Izarra hacen clara referencia a la aplicación de este método en sus obras, mientras que Luzuriaga, en las obras analizadas en este trabajo no utiliza digitación no convencional. Sin embargo se advierte en este último compositor que en su obra para flauta sola "*París-Yangana-París*" (1984) aplica la escritura de digitaciones según método de P. Artaud (con números y letras).

En la siguiente tabla se muestra cada T.E., su modo de escritura y en las observaciones se detalla el caso de las técnicas polifónicas o monódicas y, también, las que necesitan de digitaciones no convencionales.

TABLA Nº 1. Escritura de las Técnicas Extendidas

Técnicas Extendidas	Escritura	Observaciones
Armónicos	 <p>(Dick: 1986, 13)</p>	Monódico
Vibrato		Monódico
Frullato	 <p>(Dick: 1975, 128)</p>	Monódico
Timbres nuevos o bisbigliando	 <p>(Dick: 1986,31)</p>	Monódico En cada caso se aplican digitaciones especiales.
Trémolos y trinos tímbricos	 <p>(Dick.1986, 35)</p>	Monódico Uso de digitaciones especiales.
Micro-intervalos	 <p>(Dick.1975,52)</p>	Monódico Uso de digitaciones especiales
Glissandos	 <p>(ibidem 149)</p>	Monódico. También se puede combinar con el canto y transformarse en polifónico.
Curvas o bending	 <p>(Dick 1986, 27)</p>	Monódico. Cambio de ángulo de emisión

Cambios de ángulo	 (Dick:1975,47)	Monódico. Cambio de ángulo de emisión
Sonidos silbados o "whisper-tones"	W. T. (Dick: 1986,28)	Monódico. Cambio de enfoque y manejo de aire
Sonido eólico	souffle 	Monódico. Cambio de enfoque y manejo de aire
Multifónicos	 (Dick:1986,38)	Polifónico. Puede utilizar digitaciones especiales.
Sonido cantado	 (Dick: 1986,8)	Polifónico
Sonido percusivo	 (Dick:1975,130-131)	
Tongue-rams	(T) (Dick: 1975,132)	
Pizzicato de lengua	T	
Jet	F jet 	
Respiración circular	 (Dick:1995,28)	

2.3. La visión del intérprete en relación con el uso de las T.E.

Para tener una visión más completa sobre la aplicación de las T.E. en la flauta, se consideró pertinente la elaboración y realización de entrevistas a flautistas dedicados al estudio y difusión de la música contemporánea latinoamericana para flauta.

Para ello, se solicitó la opinión de los siguientes músicos: Lic. Patricia Da Dalt, Dra. Mariana Stratta, Lic. Guillermo Lavado, Prof. Hernán Jara, Lic. Pablo Salcedo y Prof. Lars Nilsson. Es importante señalar los aportes de estos últimos tres intérpretes en función de que, además de flauta, abordan los aerófonos andinos. Se considera este último aspecto a fin de proporcionar información pertinente al posible tratamiento del sonido mediante T.E. vinculado a las sonoridades andinas que los autores seleccionados puedan aplicar en sus obras.

He aquí una breve presentación referencial de los mencionados profesionales:

- A. La flautista argentina **Patricia Da Dalt** reside en Buenos Aires, es egresada de la Facultad de Artes y Diseño (UNCuyo) con el título de Licenciada en flauta, integra la Orquesta Sinfónica Nacional y es una gran impulsora en la tarea de difusión de la música de compositores argentinos y latinoamericanos, habiendo estrenado numerosas obras. Ha participado como flautista en la grabación de "*Panorama de la Música Argentina*" editado por IRCO (315), Cosentino y Fondo Nacional de las Artes; "*Trío Luminar*", editado por IRCO (292), Cosentino, que incluye obras dedicadas al trío Luminar, el cual integran por Patricia Da Dalt (flauta) Lucrecia Jancsa (arpa) y Marcela Magin (viola), las obras son "*Cinco piezas para flauta, viola y arpa*" de Teodoro Cromberg y "*Tres Damas*" de Javier Gimenez Noble. Asimismo, la compositora Marta Lambertini le ha dedicado un concierto para flauta y orquesta.
- B. **Mariana Stratta**, flautista argentina, reside actualmente en EE.UU., es egresada de la Facultad de Artes y Diseño (UNCuyo) con el título de Licenciada en flauta, y dedicó su tesis doctoral al estudio de la "*Música Argentina para flauta con utilización de T.E. en las obras de los autores Eduardo Bértola y Marcelo Toledo*", en School of The University of Texas at Austin.
- C. El flautista argentino **Guillermo Lavado**, residente en Santiago de Chile, es egresado de la Facultad de Artes y Diseño (UNCuyo) con el título de Licenciado

en flauta; realizó sus estudios de posgrado en la Musik-Akademie Basel (Suiza), y actualmente es solista de la Orquesta Sinfónica de Chile, docente en el Instituto de Música de la Universidad Católica de Chile y profesor de la Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del Siglo XX (UNCuyo). Se ha especializado en el estudio y difusión de la música contemporánea para flauta de autores chilenos.

- D. El flautista chileno **Hernán Jara** residente en Santiago de Chile, es graduado en la Universidad Católica de Chile. Actualmente integra la Orquesta Sinfónica de Chile como Primera Flauta Solista y es Profesor del Instituto Profesional Escuela Moderna de Música, comprometido con la divulgación de música de autores chilenos. Paralelamente a dicha actividad, es intérprete de aerófonos andinos.
- E. El flautista argentino **Pablo Salcedo** es egresado de la Facultad de Artes y Diseño (UNCuyo) con el título de Licenciado en flauta. Es Profesor titular de la Cátedra de Interpretación en Vientos de la Carrera Música Popular y Profesor de la Cátedra de Saxofón de la Facultad de Artes y Diseño, (UNCuyo), compositor, intérprete y difusor de música latinoamericana del ámbito popular y académico tanto en flauta como en aerófonos andinos.
- F. El Profesor **Lars Nilsson**, titular de la Cátedra de Flauta de la Facultad de Artes y Diseño (UNCuyo), Profesor de la Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del Siglo XX (UNCuyo), difusor a través de la docencia y la interpretación del repertorio latinoamericano para flauta del siglo XX en ámbitos académicos y populares. Es intérprete de instrumentos andinos. Cabe destacar su investigación y posterior aplicación del sistema cromático de digitación incorporado a la quena de origen diatónico.

El criterio de toma de las entrevistas fue el siguiente: las preguntas codificadas como 1 y 2 se realizaron a todos los flautistas intérpretes, en tanto que la número 3 se aplicó solamente a los flautistas intérpretes de instrumentos andinos.

A continuación se transcriben las preguntas y las respuestas de cada uno de los flautistas:

1. ¿Considera que el estudio de las técnicas extendidas en la flauta puede incidir en el mejoramiento de la producción del sonido en general? ¿Por qué?

- Patricia Da Dalt: *“Sí, porque la práctica de técnicas de extensión actúa por su "naturaleza desestructurante de lo establecido", lo cual nos da apertura de posibilidades desde el cuerpo hacia el material sonoro en su exploración y reconocimiento. A su vez, enriquece la concepción interna de las pautas estéticas de los atributos de nuestro sonido, por lo general limitado a las ideas clásicas de belleza”.*
- Mariana Stratta: *“Absolutamente. La práctica diaria de las técnicas extendidas requiere al instrumentista la exploración de diferentes ángulos de soplo, de la dirección y apoyo de la columna de aire, como así también diferentes posiciones de los labios y cavidad bucal. Esta exploración sonora, resulta en un incremento de las posibilidades técnicas del instrumentista, posibilitando una mayor gama de colores, dinámicas, control de la columna de aire, y mejoramiento de la producción del sonido en general”.*
- Guillermo Lavado: *“Especialmente en lo que se refiere a nuevas visiones sobre emisión de sonidos considero que todo el trabajo que se realiza, en relación al dominio de técnicas extendidas en la flauta, significa un aporte fundamental que enriquece y amplía el horizonte creado desde la formación tradicional. Si bien Marcel Moyse a principios del siglo XX entregó un enorme aporte al estudio de la técnica de la flauta, desde una visión que abrió nuevos caminos, han sido sin lugar a dudas las técnicas extendidas las que han realizado un capital aporte en estos últimos años. Principalmente por haber abierto el estrecho sendero, por el que muchos transitaban a partir de la formación tradicional, poniendo nuevas visiones en la generación del sonido que pueden ser aplicadas desde muy temprano. Quizás los mayores beneficios que han aportado estas nuevas técnicas pueden verse de manera muy evidente en la focalización del sonido y la plasticidad en los ligados de grandes intervalos a partir de la necesaria libertad con que debe contar el labio superior para generar sonidos silbados. También ha sido un aporte decisivo a la técnica el tomar conciencia de la importancia que tiene la sintonía entre nota digitada e impostación de la misma, a partir de sonidos cantados, en el correcto ángulo de emisión, la resonancia del instrumento y proyección del sonido”.*
- Hernán Jara: *“Sí, creo que es fundamental insertar desde el comienzo el máximo de conocimientos de las Técnicas Extendidas, ya que ayuda al ma-*

yor control sobre el sonido y acelera la emisión de todo el registro de la Flauta”.

- Pablo Salcedo: *“Estoy completamente seguro que las técnicas extendidas en la flauta inciden en el mejoramiento de la producción del sonido en general. El descubrir y expandir los límites sonoros trae aparejado un mayor conocimiento de las posibilidades del instrumento, tanto para incorporar nuevos universos texturales, como para adquirir un sonido base con características imprescindibles. Desde mi punto de vista esta cualidad base está relacionada a un sonido con gran cantidad de armónicos, un porcentaje bajo de sonido soplado, gran intensidad, proyección y estabilidad”.*
 - Lars Nilsson: *“Sí, considero importante la aplicación de las técnicas expandidas al estudio del sonido, es una buena contribución al mejoramiento en general, también considero importante la inclusión de dichas técnicas desde los niveles iniciales en la formación del flautista ya que se proponen la optimización de los recursos de manejo de aire y de control de emisión”.*
2. ¿Considera que el estudio de las técnicas extendidas en la flauta puede significar un aporte para la interpretación de diferentes repertorios y estilos en general? (no necesariamente contemporáneos).
- Patricia Da Dalt: *“Significa un gran aporte porque, por un lado, contamos con más elementos técnicos y, por otro, maduramos musicalmente al aprender a hacer efectivo un discurso que cuenta con un lenguaje muy diferente al conocido, pero que como en toda obra de arte de toda época, nos transmite su contenido si sabemos interpretarla desde dicho lenguaje”.*
 - Mariana Stratta: *“Sí, sobre todo cuando la práctica diaria de las técnicas extendidas se complementa con ejercicios de práctica tradicional. La mayor variedad de colores, contrastes dinámicos, flexibilidad de la embocadura, manejo de la columna de aire, etc. que se obtienen a través de las técnicas de extensión, permiten una gama de recursos técnicos muy amplia que se puede aplicar a cualquier estilo musical”.*

- Guillermo Lavado: *“Si bien podría decirse sencillamente que, por derivación de beneficios, las técnicas extendidas necesariamente beneficiarán a la interpretación musical podemos resaltar que especialmente han ayudado a lograr lecturas mucho más plásticas no solamente del repertorio barroco -a partir de la mayor libertad que han dado a la embocadura y emisión- sino también al repertorio clásico, romántico y moderno. Sin lugar a dudas las técnicas extendidas han contribuido a despertar en el músico flautista contemporáneo una conciencia prosódica mayor al haber enriquecido el dominio de la articulación, emisión y colores sonoros”.*

- Hernán Jara: *“La práctica de Técnicas Extendidas permite que el intérprete obtenga más recursos (Ductibilidad y destreza) para realizar la música tradicional, por la capacidad para enfrentar la Dinámica, Articulación, Velocidad y además, facilita la posibilidad de aplicar posiciones alternativas para solucionar pasajes de gran dificultad (ejemplo en la Música Sinfónica de los periodos Clásicos y Románticos)”.*

- Pablo Salcedo: *“Estas técnicas son imprescindibles tanto para abordar la música contemporánea como para la mayoría de los lenguajes de música popular. En la primera la escritura es, en numerosas ocasiones, una guía que permite mucha libertad en cuanto a la interpretación. En la segunda los temas pueden variar y hasta ser improvisados. Pero en ambos se necesita un flautista creativo y flexible para encontrar los sonidos solicitados o buscados. La utilización de técnicas extendidas son un recurso que permite al flautista "decir" o "transmitir" sensaciones que no tendrían el mismo significado a través del sonido normal o base. Ambas músicas suelen imitar texturas, ambientes, ruidos y otros efectos, los cuáles encuentran a su interlocutor perfecto en los sonidos con técnicas extendidas”.*

- Lars Nilsson: *“La aplicación de estas técnicas posibilita al intérprete ampliar sus horizontes tanto en la concepción del sonido como en sus herramientas conceptuales referidas a la interpretación del repertorio flautístico en general. Mediante la expansión de posibilidades técnicas en cuanto a dinámica, timbre y articulación, se logra la transferencia inmediata a los conceptos tradicionales de sonido y su tratamiento en repertorios de todas las épocas”.*

3. Como intérprete de aerófonos andinos y de la flauta travesa, ¿encuentra alguna relación en el uso de las técnicas extendidas en estos instrumentos?

- Hernán Jara: *“Sí, encuentro una relación total entre ellos, fundamentalmente por su naturaleza de Embocaduras o Boquillas un poco rudimentarias. Estas permiten realizar estos sonidos naturalmente y en forma quizás instintiva se hacen Técnicas Extendidas en los Aerófonos Andinos. Sonidos Armónicos, Multifónicos se aprecian claramente por ejemplo en Tarkas y Pinkullos, Sonidos sopladados o Multifónicos se logran en las Zampoñas o Sykus cuando se tocan con diferentes intensidades”.*
- Pablo Salcedo: *“Completamente. Abordé los vientos andinos luego de 13 años de estudiar flauta travesa, y puedo decir que casi todas las técnicas que utilizo en los vientos andinos han sido trasladadas desde la flauta travesa. Desde multifónicos, sonidos sopladados, frullatos, wispers, entre otros. Con el tiempo descubrí que los multifónicos contemporáneos que utilizamos en la flauta eran parte del sonido base de instrumentos como las tarkas, o que los sonidos sopladados de la flauta tienen su correlatividad en el siku, entre otras lindas analogías. En general intento que los efectos que suenan increíblemente en un instrumento me sirvan de ejemplo para conseguirlo en otros. Por suerte todos los instrumentos andinos, salvo el erke, pueden convivir armoniosamente con la flauta”.*
- Lars Nilsson: *“Sí, sin duda hay una relación muy fuerte de las técnicas extendidas entre la flauta y los aerófonos andinos. Sin un trabajo previo de técnicas extendidas con la flauta no podría haber interpretado la obra “Metamorfosis” para Quena de César Franchisena²⁰ (interpretado en la apertura de las Primeras Jornadas...) que emplea justamente esas técnicas. Además, el trabajo con las técnicas extendidas mejora el dominio de la emisión del sonido en los aerófonos andinos”.*

A partir de las respuestas vertidas por estos músicos, se puede arribar a las siguientes conclusiones:

35

²⁰ La obra Metamorfosis para quena sola fue estrenada por Lars Nilsson en el marco de las “Primeras Jornadas Internacionales sobre Investigación en Música Académica Latinoamericana” y “Primer Festival Internacional de Música Académica Latinoamericana”, realizado y organizado por la Facultad de Artes y Diseño de la UNCuyo, agosto, 2006. Mendoza.

Sobre la primera pregunta: todos los flautistas respondieron afirmativamente en cuanto al mejoramiento del sonido a través del estudio de las T.E. A su vez, cada flautista aporta una visión particular del por qué de dicho mejoramiento, lo cual se detalla sintéticamente a continuación:

- P. Da Dalt: plantea una desestructuración en la formación tradicional del flautista, lo cual le permite, además del mejoramiento en la producción del sonido, una apertura hacia una nueva concepción estética.
- M. Stratta: dice que las T.E. requieren la exploración de diversos aspectos de la producción del sonido, y dicha exploración incrementa las posibilidades técnicas, beneficiando de manera integral al flautista: gama de colores, dinámicas, control de la columna de aire y mejor producción del sonido en general.
- Lavado: coincide con Da Dalt en cuanto a que las T.E. posibilitan una apertura a nuevos horizontes musicales, especialmente en la generación del sonido. Detalla, puntualmente la focalización del sonido, la plasticidad de ligados y la libertad del labio superior en los sonidos silbados; destaca, asimismo, la impostación del sonido a partir del sonido cantado, el ángulo de emisión y la resonancia y proyección sonoras.
- Jara: destaca, como beneficios generales, el mejoramiento en el control del sonido en todo el registro de la flauta.
- P. Salcedo: considera que el estudio de las T.E. permite obtener un mejor sonido en general, a la vez que posibilita una mayor incorporación de armónicos; asimismo, reduce el componente de ruido del sonido y amplía la intensidad, proyección y estabilidad sonoras.
- L. Nilsson: hace hincapié en la inclusión de las T.E. desde la formación inicial del músico profesional, permitiendo la optimización en el control del aire y la emisión sonora.

Acerca de la segunda pregunta: todos los flautistas coinciden en el beneficio de las T.E. más allá del lenguaje o estilo musical. Es decir que trasciende la aplicación en repertorios contemporáneos.

En síntesis se puede afirmar que:

- P. Da Dalt: destaca el mayor caudal técnico aplicado a toda la interpretación, permitiendo madurar la misma en la diversidad de lenguajes.
- M. Stratta: considera pertinente la complementariedad del estudio de las técnicas extendidas con las técnicas tradicionales. Esto beneficia una mayor variedad tímbrica, mayores recursos dinámicos, ductilidad en la embocadura y optimización de la columna de aire.

- Lavado: la aplicación de T.E. permite una mayor libertad en la embocadura y emisión, beneficiando la interpretación de repertorios barroco, clásico, romántico y moderno. Además refiere a la contribución de una mayor conciencia por parte del intérprete contemporáneo en el dominio de la articulación, la emisión y el timbre.
- Jara: considera que la práctica de las T.E. beneficia el trabajo de dinámica, articulación y velocidad, a partir de la ductilidad y destreza que las mismas permiten incorporar al repertorio tradicional. Asimismo, destaca que la incorporación de posiciones alternativas pueden solucionar pasajes orquestales de gran dificultad técnica.
- P. Salcedo: las T.E. permiten al flautista abordar distintos tipos de lenguajes de una manera más flexible y creativa, destacando esta posibilidad inclusive en la música popular. Incorpora el concepto del "decir" o "transmitir" sensaciones partiendo de una base técnica más sólida.
- L. Nilsson: esta aplicación expande las posibilidades interpretativas basadas en un mejoramiento de dinámica, timbre y articulación, transfiriendo a las cualidades de sonido y tratamiento de repertorios.

Finalmente, sobre la tercera pregunta los tres músicos encuestados coinciden en vincular el tratamiento de las T.E. con algunas técnicas propias de los aerófonos andinos. Se detallan a continuación algunas consideraciones particulares:

- Jara: relaciona la naturaleza de embocaduras rudimentarias de los aerófonos andinos (tarkas, pincullos, zampoñas, sicus), que les permite producir naturalmente sonidos armónicos, multifónicos, así como sonidos sopladados.
- P. Salcedo: destaca que el estudio de las T.E. en la flauta le permitió transferirlas a las técnicas de los aerófonos andinos: multifónicos, sonidos sopladados, frullatos y wispers. Asimismo, en la profundización del estudio de los aerófonos andinos, reconoce como propias de las naturalezas de dichos instrumentos los recursos mencionados (por ejemplo, multifónicos en las tarkas, sonidos sopladados en los sicus).
- L. Nilsson: destaca el hecho de poder aplicar estas técnicas (T.E) en los aerófonos, para la interpretación de la música contemporánea, como el caso de César Franchisena y su "*Metamorfosis*", para quena. Es decir que, para Nilsson, la especificidad de las T.E. en la flauta le proporcionan a él, como quenista, una mejora en el dominio de emisión sonora en los aerófonos andinos.

CAPÍTULO 3 METODOLOGÍA

Acorde con los objetivos propuestos (cf. Introducción), en la presente investigación se adoptó un enfoque metodológico *cualitativo* para la tesis-texto y *técnico e interpretativo* de las obras para la tesis-concierto, a los efectos de demostrar la hipótesis planteada:

La música para flauta de los compositores Mario Lavista, Adina Izarra y Diego Luzuriaga incorpora nuevos recursos a las técnicas extendidas, que expanden los límites instrumentales y aportan nuevas formas de producción sonora y ejecución musical.

3.1. El corpus: criterio de selección

El punto de partida consistió en la selección de los autores: *Mario Lavista, Adina Izarra y Diego Luzuriaga*. Luego de conocer profundamente el extenso trabajo compositivo de los mismos y teniendo en cuenta que habían aplicado T.E. en sus repertorios flautísticos, se decidió que fueran estos y no otros los compositores cuyas obras serían objeto de estudio,

Posteriormente, del catálogo completo de las obras para flauta de los tres compositores, se seleccionó aquellas en que se incluye la presencia de la flauta sola (en do, flauta en sol, flauta baja y pícolo) y también en relación con otros instrumentos (clarinete, tape u otra flauta) para observarla, además, en su rol camarístico.

- Obras de flauta en do
- Obras para flauta en sol
- Obras para flauta baja
- Obras para pícolo
- Obras para flauta y tape
- Obras para flauta y clarinete
- Obras para dos flautas (combinando el pícolo, flauta en sol y flauta en do)

3.2. Descripción del corpus

En primer lugar, se estudió el contexto de producción de cada obra seleccionada, en relación con sus respectivos autores, datos que se obtuvieron a través de entrevistas realizadas a los mismos y de la bibliografía consultada. Esta información brindó aspectos conceptuales que permitieron ubicar al compositor previamente a la audición o análisis de sus obras, y elementos de la estética e inclusive de estilos compositivos determinados.

Las entrevistas no estructuradas realizadas a los compositores tuvieron como objetivo obtener información sobre los siguientes puntos:

- Los criterios de utilización de las T. E. en la flauta, como así también si contaron con bibliografía específica.
- Si el trabajo de exploración sonora en la flauta lo realizaron con el asesoramiento de un flautista.
- Los motivos de la elección de la flauta como instrumento para sus obras.
- Si la utilización de las T.E. en sus obras está vinculada a un determinado período de composición.
- Si utiliza las T.E. en otros instrumentos, además de la flauta.

3.2.1. La obra para flauta de Mario Lavista

La figura de *Mario Lavista* (1943) dentro del panorama cultural mexicano goza de gran reconocimiento y, más aún, su obra es valorada cada vez más a nivel mundial. Su catálogo incluye composiciones para instrumentos solistas, de cámara y sinfónicas, así como una ópera en un acto, "*Aura*", obras que han sido interpretadas por importantes agrupaciones y orquestas del mundo.

Es importante destacar el contexto de formación musical del autor y las principales vinculaciones con el panorama cultural de su tiempo, que incidieron e inciden en su pensamiento musical.

En primer lugar, la sola nómina de algunos de sus maestros que fueron personalidades sumamente representativas de una época y de ciertas tendencias que influyeron notoriamente en la música del siglo XX, permite, por sí mismo, comprender o, al menos, imaginar ciertas influencias en su formación específica como compositor. Se destacan entre ellos a Carlos Chávez, Rodolfo Halffter, Jean Etienne-Marie, Henri Pousser, Nadia Boulanger y Karlheinz Stockhausen. No obstante, si

bien todos y cada uno ellos fueron, en mayor o menor medida, sus maestros, no por todos se sintió influido.

En cuanto a la etapa de Lavista relacionada a la vanguardia²¹, la misma se manifiesta entre los años 1970- 73. En 1970 regresa de Europa y existen dos hitos que muestran su paso por la vanguardia musical mexicana: en primer lugar cuando fundó el grupo “*Quanta*” junto a los músicos Nicolás Echevarría, Fernando Baena y Antero Chávez, en el cual el interés del grupo pasaba por la improvisación, llamada por ellos “*Creación-interpretación simultánea*” y además la idea de la *relación de la música en vivo y la electroacústica*, que ellos trataban como una vivencia musical colectiva a través de la cual se intentaba conocer y dominar un proceso musical distinto al de la composición individual.

En segundo lugar, en el mismo año integra como docente el Conservatorio Nacional de Música en las cátedras de Análisis y Composición, influyendo notablemente en las siguientes generaciones de compositores mexicanos; en esta época se crea el Laboratorio de Música Electrónica de CNM, en el cual Lavista, junto a los compositores *Manuel de Elías* y *Héctor Quintamar*, realizan el primer concierto de electrónica en vivo que se realizara en México. También en esta época viaja a Japón y se integra al Estudio de Música electrónica de la Radio y Televisión japonesa, en Tokio(en esta época escribe su obra *Contrapunto* para cinta sola). También participan de este movimiento Manuel Enríquez, Alicia Urreta, Julio Estrada, Eduardo Mata. Estas actividades se desarrollan durante tres años y a mediados de los 70 Lavista comienza a apartarse de este movimiento vanguardista y dice: “*Hace años pretendí colocarme al lado de una efímera vanguardia que descreía de la consumación de la obra y afirmaba que el concepto o la idea que la genera es mas importante que su realidad sonora. En esa época consideré mas fecundo ejercitar el pensamiento en la invención de esquemas pretendidamente novedosos, que no fueran de nada ni de nadie; esquemas sin pasado. Aquí residía mi error: en creer que lo importante era inventar el descubrimiento, en lugar de redescubrir la invención. Aprendí a mirar dentro de mí mismo, esto es: escucharme y a reconocerme como deudor de los músicos del pasado: me di cuenta de que lo esencial no es olvidar, sino recordar, recobrar la memoria*”. A partir de este planteo, Lavista comienza a trabajar intensamente junto a los intérpretes en la exploración de las nuevas sonoridades en instrumentos tradicionales, como ya se ha planteado en esta Tesis; particularmente es con Canto del Alba que produce el quiebre y el nacimiento de esta nueva etapa compositiva. Al respecto dice Lavista: “*A partir de 1979 me involucro*

40

²¹ Término que se designa aquellas tendencias artísticas que se afirman por el rechazo de pautas anteriores y ponen en discusión las mismas premisas de su ámbito creador.

mucho más en las técnicas instrumentaleses entonces cuando me vuelvo hacia mí mismo, dejo de oír en demasía el mundo exterior y pongo mucha más atención en lo que oigo internamente. Ya no me preocupa estar en la vanguardia o en la retaguardia (términos con un sentido mas militar que artístico) y esa especie de clasificación empieza a perder sentido para mi.”(García Bonilla, 105). Lavista en esta misma entrevista, refiriéndose sobre la *vanguardia*, rescata que la misma le permitió poner en tela de juicio ciertas nociones y valores claramente establecidos, incluyendo la definición misma de la música. Además de posibilitar la apertura a nuevas posibilidades sonoras como ejemplo que el ruido y el sonido pueden coexistir naturalmente en una obra y que ésto puede significar un elemento más en la organización de una obra. Por otra parte admite, que a través de este movimiento vanguardista, la música electrónica y la música concreta les permitió conocer que dentro del sonido hay buena cantidad de ruido y por último éste los acercó a nuevos procesos de composición.

Más allá de lo expresado, Mario Lavista aprendió mucho sobre la vanguardia, aunque él no se considera un músico vanguardista, ya que, en retrospectiva, él mismo se reconoce en aquella postura elaborando una música hermética, intelectualizada y conceptual; esta etapa es como un paso más en su vastísima e intensa vida musical y recorre su propio camino de rescate del pasado musical, para *“recobrar la memoria sabiéndome deudor de los músicos del pasado y parte viva de ese flujo inagotable que es la Historia de la Música”* (Lavista, 1990:13). De esa manera, Lavista se siente “alumno” de Mozart, Machaut, Wagner, Monteverdi, determinando, así, el camino por el cual se conecta con su propio universo musical.

Para Lavista *“la música nace de la emoción, los sonidos son la sustancia de la música y la melodía, el ritmo y el color constituyen la apariencia de los sonidos”* (ibíd., p.13). En su pensamiento musical, están presentes el simbolismo, la metafísica, el equilibrio perfecto entre el sonido y el silencio, la sugerencia, el juego de luz y sombra. Se advierte, entonces, un universo musical repleto de sutilezas que denotan su espíritu creador.

Su presencia en el Colegio Nacional de México (1999) muestra un perfil de músico con una verdadera preocupación por temas que atañen a su formación intelectual, ya que esta institución cultural mexicana reúne a los intelectuales y académicos más relevantes de dicho país. No han sido numerosos los músicos que tuvieron el privilegio de integrar esta notable institución, pero esos pocos también brillaron en el panorama musical del país de manera relevante; es el caso de Carlos Chávez y Eduardo Mata. Lavista continúa y ahonda el camino heredado de éstos.

Otro de los aspectos importantes de destacar en la figura de Lavista, y en ella su compromiso con el arte musical, su estudio, investigación y difusión, es el hecho de haber creado y dirigido desde sus inicios la Revista “*Pauta*”. Esta publicación, con más de veinte años de existencia en México, cuyo subtítulo es “*Cuadernos de Teoría y Crítica Musical*”, ha posibilitado la creación y publicación de innumerables escritos sobre música, donde la palabra del músico se suma a la del musicólogo, abordando una importante variedad de temáticas con diferentes miradas, todas ellas actuales, que hacen de ésta una publicación de las más calificadas de circulación actual.

En el terreno de su propia música, es notoria la permanente preocupación del compositor por trabajar estrechamente con los intérpretes, buscando nuevas formas de producción sonora en los instrumentos tradicionales, que le permitan expandir los límites en su proceso creativo. Asimismo, estas búsquedas surgen a partir de sus indagaciones en expresiones culturales lejanas, tanto en el espacio como en el tiempo, (como las orientales, entre otras) y, también, en las de culturas de su propio país (la cultura tolteca, por ejemplo). Esos nuevos sonidos son buscados por el compositor junto al intérprete, en estrecha y productiva colaboración.

Esta relación con el intérprete en la búsqueda de nuevas sonoridades y en la exploración de las posibilidades técnicas, lo lleva a acuñar el concepto de “virtuosismo nuevo” o “renacimiento instrumental”, desprovisto de exhibicionismos, pero novedoso por sus ilimitadas posibilidades de expansión, tal como se detalla en el comienzo del Capítulo II.

3.2.1.1. Catálogo de obras para flauta de Mario Lavista

Título	Orgánico	Año	Edición	Grabación	Duración	Observaciones
Canto del Alba	Flauta amplificada	1979	Ediciones Mexicanas de Música – México - 1980	Marielena Arizpe – Casete “Voces de la flauta”.	7:15	Dedicada a Marielena Arizpe
Lamento	Flauta Baja	1981	Ediciones Mexicanas de Música – México - 1984	Marielena Arizpe – Casete “Voces de la flauta” – Marielena Arizpe – CD “Cuaderno de Viaje” – CENIDIM – Quindecim Recordings – QP056 – México – 2000	7:54	<i>“a la muerte de Raúl Lavista”</i> (1914-1980)
Nocturno	Flauta en Sol	1982	Ediciones Mexicanas de Música – México - 1984	Marielena Arizpe – Casete “Voces de la flauta”.	6:15	Dedicada a Marielena Arizpe
Cuicani	Flauta y Clarinete	1985	Ediciones Mexicanas de Música – México - 1985	Marielena Arizpe y Luis Humberto Ramos – CD “Cuaderno de Viaje” – CENIDIM – Quindecim Recordings – QP056 – México – 2000	10:48	Dedicado a Salvador Flores

Título	Orgánico	Año	Edición	Grabación	Duración	Observaciones
El Pífano (retrato de Manet)	Píccolo	1989			6:00	Dedicado a Luis Julio Toro y Guillermo Portillo.
Danza de las bailarinas de Degas	Flauta y Piano	1991	Ediciones Mexicanas de Música – México - 2002	Alejandro Escuer – CD “Jade nocturno” – Recordings – QP071 - México - 001	6:44	Dedicada a Hill Felber
Elegía	Flauta y Piano	2003	Manuscrito del autor		9:30	“A la memoria de Nacho”.

3.2.1.2. Obras seleccionadas

- **Tríptico**
 - I. “Canto del alba”
 - II. “Lamento”
 - III. “Nocturno”

- **Cuicani**

- ***Tríptico* : consideraciones generales**

Inicialmente, se realizan consideraciones generales que permitirán conocer algunos aspectos acerca de la estética de las obras que conforman el *Tríptico*, para posibilitar una mejor comprensión sobre la composición de las mismas y especialmente de la utilización de los recursos de técnicas extendidas.

La composición de *Tríptico* se inicia con “*Canto del alba*” (1979), continúa con “*Lamento*” (1981) y se completa con “*Nocturno*” (1982). Si bien no nació con la idea de una obra en tres partes o movimientos, tienen en común una serie de aspectos que le dan unidad e integridad, por lo cual el compositor las reúne con ese título, sin quitar la posibilidad de interpretarse cada una de ellas en forma independiente.

Para cada obra, Lavista elige una determinada flauta (flauta en do, flauta en sol y flauta baja) tomando en cuenta las posibilidades de timbres y registros que cada instrumento posee, logrando así un sentido de unidad en el transcurso de las tres piezas.

Son diversos los aspectos que se pueden destacar sobre esta obra, relacionándola con manifestaciones artísticas y culturales que conforman, en sí mismas, las fuentes en las que Lavista abreva para configurar su universo estético.

En primer lugar, en “*Tríptico*” se advierte una vinculación directa y marcada con el arte oriental, desde varias perspectivas. En “*Canto del alba*”, el autor propone la búsqueda en la flauta de sonoridades provenientes del *Shakuhachi* (instrumento de caña de bambú, milenario en la cultura japonesa), a través de tonos difusos, microtonos y colores propuestos en la flauta que remiten a ese instrumento oriental.

Del mismo modo se relaciona con la poesía, puesto que para cada una de las obras que integran el “*Tríptico*” recurre a poetas chinos de la llamada “Dinastía

Tang”.²² De esta etapa Lavista elige a Wang Wei (699-759)²³ y a Li Po (701- 762)²⁴. El autor incluye determinados poemas a modo de epígrafes, los cuales actúan como “disparadores” de las ideas musicales del compositor, como así también interactúan con el intérprete, puesto que al entrar en ese especial universo de imágenes, el flautista se introduce en un clima que se manifiesta ya en la propia música.

Otro fuerte aspecto que vincula a Lavista con el arte oriental está dado por el sentido del tiempo que incorpora a su música. En ella se advierte la predilección por la lentitud, algo que Lavista toma de diversas manifestaciones del arte japonés, especialmente del teatro en general y del teatro de marionetas, tal como lo menciona en sus entrevistas.

Todos estos aspectos generales y otros en particular, que configuran una parte relevante del pensamiento musical del compositor, irán surgiendo del análisis de las obras seleccionadas.

I. “Canto del alba”

Lavista incluye como epígrafe de esta obra el siguiente poema del poeta y pintor chino Wang Wei (699-759), de la dinastía Tang:

*Sentado solo, entre los bambúes,
toco el laúd, y silbo, silbo, silbo.
Nadie me oye en el inmenso bosque,
pero la blanca luna me ilumina.*

La misma fue escrita para flauta amplificada. En ella el compositor sugiere una amplificación muy sutil y casi imperceptible, lo que posibilita una mejor audición de los diversos recursos de técnicas extendidas que son de muy baja sonoridad.

El comienzo de la obra incluye una indicación de carácter: “Lontano” “*como la luz incierta y gris que precede el alba*”.

46

²² Dinastía Tang ,China (650-770 aprox.) se considera a la Dinastía Tang como la época de oro de la poesía en China, en la cual se definen los estilos de escritura como Antiguo (*Kut'i shih*) y Moderno; este último se divide en tres variantes, *lü-shih* (poema regulado en dos estrofas de cuatro versos cada una), *chueh-chü* (poema de cuatro versos y cinco u ocho caracteres) y *chang-lü* (poema largo de varias estrofas).(Curto: 2000,38).

²³ Wang Wei fue poeta, pintor calígrafo y músico. Uno de los artistas más dotados de la época; como pintor fue uno de los creadores del estilo llamado “*Poh-muo hua*”o sea “tinta salpicada”. Fue adepto al budismo Ch’an y tanto su poesía como su pintura revelan el alto desarrollo de su visión interior. (ibidem. 68)

²⁴ Li Po fue considerado como una figura emblemática en la historia literatura china por su genio poético y su espíritu libre, se le atribuyen mas de cincuentamil poemas; también fue un gran maestro de la espada (ibidem. 92)

Desde su título, *“Canto del alba”*, el autor se remite a una forma de interpretación llamada “alba”, característica de los trovadores medievales, quienes, entre los siglos XII y XIII, compusieron baladas monódicas a las que llamaron *cansón*. De acuerdo con el tema tratado, tenían distintos nombres; así, el alba es una canción matinal. En “Textos en torno a la música” Lavista destaca que *“El título de la obra alude a la forma musical alba empleada en la Edad Media por los trovadores para anunciar a los amantes el comienzo del nuevo día”* (Cortez, 1998: 97). Se advierte, entonces, de parte de Lavista su mirada desde lo oriental mediante el poema y contexto sonoro en la obra y su mirada desde la cultura occidental con la visión de alba como parte de la música medieval.

II. “Lamento”

En este caso, el epígrafe elegido por Lavista es un poema de Li- Po, (701-762) también de la dinastía Tang:

*No me atrevo a elevar la voz en este silencio
por que temo turbar a los moradores del cielo.*

Para esta obra, el instrumento elegido por el compositor es la Flauta Baja, acorde con el carácter de este *“Lamento”*, que escribe “a la muerte de Raúl Lavista”, tío del compositor. En este sentido, esta obra se remite a una tradición muy antigua que da inicio en el s. XIV, con *“Lamento a la muerte de Guillaume de Machault”*, de Franciscus Andrieu: escribir música a un músico colega que ha desaparecido, tradición que luego se fue perdiendo en el Renacimiento. Lavista la retoma, considerándola como su primera obra religiosa.

En cuanto a la elección del instrumento, Lavista dice en su entrevista “La devoción sonora”, realizada para La Jornada Semanal, 29 de setiembre de 1999, publicada luego en “Visiones sonoras”: *“La elección de la flauta baja se debió a mi creencia en una vieja leyenda japonesa según la cual este instrumento es el único que los muertos son capaces de escuchar. Como toda leyenda tiene su parte verdadera. Yo estoy convencido de que cada vez que se toca este Lamento, Raúl lo está escuchando”*. (García Bonilla, 2000:107).

III. “Nocturno”

En el caso de “Nocturno”, el poema elegido, de Sia Ching²⁵, dice:

*El sol ya recogió todas sus sombras
el aire contiene su aliento.
El sueño marca las verdes pupilas del gato
con su oro nocturno.*

En esta obra el compositor elige la Flauta en “Sol” (una cuarta justa más baja que la flauta en Do) utilizando sonoridades que referencian claramente la sonoridad del *Shakuhachi*²⁶ japonés. Esto se manifiesta en los permanentes cambios de color del sonido, logrados con cambios de digitaciones no tradicionales que producen novedosos espectros, además de la incorporación de “*sforzati*” con cambios de timbres, característicos de la sonoridad de ese instrumento; estos se producen mediante una suerte de golpes de aire súbitos con una altura definida y con un gran contenido de “*ruido-aire*”. Junto a ello, Lavista incluye sonidos multifónicos y sonidos cantados, con una gran gama de matices que aluden permanentemente al mencionado instrumento oriental.

3.2.2. La obra para flauta de Adina Izarra

La compositora venezolana Adina Izarra (1959), nacida en Caracas, representa una generación de compositores posterior a la del mexicano Mario Lavista y su propuesta musical y sus búsquedas estéticas se posicionan desde otra mirada, particularmente en el campo de la composición para flauta. El análisis de sus obras permitirá conocer el sentido de esas búsquedas, al abordar la composición para

²⁵ No hemos encontrado datos sobre la poeta Sia Ching, se sabe que es contemporánea y pertenece a la etapa de la República China.

²⁶ Shakuhachi: Esta flauta de bambú debe su nombre al tamaño estándar. Shaku significa “pie” como unidad de medida y hachi, ocho, es decir que el instrumento tiene una longitud de 1 shaku punto 8 (54.5 cms). La flauta Shakuhachi que se utiliza en la actualidad se deriva del instrumento aparecido a comienzos del período Edo (1603-1868) en manos de los monjes itinerantes (Komuso -no confundir con komoso) de la secta Fuke del budismo Zen. Estos monjes dentro de su entrenamiento tenían tres prácticas principales: la meditación conocida como zazen, la interpretación de la flauta Shakuhachi y en algunas ocasiones la práctica de un arte marcial en el cual se utilizaba el pesado cuerpo de la flauta como arma de defensa, esto debido al peligro que representaba viajar por algunas zonas de Japón en la época. En la interpretación de la flauta estos monjes buscaban básicamente dos cosas: la emisión de sonidos ásperos o “sucios”, -ya que creían que a través de estos podrían purificar su espíritu-, y el control de la respiración. La embocadura ha variado con el paso de los siglos pero en la actualidad se asemeja un poco a la de las quenas. <http://www.japonartesescenicas.org/>

flauta y la aplicación específica de los recursos de técnicas extendidas acordes precisamente con esas búsquedas.

Un repaso por sus principales antecedentes formativos en función de su propuesta compositiva, ubica a Adina Izarra estudiando inicialmente con el maestro venezolano Alfredo del Mónaco, en Caracas, quien como expresara la autora: *“fue muy estimulante y me impulsó muchísimo a lo que es ser un profesional de la composición”* (Plana, 2006).

Ya en Inglaterra, sus estudios con el compositor inglés Vic Hoyland influyeron especialmente en su interés por la música del compositor italiano Luciano Berio, de quien Hoyland era gran admirador. No obstante ello, a través del tiempo Izarra va a regresar *“a la música consonante, algo que Vic mismo nunca entendió. Yo creo que Berio ha sido lo más fuerte, luego, de siglos anteriores, Debussy, Mahler y ...Beethoven”*. (Ibídem).

De regreso a Venezuela en 1985, comenzó una importante actividad de composición para flauta, trabajando para ello junto al flautista venezolano Luis Julio Toro, quien inmediatamente estrenaba y grababa las obras que Izarra componía para él. Al respecto, dijo la autora: *“Esto fue tal estímulo que seguí escribiendo para él, creo que solo me faltó la de flauta alto”*. (Ibídem)

Adina Izarra actualmente vive en Caracas y enseña en la Universidad Simón Bolívar, donde es Profesora Titular, jefa del Laboratorio Digital de Música y Coordinadora de la Maestría en Música de la Universidad Simón Bolívar.

Acerca de la vinculación con las músicas populares y el folklore latinoamericanos -cuyo tratamiento se observará en algunas de sus obras- expresa que en la década del 70 se sintió influenciada por lo “pro-latinoamericano” (la figura del compositor uruguayo Coriun Aharonián fue altamente significativa al respecto, en esa época), y experimentó en obras con flautas de pan, zampoñas, quenas... Dice Izarra; *“fue una época, quizás una moda... algunos me criticaban y me decían que yo igual hubiera sido peruana, que chilena, que venezolana, porque lo que hacía no era interno...quizás tengan razón pero no me importa!!”* (Ibídem).

A partir de los ‘80 y particularmente relacionándolo con sus obras para flauta, trabajó en profundidad las posibilidades técnico-musicales del instrumento y exploró hasta el límite la aplicación de las técnicas extendidas en sus obras. *“... las técnicas extendidas pronto lo saturan a uno y se pueden volver un cliché y creo que en Plumismo las exploté al máximo!!”* (Ibídem).

Dentro del repertorio de las obras de esa época, se puede encontrar otro tipo de trabajo compositivo, en el cual su búsqueda va hacia una exploración melódica, rítmica y de estructuras. Es notorio el interés de la compositora por un punto

intermedio entre lo tonal y lo atonal “*mucho más que una tonalidad expandida*”, con la inclusión de elementos atonales y aleatorios en el marco de lo consonante.

En la actualidad, Adina Izarra comparte sus búsquedas compositivas en una llamativa dualidad, ya que compone para instrumentos antiguos y sobre composiciones barrocas, a la vez que explora en la música electrónica y el llamado videoarte.

Ha representado a Venezuela cuatro veces en los Días Internacionales de la Música de la ISCM (International Society for Contemporary Music) con: "*Pitangus Sulphuratus*" en Oslo, Noruega, 1990, "VOJM" para voz y electrónicos, en Seúl, Corea 1997, "*Retratos de Macondo*" en Rumania, 1999. Allí fue elegida Miembro del Comité Ejecutivo de dicha Asociación para el período 1999-2001. Y más recientemente, "*Estudio sobre la cadencia Landini*" para piano solo en los días mundiales de la música 2003 en Ljubljana.

Ha escrito para artistas venezolanos como Rubén Riera, Marisela González, Luis Julio Toro y Elena Riú, e Internacionales como Manuela Wiesler, la Orquesta de Cámara de Uppsala, Suecia, 1999; el Ensemble Neos de México, (Festival Cervantino, 1998 y Foro Internacional de Música Contemporánea 1997, 1998) y para el Festival Instrumenta Verano, de México, quienes han incluido sus obras en sus recitales, discos y giras nacionales e internacionales.

En el año 2002, Adina fue elegida miembro de número del Colegio de Compositores Latinoamericanos de Música de Arte.

3.2.2.1. Catálogo de obras para flauta de Adina Izarra

Título	Orgánico	Año	Edición	Grabación	Duración	Observaciones
Plumismo	Piccolo Solo	1986	Equinoccio, USB, Caracas.	C.D. "Desde una ventana con loros" Música para solistas. Equinoccio, Universidad Simón Bolívar. 1996	6:28	Dedicada a Luis Julio Toro
Pitangus Sulphuratus	Flauta y orquesta de cuerdas	1987	Manuscrito del autor	Manuela Wiesler Orquesta de Cámara de Uppsala, Suecia. C.D. "Oiseaux Tendres" Bis Gramophon, 1994	20	Dedicada a Luis Julio Toro
Margarita	Soprano, Guitarra y Flauta	1989	Manuscrito del autor			Sobre textos de Rubén Darío
Margarita	Mezzo, Flauta, Oboe, Arpa, Teclados y Contrabajo	1989	Manuscrito del autor			Sobre textos de Rubén Darío
Reverón	Flauta, Oboe y Contrabajo	1989	Manuscrito del autor		10 aprox.	Encargo de la GAN
Querrequeres	Dos Piccolos o Flauta y Oboe	1989	Manuscrito del autor	C.D. "Desde una ventana con loros". Música para solistas. Equinoccio, Universidad Simón Bolívar. 1996	1,26	Dedicada a Luis Julio Toro

Título	Orgánico	Año	Edición	Grabación	Duración	Observaciones
A Dos	Flauta y Guitarra	1991	Manuscrito del autor	C.D. "A Dos" HM Records, 1993		Dedicada a Luis Julio Toro y Rubén Riera
Luvina	Flauta Baja y Delay	1992	Manuscrito del autor	C.D. "Desde una ventana con loros" Música para solistas. Equinoccio, Universidad Simón Bolívar. 1996	5:32	Dedicada a Luis Julio Toro. Inspirado en poema de Juan Rulfo
El amolador	Flauta sola	1992	Manuscrito del autor	C.D. "Desde una ventana con loros". Equinoccio, Universidad Simón Bolívar. 1996. C.D "Small is Beautiful". Manuela Wiesler. Grammophon 1997	5:16	Dedicada a Luis Julio Toro
Carrizos	Flauta sola	1994	Funves- Caracas - 1996	C.D. "Desde una ventana con loros". Equinoccio, Universidad Simón Bolívar. 1996	16:34	Dedicado a Manuela Wiesler
Oratorio Profano	Soprano, Barítono, Flauta (u Oboe), Arpa, Guitarra y Percusión	1997	Manuscrito del autor			Encargo de la Universidad Simón Bolívar (Caracas). Texto de Fernando Fernández, basado en la obra del pintor Felipe Herrera.
Tres cortos	Flauta y Guitarra	1998	Manuscrito del autor			Dedicado a Luis J. Toro y R. Riera.

3.2.2.2. Obras seleccionadas

- I. El Amolador (1992)
- II. Plumismo (1986)

I. El Amolador

Obra compuesta en 1992, dedicada –como todas sus obras para flauta- al flautista venezolano Luis Julio Toro.

Existe el manuscrito y una edición en formato pdf, disponible en la página web de la autora (material revisado en 2005).

Acerca de esta composición, se detalla un comentario que hiciera la propia compositora para el presente trabajo, y que sirve como elemento introductorio: “...el amolador aún se puede escuchar por las calles de Caracas. Camina con su piedra de amolar tijeras, cuchillos y una armónica, con la cual hace esa llamada hexacordal de la pieza. Luego se sienta en cualquier escaloncito y gira su rueda para afilar las cosas...”.

II. “**Plumismo**”, para piccolo solo, fue compuesta 1986 y dedicada también a Luis Julio Toro.

Existen tres versiones de la partitura: el manuscrito de la autora, una edición de Equinoccio, Ediciones de la Universidad Simón Bolívar, 1997, Caracas y la partitura editada en formato pdf disponible en la página web de Adina Izarra.

3.2.3. La obra para flauta de Diego Luzuriaga

*“El ecuatoriano Diego Luzuriaga representa una de las más originales voces de la música latinoamericana actual. La fuerza y originalidad de su música surgen de sus melodías andinas, del color sonoro del post-impresionismo francés, y de su abierto lirismo latinoamericano”*²⁷. De esta manera, con las notas conceptuales allí detalladas se puede comenzar a plantear y definir en este trabajo, cuál es su propuesta en relación con sus búsquedas estéticas y musicales, cuando se habla de “originalidad” de la música latinoamericana actual, de las “melodías andinas” que transmiten una determinada fuerza -y en ello también halla su propia originalidad-, en el “color sonoro pos-impresionista” y el “abierto lirismo latinoamericano”.

53_____

²⁷ Presentación del compositor en su sitio web de Internet: <http://www.diegoluzuriaga.com>

Si bien cada uno de estos conceptos suponen caminos ampliamente transitados en la música a nivel mundial, es probable que su “originalidad” (entendida como una propuesta nueva) esté en la unión o presencia de todas ellas en una sola expresión musical. Se intenta, a través del análisis de sus obras, definir la propuesta compositiva de Luzuriaga, recortando, del amplio repertorio del autor, determinadas obras de las muchas compuestas para flauta.

A modo de información complementaria, se destaca que Diego Luzuriaga nació en 1955 en Loja, una pequeña ciudad del sur del Ecuador. Estudió inicialmente en su propio país y perfeccionó sus estudios musicales en diversos países, de los cuales se destacan los realizados en la Ecole Normale de París, luego en la Manhattan School of Music y en la Columbia University de Nueva York. Sus principales profesores han sido Gerardo Guevara, Yoshihisa Taira y Mesias Maiguashca.

Entre 1977 y 1983, en Ecuador, Luzuriaga se dedicó a la investigación, experimentación, interpretación y grabación de música folklórica de los Andes y Latinoamérica con el grupo Taller de Música.

A partir de sus estudios en el extranjero, comenzó una etapa de composición que le ha significado, poco a poco, un reconocimiento internacional. Ha recibido encargos de grupos y orquestas internacionales como la Orquesta Filarmónica de Japón, el Ensemble Intercontemporain y el Ensemble Itineraire de Paris, del Ensemble Pro Música Nipponia y el Nishikawa Ensemble de Japón del Nieuw Ensemble de Amsterdam, del Ensemble Aventure de Freiburg, de la Orquesta Sinfónica del Ecuador, del dúo Robert Aitken y Aurele Nicolet, del Quintet of the Americas de Nueva York, entre otros.

Es importante resaltar su labor docente, entre las que se destacan la enseñanza de composición en la Universidad de Brasilia y en la Universidad de Columbia de Nueva York.

Ha recibido varios premios internacionales, incluyendo en 1993 la beca Guggenheim. Su música es regularmente interpretada en numerosos eventos internacionales. La reciente grabación de "Once Canciones" lanzada por la soprano Dana Hanchard en Nueva York ha recibido excelentes reseñas periodísticas.

Actualmente vive en Filadelfia, Estados Unidos.

Acerca de las búsquedas compositivas de Luzuriaga resulta interesante leer sus opiniones en torno al panorama de la música contemporánea en la década del 80 y 90 y su actual visión del mismo. En la entrevista “Diego Luzuriaga: de la Quena al shinobue” publicada en la Revista de Ensayo y Poesía “País Secreto”, realizada en Quito en marzo del 2002, Luzuriaga opina que “Ya desde los años noventa, y desde los ochenta incluso, hubo una apertura fenomenal. Las llamadas “vanguar-

días” de décadas anteriores pasaron de moda. Hoy puede pasar por música contemporánea cualquier cosa, estilísticamente hablando. Hay minimalismo, música inspirada en el folclor y en la música popular. Hay música que suena romántica o hasta barroca. No sé hasta dónde puede extenderse esta lista. Pero me parece muy bien que la música contemporánea haya gozado de esta liberación de las “cadenas” de la vanguardia, del serialismo internacional y todo eso. Me parece que hay más sinceridad y, por lo tanto, más variedad. ¡Viva la variedad!”. Y agrega “El mundo da vueltas. Hasta hace poco, ser compositor contemporáneo significaba ser vanguardista, romper tradiciones, hacer ruido. La segunda mitad del siglo XX fue dominada totalmente por el dodecafonismo inventado por Schönberg. Compositores de todos los rincones del mundo abrazaron esa tendencia internacional. Pero ya hacia el final del siglo, fue natural que esta música contemporánea comenzara a agotarse y a agotar a los oyentes. Por suerte, hoy veo que hay un gran pluralismo, hay un renacer de varios tipos de música “contemporánea”. A mí me interesa particularmente una música inspirada en las tradiciones “étnicas” locales. Me parece increíble que esta posición aparezca ahora como “nueva” dentro del contexto de la creación musical de tradición clásica, pues es algo que siempre se ha hecho, desde Bach hasta Stravinski. Sin duda, el mundo da vueltas”.

3.2.3.1 Catálogo de obras para flauta de Diego Luzuriaga

Título	Orgánico	Año	Edición	Grabación	Duración	Observaciones
Habanera y Sanjuanito	Flauta y piano	1979			7:25	
Paris-Yangana-Paris	Flauta sola	1984	Manuscrito del autor		5:45.	
Minitrío	Flauta, viola y cello	1985			4:02.	Estreno Academia Franz Ligt de Música, cursos de verano a Gyor, Hungría.
Crimen y Castigo	Pícolo y clave	1986	Manuscrito del autor		5:38.	
Brasilia	Flauta, percusión y sintetizador	1986			8:24.	
Ludus Spectralis	Flauta, marimba y tape	1986	Manuscrito del autor		10:25.	

Título	Orgánico	Año	Edición	Grabación	Duración	Observaciones
Flute Concerto	Flauta y Orquesta	1986-1991			20:05	Estreno por la Orquesta Sinfónica Nacional de El Salvador. También interpretada por la Riverside Symphony, y la Banff Festival Orchestra.
La Múchica. Cinco piezas	Flauta y piano	1988	Editorial Harvey Lemoine, París.		12:12.	
Concertino Colorum	Flauta y once instrumentos. (oboe, clarinete, corno francés, percusión, arpa, 2 violines, viola, cello y dos contrabajos)	1990	Manuscrito del autor		14:45.	Encargo del North/South Consonance Ensemble
Aqua	Cuarteto de flautas y percusión	1991			8:02.	Encargo del Festival Ecuatoriano de Música Contemporánea
Tierra... Tierra	Dos flautas (cambian a piccolo y flauta en sol)	1992	Editado en Harvey Lemoine, París.	Incluida en el CD "Música Contemporánea para Dos Flautas", por Beti Plana y Valeria Larroque, Mendoza, Argentina	9:40.	Encargo de Aurele Nicolet y Robert Aitken.

Título	Orgánico	Año	Edición	Grabación	Duración	Observaciones
Quinteto Silvestre	Quinteto de vientos	1992	Harvey Lemoine, Paris.	Grabada por el Quinteto de Alientos de la Ciudad de Mexico (Global Entertainment GECDI-8003)	10:05.	Encargo del Quintet of the Americas, New York.
Flauta y Viento	Flauta y tape	1992		Tape realizado en el Columbia University Electronic Studio	6:38.	
Dúos Fáciles	Dos flautas o dos instrumentos melódicos	1993	Edit. Zimmermann, Frankfurt. 1998	Incluido en el CD "Compositores", de la Universidad de Brasilia.	6:12.	
Viento en el viento	Dos flautas (cambian a piccolo, flauta en sol y baja) sonidos electrónicos y percusión.	1994		Incluida en el CD "Southern Cones", por Leonardo Records, Cambridge, MA.	17:15.	Encargo del Ensemble Intercontemporain y el IRCAM de Paris
Yaraví & Yumbo	Flauta y cuarteto de cuerdas	2002			14: 15.	Encargo del New Music Concerts of Canada. Dedicada y estrenada por Robert Aitken y el Cuarteto Latinoamericano

3.2.3.2. Obras seleccionadas

- I. Flauta y Viento
- II. Tierra...Tierra

I. Flauta y Viento

Esta obra, compuesta en 1992, es para flauta y tape y existe la partitura en manuscrito del autor, pero no está editada hasta el momento. Se advierte un exhaustivo tratamiento sobre el sonido soplado como aplicación de T.E: en la flauta y asimismo en el tape. No se han encontrado grabaciones hasta el momento.

II. Tierra...Tierra

La obra presenta características en las que conviven determinadas sonoridades vinculadas con la música andina, trabajadas con procedimientos y recursos musicales de vanguardia, los que conforman un mismo lenguaje. De esta manera, se detectan las sonoridades de las zampoñas traducidas en la flauta mediante la aplicación de T.E. con el sonido soplado (eolian). Las técnicas compositivas empleadas aquí por Luzuriaga, permiten analizarla describiendo los materiales de la misma y los procedimientos compositivos utilizados.

CAPÍTULO 4

LOS AUTORES Y LAS TÉCNICAS EXTENDIDAS

4.1. Criterios de análisis

Para el análisis de cada una de las obras se siguieron los siguientes pasos:

En primer lugar, se elaboró una tabla con la tipificación de las T.E. que utilizó cada autor en sus respectivas obras, desde donde se observaron los tipos de grafías específicas. En relación con la utilización de los recursos de T.E., se vinculó el modo en que éstos intervienen en la obra, para determinar si forman parte estructural de la misma o son utilizados como un recurso más en la obra a modo de un “efecto” tímbrico.

El estudio y análisis musical del corpus se realizó a partir de metodologías propuestas por los compositores y docentes Guillermo Pozzatti, Francisco Kröpfl, Susana Antón y Adina Izarra. Éstas fueron estudiadas y trabajadas en los diversos Seminarios de Análisis cursados en la Primera Cohorte de la Maestría en Interpretación de *Música Latinoamericana del Siglo XX*. El primero de los métodos analíticos (Kröpfl-Pozzatti) permite comprender, entre otros aspectos, la idea compositiva a partir del elemento generador (unidades formales), es decir, el proceso de construcción de la obra y la interrelación de sus unidades formales. En ese sentido, la incorporación de los recursos de T.E. como un motivador compositivo juega un rol determinante en la composición. Por su parte, la propuesta de S. Anton permite una comprensión general de las características de las obras, desglosando e interrelacionando los parámetros que se describen más abajo, mientras que la metodología propuesta por A. Izarra es claramente aplicable en el análisis de los procesos de construcción musical, especialmente del aspecto rítmico, puesto que permite detectar procedimientos muy utilizados en la música del siglo XX, como la llamada “modulación métrica”, la cual podrá verse claramente en “*Tierra... Tierra*”, de D. Luzuriaga.

De la interrelación de estas metodologías de análisis, se pueden desglosar los siguientes parámetros:

- Forma, estructura y diseño: unidades formales. Procesos constructivos.
- Aspecto rítmico: unidades conceptuales. Construcción rítmica y desarrollo.
- Aspecto armónico: sistemática y desarrollo.

- Aspecto melódico: ordenamiento de alturas. Unidades conceptuales y desarrollo.
- Texturas: tipos y tratamiento.
- Articulación y dinámica.
- Integración de las T. E. al discurso musical.

4.2. Análisis de las obras para flauta de Mario Lavista

4.2.1. Análisis musical de Tríptico

4.2.1.1. “Canto del alba”²⁸

TABLA Nº 2: Tipificación de las T.E. de Canto del Alba

<u>Técnicas extendidas</u>	<u>Escritura</u>
<i>¼ de tono ascendente</i>	
<i>¼ de tono descendente</i>	
<i>multifónicos</i>	
<i>sonidos cantados</i>	
<i>tonos difusos</i>	
<i>sonidos silbados</i>	W. T.
<i>glissandos</i>	
<i>sin vibrato</i>	S. V.
<i>armónicos naturales</i>	

61

²⁸ El análisis se realiza sobre la partitura original de “Canto del alba”, Ediciones Mexicanas de Música, A. Ac., México, segunda edición 1982.

Las digitaciones de multifónicos y tonos difusos han sido tomadas por Mario Lavista del libro "The Other Flute" de Robert Dick (Oxford University, 1975). Para mayor claridad el autor incluye en la partitura el diagrama de digitaciones de la flauta sobre cada multifónico o tono difuso que aparece en la obra.

Primera Sección: A

La obra no está escrita en compases y presenta indicaciones metronómicas permanentes junto a los cambios de carácter sugeridos por el autor. Esta característica es común en las obras de Lavista incluidas para esta tesis, *Canto del Alba*, *Nocturno*, *Lamento* y *Cuicani*.

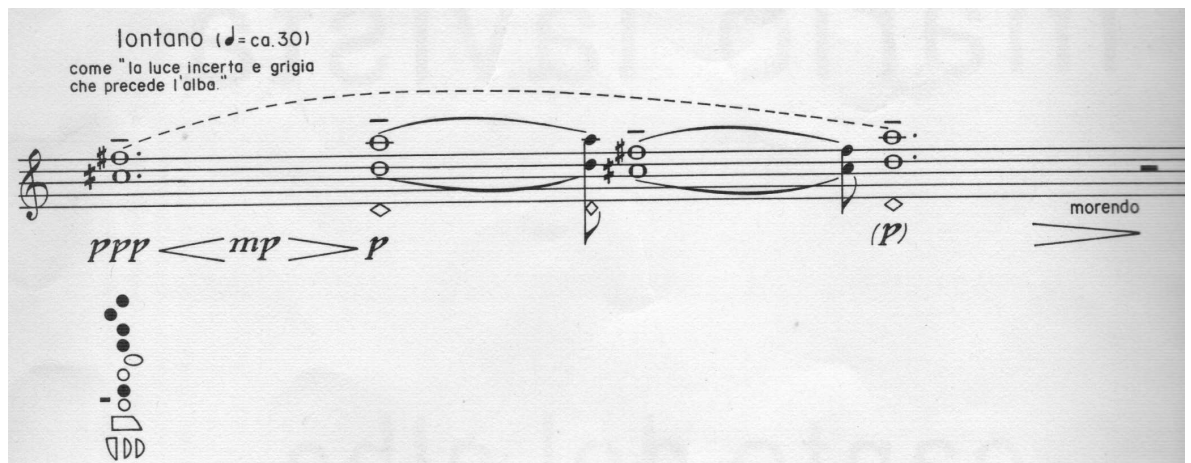
De carácter polifónico, alude a la imagen del laúd a la que hace referencia el poema de Wang Wei en el epígrafe de la obra. Abarca desde el comienzo hasta el silencio de blanca del segundo sistema y la constituyen cuatro frases separadas por silencios, las cuales llamaremos respectivamente a, b, a' y b', y un breve Puente.

- Frase a: lleva una indicación metronómica de negra = ca. 30 y carácter *lontano* "come la luce incerta e grigia che precede l'alba".

Todas estas indicaciones dan una pauta de la sonoridad sumamente suave y sutil de la composición. Suave en cuanto a la primordial elección de matices de muy baja intensidad y sutil en la utilización de una importante cantidad de cambios mínimos de timbres, ritmos y texturas.

Comienza con un primer multifónico de cuarta con el *do* ascendido $\frac{1}{4}$ de tono, en **ppp**, conducido a otro multifónico de quinta justa (motivo 1), repitiendo los mismos en sentido pendular, variando su duración.

Ej. N° 1 (M. Lavista. Canto del Alba, Ed. Mexicanas de Música, 1980)



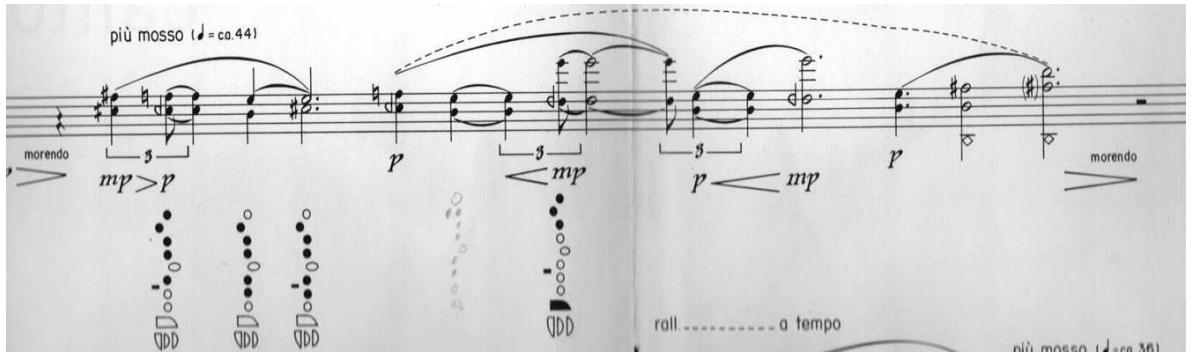
- Frase b: tiene indicación de carácter *più mosso* y metronómica de negra = ca. 44.

Inicia su motivo 2 con el mismo multifónico de a pero éste es conducido a un multifónico de *do* $\frac{1}{4}$ de tono bajo-*fa*; repite el motivo 2 y lo encadena con una serie de multifónicos con movimientos de intervalos muy cercanos, los cuales se suceden produciendo sonoridades similares de mínimas diferencias de interválica. Esta es una de las características del trabajo compositivo de Lavista, que incluye microtonos que inducen al oyente hacia otra percepción de las alturas, es decir una estratificación en cuartos de tono.

Ej. N° 2 (*Ibíd.*)

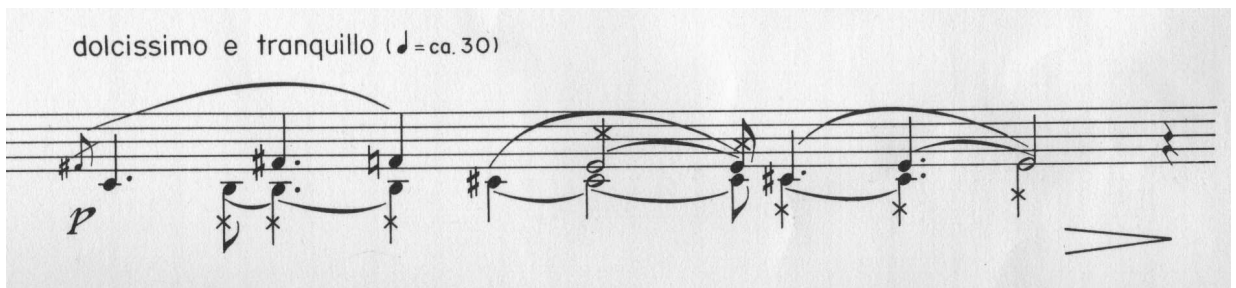
- Frase a` : luego de un breve silencio, comienza a`, frase que incluye una apoyatura y un tono difuso para tomar el motivo 1 con la intercalación de un multifónico de novena. Se reitera a variada con apoyatura doble y el acorde de novena resuelve en un *re* grave con un tono difuso que lo antecede.
- Frase b : esta sección se cierra con la frase b usando los mismos materiales del motivo 2, intercalando multifónicos de novena (*reb* $\frac{1}{4}$ de tono bajo – *mi* 3° octava) resolviendo en un nuevo multifónico de quinta (*si-re*) y su posterior inversión.

Ej. N° 3 (*Ibíd.*)



- Puente: a modo de puente y con la indicación de carácter *dolcissimo e tranquillo* negra = 30, presenta una serie de materiales musicales que pasarán de una textura polifónica con multifónicos y sonidos cantados, a otra decididamente monódica. Comienza una apoyatura a *do* grave, un *si* grave cantado sobre el cual construye una quinta con la flauta, una quinta disminuida, luego desde un *do#* construye una tercera menor hasta formar unísono de *mi* entre la voz y la flauta, que anticipando la nueva sección se toca sin vibrato luego con un intervalo de segunda menor, luego con tonos difusos para resolver en un *fa*. El siguiente es un fragmento.

Ej. N° 4 (*Ibíd.*)



Segunda Sección: B

Si bien la indicación metronómica del comienzo de esta nueva sección es la misma que trasunta en diversos momentos de la anterior (negra = 30), los materiales y su construcción son distintos. A grandes rasgos se observa que esta Sección responde a la idea del *silbido* incluida en el poema epígrafe cuando se refiere a "... y silbo, silbo, silbo". Para ello, el compositor construye los materiales de un modo decididamente monódico, para contraponerse al tratamiento polifónico de la anterior Sección. Hay en B un mayor interés por la conducción de la melodía (con esporádicas apariciones de multifónicos, aludiendo al acompañamiento del laúd que insinúa

el poema) y por la variedad de tonos difusos; es decir que, sin dejar de incluir un minucioso tratamiento dinámico, los aspectos melódico y tímbrico son los relevantes.

Esta Sección abarca hasta el *do# (lunga)*, del segundo sistema de la página 2 de la partitura.

Hay en esta sección permanentes cambios de carácter y tempo:

- Frase c: presenta 5 motivos: el motivo 1, indicado con “*lento e molto espressivo* (negra = ca 30); el motivo 2 indicado *rall..... a tempo*; el motivo 3 *più mosso* (negra = ca. 36); y el motivo 4 *Lontano* (negra= ca. 30) y el motivo 5 *più mosso* (negra = ca.36). Se evidencia un tratamiento melódico minucioso, combinando asimismo una variedad de tonos difusos y alternando, como advertimos anteriormente, breves pasajes de multifónicos, citando (en el motivo 4) el comienzo de la frase b (Sección A).

Ej. N° 5 (*Ibíd.*)

lento e molto espressivo (♩ = ca. 30) più mosso (♩ = ca. 36)

ppp soffovoce *mp* *mp* *p* poco *pp* *mf* *p sub.* *mf* *f* *p sub.*

© Mario Lavista, México 1980.
 Ed. Juárez 18-206 México 1, D. F.

- Frase d: podemos reconocer 5 motivos: el motivo 1, *ancora più mosso* (negra = 50) *sempre con molto espressione*, en *f* (ma dulce), el motivo 2 con un *p* súbito con multifónico a un *re f*; el motivo 3, tiene una apoyatura sobre un tono difuso y salto de novena en *f* con glissando a súbito *p*; el motivo 4 *deciso* (negra= ca.56) con doble apoyatura a un tono difuso y a multifónico de décima (re sostenido ¼ tono alto-fa3) con cresc. a *ff* y el motivo 5, *a tempo* (negra = ca.50) con tonos difusos que resuelven a un multifónico *re-la*, que apareció en el comienzo de la obra (frase a). En esta frase, se advierte la continuidad del tratamiento monódico, pero con un menor sentido melódico que la frase anterior, y a su vez se evidencia una aceleración del tiempo y

una expansión de los matices hacia *f* y *ff* (en la siguiente frase se alcanzará mayor intensidad aún).

Ej. Nº 6 (*Ibid.*)

- Frase e: en esta frase se presenta una mayor textura polifónica, y en ella llega a un climax, evidenciado en la inclusión de la nota más aguda de la obra en *fff*, indicando, asimismo, *energico* (negra=ca.72). Está estructurada en 7 motivos: motivo 1 *molto cantabile* (negra = ca. 40), un salto de cuarta aumentada que conduce a multifónico de novena en *f*, Motivo 2 *poco meno mosso lontano*, armónico y multifónico de quinta, el motivo 3 *a tempo* (negra = ca.40) con una apoyatura sobre tono difuso que resuelve en multifónico de novena (*do-re*), el motivo 4 que reitera el mismo comienzo del motivo 1, y que conduce a un *fff* de *fa* 3º octava, que se encadena a un glissando hacia *mib* ¼ tono bajo, y que, luego de un silencio de corchea, ataca un *la* 2º octava con apoyatura. El motivo 5 *molto meno mosso* (negra = ca.40) resulta un eco del final del anterior, pues, luego de una apoyatura doble a un *fa* (octava grave en *mf*), realiza un a *mi* ¼ tono alto y a *mi* natural, conduciendo a un multifónico de cuarta (*sib -mib*). Los motivos 6 y 7 combinan minuciosamente un mismo elemento musical, con variaciones tímbricas: de un *sib* va a un *reb*, ambos en sonidos naturales y conducen a un multifónico de novena (*do-re*), lo que se repite en el motivo 7, pero el *si* es ¼ de tono ascendente en tono difuso, el *reb* es tono difuso y el tercer sonido es un *do#* armónico de 3º octava. Este último armónico anticipa y prepara la sonoridad de la última frase de esta sección.

Ej. N° 7 (*Ibíd.*)

- Frase f: el motivo 1 *Lento* (negra =ca .30) *come un eco*, está constituido por dos armónicos en la 3^o octava a manera de suave silbido, al que le sigue (a modo de eco) el motivo 2 *ancora piú lento* (negra = ca. 20), *Lontanissimo, senza espressione*, constituyendo entre ambos una secuencia de armónicos que resuelve en un *re* y *do#* grave, el cual, mediante un sonido cantado a la octava, se convierte en un *do#* octava aguda en sonido natural con calderón.

Ej. N° 8 (*Ibíd.*)

Tercera Sección: C

Las ideas musicales están organizadas en cuatro frases, en las cuales el compositor condensa materiales tanto monódicos como polifónicos, preparándonos para el final. Los recursos que utiliza en cada uno de ellos son los siguientes:

- Frase g: -*Molto lento* (negra = ca. 25) *lontano, quasi etereo, con fantasía*. Comienza en el registro grave, con *si* blanca y un *do#* al cual le continúan un despliegue de armónicos a modo de secuencias, medidas en segundos, en los cuales el flautista, al soplar, debe tapar y destapar las llaves correspondientes a los sonidos señalados alternándolas *ad libitum* de manera que se produzcan armónicos, en los tres registros. La medida de estas secuencias son 8" en el registro grave, **ppp** cresc. y dim., 3" registro grave, creciendo a **mf** durante 5" en el registro medio, 5" nuevamente en el registro grave **ppp**, luego 3" registro sobreagudo en **fff** y dim. al grave con 8".

Ej. N° 9 (*Ibíd.*)

The image shows a musical score for a flute piece. At the top, it specifies the tempo 'molto lento' with a quarter note equal to approximately 25 beats, and the mood 'lontano, quasi etereo, con fantasia'. The score begins with a whole note 'si' (B) and a quarter note 'do#' (C#). A bracket above the staff indicates an 8-second duration for a section of the piece. Below the staff, there are dynamic markings: 'pp' (pianissimo), 'ppp' (pianissimissimo), and 'poco' (poco). Performance instructions include 'prestissimo' and 'sempre simile'. At the bottom, there is a fingerings diagram for the notes, with an 'alt.' (alternate) fingering indicated for the notes.

- Frase h: (que podríamos llamar h'), (*lentissimo* negra= ca. 22) comienza igual que g, pero luego del *do#* grave se despliega una serie de dos multifónicos sobre dicha nota. El multifónico final de esta frase, tendrá su continuidad en la frase siguiente.
- Frase i: esta frase está constituida por una secuencia sobre dos multifónicos que (como en el comienzo de la obra, *Sereno, in lontananza*, negra = ca. 22) se van intercalando sucesivamente, por momentos queda solamente la nota baja a modo de nota pedal y la superior en silencio, cambia al siguiente multifónico, también apagando la nota superior, hasta que al fin queda sonando

el multifónico completo. De este modo, la frase intercala sutilmente sonidos polifónicos y monódicos, siendo coherente con el tratamiento general de la obra.





Ej. N° 10 (*Ibíd.*)


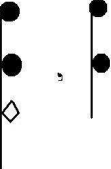

- Frase j: preanunciando el final, esta frase retoma la idea monódica del “silbo” alusivo, con un *si* agudo de 4^o octava (*lontano, come un sussurro*) en W.T.. Este recurso tímbrico y técnico flautístico continúa, produciéndose en la flauta con la posición de *si* grave, y obteniendo los *sonidos silbados* en la 3^o octava, sonando a modo de glissando de W.T. (en esa técnica extendida de W.T., el resultado es una serie de armónicos que suenan precisamente como *sonidos silbados*). Otro W.T. sobre *fa#* en 4^o octava y con calderón, concluye la frase, para presentar, a modo de sugestivo final, un multifónico de *fa#-si*. (el cual se había anticipado en la frase j), con calderón **ppp**, perdiéndose.

Ej. N° 11 (*Ibíd.*)

4.2.1.2. "Lamento".

TABLA N° 3 : Tipificación de T.E. de Lamento

Técnicas Extendidas	Escritura
<i>¼ de tono descendente</i>	
<i>tono naturalmente alto</i>	
<i>sostenido ligeramente bajo</i>	
<i>sonido cantado</i>	
<i>armónicos naturales</i>	

	
<i>multifónicos</i>	
<i>golpear la llave al mismo tiempo que se ataca la nota</i>	

Con relación al análisis²⁹, se advierte en la obra, en términos generales, la utilización de pocos materiales para su composición, sobre todo si se compara con *Canto del alba*, pero al mismo tiempo se destaca el gran aprovechamiento de ellos. Evidentemente Lavista quiere impregnar a la composición de un cierto estado meditativo, a modo de plegaria, utilizando elementos musicales que le permiten transmitirlo. Por ejemplo, incorpora solamente dos indicaciones de tempo y carácter en toda la obra (ambas de gran lentitud); las texturas musicales y los registros de alturas son claramente dos, coincidentemente con cada una de las Secciones de Lamento; además –y siempre en términos generales-, el trabajo rítmico incorpora prominentemente movimientos en redondas, blancas y negras, con esporádicas apariciones de negra con puntillo y corcheas.

Las Secciones en *Lamento* están estructuradas en Oraciones, éstas en Frases, y las Frases en Motivos. Se detalla aquí el análisis de la construcción de los materiales y la utilización de los recursos de técnicas extendidas aplicados.

Sección A: La indicación de tempo y carácter detalla *Lento sostenuto, con un intimissimo sentimiento* (negra =46-50). Se evidencia un tratamiento eminentemente melódico, como generador de las ideas musicales (motivos, frases, etc.), a diferencia de la siguiente sección, que presenta texturas polifónicas. Se advierte que las ideas musicales están explicitadas, por Lavista, en la inclusión de arcos de líneas segmentadas que indican las frases. A su vez, y con arcos de ligaduras, están gra-

71_____

²⁹ La obra, al estar compuesta para flauta baja, tiene su escritura transpositora una octava alta; es decir que las notas escritas suenan una octava baja. Por ello, las referencias en el análisis se hacen sobre las notas escritas.

ficadas las definiciones de los motivos. En toda la Sección A, la construcción de todas las frases está hecha con dos motivos a veces separados por silencio de negra y otras veces no.

Como se ha explicitado antes, son dos las Oraciones que presenta esta Sección; cada una de ellas concluye con una quinta superpuesta: la primera, lo hace con un do# grave en la flauta y la voz canta la quinta superior de aquella, en tanto que en la segunda frase presenta un multifónico, también de quinta, re-la, en la 2º octava.

o Oración 1: abarca desde el comienzo hasta la quinta superpuesta *do#-sol#*. Presenta cuatro frases. Las dos primeras están separadas por un silencio de blanca; la segunda, separa a la tercera con un silencio de negra, en tanto que entre la tercera y la cuarta no hay un silencio, sino una respiración indicada por el compositor.

- Frase a: tiene dos motivos, el primero con un sentido melódico ascendente y un movimiento dinámico de *pp* cresc. y vuelta a *pp*, en tanto que el segundo tiene un sentido melódico descendente y un matiz homogéneo en *p*, con un regulador descendente y *morendo* en su última nota.

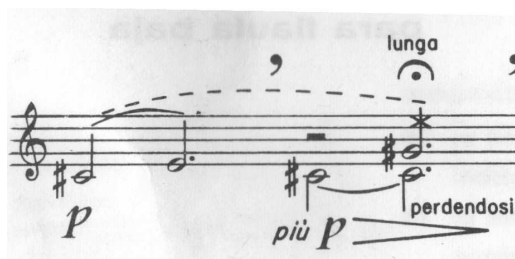
Ej. N° 12 (M. Lavista .*Lamento*, Ed. Mexicanas de Música,1984)

The image shows a musical score for Flauta baja. The tempo is marked 'Lento sostenuto, con un intimissimo sentimento' with a metronome marking of [♩ = 46 - 50]. The score includes a 'corto' marking with a fermata over the first note. The dynamics are marked as *pp*, *poco*, and *p*. A 'morendo' marking is present at the end of the phrase. The melodic line consists of several notes with a dashed line indicating a breath mark over the first two measures.

- Frase a': presenta el primer motivo con una variación rítmico muy leve, y el segundo, además de una variación rítmica, una variación melódica. En ambos casos se conserva la idea de la frase anterior, variada.
- Frase b: también constituido por dos motivos, a diferencia de las frases anteriores, no hay un silencio entre ambos motivos, lo que le da mayor continuidad a la idea musical, y además ahora el sentido melódico, en el primer motivo es descendente y en el segundo, ascendente. También está variado el tratamiento dinámico, ya que el primer motivo comienza *mf* con disminuyendo a *p* en el segundo motivo, que hará un crescendo a *mf* para producir un disminuyendo a *niente*.

- Frase c: es un poco más breve que las anteriores, y de un evidente menor movimiento melódico-rítmico. Presenta dos motivos, el primero de ellos un intervalo melódico de tercera menor, en el registro grave, en *p*, y el segundo un intervalo superpuesto de quinta justa *do#-sol#*, la nota grave tocada y la otra cantada. Este sonido lleva un calderón *lunga*, marcando claramente el final de la Oración.

Ej. N° 13 (*Ibíd.*)



- Oración 2: está constituida por cuatro frases, en las que se evidencia un progresivo ascenso melódico que llevará al último sonido de la misma, el más agudo, un multifónico *re-la* de la 2ª octava de la flauta. Asimismo, es clara la aceleración rítmica, mediante la utilización de mayor cantidad de negras y negras con puntillo y finalmente, el despliegue dinámico alcanza a un *f* aproximadamente en la mitad de esta Oración. Se describen a continuación las frases y sus tratamientos:
 - Frase d: si bien se podría encontrar elementos melódicos, rítmicos y dinámicos similares a la frase a, esta similitud es relativa, puesto que la interválica es distinta, si bien conserva ciertos movimientos melódicos; la rítmica es también distinta, y el planteo dinámico conserva el sentido, pero ahora está en un plano superior. Otro elemento que se incluye, es la separación de los motivos por un silencio de negra.
 - Frase e: es en esta frase donde el compositor llega al punto de máxima intensidad, al incluir un *f*, al final del primer motivo y en el comienzo del segundo. Si bien hay una diferencia en el sentido melódico entre ambos motivos, el resultado general de la frase es de un ascenso evidente, el cual tendrá continuidad en las frases siguientes.
 - Frase f: en esta frase se vuelve a la dinámica en *p*, y el trazo melódico es descendente en el primer motivo y ascendente en el segundo, alcanzando, asimismo, un punto de altura mayor que todas las frases anteriores.

- Frase g: es esta frase la más diferente de las anteriores de esta Oración. Esto se evidencia en el tratamiento de su textura, de tipo polifónico, a modo de anticipación de la próxima Sección, netamente polifónica. El primer motivo parte de un *re* grave que se presenta a modo de una fundamental de la frase; a partir de ella se despliega un intervalo armónico de quinta con el *la* cantado, el cual se mantiene en tanto que la nota grave asciende a un *fa* formando, así, un intervalo de tercera *fa-la*; el siguiente motivo vuelve a la quinta superpuesta *re-la*, el cual es convertido en un multifónico *re-la* en la 2^o octava. A nivel dinámico, la frase partió de un *p* a un *mf*, y finalizó con un diminuendo *perdendosi*. Por último, se destaca la presencia del segundo claderón lunga, concluyendo así la segunda Oración y por ende la Primera Sección.

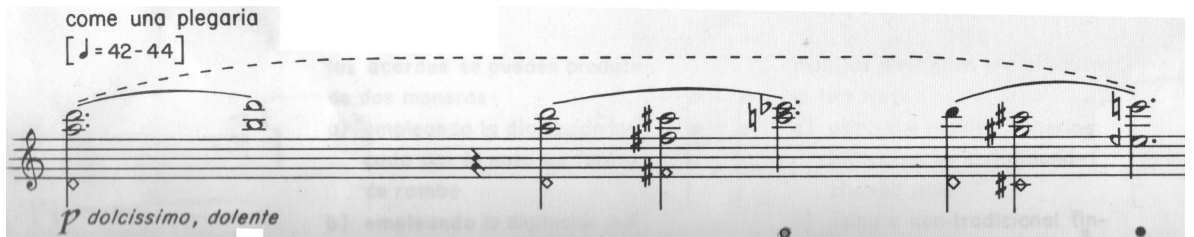
Sección B: Como se ha anticipado, esta Sección es decididamente de características polifónicas, para lo cual Lavista organiza cada motivo en secuencias de 2 y 3 multifónicos incluyendo, asimismo, armónicos y, a veces, sonidos naturales. La indicación de carácter *come una plegaria* y de matiz *p dolcissimo, dolente*, nos está dando la pauta de que es en esta sección donde el compositor alude al dolor y al sentido meditativo y de plegaria, que lleva a la memoria de Raúl Lavista.

Se observa en B un menor movimiento rítmico, con escasas presencias de valores de negras, predominando redondas y blancas. Asimismo, se advierte un trabajo en un registro más agudo, con inclusión mayoritariamente de sonidos de la 2^o y 3^o octavas, volviendo a la octava baja solamente en el final.

El tratamiento de la polifonía en esta Sección se lo que puede denominar polifonía blanca, con movimientos de voces muy lentos, homofónicos, intercalándose, en la segunda oración, breves pasajes monódicos.

- Oración 3: está constituida por tres frases (h, i y j), y entre las dos primeras un breve nexos.
 - Frase h: formada por tres motivos, de 2, 3 y 3 sonidos respectivamente. Se trata de secuencias de multifónicos de variados intervalos, entre los que se destacan (por su mayor presencia en números) los de cuarta y quinta y, en menor medida, los de tercera y sexta.

Ej. N^o 14 (*Ibíd.*)

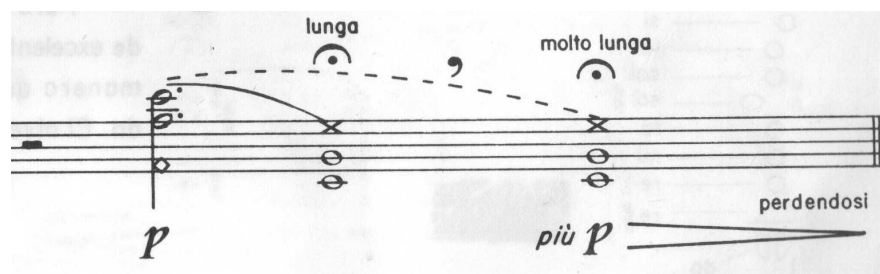


- Nexo: está constituido por dos multifónicos, en blancas y **pp**, ligados. Se trata de una sexta y una cuarta aumentada microtonalmente. El análisis general de la estructura de la obra ubica estas dos notas como un nexo, de estructura interna, suerte de eco en multifónico de lo escuchado, y de textura similar a todo el planteo de la Sección.
 - Frase i: en este caso, la frase está formada, también, por tres motivos, sobre blancas, y en multifónicos con intervalos armónicos más variados que la frase anterior: segunda, quinta, sexta, quinta, novena, cuarta y quinta. El movimiento dinámico reitera lo presentado en h, es decir de *p* a *pp*.
 - Frase j: más breve que las anteriores, tiene pocos elementos, en los que se condensa, en el primer motivo, un sonido natural, un multifónico de novena y otro de tercera; su dinámica va desde **pp** a **f**, marcando, así, es el otro punto climax de intensidad en toda la obra, coincidente con el punto climax de alturas, al llegar a un sol# en la 3^o octava. Luego de un silencio de negra, le sigue, en **p**, el segundo motivo formado por dos multifónicos: uno de quinta justa (*sol-re*) que pasa, por movimiento contrario y otro de cuarta justa (*sol#-do#*). Sobre éste se presenta el tercer calderón *lunga*, y disminuyendo *morendo*, que marca el final de la Oración.
- Oración 4: es en esta Oración donde Lavista incorpora algunos pasajes monódicos, entre multifónicos. Son tres frases, en las cuales la dinámica irá desde *mf* a *p*, matizado con reguladores a *mp* y *più p*.
- Frase k: constituida por dos motivos, el primero va de un multifónico en el agudo (en el que reitera la nota climax aguda de la obra, sol# 3^o octava) a un armónico de mib también en la 3^o octava, al que sucede un multifónico re-la y un pasaje melódico breve en la 2^o octava, de leves movimientos (mib-fa-re). Un silencio de blanca precede la siguiente frase.
 - Frase l: comienza desde aquí la indicación *rallentando poco a poco* que irá hasta el final de la obra. Esta frase es también de dos motivos, en el primero pasa de un multifónico en la 2^o octava (do-sol), a una tercera melódica descendente (lab-fa) y descansa en otro multifónico de quinta en la misma octava.

va (mib-sib), a lo que le sigue, silencio de negra mediante, el siguiente motivo, conformado por un la 2º octava, multifónico de quinta fa-do, al cual sigue, desde el fa grave, una melodía con la misma interválica de leves movimientos de k, pero en este caso con movimientos contrarios: fa-mib-solb. Esta frase y la anterior, llevan una misma idea compositiva, al alternar movimientos melódicos similares entre multifónicos e ir, poco a poco, preparando el final, donde cada elemento musical (rítmico, melódico, textural, dinámico, de tempo y carácter) confluye en la conclusión de la obra. Es decir, se llegará al *perdendosi* final en una leve graduación general de los elementos musicales. Otro silencio de blanca precede la siguiente frase final.






- Frase m: tres intervalos armónicos componen la frase final de *Lamento*. El primero, un multifónico *fa-do* en la 2º octava, es ligado a un intervalo de quinta en la octava baja, en el que el *do* grave es tocado y su quinta aguda cantada, con un calderón *lunga*, ambos en matiz *p*. El final es el mismo segundo intervalo, *più p*, con calderón *molto lunga*, un regulador disminuyendo y la indicación *perdendosi*.


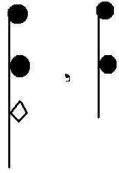
Ej. N° 15 (*Ibíd.*)



4.2.1.3. "Nocturno"

TABLA N° 4: Tipificación de las T.E. en Nocturno

Técnicas Extendidas	Escritura
<i>¼ de tono ascendente</i>	
<i>sonido percutido</i>	
<i>tonos difusos</i>	
<i>sonido cantado</i>	
<i>ataque súbito en la apogiatura con cambio súbito al tono difuso</i>	

<p><i>armónicos naturales</i></p>	
<p><i>multifónico</i></p>	

Si bien, como se ha advertido al analizar sus escritos y su propia opinión, la música de Lavista se aparta del realismo, la relación entre el compositor y las expresiones artísticas en general, manifiesta una necesidad de tomar de éstas los elementos que movilicen la composición. En las obras anteriormente estudiadas se ha detectado, aunque no de una manera explícita sino más bien velada y subliminal, una relación de imágenes que funcionan como disparadores de las ideas musicales. A modo de ejemplo, en el discurso de *Canto del Alba*, el *laúd* y el *silbo* hallaron su correlato en aspectos musicales de la obra (texturas, timbres, dinámicas), o en el caso del epígrafe de *Lamento* al introducir, con su clima poético, en el universo musical de esta dolorosa plegaria. En *Nocturno*, aunque aún más veladamente, el epígrafe provoca en el compositor la búsqueda de numerosos recursos compositivos que configuran, en términos generales, la idea de una música nocturna. Es decir, imágenes tales como “*El sol ya recogió todas sus sombras*” o “*El sueño marca las verdes pupilas del gato*” y “*... con su oro nocturno*”, establecen pautas que, como paleta de colores, incidirán en el trabajo del compositor. Por ello, es que hay en esta composición mayor variedad de motivos generadores, mayor gama de recursos dinámicos, mayores recursos de técnicas extendidas, las que irán intercalándose y mixturando en todas las estructuras de la misma.

Entre todos los recursos, y en especial los de técnicas extendidas, Lavista recurre aquí a los tonos difusos para definir el estilo de esta obra. Es importante, en este sentido, destacar que los tonos difusos son en algunos casos muy distintos entre sí; a veces la denominación “tonos difusos” podría comprenderse como sonidos de un mismo timbre (difuso), pero en realidad el término engloba una importante variedad de espectros, los que ofician de movimientos musicales tímbricos de

gran sutileza. Hay, entonces, permanentes cambios melódicos, rítmicos, dinámicos, de movimiento y, especialmente, tímbrico, en gran medida por la utilización de estos tonos difusos.

Sobre esta misma idea, Lavista recurre a la incorporación de varios tonos difusos seguidos sobre una misma nota, de modo tal que pueda percibirse ese sutil cambio tímbrico (una melodía de timbres), a lo cual se suma la inclusión de cambios dinámicos que modifican en modo sustancial el espectro de cada tono difuso sucesivo.

Asimismo, hay una referencia de este tratamiento tímbrico que alude al *Shakuhachi*, lo que es considerable advertir por parte del intérprete, de modo tal de poder encontrar allí elementos directos para la obtención de ciertos tonos difusos, ataques indicados y multifónicos de esta obra.

Con relación al análisis³⁰ propiamente dicho se puede afirmar que por el tratamiento de las ideas musicales en toda la obra, no se considera pertinente hablar de Secciones en la misma, sino de Oraciones. De este modo, se encuentra en Nocturno una estructura en tres Oraciones, cada una de ellas constituidas por frases y éstas por motivos, los cuales señalamos a continuación.

Oración A: la indicación de tempo y carácter es LENTO (negra=ca. 46) Airoso, sempre liberamente, come un recitativo. Presenta tres frases.

Frase a: comprende desde el comienzo hasta el multifónico *sib-mi* en *p*. Presenta cuatro motivos, distintos entre sí (señalados por arcos de expresión), en los que se advierte el trabajo con variadas alturas (aunque sin saltos mayores que una quinta), variedad rítmica (no repite células entre los motivos), variedad de técnicas extendidas (diversos tonos difusos, multifónicos de segunda y cuarta, ataque con ruido-aire, entre otros) y un permanente cambio dinámico (*niente* a *p*, *niente*, *mf*, *poco cresc.*, *pp subito*, *sf*, *f*, *mf*, *p*, *sf*, *f*, *p*) con reguladores internos. Un elemento que es marcadamente presente es la inclusión del ataque ruido-aire sobre tonos difusos, que si bien aparece en dos momentos de la frase, es muy notoria su presencia.

Ej. N° 16 (M. Lavista. Nocturno, Ed. Mexicanas de Música,1984)

³⁰ La escritura de la obra, al ser para Flauta en Sol, es transpositora una cuarta justa ascendente, por lo cual las notas reales suenan una cuarta justa más grave que las notas escritas; considerando esto, las referencias que se hacen en este análisis son sobre las notas escritas, no sobre las notas reales.

Airosso, sempre liberamente, come un recitativo
 LENTO [♩=ca.46]

niente p niente mf poco cresc. pp subito

Frase b: abarca desde el silencio de corchea con puntillo hasta el final del primer sistema. Denota un mayor movimiento rítmico al incorporar nuevos valores tales como fusas (en grupos de 4 y 5), negras con doble puntillo y semicorcheas. Los grupos de fusas son de notas repetidas, es decir que producen una repetición melódica y rítmica, pero Lavista determina que cada nota sea producida con un espectro diferente, a través de la técnica de tono difuso, produciendo una variedad (movimiento) tímbrica (la melodía de timbres que se mencionó anteriormente).

Ej. N° 17 (*Ibíd.*)

p cresc. $mf > p$ mf f p_{sub} Corta

Frase c: incluye desde el comienzo del segundo sistema hasta el multifónico de segunda *do-re* con calderón. El primer motivo lo constituye un movimiento de *fa* 1° octava, que se abre a un multifónico de octava y, luego, a uno de quinta *do-sol* y otro *mi-si*. Los dos motivos siguientes presentan una breve melodía que finaliza con un multifónico; el primero de ellos incorporando sonido armónico en la melodía y, el siguiente, incluye tonos difusos. La sonoridad, aunque distinta,

tiene los rasgos semejantes señalados por su tratamiento. El multifónico final (*do-re*) lleva un calderón, con un regulador a niente, luego de lo cual el autor incluye una respiración con calderón, lo que define aún más el final de esta Oración y el comienzo de la siguiente.

Ej. N° 18 (Ibíd.)

The image shows a musical score for a single melodic line. It begins with a forte (*f*) dynamic and a triplet of eighth notes. This is followed by a section marked *p* (piano) with the instruction *calando...* (diminuendo) above it. The final section is marked *più p* (pianissimo) and ends with a fermata over a *do-re* dyad, with the instruction *> niente* (decrescendo to nothing) below it. Below the staff, there are four diagrams illustrating fingerings for the notes, using solid black dots for fingers and open circles for breath control or articulation.

Oración B: en esta Oración Lavista presenta un material melódico con un sentido recurrente, al elaborar motivos en los que focaliza sobre las notas *do#* y *re#*, y es notoria la diferencia con la última Oración, que gira sobre otros dos ejes melódicos, *do#* y *re* natural. Por lo tanto, los movimientos melódicos tienen, en cada caso, esas notas como centros o polos.

Frase d: indicación *Più Lento* (negra =ca. 42) *come in lontananza*. Abarca desde esta indicación de Tempo hasta el *si* blanca en tono difuso. Los motivos están enmarcados por silencios de negras. El *re#* está reiterado en todos los motivos, incorporándose tonos difusos y sonidos cantados y es el ritmo más pausado (predominan las blancas). Es la frase que tiene menor movimiento rítmico, muy poco movimiento melódico y un tratamiento de dinámica uniforme.

Ej. N° 19 (Ibíd.)

Più LENTO [♩=ca.42]
come in lontananza

pp *pp* *pp* *ancora più p*

poco *poco* *poco*

Frase e: abarca desde el *poco più mosso* hasta el segundo *a tempo* del tercer sistema. Tiene tres motivos. Es notorio el mayor movimiento rítmico, con semicorcheas y fusas, están presentes, mayoritariamente, los tonos difusos, incorporando aquí los ataques con ruido-aire. La inclusión de notas repetidas sobre *re#* en corcheas y, luego, en semicorcheas, con tonos difusos, nos remite a la frase anterior, en la cual, aunque con otro ritmo, el *re#* era repetido y variado con tonos difusos.

Ej. Nº 20 (Ibíd.)

poco più mosso *rall.* DECISO [♩=ca.56] *rall.*

mf *sf* *f*

Frase f: se extiende desde el *a tempo* al *do# grave (Lunga)*. Tiene cuatro motivos. La combinación de ciertos materiales tímbricos y rítmicos nos remiten a la frase a, como por ejemplo los tresillos de corcheas en tonos difusos, los ataques con *ruido-aire*, así como los multifónicos de cuarta. La inclusión de una respiración y calderón marca el final de la Oración B.

Oración C: indicación de tempo *Lento* (negra =ca. 42). Como se anticipara, esta Oración tendrá a *do#* y *re* como notas ejes, sobre las cuales girarán los diversos movimientos melódicos. Está constituida por tres frases: la primera de las cuales, si bien concluye con una nota larga seguida de una coma con calderón, los elementos temáticos y su tratamiento hacen de estas, frases de una misma Oración. Un común denominador entre estas frases, es la repetición de alturas en sus motivos, lo cual se manifestará en cada uno de una manera diferente, hasta llegar al final, que, a modo de Coda, tendrá un particular tratamiento.

Frase g: comprende desde el *do#* 3º octava hasta el *mi* grave con calderón del cuarto sistema. Las notas que incluye son *do#*, *re* y *mi*, ésta solo al final. Si bien es una frase breve, incluye numerosos recursos de técnicas extendidas. El primer motivo presenta sonido natural - tonos difusos-multifónico; el segundo, ataque de *ruido-aire* sobre un tono difuso - tono difuso - multifónico; el tercero, trémolo entre dos notas con tonos difusos, y el cuarto con una nota percutida y sonidos naturales. Se destaca, en el plano dinámico, la inclusión de **ppp** sobre el trémolo mencionado, y en las alturas, las repeticiones de notas mencionadas. El ejemplo es del comienzo de la frase.

Ej. N° 21 (*Ibíd.*)

The image shows a musical score for a piece marked 'LENTO [♩=ca.42]'. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is indicated as 'LENTO' with a quarter note equal to approximately 42. The score consists of two phrases. The first phrase starts with a *pp* dynamic marking, followed by a *mf* dynamic marking, and ends with a *p* dynamic marking. The second phrase starts with a *sf sf* dynamic marking and ends with a *p subito* dynamic marking. Below the staff, there are two diagrams showing fingerings for the notes. The first diagram shows fingerings for the notes *do#*, *re*, and *mi*, with arrows indicating the movement of the fingers. The second diagram shows fingerings for the notes *do#*, *re*, and *mi*, with arrows indicating the movement of the fingers.

Frase h: precedida de una coma con calderón. En esta frase se detectan cuatro motivos; el primero, con mucho movimiento rítmico (blanca, corcheas, negra, corchea, semifusas, blanca), la técnica de tonos difusos y la repeti-

ción de notas; el segundo, se destaca por la reiteración de la nota *re* con cambio de octavas, incorporando la voz en unísono con la flauta, ésta incluye tonos difusos, y luego intercala sonidos naturales con tonos difusos; el tercer motivo incluye ataque con *ruido-aire* sobre un tono difuso, sonido natural y multifónico, también con la repetición. En este caso, de sonidos iguales multifónicos (*si-fa#*). Finalmente, el cuarto motivo incorpora la repetición de notas (en este caso el *sol#*), y tonos difusos, excepto el *fa#* que está apoyado con un ataque percusivo.

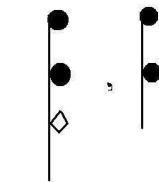
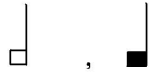
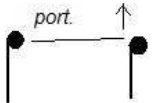
Frase i: a modo de una breve Coda, comprende tres motivos formados por tres, dos y una notas respectivamente. En el primero, las notas son *re* y *fa#* (sonidos naturales) y *mi-lab* (multifónico), en el segundo, ese motivo aparece liquidado al presentar el *re* (sonido natural) y el multifónico *mi-lab* (el *fa#* es eliminado) y el tercero, presenta solamente el multifónico *mi-lab*. Esta última frase, con indicación *Lentissimo*, presenta en el final de cada motivo el multifónico con calderón y, además, separa cada motivo por una coma de respiración, el final es con calderón *Lunga* con regulador *perdendosi*.


Ej. N° 22 (*Ibíd.*)

The image shows a musical score for Example No. 22. It consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked *LENTISSIMO*. The score begins with a quarter note on G4 (re) and a quarter note on A4 (fa#), both with a fermata. This is followed by a comma, then a quarter note on G4 (re) with a fermata, and another comma. The final note is a quarter note on G4 (re) with a fermata, marked *Lunga*. Below the staff, the dynamics are indicated as *molto p (non cresc)* and *perdendosi*. A vertical line of dots is positioned below the first two notes. At the bottom right, there is a copyright notice: "D.R. © Mario Lavista, México 1984" and "Avenida Juárez 18-206. 06050, México, D.F."

4.2.2. Análisis musical de “Cuicani”

TABLA Nº 5: Tipificación de T.E. en Cuicani

Técnicas extendidas	Escritura
<i>multifónicos</i>	
<i>tonos difusos</i>	
<i>glissandos</i>	

<i>armónicos</i>	
<i>sin vibrato</i>	S. V.

Análisis

Uno de los aspectos más relevantes en esta obra es el aprovechamiento de las posibilidades sonoras de la flauta y el clarinete, así como la aplicación de las T.E. y en diversas combinaciones.

Junto a la posibilidad de aplicar distintos recursos de técnicas extendidas en un instrumento, una obra para más de un instrumento permite, a su vez, asociar las técnicas entre los instrumentos intervinientes, dando lugar así a otro tipo de técnica mixta. Tal el caso de “Cuicani”, donde se producen combinaciones entre T.E. de flauta y clarinete. La superposición de estas técnicas genera las nuevas sonoridades de “Cuicani”:

TABLA Nº 6. Combinaciones de T.E. en la flauta y el clarinete

FLAUTA	CLARINETE
Sonido natural	Sonido natural
Sonido natural	Sonidos multifónicos
Sonido natural	Sonido armónico
Sonido natural	Tono difuso
Sonidos multifónicos	Tono difuso
Sonidos multifónicos	Sonido armónico
Sonidos multifónicos	Sonidos multifónicos
Sonido armónico	Tono difuso
Tono difuso	Tono difuso

Glissando	Sonido natural
-----------	----------------

Además de estos recursos y sus combinaciones, se considera oportuno puntualizar algunos procedimientos instrumentales utilizados frecuentemente en la obra, surgidos de una transformación de uno a otro de los recursos mencionados.

Un ejemplo de ello lo constituyen las transformaciones de un mismo sonido de natural a difuso y viceversa o el cambio de un tono difuso a otro difuso. Esto genera una gran y permanente variedad tímbrica que se da mientras ocurren las variadas combinaciones tímbricas señaladas anteriormente. Se advierte, entonces, un meticuloso tratamiento tímbrico en el devenir de toda la obra. En estos casos mencionados es donde se presenta en forma clara la idea de la alusión, la ambigüedad y la sugerencia. (sobre este punto se profundiza más adelante, en el presente capítulo).

He aquí un fragmento en el cual suceden eventos sonoros como los descritos.

Ej. N° 23 (M. Lavista .Cuicani. Ed. Mexicanas de Música. 1994)

The image shows a musical score for flute, titled 'Ej. N° 23 (M. Lavista .Cuicani. Ed. Mexicanas de Música. 1994)'. The score is in 3/4 time, marked 'Tranquillo' with a tempo of quarter note = 30 and half note = 60. The music is written on a single staff in treble clef. The tempo is marked 'Tranquillo' with a quarter note equal to 30 and a half note equal to 60. The dynamics are marked 'pp (quasi murmurando)'. There are several instances of 'poco' markings. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. Above the staff, there are several diagrams showing fingerings for the flute, with circles representing fingers and squares representing keys. Below the staff, there are several diagrams showing fingerings for the flute, with circles representing fingers and squares representing keys. The diagrams are arranged in a way that they correspond to the notes being played in the score.

En este pasaje, en relación con el uso de técnicas extendidas, se advierte una secuencia de tonos difusos y sonidos naturales en la flauta, con leves movi-

mientos dinámicos, en tanto que el clarinete presenta también alternancias de tonos difusos y sonidos naturales, con similares dinámicas. El movimiento melódico tiene un ámbito de quinta disminuida en la flauta y de quinta justa en el clarinete, y dicho movimiento es por grados conjuntos en la flauta desde *re* y *do#* a *sol*, y en el clarinete desde *mi* a *la*, omitiendo algunos grados conjuntos al igual que al descender, pero incluyendo grados conjuntos hasta el *re* (omite el *sol* al subir, y el *fa* y *sol* al bajar). En cuanto al ritmo, sin un compás determinado, las estructuras se suceden en movimientos de corcheas, con superposición de dos corcheas en la flauta contra un tresillo en negra-corchea en el clarinete, y luego movimientos independientes de ambos instrumentos, logrando una ambigüedad rítmica.

En cuanto a las variantes de combinaciones de sonidos multifónicos, se destaca el siguiente caso en la flauta el sonido parte de su fundamental (*do* grave), forma el multifónico con la octava simultánea (*do* 2º octava), luego ésta con la quinta (*sol* 2º octava) y finalmente ésta con la octava siguiente (*do* 3º octava), mientras el clarinete refuerza con un unísono el *do* inicial y el agudo final (escribe *re* por ser transpositor una segunda mayor ascendente) que produce una sensación muy particular, de combinaciones tímbricas y espacios sonoros, que pueden representar la imagen de un “túnel sonoro”, con un claro movimiento espacial. Esto se presenta, en el siguiente ejemplo, en tres momentos (dos veces con la fundamental *do* y las otras dos sobre la fundamental *si*).

Ej. N° 24 (*Ibíd.*)

Tpo. I [♩=40]
Da lontano

molto p

mf

p sub.

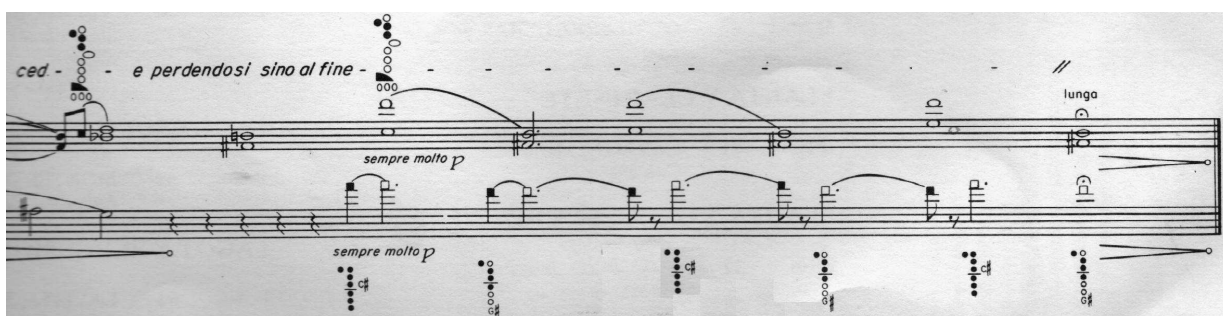
molto p

molto p

El tratamiento de los recursos de técnicas extendidas en “Cuicani” está en función de todo el discurso musical y para ello Lavista recurre a un meticuloso trabajo en otros parámetros, como el plano dinámico, o el de los tempos y el de carácter. Se observa, entonces, un complejo sonoro en el cual el movimiento es constante en todos los parámetros, generando una idea de permanentes movimientos, conforme al discurso musical.

No menos importante es observar la manera en que Lavista trabaja las texturas sonoras. Las ideas musicales expuestas en estos instrumentos dan una sensación general de homofonía. Pero si se observan los detalles, se detecta una gran variedad de combinaciones, las cuales se amplían notoriamente con el uso de sonidos multifónicos. De esto, se deduce que por momentos no serán solamente dos las líneas monódicas superpuestas (flauta y clarinete), sino que se verán ampliadas por ese recurso compositivo. La sensación será, aunque velada y quizás lejana, de que suenan varias flautas o clarinetes a la vez, cada uno con su propia tímbrica. Esto hace repensar la idea ya superada, por cierto de que esos recursos son meros “efectos” tímbricos; aquí se comprueba que forman parte de la propia sustancia del pensamiento musical, aceptando también, como parte de la naturaleza de estos multifónicos, la fragilidad como verdadera concepción del sonido.

Ej. N° 25 (*Ibíd.*)



Otros aspectos de análisis de “Cuicani”

A partir de análisis e interpretación de los conceptos y reflexiones vertidos por Lavista en entrevistas y diversos escritos, surgen otros aspectos reveladores en los que pueden conocerse en mayor profundidad características estilísticas y estéticas del compositor, presentes en “Cuicani”. Varios de estos se vinculan, desde la mirada del intérprete, al concepto de “renacimiento instrumental” que el propio compositor propone. Dicho concepto, a su vez, halla bases en aspectos de orden estético, algunos y de orden técnico, otros, tanto en el terreno específicamente musical como flautístico. Todos ellos se aúnan, en el resultado flautístico, en una indagación que va más allá de lo que puede entenderse como una mera ampliación de recursos instrumentales, configurando, así, una probable búsqueda de un nuevo estilo compositivo.

Para comprender plenamente el significado de lo expresado, basta citar las palabras del propio Lavista. En ellas, el compositor se refiere a la exploración y al estudio de las nuevas técnicas en los instrumentos tradicionales:

Esta búsqueda ha dado origen a un nuevo virtuosismo, a una práctica instrumental que hace suya toda una serie de hallazgos técnicos y expresivos, a la vez que continúa y renueva una noble tradición tan antigua como la música misma”. (...) “En nuestros días, los profundos cambios en la técnica de los instrumentos tradicionales, los ha convertido en una fuente sonora de recursos inimaginables hasta hace relativamente poco tiempo, dando origen a un prodigioso renacimiento instrumental. (Mario Lavista, 1999: 30-34).

Lavista habla de “virtuosismo” y de “renacimiento” instrumental, por lo cual se considera oportuno detenerse brevemente en el significado de estos términos y la relación que existe entre ambos conceptos. Si se observa el significado de renacimiento, de renacer, es el “*Hecho de volver a nacer o a tomar fuerzas o energía*” (Diccionario Consultor Espasa. Madrid. 1998); por su parte, virtuosismo es el “*Gran dominio de la técnica de un arte, particularmente en música*”. Si se habla de “renacimiento” instrumental, significa referirse al *hecho de volver a nacer o a tomar fuerzas o energía en una determinada práctica instrumental*; y asociando “virtuosismo” a instrumental, será el *gran dominio de la técnica musical en un instrumento*. Por último, asociando ambas ideas, se obtiene el concepto de “*volver a nacer o tomar fuerzas en el dominio de la técnica musical de un instrumento*”.

Dicho concepto, en Lavista, significa una indagación en asuntos que van más allá de una simple ampliación de los recursos instrumentales, dando como resultado la búsqueda de un nuevo estilo compositivo. Es a partir de allí que se orienta el trabajo, y el resultado del mismo permite desglosar el marco conceptual en el que se profundiza en esta investigación. Dicho marco surge a partir del análisis en diversas miradas de “*Cuicani*” y de otras fuentes detalladas en la bibliografía, y puede desglosarse en los siguientes aspectos:³¹

- Relación música-poesía
- Relación música-tiempo
- La alusión, la sugerencia y la ambigüedad
- El virtuosismo instrumental
- Relación compositor-intérprete

³¹ Es menester destacar que todos estos aspectos están presentes como marco conceptual en las obras de Lavista estudiadas en los proyectos mencionados.

○ **Relación música-poesía**

Un primer aspecto a destacar, como una suerte de constante en la obra de Lavista y que -como podrá verse luego- conducirá a “Cuicani”, (en este caso) es su vinculación con la literatura, fundamentalmente con la poesía. En algunas obras de este autor, se expresa claramente esta relación en la incorporación de citas textuales de poesías de ciertos autores, como es el caso de su “*Tríptico*” para flauta, tema que se desarrolló en este capítulo (*Canto del Alba*, 1979; *Lamento*, 1981; *Nocturno*, 1982), con poesía de los poetas chinos Wang Wei, Li Po y Sia Ching, y otras, como “*Ficciones*” para orquesta (1980), en la cual no hay una cita textual de la obra, en este caso del libro homónimo de Jorge Luis Borges³², sino que, como expresara el propio compositor, se espera que “*el principio de identidad que declara esta obra se manifieste en una forma o discurso musical ajeno a referencias anecdóticas*” (Cortez, 1990: 99).

En términos generales, sobre Música y Poesía, Lavista dice en la entrevista que le realizara durante su visita a Mendoza en marzo de 2004: “...Yo las veo como *almas gemelas, que conviven, comparten misterios; para mí son las dos artes que mayor capacidad tienen de introducirse a las profundidades del alma y del espíritu*”... Para él, Música y Poesía “...son dos seres superiores, no me cabe la menor duda y siempre las he visto como esas artes que de veras son capaces de meterse en lo más profundo del alma y el espíritu del hombre” “*Pienso que debemos escuchar a los poetas y aprender de ellos todo aquello que tiene referencia con nuestro oficio, con la naturaleza de la música*”.

En el comienzo de su actividad como compositor, Lavista buscaba en la poesía y en la relación de ésta con la música, una articulación que determine la forma de sus composiciones. Con el tiempo, esa relación dejó de ser obvia y ocupó un espacio más profundo y sutil. A juzgar por las características estéticas de sus obras y corroborado en sus afirmaciones, en esta relación música-palabra en función de una asimilación de rasgos estéticos similares influyó en su estilo la obra de los compositores impresionistas franceses, especialmente Debussy, quien además motivó su interés por la poesía y la literatura. Es pertinente acotar la relación estrecha de Debussy con la poesía, quien se inclinó particularmente hacia los poetas simbolistas. Entre las obras compuestas en colaboración con algunos de éstos, se destacan cinco canciones sobre Baudelaire (1890), tres sobre Verlaine (1891), otras seis sobre poemas de Verlaine y su obra para orquesta “*Prelude à l'après-midi d'un*

91

³² En este caso, al tratarse de un libro de cuentos y no de poesía, la relación con la literatura no se da en forma explícita y directa, sino más subliminal.

faune" (Preludio a la siesta de un fauno), basada en versos de Mallarmé. La aproximación de Lavista hacia los músicos y poetas impresionistas franceses, fue incidente en su propia búsqueda estética y, desde ella, hacia la literatura, hacia la palabra. Su vínculo con la literatura –no solamente en su trabajo compositivo sino en su propia formación intelectual- será cada vez más amplio en autores y épocas, más allá de los enunciados anteriormente.³³

Por otra parte, como se anticipó en párrafos anteriores, la música de los compositores impresionistas fue familiar en su infancia y adolescencia, ya que en su casa –según cuenta Lavista- se escuchaban preferentemente obras de este estilo, por lo que se puede inferir que esas sonoridades marcaron el camino de su propia búsqueda estilística. La cercanía con la particular atmósfera "*debussyana*" e impresionista, en general, aparecerá asiduamente en su pensamiento y podrá verse reflejada en diversos parámetros de sus obras. En este caso, en la relación "música-poesía", hay un encuentro concreto de la música y la palabra y, por otro lado, más profundamente, la poesía como inspiradora de la música, presente en ambos casos en Debussy y en Lavista.

La vinculación música-poesía, en referencia a "Cuicani", se da a partir del poema "*El cantor*", de la cultura tolteca, una de las culturas más importantes de Mesoamérica, fuertemente avasallada y conquistada por la azteca³⁴. En efecto "*Cuicani*", significa "Cantor" en náhuatl, lengua de los toltecas. Al respecto dice Lavista (Plana, 2004): "*la tolteca es la cultura de los grandes artistas del México prehispánico*", lo cual toma como punto de partida para la composición de esta obra. Este es el poema. (Lavista, 1994)

El cantor, el que alza la voz
De sonido claro y bueno
Da de sí sonido bajo y tiple
...El buen cantor todo lo guarda en su corazón
De todo se acuerda, nada se olvida
El mal cantor suena como campana rota
Ayuno y seco como una piedra.
Su corazón está muerto
Está comido por las hormigas

³³ Uno de los últimos trabajos compositivos de Lavista es "Gargantúa", para narrador, coro infantil y orquesta, sobre textos del escritor francés François Rabelais (1494-1553), para la co-producción franco-mexicana del mismo nombre. C. D. Edit. Triton. Francia. C.C.E. 2003.

³⁴ En el contexto americano, México es uno de los países que cuenta con un mayor pasado prehispánico de fuertes raíces, y entre las diversas culturas precolombinas podemos citar a la *maya*, la *za poteca*, la *mixteca*, la *olmeca*, la *totomaca*, la *huasteca*, la *teotihuacana*, la *tolteca*, la *mexica*, entre otras, situadas en diferentes regiones del país. (Bernal, 1962).

Nada sabe su corazón.

A partir del análisis de la música de *Cuicani*, de la lectura del poema y considerando las explicaciones del compositor en la entrevista realizada en el año 2004, se advierte que el poema genera una determinada idea en el compositor –la cual se transmite al intérprete y seguramente al oyente-, que consiste en que el cantor –representado en los músicos- es aquel que produce un sonido “claro y bueno” y que, asimismo, puede expandir sus sonidos por los diversos registros de su voz (en *Cuicani*, la voz de los instrumentos), llevando consigo la memoria precisa de cada uno de esos sonidos, y su trabajo y su búsqueda será en ese sentido, hacia el sonido claro, bueno y amplio (este último concepto surge al utilizar el término “alzar” la voz, en alusión a la potencia o intensidad del mismo). Para ese “cantor” (en su obra, el flautista y el clarinetista), Lavista crea una música que le permita encontrar dichas cualidades, sonoridades y registros de sonidos. Desde el poema se busca la adquisición de cuatro cualidades sonoras: tono, timbre, intensidad y amplitud de registros. El que los adquiere, consustanciado con lo que “guarda en el corazón” –del propio poema- es el buen cantor.

Si bien se está tratando la relación música-poesía, ya en esta idea se pueden encontrar otras de las relaciones sobre las cuales se profundiza más adelante; por ejemplo, el concepto surgido de la necesidad de un cuidadoso trabajo del sonido de los instrumentos (ampliamente desarrollado en *Cuicani*) y las permanentes exigencias desde lo técnico. Estos aspectos suponen la adquisición de una alta competencia instrumental, lo que él llama “virtuosismo instrumental”. Del mismo modo, este concepto en Lavista se vincula con la relación que el intérprete tiene con su propio instrumento, en el cual la música es capaz de conectar profundamente a ambos en un vínculo más estrecho y que va más allá del instrumento como “herramienta” para la expresión del músico.

◦ **Relación música-tiempo**

En el punto anterior se ha advertido la presencia de la poesía como generadora de la música y, en ella, una importante alusión a una cultura precolombina. Esta relación de Lavista con las culturas prehispánicas le ha permitido ahondar en otras temáticas, constantes preocupaciones en su obra, entre las que se destaca la relación con el tiempo, en su concepción no lineal sino circular.

A partir del descubrimiento de ciertos aspectos presentes en las culturas precolombinas mexicanas –fundamentalmente en la tolteca-, vinculados al tratamiento no lineal del tiempo, Lavista los relaciona con otras culturas, y encuentra así, otros significados del tiempo que le atraen enormemente, como en el arte oriental, principalmente en el estatismo y en la lentitud presentes tanto en la música como en el teatro japonés.

Volviendo a la cultura mexicana precolombina, Lavista encuentra en la tolteca otros matices acerca del tiempo en la expresión musical. Por ejemplo, aquel que se relaciona con la duración de la música, la que depende de la duración del ritual. El tiempo y su devenir fundamentan ese ritual, y este aspecto es tomado por el compositor para concebir algunas de sus obras; él nos habla de “una lentitud maravillosa”. (Plana: 2004) En “Cuicani”, el transcurso del tiempo es de estas características; las pulsaciones que marcan el tiempo de la música producen un permanente devenir, una sensación circular.

De la propia partitura de “Cuicani”, se extraen algunas indicaciones relativas al tiempo: *Lento cantabile, molto flessibile* (negra = ca. 40); *Poco più lento, Da Lontano*; *Tranquillo* (negra = 30); *Calmo* (negra = 60); *Distante e calmo* (negra = 52); *Statico* (negra = 48), por citar algunos ejemplos en los que denota la lentitud y flexibilidad que plantea en la obra.

De este modo, y retomando la idea no narrativa de la música, en la cual el tiempo –como se expuso anteriormente- no corre de izquierda a derecha, no es lineal sino que es circular, Lavista destaca el sentido que le ha otorgado el arte indígena. “Es una concepción que siempre me ha fascinado, el tiempo que se “muere de la cola”, que no va de izquierda a derecha. El hecho por ejemplo de que casi siempre en la música mejicana, en la música indígena, la duración de la música depende de la duración del rito. Es inseparable de la cuestión ritual. Puede haber rituales entre los indios “Coras” que duran 3 días. Se oye la música en esos 3 días. Estas concepciones musicales junto con mi experiencia en Japón, influyeron en mi música. Yo no pretendí ni hacer música japonesa ni hacer música indígena, para nada. Pero yo sé que hay una influencia” (Plana, 2004).

Para completar esta visión acerca del estilo de Lavista, otra mirada referida a la concepción del tiempo –y una vez más con la literatura- vincula a este autor con el escritor argentino Jorge Luis Borges. Hay un grado de identificación muy especial con Borges, específicamente en la concepción, que el mismo escritor manifiesta, acerca de la relación temporal “pasado-presente”. Lavista destaca algunos

aspectos verdaderamente clarificadores sobre estos temas; por ejemplo, “la idea de que todos los tiempos, todas las épocas, forman un todo interrelacionado” (Plana, 2004). Sobre esta base, produciendo un anclaje con la expresión musical y su estilo, infiere que existen hoy todos los tiempos y todos los espacios. Lavista, sobre esa referencia, supone una línea temporal que pueda unir las músicas de diferentes siglos, por ejemplo desde el estilo de los madrigalistas italianos hasta la música del siglo XX y, en algunos casos, una vinculación mucho más estrecha que puede llevarnos a una revisión del pasado en función del presente. En la obra de Anton Webern, como ejemplo que denota una clara influencia del estilo contrapuntístico bachiano, su especial tratamiento podría llevarnos a repensar la propia música de Bach, en el sentido de que tal tratamiento, enmarcado en otro estilo y otra sistemática compositiva, nos lleva, al momento de escuchar a Bach, a darle una nueva dimensión a esa música. Por ello, y destacando el pensamiento borgiano, Lavista dice que *“Esa es una visión del pasado-presente que Borges me enseñó, que hay que ver exactamente al revés: que es el presente el que puede modificar el pasado, que es la lectura de hoy la que modifica la lectura del pasado, que somos nosotros los que hacemos nuestro pasado. Ellos no nos eligen a nosotros, somos nosotros los que elegimos nuestro pasado. Eso permite entonces, en un momento dado, que mis abuelos espirituales sean los que yo elijo. Yo elijo que mi abuelo espiritual sea Debussy...”* (Plana, 2004).

◦ **La alusión, la sugerencia, la ambigüedad**

Otro rasgo distintivo de herencia impresionista que presenta en *“Cuicani”*, tiene que ver con la alusión, la sugerencia y la ambigüedad. Sin dudas, que este es un tema de gran interés para el compositor y ocupa un lugar relevante en sus lineamientos estéticos. Para referirse a el tema, el compositor, se remite a Italo Calvino y su libro *“Seis propuestas para el próximo milenio”*, (Calvino, 2002: 67-88) donde, en su conferencia sobre *“la exactitud”* y a través de Zibaldone (1821), prosa poética del escritor italiano Giacomino Leopardi, describe diversas situaciones de imágenes ambiguas, recurriendo a palabras sumamente precisas que, en su conjunto, generan dicha idea ambigua; es decir, que con la utilización más acabada de la exactitud en cada término nos describe una ambigüedad; utiliza palabras precisas para describir imágenes ambiguas, indeterminadas, vagas. Asimismo Calvino cita a Paul Valéry, reconociendo en él al escritor que mejor ha definido la poesía como una tensión hacia la *“exactitud”*, hallando una línea en esta *“poética de la exactitud”* que se remonta de Mallarmé a Baudelaire, y de Baudelaire a Edgar Allan Poe. Calvino define la exactitud de la siguiente manera:

“Exactitud quiere decir para mí sobre todo tres cosas:

- 1) Un diseño de la obra bien definido y bien calculado
- 2) La evocación de imágenes nítidas, incisivas, memorables
- 3) Un lenguaje lo más preciso posible como léxico y como expresión de los matices del pensamiento y de la imaginación”. (Calvino, 2002:67)

Estos tres aspectos también están presentes en la obra de Mario Lavista, quien para lograr una ambigüedad en las sonoridades de sus obras utiliza elementos sumamente precisos, en los diversos parámetros del sonido. El intérprete enfrenta, así, el desafío de trabajar con extrema exactitud la obra, para traducir el texto que el autor propone. En los ejemplos musicales incluidos en este capítulo podremos notar la meticulosidad y exactitud con la que trabaja Lavista en los aspectos métrico, rítmico, tímbrico, dinámico, articulatorio, entre otros, resultando de ello sonoridades ambiguas.

Sin pretender abordar aspectos de la estética impresionista más allá de los objetivos mínimos de esta investigación, se puede afirmar que la precisión en los trazos utilizados en la plástica en este estilo puede encontrar un correlato en los “trazos sonoros” de la música, con una gran gama de matices que, en su conjunto, dan una idea “vaga”, “nebulosa”. Lavista encuentra una gran compenetración con este estilo, y a través de su propio estilo compositivo logra lo que se podría definir como un “neo-impresionismo”.

◦ **El virtuosismo instrumental**

El concepto de “virtuosismo instrumental” que propone Lavista en varios de sus escritos tiene que ver –como se ha advertido– con el renacimiento de un virtuosismo instrumental y poético a la vez, que incentiva la búsqueda y la exploración de nuevas posibilidades y recursos técnicos y expresivos en los instrumentos tradicionales y que respetan sus propias naturalezas.

Para Lavista, este nuevo virtuosismo prolonga y reaviva una tradición clásica. Y acerca de ella se expresa en su extraordinario discurso sobre “El lenguaje del músico”, citado ya en este trabajo. En él, para profundizar en este concepto que nos atañe, el del virtuosismo instrumental, cita al filósofo ruso-francés Vladimir Jankelevitch (1903-1985), en su ensayo sobre Franz Liszt. De este autor, Lavista destaca:

“...el virtuosismo instrumental – así como las obras que lo hacen posible –, ha sido siempre alabado y glorificado: desde los citaristas de la antigua Grecia y los timbalistas de la Roma pagana, pasando por las toccatas para órgano de Frescobaldi, la música para viola de gamba de Marin Marais, las piezas para clavecín de Couperin y Scarlatti y las partitas de Bach para vio-

lín solo, hasta los endiablados Caprichos de Paganini, los no menos prodigiosos Estudios para piano de Chopin, Liszt, Scriabin, Debussy y, recientemente, de Ligeti, los Estudios para guitarra de Villa-Lobos o las asombrosas partituras para contrabajo de nuestro contemporáneo, el italiano Scodanibbio. Estos pocos ejemplos nos muestran que el virtuosismo no es un monopolio de una época precisa y que tampoco se aplica a un género determinado ni a la estructura y forma de la obra: designa más bien una manera de tocar que tiene como fundamento una aptitud técnica excepcional por parte del intérprete". (Mario Lavista, 1999: 29).

Pero estas búsquedas y exploraciones -y sus logros- según Lavista no solamente surgen del campo de la llamada música "clásica", sino que también lo hacen desde otras prácticas interpretativas. La apertura de Lavista hacia otras expresiones musicales de culturas de diversas partes del mundo ha alimentado esa teoría, destacando para ello el trabajo de un gran listado de músicos y movimientos artísticos provenientes de variados géneros como el jazz, el rock, la música hindú o la japonesa, por citar apenas algunos ejemplos.³⁶

En síntesis, la música de Lavista, en "*Cuicani*", y en otras de sus obras para flauta como en "*Tríptico*", "*El Pífano*", "*Danza de las bailarinas de Degas*" o "*Elegía*", por citar solo algunas, refleja la búsqueda concreta de otras técnicas que dan como resultado una gama de sonoridades nuevas, que afectan diversos parámetros sonoros, como el aspecto tímbrico, el de las amplitudes, las texturas y otras variables sonoras, y que se engloban en el concepto de "técnicas extendidas", incorporados, como hemos advertido, básicamente a partir de los aportes de la música del siglo XX.

Uno de los aspectos más interesantes y destacables en lo específicamente musical de "*Cuicani*" es la utilización de los recursos de técnicas extendidas, puesto que hay en ella un gran aprovechamiento de las posibilidades sonoras de ambos instrumentos y una permanente búsqueda de otras nuevas.

○ **Relación intérprete-compositor**

Un somero análisis en la obra de Lavista, en términos generales, permite advertir, además de un conocimiento sumamente completo y profundo de las posibilidades técnicas y expresivas de los instrumentos musicales para los cuales com-

³⁶ Lavista destaca, entre otros, a Miles Davis, Dizzy Gillespie, Jimi Hendrix, Eric Clapton, Tommy Dorsey, Sidney Bechet, Benny Goodman, Charlie Parker, Lionel Hampton, entre los músicos del jazz y del blues, y a músicos japoneses, pakistaníes, búlgaros, hindúes, mexicanos, y de diversas tradiciones musicales. (Mario Lavista. 1999: 32).

pone, una estrecha vinculación con los intérpretes, hecho que confirma el propio compositor en la entrevista realizada en el año 2004 y que se corrobora con diversos artículos y entrevistas en opiniones vertidas por el autor.

Sobre la relación tan estrecha, entre intérprete y compositor, Lavista habla de hallazgos técnicos y expresivos surgidos de la misma, aludiendo nuevamente a la idea del “virtuosismo actual”. “El virtuosismo no solo contempla la mano que toca sino el soplo humano también”. (Mario Lavista, 1999: 28). Se trata de no cambiar la naturaleza de los instrumentos sino de explorar sus posibilidades sonoras extendiendo sus límites. Es el intérprete, en estrecha labor con el compositor, quien contribuye a esta tarea. Él ha trabajado estrechamente con músicos tales como Luis Humberto Ramos (clarinetista), Marilena Arizpe (flautista), El Cuarteto Latinoamericano (cuarteto de cuerdas), entre otros músicos, intérpretes de excelencia.

Ahondando en la relación compositor-intérprete, Lavista define al intérprete como el “amo del tiempo”, ya que es quien se encarga de contextualizar la música en el tiempo. En la entrevista, dice que el compositor al escribir la música es como si la “congela en el tiempo”, ya que debe ser escrita con todos los símbolos convencionales -que según las diferentes épocas en la historia de la música han ido cambiando-, de manera que el intérprete es el encargado, al interpretar la obra, de “descongelarla”, llevándola al plano del presente en la audición. (Plana, 2004)

Lavista integra además otro concepto a la temática del virtuosismo tratada anteriormente, al incorporar la noción de un virtuosismo poético manifiesto en la tarea del compositor a través de su obra, el cual no pretende el exhibicionismo, sino que lo despoja de un carácter especulador “para mostrar al mundo lo que el hombre libre es capaz de hacer” (Mario Lavista, 1999: 33). Desarrolla, en una interacción entre la idea del compositor y el instrumento-instrumentista, lo que él llama un “pensamiento idiomático”, tratando de pensar directamente en la naturaleza del instrumento, al elegirlo para una música determinada. Así, la obra es naturalmente para cada instrumento y esto produce en el intérprete una mayor cercanía y afinidad con el instrumento a través de la música. Es decir, que la relación del intérprete con el instrumento no es simplemente como una “herramienta” para interpretar la música, sino que, además, la música permite un acercamiento cada vez más profundo del intérprete con su instrumento.

De esta manera se incorpora el concepto del intérprete integral, sobre el cual para completar este tema se citan las palabras del flautista mexicano Alejandro Escuer (Ph. D. Doctor of Philosophy in Music Performance de la New York University, e intérprete de la obra de Lavista) quien refiere: “*Un intérprete integral es un intérprete consciente del arte de la interpretación... un artesano, un investigador*

apasionado y un ser que cree con firmeza en un trabajo personal, único, el suyo. Un intérprete integral está convencido –especialmente durante el proceso de montaje de una obra-, de que el resultado sonoro final será valioso desde el punto de vista musical y artístico. Sus descubrimientos se sostienen como propuestas características; y aún cuando dichos descubrimientos sean coherentes con los hallazgos e investigaciones de otros intérpretes su trabajo interpretativo es independiente y se distingue como propuesta original'. (Escuer, 2003: 67).

4.2.3. Conclusiones parciales

Como conclusiones parciales, se puede afirmar que uno de los aspectos característicos de Lavista en cuanto a la aplicación de T.E. es su visión de la flauta como instrumento polifónico. Lo dicho, se advierte dicha visión en la manera de incorporar los sonidos multifónicos, enlazando unos a otros durante secciones completas de una obra, dando así el carácter de polifonía; los ejemplos más evidentes son: la primera sección de *Canto del Alba*, la segunda sección de *Lamento*. Otro rasgo característico se advierte en *Nocturno* donde el compositor propone un profundo trabajo sobre los microintervalos, traducido en los cambios permanentes de digitaciones sobre una misma nota. (bisbigliando o tonos difusos). Se destaca la influencia de la sonoridad del shakuhachi presente en el Tríptico mediante los tonos difusos y tipos de ataque con ruido-aire. Sobre este instrumento podría mencionarse su correlato en Latinoamérica con la quena³⁹, en relación al tratamiento tímbrico, ya que es posible realizar tonos difusos y ataques de ruido-aire en la quena, por lo cual se puede afirmar que existen antecedentes de las T.E. en instrumentos anteriores a la flauta transversa actual. Del mismo modo que los multifónicos pueden realizarse con las tarkas o anatas⁴⁰, los armónicos pueden realizarse con la quena y el erke⁴¹ por lo tanto se puede afirmar que los instrumentos aerófonos andinos contienen en su propia naturaleza las posibilidades de las T.E. mientras que en la flauta,

99

³⁹ Quena: flauta vertical de escotadura o muesca (sin aeroducto), abierta en el extremo distal. Posee generalmente seis orificios en la pared anterior, y uno en la opuesta, que dan dos octavas diatónicas. Los semitonos cromáticos se producen obturando a medias los orificios. Se la construye de caña, y en el Perú incaico y preincaico, de arcilla, hueso y piedra (Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega": 25, 1980).

⁴⁰ Anata: también Tarka en Bolivia, de donde procede. Flauta de pico o con aeroducto, hecha de madera, abierta en el extremo distal del tubo sonoro. Posee seis orificios en la pared anterior, en un tramo rebajado para permitir una digitación cómoda. Las hay de varios tamaños y registro. Se ejecuta sola o en banda. (Ibíd., 27).

⁴¹ Erke: "Caña" en la Puna argentina y Tarija, "Clarín" en Perú: trompeta gigante, travesera (con embocadura lateral) hecha con una o dos cañas de Castilla, desprovistas de sus tabiques y yuxtapuestas; el pabellón es de hojalata, o está construida con cola vacuna endurecida, o (como en Perú) es un asta vacuna. Mide de 3 a 6 metros. Es un instrumento ceremonial, para acompañar procesiones... Como todas las trompetas naturales, solo da cómodamente los grados del acorde perfecto mayor, aunque pueden obtenerse otros sonidos con mayor destreza (Ibíd., 28).

debido a que su desarrollo se produce en Europa, con el paso del tiempo incorpora estos recursos técnicos sonoros que ya existían en la cultura oriental y latinoamericana precolombina. Sin duda, la influencia de estas culturas (orientales y precolombinas) ha llevado al compositor a explorar y extender las posibilidades expresivas de la flauta que se advierten en las obras seleccionadas.

En “*Cuicani*” la aplicación de T.E. está muy presente mediante los multifónicos y tonos difusos tanto en la flauta como en el clarinete, se observa también en esta obra su concepto polifónico en instrumentos de viento que coincide con su propuesta sobre virtuosismo instrumental, donde se propone la expansión de los límites técnicos e interpretativos del músico.

Para el compositor la relación música-poesía es un concepto “pre-música”, que actúa como un disparador llevándolo a pensar, además de la música, en el intérprete. La relación música-tiempo es un concepto en el cual el compositor ya tiene su idea general y comienza a indagar sobre la misma en el tratamiento de lo temporal, sin dejar de pensar en el intérprete (el “amo” del tiempo). En relación con la alusión, la sugerencia, la ambigüedad, el compositor, sobre la motivación y la idea, empieza a trazar los rasgos compositivos de la obra. Para ello, requiere un conocimiento meticuloso de las posibilidades instrumentales y sus expansiones.

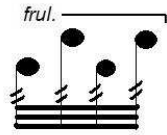
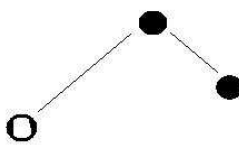
En síntesis, a través del análisis se advierte, en el repertorio abordado, la búsqueda de nuevas formas de interpretación instrumental (virtuosismo lo denomina el compositor), en las cuales el compositor une elementos extra-musicales (la poesía, la literatura, la concepción del tiempo en diversas culturas, entre otros) y a partir de los cuales indaga diversos aspectos compositivos que lo llevan permanentemente a pensar en el intérprete, para relacionarse a tal punto con él que su idea – que supone un paso más allá en lo técnico-expresivo- pueda ser realizada y que la misma le signifique al intérprete una relación más estrecha con su instrumento.

4.3. Análisis de las obras para flauta de Adina Izarra

Para las obras de Adina Izarra, se aplicaron criterios de análisis que se relacionan directamente con la utilización de las técnicas extendidas. Por un lado, el método de análisis de Posthay-Kröpfl, en cuanto a los motivos generadores en el contexto compositivo de las obras y, por otro, la metodología según Antón en relación con el tratamiento estructural de las mismas.

4.3.1. Análisis musical de “El Amolador”

TABLA N° 7: Tipificación de T.E.en El Amolador

Técnicas extendidas	Escritura
<i>Frullato</i>	
<i>Glissando</i>	
<i>Respiración circular</i>	Respiración circular

La obra presenta una estructura en 3 partes, con puentes intermedios y coda final:

- **A:** 3/2, negra = 72
- Puente: *Lento* en 5/8
- **B:** *Rapidísimo, legato*
- Puente. (breve)
- **C:** 4/4, *rápido, legato*
- Coda. (final)

Recursos y elementos de composición

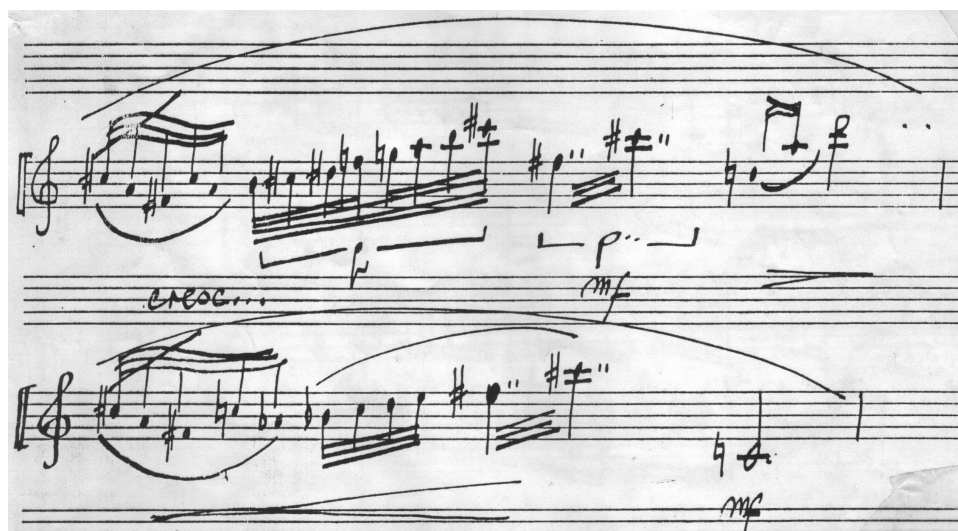
A: Presenta un motivo de tres notas, las dos primeras en trémolo de 5J y la tercera nota sola, a una 2m ascendente de la segunda; le sigue un motivo similar, con las dos primeras notas iguales y la tercera ahora a una 8J descendente de la segunda. Estos dos motivos constituyen la primera idea inicial, la cual se reitera tres veces. Esta idea representa la llegada del *amolador*, a modo de llamado (imitando la flautilla de pan del amolador).

Ej. N° 26. (A.Izarra. .*El Amolador*. Manuscrito de la autora. 1992)⁴²



Durante esta sección, sobre la base de esa primera idea, desarrolla motivos hexafónicos y presenta diversas variaciones melódico-rítmicas de la idea inicial, introduciendo escalas (cromáticas y por tono), *frullato*, y otras variantes, como por ejemplo, una escala cromática desde el grave, que es seguida por un cromatismo de intervalos melódicos de 5J, que anticipan la reiteración de la primera frase, la cual se repite también tres veces. Antes de pasar al Puente, presenta dos escalas hexafónicas, las cuales, como se verá, serán utilizadas como elementos de la Coda Final.

Ej. N° 27 (A.Izarra. *El Amolador*. Manuscrito del autor. 1992)



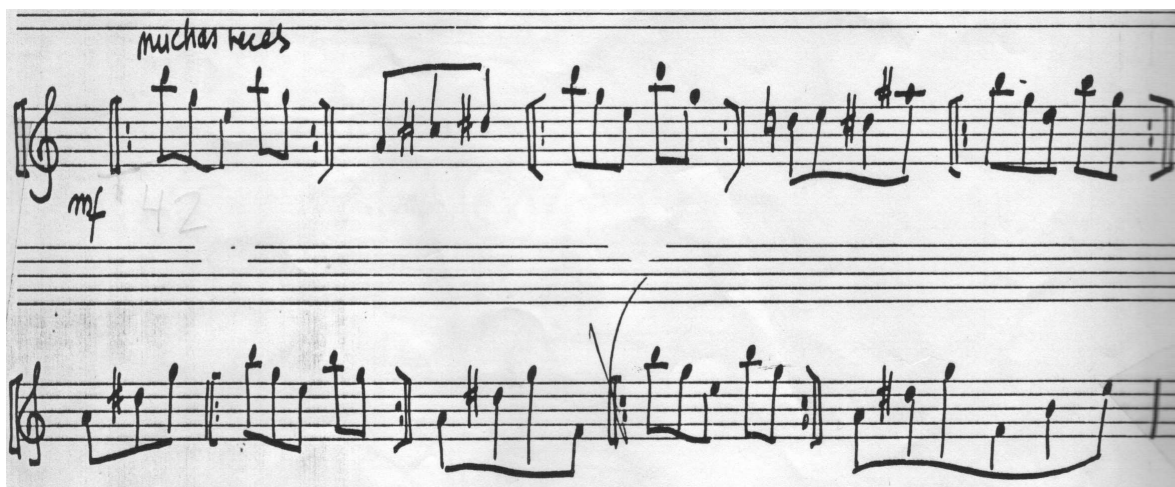
Puente: Pasaje Lento, en el cual utiliza elementos de A, como por ej. la 5J y la 2m, ahora en retrógrado (es decir, 2m y 5J). Aunque el tempo es Lento y relativamente libre, el ritmo está anticipando la sección siguiente, caracterizada por el uso de 5/8.

B: El aspecto rítmico es el elemento más importante de esta sección; la corchea es el motor generador, que pretende imitar el movimiento de la rueda que hace girar el *amolador* para afilar. Permanentes cambios de compás van generando acentos naturales en compases de 3, 4, 5, 6 y 7 corcheas, lo que da como resultado una situación de 'moto perpetuo'. Un aspecto destacable, es que, precisamente la utilización de la rítmica en 5/8, es muy común en la música folklórica venezolana, parti-

cularmente en el “*merengue venezolano*”, hecho que vincula con gran sutileza esta obra al lenguaje de esa música popular. Es decir que no solamente rescata el personaje del *amolador*, popular en la cultura de su país, sino que incluye en su música un aspecto rítmico característico de su folklore.

Junto a este aspecto, la audición de esta música puede remitirse a una característica “minimalista”, por la reiteración de pequeños motivos melódico-rítmicos, los cuales están escritos con barras de repetición “*ad libitum*”.

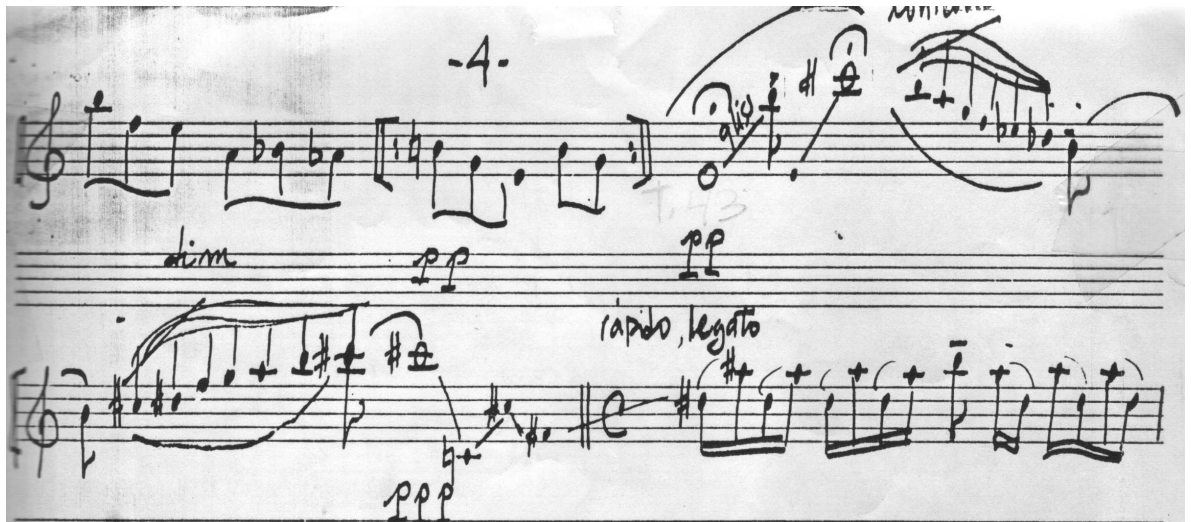
Ej. Nº 28 (*Ibíd.*)



Melódicamente, en esta sección utiliza una tríada menor, pero no con un sentido tonal (sin un discurso armónico tonal), sino como juegos melódicos, con cromatismos que crean una cierta obsesión en la tríada *mi-sol-si* (presentada en las cinco notas del 5/8 *si-sol-mi-si-sol*).

Puente: este Puente es muy breve, y recurre una vez más a la escala hexafónica y una serie de *glissandos*, para evocar el llamado del *amolador*, dando así también unidad temática a la obra. Dicho puente debe interpretarse con *respiración circular*, aunque no está la indicación escrita no hay otra posibilidad de resolver técnicamente el pasaje, de otro modo se vería interrumpida la secuencia que conduce a la nueva sección. En el siguiente ejemplo se incluye el final de la Sección B, el Puente y el comienzo de la Sección C:

Ej. Nº 29 (*Ibíd.*)



C: Nuevamente el aspecto rítmico es el que prevalece en esta sección, con otro motivo rítmico en 4/4, ansioso, (grupos de semicorcheas), que, a pesar de su aparente “cuadratura”, van generando, en forma natural o con acentuaciones y articulaciones determinadas, ciertos esquemas de contratiempos y síncopas resultantes. Las alturas están extraídas del motivo característico de la Sección A (5J + 2m), lo cual, junto al ritmo vertiginoso y un juego de ascensos cromáticos, va presentando distintos intervalos en un clima cada vez más inquieto (el “amolador” en plena tarea de ‘amolar’).

Ej. Nº 30 (*Ibíd.*)



Coda: esta Coda Final tiene un carácter re-expositivo. Primero, presenta la frase inicial de la obra, ahora variada con la inclusión de una escala cromática ascendente antes de la tercera nota (re) y una escala por tonos descendente para llegar a la tercera nota del segundo motivo (do#). Esta idea es reiterada (al igual que en A), tres veces.

Finalmente, la compositora incluye para el cierre de la obra, las escalas hexafónicas que fueron presentadas al final de A, las cuales se repiten “ad libitum”,

hasta desaparecer (representando el ‘amolador’ alejándose, perdiéndose y desapareciendo con su “flautilla de pan”).

Ej. Nº 31 (*Ibíd.*)






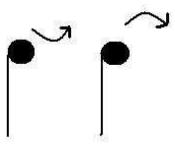

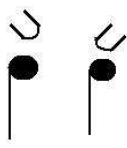
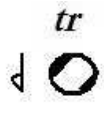
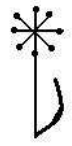
Relacionando el tratamiento compositivo de Izarra con los recursos de técnicas extendidas, se advierte que si bien son pocos los utilizados, en *El Amolador* le posibilitan a la compositora transmitir las imágenes sonoras que percibe del personaje y su entorno; es decir, si cada momento del trabajo del amolador tiene su sonido o audio correlativo (su llegada anunciándose con la flautilla, la preparación de su equipo de amolar, los movimientos del pedaleo y la rueda que gira, etc.), dichos recursos le permiten expresarlo de una manera evocativa.

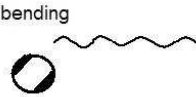





Resulta de todo ello, la interacción de los elementos melódicos, rítmicos, tímbricos, dinámicos, de tempos, articularios y de técnicas extendidas. Nada es ajeno al lenguaje total y, en ese sentido, las técnicas extendidas que utiliza se incorporan al mismo con total naturalidad. Este es un ejemplo de tratamiento compositivo en el cual las técnicas extendidas no constituyen el elemento sustancial más importante, ni tampoco son meros efectos tímbricos, sino que conforma un elemento propio más, integrado a su propuesta.

4.3.2. Análisis musical de “Plumismo”

TABLA Nº 8. Tipificación de T.E. en *Plumismo*

Técnicas extendidas	Escritura
<i>Trino con Frullato</i>	

	
<i>Frullato</i>	
<i>Multifónico con Frullato</i>	
<i>Glissando ascendente o descendente</i>	
<i>Ataque con D</i>	
<i>Cambio de ángulo de emisión (1/4 de tono)</i>	
<i>Trino de 1/4 de tono</i>	
<i>Besito</i>	

<i>Bending</i>	
<i>Aspirar dentro del tubo</i>	
<i>Jet</i>	
<i>Sonido silbado</i>	whistle
<i>Respiración circular</i>	respiración circular
<i>Sonido eolian con frullato</i>	
<i>Armónico</i>	
S	Pag. 4 - 5º sistema.
<i>¼ de tono bajo</i>	
<i>¼ de tono alto</i>	

	≠
--	---

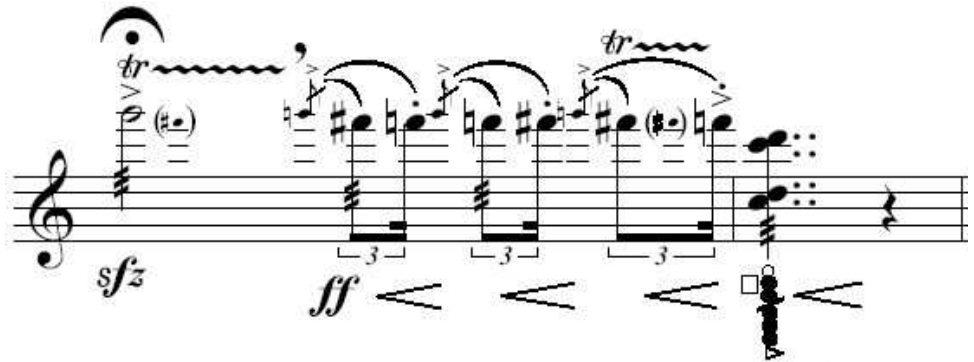
Consideraciones generales

Inspirada en el canto de los pájaros venezolanos que habitan la ciudad de Caracas, la autora ha aprovechado al máximo las posibilidades que las técnicas extendidas ofrecen en la flauta; se puede afirmar, que estamos frente a un verdadero “estudio” sobre dichas técnicas. Luego de la composición de Plumismo, en el año 1987, Izarra compuso su concierto para flauta y cuerdas “Pithangus Sulphuratus” (El Cristofué) también inspirada en el canto de los pájaros, esta vez en el canto del conocido benteveo, bichofoe, cristofué o pitanguá, y varias otras denominaciones vulgares en Latinoamérica, ya que es común en todos los países de la región. En esta obra, la compositora utiliza también los recursos de las técnicas extendidas de manera muy minuciosa, demostrando una vez más un gran conocimiento del instrumento.

Es importante recordar, como se ha señalado anteriormente, que Adina Izarra ha dedicado todas sus obras para flauta al flautista venezolano Luis Julio Toro, y se advierte que, al igual que en el caso de Mario Lavista, hay una estrecha relación compositor-intérprete en el momento de creación de las obras.

Análisis musical

Esta obra, por estar escrita sobre el canto de los pájaros de Caracas, requiere un detallado análisis de cómo dichos cantos son traducidos o elaborados en la composición. Sin pretender realizar un estudio ornitológico de la obra la posibilidad de conocer previamente algunos aspectos del canto de los pájaros caraqueños y facilitará analizar el modo en que las técnicas extendidas son incorporadas a la obra como parte sustantiva de la misma. Más allá de ello, se puede señalar cuál es el devenir de la composición y la forma en que Izarra trabaja las técnicas extendidas e, incluso, de qué manera –como se verá seguidamente- logra combinar distintas técnicas, dando resultados altamente novedosos y de sorprendentes logros.



Se puede afirmar, a partir del presente análisis, que la obra de Izarra está permanentemente atravesada por el canto de los pájaros y los diversos sonidos que emiten. Es importante señalar que no todos los sonidos son melódicos, es decir con altura puntual, ya que producen una serie de sonidos que realizan con el propio pico o combinando con movimientos de las alas o cacareos. Por ello, es que se advierte en muchos pasajes de la obra, en los que incorporan sonidos, como los que se pueden llamar “Besitos” (ya que debe literalmente dar un beso en la embocadura) o los “Frullato aeolian”, ambos sin altura puntual.

Ej. N° 33 (*Ibíd.*)



Esta composición presenta una serie de motivos sobre el canto de los pájaros y, a modo de elemento melódico-temático, recurre a un motivo estructurado sobre un acorde de *re* menor, con notas de paso *mi* para pasar de *re* a *fa* (*re-la-re-mi-fa*, de grave a agudo) y a partir de ese motivo incluye modificaciones al alterar algunas de esas notas, desdibujando el motivo original sin que pierda la conexión referencial con el mismo. Esos motivos aparecerán con indicaciones tales como *rapidísimo*, *mecánico* y a partir de la segunda página cambiará, poco a poco, el eje, pasando de *re* a *si* (*si-fa#-la-sol-fa#*), aunque no textual (faltaría el *re*). Hacia el final

de la página 4 vuelve a aparecer el eje *re*. El siguiente ejemplo, que comienza con la indicación “*rubato al gusto, rapidísimo*”, corresponde al eje *si*.

Ej. N° 34 (*Ibíd.*)

The image shows a musical score for Example 34, consisting of two systems of music. The first system begins with the instruction "ataca" and a tempo marking of "♩ = 144 presto y ligero". It features a melody with triplets and dynamics ranging from *mp* to *sfz*. A "whistle" effect is indicated above the melody. The second system is marked "rubato al gusto, rapidísimo accel- - -" and includes dynamics from *pp* to *mf*. The third system is marked "simile" and features a melody with dynamics from *sfz p* to *f*. The fourth system is marked "simile, más frullati" and features a melody with dynamics from *sfz mp* to *f*.

La simple enumeración de los recursos de técnicas extendidas no aportaría mucho al análisis propuesto, pero se considera oportuno prestar atención a las combinaciones que, de ellas, realiza la compositora, ya que aparecen combinaciones de un recurso a otro y, también, el paso de uno a otro.

Por ej.: se puede observar en la partitura del anexo II:

- Pág. 1,(de la partitura, edición en pdf) 1º sistema: *multifónico* y *frullato*.
- Pág. 2, N° 4: *Besito* ligado a *trino* y *frullato*.
- Pág. 3, 1º sistema: de sonido ‘*seco y muerto*’, a *bending*, a *trino*, a *frullato*, a *F* y a *frullato*, todos con respiración circular.
- Pág. 3, 2º sistema: *Besito* y *Whistle*; luego *Besito* ligado a *frullato*.
- Pág. 3, N° 7: *frullato* ligado a sonido *glissado*, luego *F* ligado a *frullato* breve y *gliss*.
- Pág. 4: 1º sistema: *F* ligado a *Jet* (en el medio de ambas, voltearse al público).
- Pág. 4, 4º sistema: cambio de ángulo ligado a *Besito*.
- Pág. 4, 5º sistema: *S* ligado a *Besito*.
- Pág. 5, 1º sistema: *frullato aeolian*, pasa a *frullato*.
- Pág. 5, 3º sistema: *armónico glissado*.

- Pag. 5, 5º sistema: *frullato glissado*; *frullato* ligado a *frullato* con *F*, ligado a *F*, ligado a *Besito*, ligado a *F Jet*.
- Última nota de la obra, *frullato aeolian* ligado a *Whistle*.

Hay, asimismo, un elemento que, si bien no constituye un recurso de técnica extendida, es al menos novedoso. Se trata de la indicación que la compositora pide al intérprete cuando dice “voltearse de espaldas al público”.

Ej. N° 35 (*Ibíd.*)

The image shows a musical score snippet on a single staff. It begins with a *ff* dynamic marking. The music consists of several measures of notes, some with slurs. A *sfz* dynamic marking is present, followed by a hairpin symbol indicating a crescendo. Above the staff, there is a performance instruction: "F jet" with an arrow pointing to a specific note. Below the staff, there is another instruction: "voltearse de espaldas al público" with an arrow pointing to the same note. The piece concludes with a *mp [eco]* dynamic marking.

Esto da como resultado una distinta proyección del sonido, ya que la emisión no es de frente y el mismo cuerpo del flautista actúa como filtro; inmediatamente pide “de frente”. Este recurso escénico-sonoro encuentra antecedentes en otra obra de Adina Izarra, el Concierto para Flauta y Cuerdas “*Pitangus Sulphuratus*”, cuando al comienzo el flautista debe ingresar al escenario tocando, como si el canto del pájaro anunciara su llegada.

4.3.3. Conclusiones parciales

A través del análisis realizado y el estudio interpretativo de las obras de Izarra, se observa en relación con la utilización de las T.E. un modo muy original, ya que combina dos técnicas a la vez. Esto constituye una nueva categoría, en cuanto a la aplicación de dichas técnicas a las obras para flauta, que puede denominarse: técnicas extendidas mixtas. (por ejemplo: multifónico con frullato, en *Plumismo*)

Se observa, en esta obra, que la autora explora al máximo las posibilidades de utilización de T.E. logrando una verdadera apropiación de las mismas, integradas al lenguaje como un elemento más en el contexto de la obra. Esto coincide con la etapa compositiva que transcurre mientras compone *Plumismo* y su concierto para flauta y cuerdas *Pitangus Sulphuratus* que fue escrito en 1987.

Se destaca que el recurso de T.E. denominado “Besito” es un aporte de la compositora ya que no se han encontrado en la bibliografía específica sobre T.E. la presencia de dicha técnica.

En *El Amolador* se advierte menor presencia de T.E., lo cual responde a la etapa en que Izarra las aplica cada vez menos hasta abandonarlas por completo. Esto se comprueba en las obras *Querrequeres* (1989), *A Dos* (1991), *Tres Cortos* (1998) donde la búsquedas compositivas excluyen la presencia de T.E.

Es importante destacar la vinculación del personaje “el amolador” como elemento identitario de la cultura popular presente en la obra de Izarra, además de la presencia de la sonoridad de la flauta de pan utilizada por el personaje y traducida en la flauta mediante trémolos y frullatos por medio de las T.E.

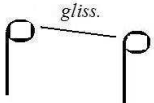

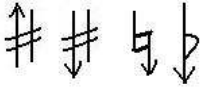
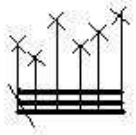
4.4. Análisis de las obras para flauta de Diego Luzuriaga

El criterio de análisis que se aplica en la obra “*Flauta y Viento*” responde a la metodología según Antón y se destaca particularmente, por la características propias de la obra, la aplicación de T.E..

En cambio, para el caso de “*Tierra...Tierra*”, el método de análisis es el propuesto por Adina Izarra, a través del tratamiento de modulación métrica.

4.4.1. Análisis musical de “Flauta y Viento”

TABLA N° 9. Tipificación de T.E. en *Flauta y Viento*

Técnicas extendidas	Escritura
<i>Sonido silbado</i>	Whistle tone
<i>Sonido eólico</i>	Aeolian sound
<i>Uso del vibrato indicado</i>	Vibrato
<i>Glissando</i>	
<i>Sonido cantado</i>	
<i>¼ de tonos varios</i>	
<i>Percusión con las llaves de la flauta</i>	

El uso de las técnicas extendidas está indicado en la partitura a medida que transcurre la obra y como no hay un glosario adjunto; las indicaciones son claras y precisas.

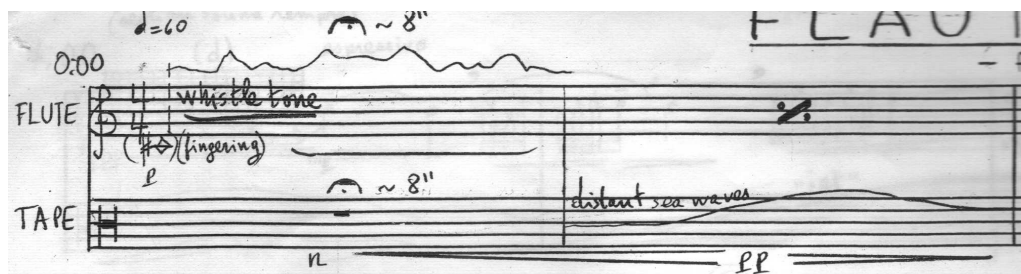
Esta obra fue compuesta para flauta y sonidos electrónicos (llamados tradicionalmente *tape*, por utilizarse para su reproducción una cinta abierta o un cassette, aunque, hoy el formato suele ser digital, CD como este caso). La obra presenta un material caracterizado por el tratamiento tímbrico en la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

El título de la misma 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:

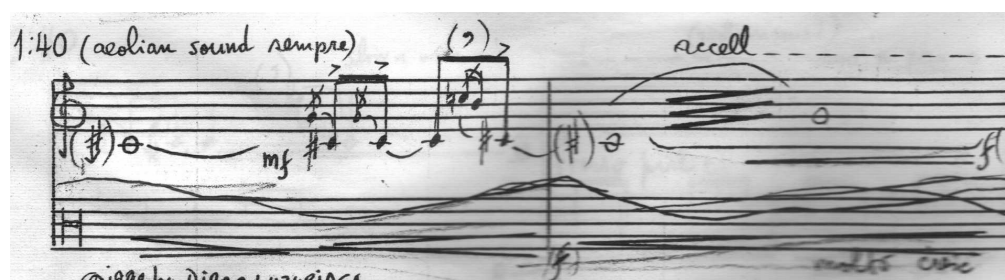
1. Whistle tone: se utiliza en el comienzo y final de la obra, de modo tal que los sonidos surjan de la nada y vayan hacia ella. En el comienzo, es sobre la posición de *do#* grave, mientras que el final es sobre *do* natural.

Ej. Nº 36 (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. Nº 37 (*Ibíd.*)



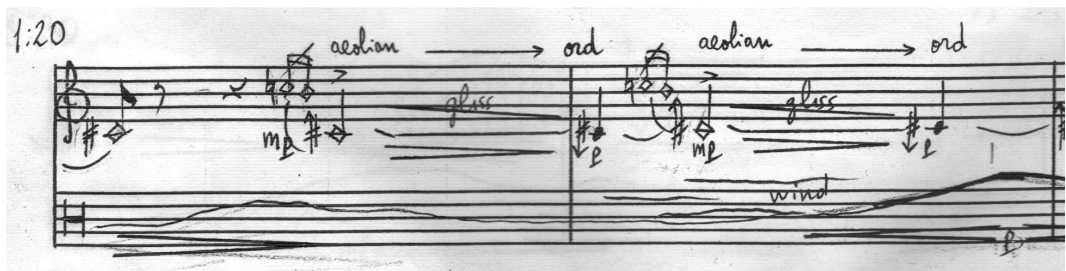
3. Vibrato: es utilizado en diversos niveles, es decir, poco vibrato, crescendo poco a poco.

Ej. N° 38 (*Ibíd.*)



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

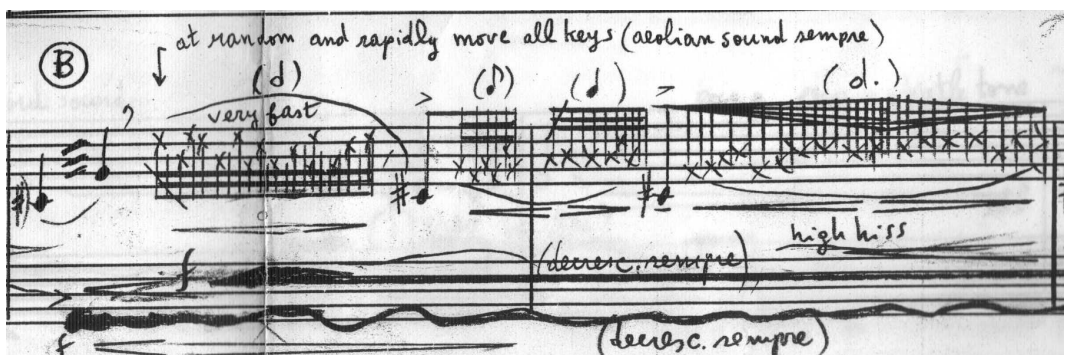
Ej. N° 39 (*Ibíd.*)



5. Trémolo: entre notas distintas.

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

Ej. N° 40 (*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, la autora incorpora, en diversos momentos, cambios de sonido natural a *aeolian* gradualmente, y viceversa. Esto puede verse en el ejemplo N° 39.

El tratamiento de las alturas presenta una amplitud melódica restringida, puesto que, más allá de los sonidos agudos surgidos de la aplicación de la TE 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.


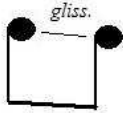


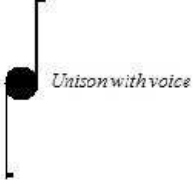
La partitura presenta indicaciones del tape para referencia del flautista, las cuales aluden, seguramente, a las sonoridades buscadas como simbólicas por el autor, en cuanto a la referencia al viento, al aire, a la flauta, entre otras. Estas indicaciones están escritas originalmente en inglés. Se señalan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

4.4.2. Análisis musical de “Tierra...Tierra”

TABLA N° 10 Tipificación de T.E. en *Tierra...Tierra*

Técnicas extendidas	Escritura
<i>Sonido silbado</i>	Wistle Tone
<i>Sonido eólico</i>	<i>aeolian sound</i>
<i>Uso del vibrato indicado</i>	Vibrato
<i>Armónicos</i>	
<i>Glissando</i>	
<i>¼ de tonos varios</i>	
<i>Frullato</i>	Flatt. 
<i>Sonido cantado</i>	

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 Aurele 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 asc. y desc. 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° 41 (D. Luzuriaga. Tierra...Tierra. Ed. Henry Lemoine. 1992)

Pesante ♩ = 40-50
 son détimbré
 breathy sound

Piccolo & Flute
 Flute & G Flute

G flute
 (transposed part)

son détimbré
 breathy sound

(1) mp gliss. (2) mp

(1) mp gliss. (2) mp

10

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. N° 42 (*Ibíd.*)

ord.
 p

poco accel.

50

51

(voix - unisson)
 (voice - unisson)

f

(voix - unisson)
 (voice - unisson)

f

Sección B:

Planteada en dos Partes (I y II). 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 varia-

ción 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° 43 (*Ibíd.*)

The musical score consists of two systems. The first system begins at measure 60, marked '(harmonic)'. It features a flute part with dynamics *mp*, *f*, and *mf*, and a piccolo part with dynamics *f* and *mf*. The second system begins at measure 70, with dynamics *f*, *mp*, and *mf*. The score includes various musical notations such as trills, triplets, and a 9-measure rest.

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 “estereo”. 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° 44 (*Ibíd.*)

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° 45 (*Ibíd.*)

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° 46 (*Ibíd.*)

The image displays a musical score for Example 46, consisting of two systems. The first system shows a vocal line (voice tacet) and two flute parts (ord. and ff). The second system is marked 'senza misura, liberamente' and 'impetuoso' with a tempo of 120 ca. It features rapid, repetitive melodic patterns in both flute parts.

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. Nº 47 (D. Luzuriaga. *Tierra...Tierra*. Ed. Henry Lemoine. 1992)

(petites notes sur le temps)
(grace notes on the beat)

mp voice unison

mp voice unison

310 *poco accel.* (♩ = 160 ca.)

voice simile

f

voice simile

f

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 *fortíssimo*, *ritardando*, y con un regulador a *fortíssimo*, sobre el que atacan juntas el motivo de dos semicorcheas-corchea final.

Ej. Nº 42 (*Ibíd.*)

poco rit.

330 very strong accents
accents très marqués

voice

fff

fff (ossia 8va)

ff voice gliss.

fff

Presto

New York,
November 1992

4.4.3. Conclusiones parciales

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”⁴³ como elemento simbólico.

Se detacan, 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 (eolian), no definición de alturas, uso indicado del vibrato que en este contexto, representan la sonoridad del mar y el viento.

⁴³ Zampoña, Siku (Bolivia) o Antara en Perú, es una flauta de pan compuesta por dos hileras de tubos (cerrados) de caña *chuki*, siempre requieren de dos ejecutantes para completar la escala diatónica. Se conforman bandas de sikus y se ejecutan en grupos abarcando distintos registros según su tamaño. (Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”: 26, 1980).

CAPÍTULO 5

CONVERGENCIAS Y DIVERGENCIAS

En el capítulo anterior, se realizó el análisis del corpus que conforma la presente tesis, detectando el uso y aplicación de T.E., además de haber caracterizado y tipificado las mismas en cada una de las obras de los autores en estudio. De este modo, se pretendió alcanzar los tres primeros objetivos específicos propuestos (cf. Conclusiones parciales 4.2.3.; 4.3.3. y 4.4.3.). Ya en el presente capítulo, se intenta establecer los puntos de convergencia y divergencia que puedan existir entre M. Lavista, A. Izarra y D. Luzuriaga con relación a la aplicación de las T.E. desde la mirada propia de cada autor, con lo cual, se procura alcanzar el último de los objetivos específicos propuestos (cf. Introducción).

5.1. Análisis comparativo entre las obras de Lavista, Izarra y Luzuriaga

A los efectos de establecer variables que permitan la observación clara del modo de utilización de T.E. por autor, se propone un análisis comparativo en cuanto a lo *cuantitativo* por un lado y por otro lo *cualitativo*.

5.1.1. Primer variable de análisis: cuantitativo

Nivel de aplicación de T.E; mayor aplicación y menor aplicación.

TABLA Nº 11. Comparación de nivel de aplicación de T.E.

Nivel de aplicación de TE	M. LAVISTA	A. IZARRA	D. LUZURIAGA
Mayor aplicación	“Tríptico”.	“Plumismo”.	“Flauta y Viento”. “Tierra... Tierra”.
Menor aplicación	“Cuicani”.	“El Amolador”	

5.1.2. Segunda variable de análisis: cualitativo

En esta variable se observa la especificidad en la aplicación de las T.E. por obra y autor.

Segunda variable: Cantidad y especificidad de aplicación de T.E., por obra y autor.

TABLA N° 12. Especificidad de aplicación de T.E.

Autor	Mario Lavista		Adina Izarra		Diego Luzuriaga	
Obras	Tríptico	Cuicani	Plumismo	El Amolador	Flauta y Viento	Tierra.. Tierra
T. E.	multifónicos	multifónicos	multifónicos	frullato	sonido silbado	armónicos
	armónicos	armónicos	armónicos	glissando asc. y desc.	glissando asc. y desc.	sonido cantado
	sonido cantado	tonos difusos	sonido silbado	respiración circular	sonido eólico	sonido silbado
	sonido silbado		frullato	tremolo con frullato	uso indicado del vibrato	sonido eólico
	tonos difusos		trino con frullato		sonido percutido	uso indicado del vibrato
	articulación shakuhachi		glisando asc y desc		cuartos de tono	glissando asc y desc
			multifónico con frull			cuartos de tono asc. y desc
			articulación con D			
			cambio de ángulo de emisión			
			articulación besito			
			trino cuarto de tono			
			bending			
			respiración circular			
			aspirar dentro del tubo			
			sonido eolian con frull.			
		cuarto de tono asc. y desc.				

5.2. Puntos de convergencia

- Existe un punto de convergencia entre Izarra y Luzuriaga, en relación con la música popular, a saber: Adina Izarra a través de la referencia al folklore venezolano, presente en sus obras "*Pithangus Sulphuratus*", "*El Amolador*", en tanto Diego Luzuriaga lo demuestra mediante la búsqueda de sonoridades andinas en su obra "*Tierra... Tierra*", aspecto que no solamente se da en las obras para flauta sino también en otras composiciones se presenta esta tendencia, siempre elaborada y procesada de manera que su incorporación es alusiva.
- Lavista y Luzuriaga convergen en la presencia de la cultura oriental. En primer lugar, se destaca que Diego Luzuriaga estudió con el compositor japonés Yoshihisa Taira, además escribió obras encargadas por la Filarmónica de Tokio, pro música Nipponia, Nishikawa Ensemble. Trabaja con la idea de fusionar música japonesa con andina (ecuatoriana) ensamblando la orquesta con el shinobue (flauta de caña oriental). En "*Liturgia*" (2000) fusiona música japonesa, ecuatoriana y barroca; en el primer movimiento, *Procesional* alude a música religiosa, en tanto que en el segundo movimiento, *Response adv sorio*, incorpora un yumbo⁴⁵. En el caso de Mario Lavista, es notoria en su obra para flauta, la influencia de la cultura oriental sobre todo la poesía china con el tratamiento del sonido que le da a la flauta tratando de imitar la sonoridad del shakuhachi. Del mismo modo, en relación con los puntos de convergencia, Lavista también refiere a la música religiosa en "*Lamento*" y otras obras de su catálogo que no son de flauta: *Responsorio a la memoria de Rodolfo Halffter*, (1988), para fagot y percusión, *Lacrymosa* (1992), *Misa de Nuestra Señora del Consuelo* (1995-96), mientras que Luzuriaga también refiere a la música religiosa en su obra *Procesional* (García Bonilla, 2001:108,109).
- Los tres autores convergen en la misma idea de relación compositor-intérprete para elaborar sus obras: Lavista trabaja y dedica sus obras a la flautista Marielena Arizpe; Izarra al flautista venezolano Luis Julio Toro;

⁴⁵ El término "Yumbo" proviene del idioma quichua que significa brujo. Yumbo es un ritmo y danza de origen prehispánico característico de la región oriental de Ecuador, se interpreta con un tamborcillo y un pito. El baile de los yumbos es con brincos, saltos y gritos ceremoniales. Chavez Salazar

mientras que Luzuriaga estudió la flauta y además trabajó con la flautista brasileña Beatriz Magalhaes Castro con quien trabajó en París.

- Desde el ámbito interpretativo, se planteó al comienzo del trabajo que el estudio de las T.E. podría contribuir en la profundización del estudio del sonido en la flauta. Es un punto convergente, en los tres autores, la forma de apropiación de dichas técnicas que permiten al intérprete la profundización de la producción sonora en cuatro aspectos del proceso: emisión, manejo del aire, proyección del sonido, expansión del rango dinámico.
- Hoy, Izarra está en la búsqueda de la música electrónica y barroca según cuenta en su entrevista.
- Luzuriaga vuelve a sus raíces andinas y románticas, desde un largo camino recorrido en el ámbito contemporáneo, como se puede advertir.
- Lavista a través de su última obra para flauta, “*Elegía*” (2003), evidencia su permanente afinidad con el impresionismo debussyano, que convive con un alto contenido dramático y la profundización de la búsqueda sonora en la flauta, a través de las T.E..

5.3. Puntos de divergencia

- Lavista incluye las T.E. como parte de su sintaxis y su pensamiento musical, idiomático y estilístico. Con el paso del tiempo, mantiene esta característica y llega a un mayor poder de síntesis en relación con la aplicación de T.E.
- Izarra, en cambio, explora las T.E. en profundidad. En una determinada etapa de su composición (en los 80) y a medida que pasa el tiempo, se desprende de ellas. Dice la autora al respecto: “*las T.E pueden saturarlo a uno...*”.
- Luzuriaga refiere que en el presente ya no aplica las T.E.; sin embargo, ha formado parte de su permanente búsqueda de la exploración sonora y advierte, por ejemplo, que la búsqueda a través de la utilización del sonido eólico en “*Tierra...*” sirvió de puente para explorar sus raíces andinas y la utilización de la voz le permitió contextualizar lo primitivo y original. Se puede afirmar, entonces, que en el caso de Luzuriaga algunas de las T.E. le sirven para remitirse a imágenes determinadas, por ejemplo: el viento y el mar en la obra “*Flauta y Viento*” y lo primitivo, en la obra “*Tierra... Tierra...*”

CONCLUSIONES

A partir de las conclusiones parciales a las que se arribaron se pudo demostrar, desde una perspectiva teórica, la hipótesis planteada: “*La música para flauta de los compositores Mario Lavista, Adina Izarra y Diego Luzuriaga incorpora nuevos recursos a las técnicas extendidas, que expanden los límites instrumentales y aportan nuevas formas de producción sonora en la ejecución musical*”. Esta demostración se complementará con el concierto-tesis, cuya grabación en vivo, como se señalara en la introducción, se adjuntará a este trabajo.

Asimismo y a modo de conclusiones finales se pueden señalar los siguientes aspectos:

1. En efecto, a modo de conclusión, se puede afirmar que tanto Lavista, Izarra como Luzuriaga incluyen en sus obras las T.E. a partir de un gran conocimiento y dominio del recurso. A ello, se debe agregar las formas de inclusión innovadoras de dichas técnicas, tanto porque su ubicación en la obra o por ciertas combinaciones de las mismas. En este sentido, se advierte, en el caso de Izarra, que la combinación de dos técnicas dan como resultado lo que se puede llamar una Técnica Mixta, conformando así una nueva categoría. Por otra parte, se destaca la complejidad en el tratamiento polifónico de la flauta presente en las obras de Lavista.

2. Cada autor incorpora las T.E. como parte sustantiva del lenguaje compositivo. De este modo, se comprueba que el dominio aludido en el punto anterior está en función de la aplicación de dichas técnicas como parte de la propia sustancia musical, es decir, del lenguaje compositivo y de la sintáxis de las obras.

3. Cada autor ha aportado de una forma original el tratamiento de las T.E. Este punto está relacionado directamente con las búsquedas compositivas de cada uno de ellos. En el caso de Lavista, se destaca la aplicación de dichas técnicas como una búsqueda de expansión de los límites instrumentales, en su idea de “virtuosismo instrumental”, más allá de la relación que ellas tienen con otros aspectos de su propia estética (el arte oriental, lo simbólico indígena, la idea del tiempo, la poesía, etc.). Se debe recordar, a modo de ejemplo, el tratamiento de la flauta como un instrumento polifónico (multifónicos, sonidos cantados), o la inclusión de novedosas gamas tímbricas y microtonales. Por su parte, Izarra aplica las T.E. en función de su referencia con el paisaje sonoro sobre el cual compone su música, así los sonidos

del “*Amolador*”, los pájaros de “*Plumismo*”; son una suerte de traducción de ese paisaje sonoro a través de la aplicación de T.E. Finalmente, Luzuriaga usa las T.E. en relación con los simbolismos culturales a los que recurre, como el sentido primitivo del sonido de la flauta o las sonoridades andinas (de sampoñas o sikus) o la relación con el hombre primitivo y la tierra al que remiten ciertas T.E. (presentes en “*Tierra...Tierra*”).

4. Cada autor trabaja sus obras en estrecha relación con el intérprete, interiorizándose permanentemente de las posibilidades del instrumento y promoviendo a su vez en el instrumentista la búsqueda de nuevas posibilidades.

5. Para el intérprete, cada una de las obras analizadas y estudiadas en este trabajo, significa una nueva propuesta de expansión técnico-musical, en tanto que le exige un grado más alto aún de dominio de la técnica instrumental.

6. El estudio de las T.E. a partir de las obras seleccionadas en este trabajo permite al intérprete profundizar en diferentes aspectos de la producción sonora, aplicables al estudio en lenguajes tradicionales. Esta profundización en el estudio técnico del sonido es transferible a cualquier otro repertorio en el que el sonido es tratado en un sentido convencional, debido a que haber expandido las posibilidades sonoras del instrumento en las obras contemporáneas posibilita al intérprete ampliar sus recursos. Este relevante punto, se pudo comprobar desde el propio abordaje de las obras seleccionadas para el Concierto Tesis y confirmar a través de las opiniones vertidas por los especialistas entrevistados (cfr. Capítulo 2 de la presente Tesis). De esta expansión de posibilidades, se destacan los siguientes aspectos:

- El estudio de multifónicos y armónicos optimiza el dominio del ángulo de emisión sonora.
- El uso del frullato, el sonido soplado y el sonido cantado influyen y mejoran el manejo de la velocidad de aire y la proyección del sonido.
- El dominio del sonido cantado mejora la afinación y el timbre del sonido.
- El dominio del sonido silbado permite un mejoramiento en el control de la columna de aire y la válvula de emisión.
- El dominio de la respiración circular permite el control del manejo del aire en función de la duración de un tiempo indeterminado.

Es importante señalar el concepto vertido por Mario Lavista en relación con el “virtuosismo instrumental” que se ha desarrollado en el Capítulo 2 del trabajo y se advierte que el mismo es aplicable a las obras de los otros dos compositores incluidos. Esta visión postula el renacer de otras maneras de abordaje sonoro en los instrumentos tradicionales. Sobre este aspecto se puede afirmar que a lo largo del

trabajo se comprueba, mediante la aplicación de las T.E., que los tres autores proponen un virtuosismo instrumental nuevo y actual a la vez. En este sentido, se considera importante la posibilidad de profundizar este enfoque a través de futuras investigaciones.

Finalmente y a modo de conclusión no esperada, se destaca un aspecto que surgió de este trabajo. Se trata de un tema de gran relevancia, en función de que orienta la mirada hacia cuestiones más medulares de la cultura Latinoamericana: es la vinculación de las T.E. en la flauta con la producción del sonido de diversos instrumentos aerófonos andinos. Esto se puede señalar desde dos aspectos: por un lado el hecho de que en muchas obras han sido éstos los instrumentos –y sonidos- evocados por los propios compositores (el caso de Luzuriaga es el más explícito, como se ha señalado) para advertir la presencia de “las culturas precolombinas” a través del simbolismo de estas sonoridades andinas en obras contemporáneas; por otro lado, la vinculación de lo organológico entre la flauta europea y los aerófonos andinos, ya que se puede afirmar que los aerófonos andinos citados en el presente trabajo (quena, siku, erke y tarka) contienen en su propia naturaleza y en los modos con que las culturas andinas los han utilizado y lo utilizan actualmente, las posibilidades de T.E. que la flauta fue incorporando en su ámbito de desarrollo cultural centroeuropeo, inicialmente, y norteamericano, luego. Al respecto se detallan los instrumentos mencionados y las posibilidades de producción de T.E. en la tradición andina:

- La quena: produce armónicos, glissandos, frullato, microtonos y multifónicos
- El siku: produce frullato, eolian, glissandos, ataque aire-ruido
- El erke: produce armónicos
- La tarka: produce armónicos, multifónicos, frullatos, glissandos

Sin duda, sobre este aspecto, además de la relación de los aerófonos con la flauta europea, se considera importante destacar que también la cultura oriental, tal como lo plantea Lavista, deja su aporte en las búsquedas de nuevas sonoridades en la flauta por medio del ya citado shakuhachi:

- El shakuhachi produce: microtonos, tonos difusos, multifónicos, armónicos, glissando, eolian, ataque ruido-aire.

Este cruce de culturas dadas por la oriental, la precolombina y la europea, da como resultado hoy una flauta “universal” y “contemporánea”. Y fueron estos autores: Lavista, Izarra y Luzuriaga los responsables de construir los “puentes” que acercan y mantienen viva la música de hoy proyectándola sin fronteras.

Por último, se espera contribuir a la difusión y divulgación de la música contemporánea latinoamericana para flauta, aportando a la formación del músico profesional en la visión de un intérprete integral. Este enfoque incluye al investigador, explorando en los diversos ámbitos del conocimiento musical y ordenando su propio método. La cotidiana tarea de estudio e investigación le permite al músico relacionarse con su instrumento en el abordaje y apropiación de un repertorio y, finalmente, transmitir al público los hallazgos de su trabajo.

Indice de Tablas:

N.1. Escritura de T.E.	pag.	28
N.2. Tipificación de las T.E. en <i>Canto del Alba</i> .		60
N.3. Tipificación de las T.E. en T.E. en <i>Lamento</i>		69
N.4. Tipificación de las T.E. en T.E. en <i>Nocturno</i>		76
N.5. Tipificación de las T.E. en <i>Cuicani</i>		84
N.6. Combinaciones de T.E. de la flauta y el clarinete en Cuicani		85
N.7. Tipificación de las T.E. en <i>El Amolador</i>		99
N.8. Tipificación de las T.E. en <i>Plumismo</i>		104
N.9. Tipificación de las T.E. en <i>Flauta y Viento</i>		112
N.10. Tipificación de las T.E. en <i>Tierra...Tierra</i>		116
N.11. Comparación de nivel de aplicación de T.E.		125
N.12. Especificidad de aplicación de T.E.		126

ANEXO I

ENTREVISTAS

Entrevista al Maestro Mario Lavista

Por Beatriz Plana.

BEATRIZ PLANA: Maestro, yo percibo en su obra una conexión entre la música y la literatura, o entre la música y la pintura. ¿Es una constante a lo largo de toda su obra o pertenece a distintas etapas de su composición?

MARIO LAVISTA: *No, es una constante. Inclusive de hecho la primera obra que yo compuse fuera de los lineamientos del Taller de Composición de Carlos Chávez, que es donde yo estudiaba, es una obra ya personal, basada ya en un “Loco” de Gogol. Es un monólogo final de “Loco”. La segunda fueron unas canciones con textos de Carlos Paz. En ese momento, el basarse en un texto se debía también a otra razón: el texto me daba a mí una forma de la obra. En esa época, estaba yo muy preocupado por la forma y sin ninguna experiencia fuera de un campo muy tradicional. Buscar un texto me permitía tener una articulación basada en el texto y me garantizaba una cierta forma de una obra. Fue una de las razones iniciales por las cuales utilicé un texto, además de mi interés obviamente por la literatura. Después esa relación se convirtió en algo menos obvio, no necesariamente tenía que utilizar un texto para basarme en un relato o un poema, y, como hemos platicado, en la música, la relación de la literatura con la música es la constante, la excepción es cuando no la hay. Es una cosa muy extraña, uno lo piensa: toda la música del Medioevo, del Renacimiento -aún cuando están basadas en textos- y mucha de la “música pura”, inclusive, como los “poemas sinfónicos” o la música instrumental, también están basados en ciertos relatos; las Sonatas de Liszt, en fin, la literatura, la poesía y la música, siempre han estado ligadas. Yo las veo como hermanas gemelas, que conviven, que comparten sus misterios, que para mí son quizás las dos artes que mayor capacidad tienen de introducirse a las profundidades del alma y del espíritu. Para mí son dos seres superiores, no me cabe la menor duda y siempre las he visto como esas artes que de veras son capaces de meterse en lo más profundo del alma del hombre y el espíritu del hombre. Por ejemplo, autores que yo admiro mucho como Debussy, su relación con la literatura era clarísima, pues obviamente eso también ha influido en mí. Mi admiración por él es absoluta y total desde que yo era niño. En mi casa, curiosamente, se oía Debussy, que no es muy normal porque en las casas donde se oye música se oye otro tipo de repertorio: Beethoven, Chopin, cosas tan maravillosas. Pero, por un lado, razón muy extraña, a mi madre le gustaba mucho Ravel y Debussy. Desde muy niño oía Ravel. Crecí muy familiarizado con esos dos autores y cuando comencé a estudiar música los aprecié aún más. Me siguen pareciendo absolutamente grandiosos. En el caso de Debussy, siempre hubo una relación con la literatura. Inclusive escribió o reunió sus escritos de música y les puso “Mister Cross, Antidiletante”, que es un “alter ego” de Debussy. El modelo de eso es el “Mister Test” de Paul Valéry, que es el gran libro de Valéry, donde el “alter ego” de Valéry es “Msr. Test”. Debussy conocía eso, entonces utiliza el “alter ego” y le pone “El Señor Corchea, Antidiletante”. Entonces hay una influencia muy directa de los poetas en la música de Debussy. Eso, obviamente, me ha influido.*

Yo tengo en México muchos amigos escritores y poetas. Me gusta mucho estar en ese mundo, mucho más que tener amigos músicos; tengo más amigos en el campo de la literatura. Y eso también me ha permitido hacer una revista de música, como “Pauta”, en la que quizás su característica más esencial es que hospedamos una gran cantidad de relatos y de poesías referidas a la música. Es una revista cruzada

por la poesía y la literatura. La ventaja de esto, a nivel práctico, es que tiene mucho más lectores de esta manera, que si fuera solamente una revista de música. Entre otras razones es que tengo la sospecha de que los músicos leen muy poco, que los músicos en general no leen. Tengo la impresión, aunque puedo ser muy injusto con algunas personas... Entonces, en la revista "Pauta" todos los Jefes de Redacción que yo he tenido han sido escritores, todos. No ha habido un solo músico o crítico de música que haya sido Jefe de Redacción. He preferido que sean poetas, porque además hay una mayor libertad, no están comprometidos con el ambiente o el mundo de la música. Sus decisiones pueden ser mucho más acertadas que las mías.

Por eso pienso que los músicos debemos escuchar y aprender de los poetas, todo aquello que tiene referencia con nuestro oficio, con la naturaleza de la música. En "Pauta" lo que he hecho es recoger esos relatos y ponerlos en el contexto de una revista de música. Recoger el Ars Antigua de la música, escrito por escritores. Eso no quiere decir, ya como compositor, que a mí me interese describir o narrar un cuento o un relato. No me interesa para nada porque yo soy totalmente ajeno al realismo, no me interesa para nada el realismo en ninguna manifestación. Ni en la manifestación socialista, que es la de la izquierda, ni en el "pop" de la derecha. El "pop" es una especie de realismo socialista frágil, pero realismo al fin y al cabo, y a mí no me interesa para nada en el arte el realismo. Estoy más del lado de la sugerencia de aludir a un objeto sin jamás nombrarlo. Mallarmé dice: "Si yo quiero hablar de una "silla", lo único que no tengo que hacer es decir la palabra "silla". Tengo que hablar de lo que rodea a la "silla", el espacio donde está la "silla", jamás nombrar la palabra "silla", eso rompería el misterio de un poema". Entonces pienso yo, como músico, que estoy mucho más cerca de esa estética de la alusión, de jamás nombrar algo claramente, sino simplemente aludirlo, salir de la sombra, ese es el anuncio que se recoge.

B. P.: Cuando hablamos de la literatura, advertimos en su obra la conexión con la cultura oriental, especialmente con los poetas de la Dinastía Tang, como encontramos en su "Tríptico" para Flauta. Nos gustaría saber cómo es su relación con la cultura oriental.

M. L.: Quizás la cultura no occidental que más ha influido en mi pensamiento musical sea la japonesa, y eso tiene su explicación porque yo viví en Japón durante cerca de 8 meses. Trabajaba en el Laboratorio de Música Electrónica de la New House, que es la estación de radio japonesa, y pude, por el tiempo que estuve, familiarizarme con muchísimos géneros musicales teatrales, como el Teatro "Noh", y una de las cosas más bellas que yo he visto, que es el teatro de marionetas. Es una cosa absolutamente sorprendente, no sé si alguna vez lo han visto. Las marionetas son muy grandes. Cada marioneta la manejan tres personas. Una persona maneja solo el brazo derecho, otro maneja la cabeza, el brazo izquierdo y alguien más maneja los pies. Esos tres personajes están vestidos de negro, cubiertos totalmente; salen y uno los ve, no se esconden. Entonces cuando hay 2 ó 3 personajes, son 9 los que están moviendo las marionetas. Lo fantástico de todo esto es que llega un momento donde uno ya no los ve. Ellos son capaces de pasar toda su energía, todo su movimiento y darle vida a la marioneta. La atención de uno va sobre la marioneta, como si la marioneta estuviera viva. De hecho está viva. Los que están manejándola anulan totalmente su presencia. Es una cosa muy sorprendente. Yo pude ir a una escuela donde se enseña a manejar la marioneta y se pasan entre 10 y 15 años para poder acceder a manejar una marioneta, porque la coordinación entre tres personas debe ser exacta. Y claro, cambia mucho si el personaje es una joven, si es una vieja, o si es un hombre, en fin, son 15 años para coordinarse para mover esa mano. Eso es una cosa de arte, en sí, maravillosa. Pero además, ese teatro tiene del lado derecho, arriba, una pequeña orquesta japonesa y un cantante, que es un tipo absolutamente genial. Ese individuo solo, va a hacer todas las voces de la obra, todas las voces, todas. Entonces, uno está viendo un diálogo, por ejemplo,

entre un hombre joven y una vieja, y ese diálogo lo está haciendo ese señor. El manejo de la voz es increíble. Pasa en un minuto de la voz de un joven a la voz cascada de una mujer vieja, más la música. Eso para mí es una de las formas fantásticas que pude ver en Japón. El "Bunraku", Teatro de Marionetas. Ahí uno admira el dominio vocal, todas las posibilidades instrumentales que tiene la voz y también asistí mucho al teatro "Noh". Me parece fantástico. Hay que estar muy acostumbrado. Puede ser muy aburrido porque es totalmente estático. Los momentos son lentos, de una lentitud maravillosa. Todo esto lo estudié. Estudié algo. Compré mucha literatura y muchos libros muy buenos, un poco para conocer mejor la música japonesa. Pude ir también en alguna ocasión al Palacio Real que se abre 1 ó 2 veces al año, para presentar el "Gaga", que es la música imperial japonesa del s. VII. La orquesta real japonesa toca en el piso, todos tocan de memoria, son instrumentos antiguos del s. VII, VIII, IX. Es una cosa impresionante. Todo eso tuvo su efecto en mí, sobre todo en la concepción no narrativa de la música. No corre de izquierda a derecha. Esto acompañado también por una influencia de ciertas músicas mejicanas, indígenas, donde en algunos momentos por ejemplo, la concepción del tiempo no es lineal sino circular. Es una concepción que siempre me ha fascinado, el tiempo que se "muerde la cola", que no va de izquierda a derecha. El hecho por ejemplo de que casi siempre en la música mejicana, en la música indígena, la duración de la música depende de la duración del rito. Es inseparable de la cuestión ritual. Pueden haber rituales entre los indios "Oras" que duran 3 días. Se oye la música en esos 3 días. Estas concepciones musicales junto con mi experiencia en Japón, influyeron en mi música. Yo no pretendí ni hacer música japonesa ni hacer música india, para nada. Pero yo sé que hay una influencia. En el caso de las flautas no me cabe la menor duda que hay algo importante en ciertos ataques, presentes en la música para flauta japonesa, como el Shakuhachi; desde que oí por primera vez ese ataque muy agudo, muy soplado, que a mí me estremece; parece un sonido con una carga fantástica y en muchas de mis obras he tratado de usar ese tipo de ataque. Eso viene del Shakuhachi.

B. P.: Volviendo a la literatura, veo también en su obra la presencia de Borges. Ud. el otro día hacía referencia a "el pasado que se construye con el presente", esa imagen tan particular que nos daba sobre la visión que le sugiere la obra de Borges. ¿Cómo eso, llevado en este caso, a su música?.

M. L.: El descubrimiento de Borges para mí es de una las mejores cosas que me han pasado en la vida, y eso se lo debo a un amigo escritor, espléndido escritor, Salvador Elizondo, que está casado desde hace 30 ó 40 años con una prima hermana mía, la hija de Raúl Lavista, el músico. A fines de los 60 ó 65, en una ocasión él me preguntó si yo había leído a Borges. Claro. Me insultó y tenía toda la razón. No podía ser. Fue por él. "Tienes que leerlo, no seas estúpido". Fue por él que empecé a leer a Borges y el encuentro con Borges, como le ha sucedido a millones de lectores, fue un encuentro con la sensibilidad, con la inteligencia, con ese tipo de literatura que se alimenta de la literatura misma, no tanto de la vida real sino de la literatura. Cuenta su propia historia de la literatura, inventa sus propios libros, es absolutamente fantástico. Y los ensayos. El gran ensayista que fue Borges me ha enseñado varias cosas. Yo he sido siempre un lector de Borges. Siempre leo a Borges. Me parece inagotable. Es el mejor escritor de lengua española. No hay nadie que tenga esa altura. Estoy exagerando...Inmediatamente pienso en Cortázar, son grandes absolutamente. A nivel de identificación yo tengo una identificación muy especial con Borges. Por ejemplo, cuando uno estudia música, cuando uno estudia arte, a través de la enseñanza que a uno le imparten (por lo menos eso ha sido en mi caso), la tradición se convierte por momentos en una carga muy pesada; hay que hacer una reverencia al pasado, como si el pasado nos llevara a nosotros inevitablemente, como si los hombres del pasado llegaran a este momento, como si yo no pudiese ver a la revisión sino como algo que tengo que llevar en mi hombro, como algo realmente importantísimo. Esa es una visión del pasado-

presente que Borges me enseñó que hay que verla exactamente al revés: que es el presente el que puede modificar al pasado, que es la lectura de hoy la que modifica la lectura del pasado, que somos nosotros los que hicimos nuestro pasado. Ellos no nos eligen a nosotros, somos nosotros los que elegimos nuestro pasado. Eso permite entonces, en un momento dado, que mis abuelos espirituales sean los que yo elijo. No tiene por que ser una figura que arrasa con medio mundo. No. Yo elijo que mi abuelo espiritual sea Debussy y se acabó. No me importa por qué eso. ¿Me explico?. No siento que los estoy cargando, yo estoy dirigiendo. A más, yo lo elijo en una parte de mi vida, en otra parte de mi vida puedo elegir otro, depende de las rupturas que yo tenga con el pasado. Hay un momento en mi vida que una de las personas más importantes fue Anton Webern, como ha pasado con todos los compositores, porque es un compositor de una pureza estilística y un planteamiento tan novedoso, que, a veces, este es mi abuelo. Su figura sigue siendo igualmente importante, pero se ha diluido y ahora tengo otros. Siempre han sido constantes Debussy y Mozart. Yo los elegí a ellos como mis antepasados. Ellos me influyen a mí porque yo sigo pensando como ellos. Hay otros autores que eligen a Bartok. Autores cuya música es muy rítmica, casi siempre han elegido a Bartok, o han elegido a Strawinsky, depende un poco de la búsqueda. Y otra cosa aprendí de Borges, que me enseñó Borges, es cómo todos los tiempos, todas las épocas, forman un todo, están totalmente interrelacionadas. Hoy es posible, ahora, hacer coincidir una línea que viene del s. XIV con una línea del s. XX y que el s. XIV y el s. XX pertenecen al mismo ámbito espacial y al mismo ámbito temporal. Existen hoy simultáneamente todos los tiempos y todos los espacios. Y Borges en sus ensayos hace más alusiones: de repente está hablando de Chesterton y luego ya se va a Platón, pues una Platón con Chesterton, luego se va con Bioy Casares y se va a otro lado con Islandia. ¡Qué maravilla! Está tratando de ver que toda la literatura es una. Quizás la música también es una. Todos los tiempos nos pertenecen ahorita. Eso independientemente del placer estético que vale, una manera de escribir, una manera de pensar. Tan extraordinaria como leer un poema como el "Poema de los dones", de la ceguera. Es una maravilla hablar de la ceguera de esa manera. "Esta declaración de la maestría de Dios, que con magnífica ironía me dio a la vez los libros y la noche". Además del placer estético me parece sumamente inteligente. En fin. Como yo no soy literato no puedo hablar en términos muy profundos del punto de vista literario...

B. P.: Mi pregunta no iba dirigida hacia el valor literario sino a su conexión, su afinidad o su cercanía al mundo de Borges. Y a la vez lo que Ud. dice, llevándolo al terreno de la música y más específicamente a la interpretación musical, en el abordaje de la obras actuales, de sus obras, si uno tiene en cuenta el pensamiento que Ud. está comunicándonos frente a la música, también pasaría lo mismo interpretando la música de Mozart. Poder trasladar todo esto que ha dicho al terreno de la interpretación.

M. L.: Borges, en un ensayo sobre Oscar Wilde y el Clasicismo, habla de dos autores que para él tienen alguna similitud por el tipo de imaginación casi de pesadilla, que son Luis Carroll (de "Alicia en el país de las maravillas") y Kafka; él dice algo totalmente iluminador. El dice que Luis Carroll no influye en Kafka; es Kafka quien influye en Luis Carroll, porque nosotros ahora leemos a Luis Carroll de manera diferente porque nosotros conocemos a Kafka. Si no conociéramos a Kafka debiéramos haberlo buscado de otra manera. Luego me puse a pensar y dije: Bueno, yo soy un "wagneriano", me fascina la música de Wagner; él me cae muy mal, muy pesado, pero su música es una maravilla. Cuando uno escucha Alban Berg, cuando uno escucha Schönberg, cuando uno escucha Webern, Strawinsky, Strauss, uno escucha ya de manera diferente a la música de Wagner. Es clarísimo que yo la escucho diferente. Porque Berg me muestra un tipo de pensamiento muy afín al tipo de pensamiento "wagneriano", pero es una música distinta, digamos que por su tipo de imaginación son bastantes similares, como Kafka con Carroll. Obviamente si yo co-

nozco la música de Alban Berg, voy otra vez a Wagner y lo escucho de manera diferente. Pues de ahí que el presente es el que influye al pasado, no al revés. Y también que puede haber una conexión entre Webern y Bach, por ejemplo; entonces ahora oímos a Bach de manera diferente que sus contemporáneos. No sabemos cómo es Bach, no podemos saberlo, porque nosotros ya tenemos esa información del presente que ha modificado la información del pasado. Todo el aspecto contrapuntístico de Bach lo oímos de manera distinta, más allá del estilo. Yo estoy convencido de que es el presente que influye en el pasado. Al revés sería pensar que inevitablemente la historia nos llevó de Bach a Webern. No es tan lineal el asunto; es de otra manera. Además es como en el arte; en el arte no hay progreso. El arte no es mejor hoy que antes; no progresa: cambia, se modifica. Pero que progrese en un sentido utilitario, que sea mejor, no, eso no existe.

Yo creo que debemos ver que solamente hay una sola música, una sola literatura y que todos los tiempos y todos los espacios pueden coincidir; algo que también Borges me enseñó, cuando de repente está hablando de un gaucho y en el siguiente párrafo ya está hablando de los keminkair de Islandia. ¡Qué maravilla!. Que los están viendo y que aparentemente nada tienen que ver con la cultura gaucha. Sin embargo, él descubre que todo está totalmente interconectado. Y eso evita caer en nacionalismos fáciles, superficiales, frívolos, que solamente lo mío es lo que cuenta. Eso también lo aprendí mucho de Borges. Siendo un escritor tan argentino, tan conocedor de la ciudad, tan orgulloso de su pasado, con su abuelo general, la batalla de Junín. Era un héroe totalmente universal, incluso en su concepción del país, es universal, como debe ser. Y de ahí a que para mí es perfectamente natural, en un momento dado, tomar algún procedimiento de Josquin des Pres para una cosa mía, o de Mozart, o de Webern, o de Ligetti, porque no es que uno sea más antiguo que otro, porque no hay un tiempo ahí, son simultaneidades. Y uno puede tomar ciertos procedimientos, más allá del estilo. Yo pienso que tengo una gran influencia de Mozart, pero obviamente no es una influencia ni estilística, ni del lenguaje. Mi lenguaje no es tonal, no será Mozart, pero la influencia yo sé por dónde viene, yo sé por qué trato de abstraer esas influencias del estilo y dejarme nada más invadir por ésa, no por el estilo en sí, ni por el lenguaje, sino abstraer por ejemplo la manera en que construye Mozart, que es muy diferente a la manera que construye Beethoven. Beethoven construye por desarrollo, es fantástico su pensamiento, pero él siempre desarrolla. Mozart construye por partes, cierra siempre partes. Hay obras, por ejemplo, en que reexpone algo y toma una parte exactamente igual y la pone aquí, y la otra la pone acá. Nada más como si fuera un juego. A mí ese tipo de pensamiento me interesa mucho porque mi música no desarrolla en el sentido “beethoviano” o “brahmsiano” del término. En ese sentido está mucho más cerca el estilo de Mozart, a mi juicio, que tampoco desarrolla. En México, alguien que también hace eso es (Silvestre) Revueltas. He analizado mucho a Revueltas y a Chávez. Para mí son los dos más grandes compositores mexicanos. Y uno, Chávez, es el gran sinfonista, el hombre que desarrolla motivos, que tiene una construcción grande, inmensa. Revueltas es el de las formas pequeñas, intimista, que nunca desarrolla, está mucho más cerca de la tradición francesa y Chávez está más cerca de la tradición alemana. Y los dos son totalmente mexicanos, totalmente originales. Pero sí se ven esas diferencias, más allá del estilo. Yo estoy, en este sentido, mucho más cerca de la concepción “revuelteana”, aunque estudié con Chávez y conozco mucho más el pensamiento de Chávez. Conviví con él mucho tiempo.

B. P.: Hay otra cosa que me inquieta mucho de su relación con la interpretación. Cuando Ud. compone una obra está cerca de los intérpretes. No sólo cuando la compone, creo que está cerca siempre de los intérpretes. Si bien están dedicadas a intérpretes o sabemos que están compuestas en relación cercana al músico que va a ejecutar la obra, eso no siempre es común encontrar en los compositores, es decir la cercanía y la convivencia con el intérprete.

M. L.: *Eso tiene varias razones. Una de ellas tiene algo que ver con una frustración personal, porque, bueno, voy a explicar. Yo siempre sentí una enorme relación con el intérprete. Enorme. Siempre he creído que el intérprete no es el compositor de la obra, es el intérprete de la obra. Pero claro, el papel que desempeña es tan importante como el del compositor. Además, sin el intérprete el compositor es nada, no existimos. ¿Por qué?. Porque son varias cosas. Yo entré en la música, como todo el mundo, a través de un instrumento. Yo entré a través del piano, como millones de gentes en el mundo han entrado a través del piano. Es muy raro entrar a través de la flauta, de la guitarra o del cello. Casi siempre el instrumento de las familias burguesas de clase media es el piano. Pues yo entré a través del piano. Es un instrumento que me fascina. Su literatura es absolutamente fantástica. Lo que yo siento por el piano es lo más grande que hay en la música. Yo quise ser pianista, obviamente como millones de gentes en el mundo. Estudié muchos años. No lo pude ser por falta de aptitudes mecánicas que no se dieron, o quizás, por una enseñanza deficiente. Eso no lo sé, pero yo, más bien, se lo atribuyo a lo primero: que mis aptitudes naturales físicas nunca iban a permitir ser, compartir, las noches del virtuoso. De todas maneras, en mi vida, me ha acompañado siempre el piano. El piano ha sido un compañero de viaje de toda mi vida; siempre está conmigo, siempre lo estoy tocando. Me encanta leer cosas. Sentarme a leer Schumann, Chopin, me encanta ver cosas, leer a cuatro manos con algunos compositores. Me gusta mucho ese contacto con el instrumento. He descubierto, a través de ese instrumento, que los grandes compositores para piano, como por ejemplo, Chopin, que es el compositor para piano o Schumann, lo que hacen es muy curioso: hacen que a través de su música uno se acerque más a su instrumento, uno está muy cerca del instrumento a través de la música. No es solamente tocar Chopin. Yo puedo tocar un Nocturno y digo ¡Qué belleza! y lo que estoy sintiendo es que a través del Nocturno mi relación con el piano se convierte en algo muy íntimo, profundísimo. Es como una relación amorosa con un instrumento a través de la obra de Chopin. Exactamente. Yo creo que sucede en muchas obras para flauta. Creo que sucede con los violinistas cuando pueden tocar una sonata de Bach para violín. Yo creo que ahí uno huele las cuerdas, huele las maderas, uno habita el instrumento... uno quiere más al instrumento por la obra. Y resulta que esas obras son obras muy idiomáticas. Están pensadas profundamente para ese instrumento. Siempre me maravilló eso de ciertos autores. Otro es Debussy, por ejemplo, con el piano. Tocar los Preludios de Debussy es acercarse al piano, no hay duda. ¿Me explico? En la flauta yo supongo que tocar algunas sonatas de Bach debe ser algo fantástico; o los Conciertos de Mozart, unas cosas que, más allá de la obra, hacen que nos acerquemos a un instrumento y lo amemos profundamente; ese tipo de pensamiento me influye también como compositor. Entonces mi interés es tratar de desarrollar un pensamiento idiomático. Tratar de pensar directamente en el instrumento. El tratar de ver que si yo quiero escribir para un cuarteto de cuerdas, tengo que desarrollar un pensamiento que tenga nada que ver nada más que con las cuerdas, porque yo sé que así la obra va a estar muy cerca del intérprete también. Que él va a estar muy cerca. Porque va a poder tocarla en su instrumento. Obviamente, por todo lo que he dicho antes, una de mis ambiciones es tratar de crearle al intérprete, a través de mi obra, una especie de espacio dentro del cual él se relacione muy cercanamente con su instrumento, y que también logre una relación amorosa, tierna con su instrumento, gracias a mi obra o a través de mi obra.*

B. P.: ¡Vaya si lo logra, maestro!

M. L.: *Esa es la intención. Yo soy maestro de conservatorio desde hace muchos años, y una de mis preocupaciones es tratar de darles a mis alumnos o tratar de desarrollar en ellos un pensamiento instrumental. Más allá de que al componer, uno tiene, obviamente, relaciones abstractas. Ese tipo de relaciones tienen que estar, tienen que manifestarse idiomáticamente. No nada más que en el papel, sino "idiomáticamente". Uno se acerca a su instrumento... Es curioso ver cómo, en mi vida*

secreta de intérprete, me he permitido tener una visión muy profunda y un enorme respeto a lo que es un intérprete. Y otra cosa que sucede es que como compositor, para que yo pueda escribir una obra de música, siendo la música un arte del tiempo, por definición, la música solamente existe en el tiempo. Es muy curioso pensar que para que yo pueda escribir una música que un intérprete pueda tocar, tengo que escribirla. Pero escribirla implica, de alguna manera, congelar el tiempo. Y entonces echar mano de esos símbolos que significan: "Mira, esa dura 1/4, pero a tal velocidad...". Todo esto el compositor lo tiene que anotar, lo tiene que congelar...

B. P.: Tiene que atraparla en el tiempo.

M. L.: Es curioso. Es raro. Me parece rarísimo. Y cuando el intérprete lee esa hoja lo que hace es descongelar el tiempo. Entonces la música empieza a correr en su dimensión, en su exacta dimensión, que es la dimensión del tiempo. Resulta que el intérprete es el amo del tiempo, no el compositor. Es muy curioso el proceso, porque cuando uno piensa en música siempre la piensa en el tiempo, obvio. Pero la tengo que agarrar, congelarla, dársela a alguien que la lea, que la descongele y tratar de que lo que yo estoy oyendo pues coincida con lo que yo creé, por lo menos en un 90%. Un 100% es casi imposible, solamente que sea tan infalible, gente tan infalible como Bach, como Mozart, no fallaban nunca. Pero esos son talentos muy superiores realmente. Pues yo me conformo en que coincida en un porcentaje. Lo que no coincide, lo que no resultó, pues lo arreglo luego que lo oigo. Es interesante esta cuestión del tiempo. De un arte del tiempo que necesita ser escrito con unos símbolos no convencionales, que cambian. Además cambian según la época. Nosotros no podemos ver ahorita la música de Josquin des Pres porque es otra notación. Hay que aprender o tener ediciones con la notación actual. Es una convención. Claro, el papel del intérprete creo que ha cambiado. Hay veces que se le ha permitido una gran libertad, por ejemplo en el s. XVIII, las cadencias se improvisaban. La formación del intérprete estaba dada por la improvisación, entonces él improvisaba. En el s. XX hubo una época de aperturas gráficas, muy abiertas, muy determinadas, que le daban al intérprete un espacio para que pudiera ejercer su creatividad, decidir, las alturas, cómo acomodar las frases...

En fin... pienso también que para que la música, para que el fenómeno estético se pueda dar, es necesario tener siempre a los tres seres del fenómeno musical que son: el compositor, el intérprete y el oyente. Si no, no hay música. Y curiosamente, a cada uno de ellos, el intérprete, le agrega algo a la obra. Le agrega su historia, su cultura, su visión del mundo, se le agrega a la obra. Y el oyente también al oír. Yo al oír música sé que estoy estableciendo un diálogo con esa música. Que yo también estoy viendo en esa música. Le estoy dando también algo de mí. Nunca concibo la audición como algo totalmente pasivo, para nada. Lo veo como algo activo, como algo que me está enriqueciendo pero que yo también estoy dando...

B. P.: ...y que modifica...

M. L.: Yo creo que sí. Y que, claro, conforme uno crece, madura y se vuelve una gente más preparada, más culta. La misma música tiene otro sentido. Vivimos oyendo toda la vida. Yo he oído música toda mi vida. No se agota. ¿Por qué no se agota esa música? Probablemente porque no se agota el diálogo de esa música. La música es tan buena, tan inteligente a nivel de lectura, que yo le estoy dando un diálogo. Yo siempre me pregunto por qué cierta música comercial, a la segunda ya estoy aburrido, porque sé exactamente lo que va a pasar. Porque solamente da para un nivel de lectura, claro, porque no admite dos. Hay música, por ejemplo, yo oiría toda mi vida cantar a Billy Holliday, no me cabe ninguna duda. Porque la música que canta es fantástica. Es muy buena. Enorme música. Una canción de Gershwin, por ejemplo "The man I love", a mí me parece una canción a nivel de Schubert. La unión de las palabras con la música es fantástica. Toda mi vida voy a seguir oyendo "The man I love". La real música clásica va más allá del contexto y del momento histórico en que fue escrita. No es tanto un reflejo de esa época. Es un reflejo de la esencia del hombre. Mozart no es un reflejo de las pelucas, de la aristocra-

cia, no; de lo que me habla no es de sus problemas personales, a mí me habla de la esencia, de lo que nos une a todos nosotros; o Bach, o Schumann, no hablan de sus problemas personales. No me interesa que Schumann me hable de que está triste, me tiene sin cuidado. Si me habla de la tristeza yo también me identifico, pues yo también tengo mi tristeza. Hablamos de Chopin y la melancolía. A mí me gusta mucho la música de Chopin, muchísimo, que al oír ciertas obras de Chopin se da uno cuenta de que su grandeza es porque no está confesando a través de la obra, no es un pretexto, no es un medio para expresarse personalmente, si no me habla de "su" melancolía, me habla de "la" melancolía del alma. Por eso yo me puedo ver ahí adentro, pero eso lo estoy oyendo. Si me hablara demasiado personal, "estoy triste", pues me tiene sin cuidado. La verdad no me interesaría, sería como "terapia de grupo": "Hable y diga..." "Me disgusté con mi mamá", todo lo que quiera. Eso es "terapia de grupo". Yo creo que la música no es un medio para expresar algo. Nunca la veo un medio para expresarme. Yo la veo como un arte que tiene un sentido inmanente, un sentido en sí mismo. Como un arte que no expresa la tristeza, sino que es triste. No expresa la alegría: es alegre. Esa música alegre no me está expresando la alegría, sino que "es alegre". Esa diferencia para mí es importante.

Mendoza, marzo de 2004.

Entrevista a Adina IZARRA

Por Beatriz Plana.

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

ADINA IZARRA. Porque cuando llegué a Venezuela en 1985, me puse a trabajar directamente con Luis Julio Toro, que inmediatamente estrenaba las obras y las grababa. Esto fue tal estímulo que seguí escribiendo para él, creo que sólo me faltó la de flauta alto

B. P. Dentro del repertorio flautístico encontramos distintos tratamientos de la flauta: en algunas obras (como 'Plumismo') predominan las llamadas técnicas extendidas, y en otras (como 'El amolador' o 'A dos') la búsqueda va hacia otros parámetros, como por ejemplo el rítmico. ¿Tiene que ver con etapas dentro de tu trayectoria como compositora?, y si es así, ¿qué podrías decir de ellas?

A. I. Sí, es cierto, las técnicas extendidas pronto lo saturan a uno y se pueden volver un cliché y creo que en Plumismo las exploté al máximo!! Efectivamente en otras obras la búsqueda era más en términos de melodías, ritmos y estructuras. Me interesaba mucho para esa época una mezcla entre lo atonal y lo tonal (mucho más que una tonalidad expandida), la inclusión de elementos atonales y aleatorios en el marco de lo consonante

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

A. I. Desde luego! yo estudié con Vic Hoyland en Inglaterra y aún recuerdo sus sonoridades y el impacto que tenía en mí. EL era gran admirador de Berio y me hizo volverme su fan! pero claro yo he tenido un regreso a lo consonante que Vic mismo nunca entendió.

Yo creo que Berio ha sido lo más fuerte, luego de siglos anteriores Debussy, Mahler y....Beethoven.

Del Mónaco en Caracas fue muy estimulante y me impulsó muchísimo a lo que es ser un profesional de la composición

B. P. En varias de tus composiciones hay una referencia al folklore venezolano. ¿Puedes explayarte al respecto?

A. I. De nuevo es algo que fue muy intenso en una época y me sacié. Yo no soy músico popular, pero me metí de cabeza en lo pro-latinoamericano de los 70 y 90 ("Latinoamerica hoy" de Aharonián nos sacudió a todos en Venezuela en los 70). Pero también usé muchas flautas de pan, zampoñas, quenás...fue una época, quizás una moda...algunos me criticaban y me decían que yo igual hubiera sido peruana, que chilena que venezolana, porque lo que hacía no era interno...quizás tengan razón, pero no me importa!! Luego me he movido hacia lo antiguo, donde actualmente sigo. SObre todo en lo barroco. AHora escribo literalmente para los instrumentos antiguos.

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

A. I. Ah! sí claro que pienso seguir componiendo para flauta y para lo que sea!. Mi búsqueda ahorita es electrónica, de hecho estoy de cabeza tratando de incursionar el video arte...pero desde la visión de una compositora no de un cineasta, o sea la música primero y la imagen después. Me interesa sobre manera la relación real, en vivo de los instrumentos con lo electrónico, mucho más que el uso de sintetizadores y teclados...y me estoy divirtiendo un montón!! Dicen que después de los 40 hay que reinventarse, bueno ! en eso estoy.

Mendoza, marzo de 2006.

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 professor 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 musica en el 83, el primer músico que conocí -haciendo fila en el instituto frances 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, alla 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 tadicional ecuatoriana y latonoamericana, se llamaba "Taller de Musica". La música que yo componia 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, mas 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 contemporanea 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 intersaba.

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, compsitór japonés y profesor en la Ecole Normale de Musique de París; recientemente fallecido; a él le interesaba muchísimo la flauta, y creo que algo de eso me habrá transmitido. Lo mismo el ecuatoriano Mesías Maiguashca, quee fue mi professor en Metz, Francia; a él le intereraba – 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 explicarte acerca de esas búsquedas en culturas aparentemente tan lejanas?

D. L. *Bueno en “Tierra... Tierra”, la idea que dió origen a la pieza y al título, fue ese sonido llamdado “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 inconcientemente durante la composición: la voz, Se que la pieza es muy difícil , y eso es culpa de Robert Aikten 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 mas bien románticas, nostálgicas, llenas de melodías de inspiración andina. No se que saldrá en la próxima...*

Ultimemente me ha interso más la voz humana. He escrito muchas canciones, y ahora estoy acabando mi primera ópera “Manuela y Bolivar”.

Mendoza, marzo de 2006.

Entrevista con Diego Luzuriaga

Diego Luzuriaga: de la quena al shinobue

País secreto http://www.paissecreto.com/articulo2.php?id_art=34

Su música se escucha más en Japón que en Ecuador. Hace casi 20 años que Diego Luzuriaga (Loja, 1955) dejó el país para dedicarse a la investigación musical y a la composición. Hoy vive en Filadelfia, Estados Unidos; compone música por encargo para orquestas niponas y canadienses, y trabaja en temas que parten, casi siempre, del folclor andino. Su actividad musical se inició en el Taller de Música, que creó junto a Juan Mullo y Ataúlfo Tobar. Los tres partían del folclor estilizado para hacer arreglos y crear su propia música. También se lo recuerda en la banda Rumbason. En 1983 obtuvo una beca para estudiar en París. Allí inició su periplo y su confrontación personal con la música contemporánea. Hoy sus composiciones circulan por Internet. Recientemente la soprano newyorquina Dana Hanchard lanzó un CD con sus canciones, mientras que la editora Oxford University Press tiene en la mira publicar sus temas este año.

Se dice que para el desarrollo de ciertas artes, como la música contemporánea, o ciertas facetas del pensamiento, las condiciones del Ecuador no son precisamente las más propicias, lo que obligaría a los jóvenes de talento a emigrar. ¿Es ese su caso?

Donde hay gente interactuando se pueden desarrollar las artes y el pensamiento, y mientras más apretado uno vive, mejor. Un día estuve visitando una ciudad renacentista italiana llamada Vicenza. Cuando vi esas calles tan estrechas y caminadas, imaginé cómo debió haber sido la vida en esas ciudades durante el Renacimiento. Me imaginé a la gente, circulando atropelladamente, hablando, haciendo su vida de cada día, y también creando, discutiendo, peleando... Ahora vivo en un barrio en las afueras de Filadelfia, con calles anchas, árboles, poca gente, algunos carros y poca comunicación. Creo que acá hay menos incentivos para la creación. Me parece que estoy muy lejos del fulgor renacentista.

Conviene insistir en este vínculo entre los lugares y la creación, pensando sobre todo en la composición de su música. ¿Qué relación hay entre el lugar donde se trabaja –una ciudad como Filadelfia o París– y la creación misma?

La trashumancia implica adioses, rupturas, a veces dolorosas separaciones. ¡Pero uno aprende tanto! Se aprende a reconocer al mismo ser humano esencial detrás de fachadas diferentes, y también a entender, o por lo menos a respetar, las diferencias. He vivido en Ecuador, París, Nueva York, Roma, Brasilia, Londres, y ahora en Filadelfia. Yo no he decidido esa romería, sino el río del destino. ¿No es este siempre el caso? Y en relación con esos lugares donde he vivido, puedo decir que los escritorios donde he trabajado no han sido muy distintos, pero el aire y el ruido que entraba por la ventana abierta traía invitaciones tan diferentes...

¿Qué hace que la música sea popular o masiva, o de elite?

A veces los músicos clásicos, con objeto de distinguirse de la música popular o masiva, se definen como creadores de música culta, de arte, académica, clásica, etc. Hay críticos que están empeñados en la misión de encontrar un término apropiado. Tarea vana, me parece, pues primero creo que nunca se encontrará un término en que todos coincidan, y, segundo, me parece bizantino querer trazar una línea divisoria entre lo “bajo” y lo “alto”, cuando en realidad, y sobre todo hoy, las cosas se mueven por todos los lados, por todos los costados.

Hay creadores que principalmente trabajan –como lo hacían los románticos– en una torre de marfil, y su objetivo principal es satisfacer sus necesidades creativas totalmente personales. Hay otros que se inclinan por ofrecer lo que el público quiere oír en ese momento. Y otros, la mayoría, somos una mezcla de las dos cosas. Pues la creación honesta es un acto totalmente personal e íntimo, y, al mismo tiempo, siendo el artista un ser permeable, la creación responda, se quiera o no, a lo que pasa más allá del escritorio, al otro lado de la ventana. Obviamente, algunos artistas llegan más que otros al corazón del público. ¿Por qué? ¿Por calidad?, ¿buen gusto?, ¿fuerza? No lo sé.

¿Según su criterio, cuál es la situación de la música contemporánea?

Hasta hace poco, “música del siglo XX” era sinónimo de música contemporánea. Ya estamos en el siglo XXI, y creo que este nuevo número ha afectado de una cierta manera la delimitación de lo que se entiende por “música contemporánea”. Ya desde los años noventa, y desde los ochenta incluso, hubo una apertura fenomenal. Las llamadas “vanguardias” de décadas anteriores pasaron de moda. Hoy puede pasar por música contemporánea cualquier cosa, estilísticamente hablando. Hay minimalismo, música inspirada en el folclor y en la música popular. Hay música que suena romántica o hasta barroca. No sé hasta dónde puede extenderse esta lista. Pero me parece muy bien que la música contemporánea haya gozado de esta liberación de las “cadenas” de la vanguardia, del serialismo internacional y todo eso. Me parece que hay más sinceridad y, por lo tanto, más variedad. ¡Viva la variedad!

Si la música contemporánea implica rupturas formales, como la liberación de las “cadenas” de la vanguardia o del serialismo en la composición, según su punto de vista, ¿cómo se dieron esas rupturas? ¿De qué se ha despojado la música contemporánea? ¿Es la variedad, es ese “¡Viva la variedad!” lo que la caracteriza?

El mundo da vueltas. Hasta hace poco, ser compositor contemporáneo significaba ser vanguardista, romper tradiciones, hacer ruido. La segunda mitad del siglo XX fue dominada totalmente por el dodecafonismo inventado por Schönberg. Compositores de todos los rincones del mundo abrazaron esa tendencia internacional. Pero ya hacia el final del siglo, fue natural que esta música contemporánea comenzara a agotarse y a agotar a los oyentes. Por suerte, hoy veo que hay un gran pluralismo, hay un renacer de varios tipos de música “contemporánea”. A mí me interesa particularmente una música inspirada en las tradiciones “étnicas” locales. Me parece increíble que esta posición aparezca ahora como “nueva” dentro del contexto de la creación musical de tradición clásica, pues es algo que siempre se ha hecho, desde Bach hasta Stravinski. Sin duda, el mundo da vueltas.

¿A qué atribuye usted que en Ecuador la música contemporánea sea todavía distante? ¿Acaso el oído no ha sido educado sino para la música de los siglos XVIII o XIX?

Es distante y siempre lo será, a menos que la música contemporánea encuentre otras vías para cumplir una mayor función social. Pienso, por ejemplo, en el cine, el teatro o el ballet. Si se usa la música contemporánea junto a esos medios, seguro que las distancias comenzarán a acortarse, pues el público, literalmente, abrirá los ojos hacia la nueva música.

Su música tiene la huella del folclor, de lo andino, de la música tradicional ecuatoriana y de la fusión de estos elementos incluso con clásicos como Stravinski o Bach. ¿Cómo explica esas influencias?

Pues hay mucho que aprender de Bach y de Stravinski, y de otros grandes músicos. De Bach me anonada lo monolítico e inacabable de sus trabajos. De Stravinski, su fuerza, su necedad, pero también su pirotécnica orquestación y su oficio de maestro del collage.

Jazz con rock o flamenco, folclor con música renacentista, vallenato con pop, música afroecuatoriana con jazz... ¿Las fusiones son la tendencia de la época o son más que una posibilidad de creación?

Creo que las fusiones son resultado del “post siglo XX cambalache”. Me parece que apenas en estas primeras décadas del siglo XXI vamos a ver el resultado humano y cultural de la famosa globalización a la que nos comenzó a someter el final del siglo pasado. Los sociólogos sabrán explicar a su manera estas fusiones, pero yo, como artista solo puedo decir que las fusiones son necesarias para comenzar a entender el mundo en que vivimos.

Creo que las fusiones –las auténticas– no son propuestas estéticas intelectuales, sino gestos intuitivos que nos salen a los artistas cuando vivimos en el mundo en que vivimos: un mundo hecho de muchos otros mundos fusionados.

¿Cree, entonces, que las fusiones responden solamente a la intuición?, ¿cómo se llega a ellas?

Las fusiones que a mí me interesan son el resultado natural de la interconexión social y de la intuición de la gente. Cuando la gente se enfrenta a lo culturalmente diferente, a la alteridad, de una manera creativa y abierta, naturalmente se producen mezclas, muchas de ellas interesantísimas fusiones (pienso en el jazz latino, en la música minimalista basada en ritmos africanos, en Manuel de Falla y su hispanidad clásica). Pero se podrían imaginar también fusiones forzadas, como por ejemplo en un gobierno totalitario que impusiese a los artistas los límites de la imaginación y las fuentes de inspiración. En este segundo caso, solo raras excepciones han sobrevivido, por ejemplo Shostakovich, que tuvo que conjugar –y con éxito– su espíritu libre, trágico y personal, con los dictámenes de los jueces culturales estalinistas.

¿Qué implicó para usted componer música, por encargo, para el público japonés? ¿Cómo se inició su relación con el público y con los compositores japoneses?

Esta relación se inició en un café de Varsovia en 1993. Allí, en el Festival de la Sociedad Internacional de la Música Contemporánea, conocí al compositor Masataka Matsuo, que con el tiempo se ha convertido en un entrañable colega mío. Él es uno de los músicos contemporáneos más importantes de Japón. Masataka ha hecho interpretar mis obras una y otra vez desde ese encuentro. Un día me encomendó una pieza para la Orquesta Filarmónica de Tokio, y luego otra, y más tarde me pidió composiciones para otros grupos japoneses, como el Pro Música Nipponia y el Nishikawa Ensemble. Parece que al público japonés le atrajo la idea de una fusión entre la música japonesa y la andina. Y a mí me vienen muy bien esta combinación y los encargos.

¿Cuáles son los retos a los que se enfrenta un compositor al que se le encarga una pieza orquestal?

Si una orquesta o entidad musical le encarga una obra a un compositor, con su debido contrato, los viajes, los ensayos, se produce una dinámica que puede ser interesantísima. La orquesta confía en mí para escribir algo, pero al mismo tiempo asume un riesgo, pues los artistas somos artistas y el resultado de la encomienda puede ser sorpresivo para todo al mundo. El compositor está feliz de escribir la obra –pues es nada menos que para la Filarmónica de Tokio–, y para escribir la partitura tiene una oferta de dinero y una fecha límite de entrega. A veces, el proceso llega a ser angustiante, no solo por las famosas fechas límite, sino por la ansiedad de saber como será recibida la obra. Cuando la partitura está lista y ha sido entregada, la orquesta se encarga de hacer el material, las particellas, y prepara toda una logística para los ensayos y el estreno. Hay publicidad, ensayos, a veces correcciones, y finalmente llega la noche del estreno mundial. Si las cosas van como se han planeado, es una rica experiencia para todos.

En Liturgia, la primera obra por encargo estrenada con la Orquesta Filarmónica de Tokio, usted fusiona melodías andinas ecuatorianas con orquesta sinfónica y con un instrumento tradicional japonés, el shinobue. ¿Cómo resuelve, a la hora de componer, las contradicciones entre las melodías típicamente occidentales con aquellas venidas de Oriente?

Bueno, es difícil describir una música, pero en Liturgia decidí hacer justamente una fusión japonesa-ecuatoriano-barroca. El primer movimiento, “Procesional”, es una especie de música religiosa lenta, inspirada en la idea de una procesión. El segundo movimiento, “Responsorio”, es una especie de yumbo ecuatoriano, en el que solo se oyen melodías andinas ecuatorianas. Todo esto con una gran orquesta, que hace resonar todo a gran nivel. El solista es el shinobue.

¿Tiene el shinobue alguna significación especial para usted?

El shinobue es una flauta simple de bambú, que viene en varios tamaños, desde uno muy pequeño que se podría llamar shinobue piccolo, hasta uno más grande, que podría ser un shinobue alto. Por ser una flauta de bambú, el sonido es aterciopelado y lleno de textura; nada que ver con una flauta clásica de metal. Obviamente, esta flauta me transporta a la sonoridad de las flautas ecuatorianas como la otavaleña o el pingullo de los salasacas. Me parece muy natural la conexión entre la música de flauta andina ecuatoriana y la japonesa, conexión que a su vez me sirvió de columna vertebral para la composición de Liturgia.

¿Por qué le parece tan natural esta conexión?

Pues, en primer lugar, porque el sonido mismo de muchas flautas ecuatorianas tradicionales está muy emparentado con las correspondientes japonesas. Al fin y al cabo, bambú es bambú. Y seguro que habrá muchas otras flautas de bambú que suenen de modo semejante en muchas otras culturas del mundo. Por otro lado, el pentafonismo es un sistema usado acá y allá; claro, con aspectos diferenciados, pero el sistema mismo es parecido. Y finalmente, las melodías japonesas, aunque yo no las conozca demasiado, me parece que también tienen ese pathos, esa melancolía de las nuestras.

Después de Liturgia, la Orquesta Filarmónica de Tokio le encarga, para Himnos del Nuevo Siglo, un cuarto movimiento: Shamán. ¿Qué lo caracteriza?

“Shamán” es el cuarto movimiento de una obra enorme de ocho movimientos escritos por ocho compositores del área pan-pacífica. La idea de esta gran obra fue de mi colega Masataka Matsuo, quien a su vez escribió el primer movimiento.

Alturas, Lamento y Doble Dúo son obras escritas para instrumentos japoneses, pero las melodías y el concepto son totalmente “ecuatorianos”. ¿En qué radica su “ecuatorianidad”, y en qué el nexa con la cultura oriental?

Es difícil explicar la música. Este siempre ha sido el problema de sus comentaristas, pues todas las palabras no podrán convencer a nadie sobre ningún aspecto de la música. Oír música es algo tan personal, tan sensorial, tan íntimo, que no es posible hacer de ello una descripción. Sin embargo, puedo decir que la “ecuatorianidad” de esas piezas que menciona, está en mi pasado. Yo, el compositor, he escrito melodías ecuatorianas basadas en mi experiencia del folclor, pero consciente de que los instrumentos e instrumentistas, japoneses en este caso, iban a reinterpretar mi “folclor” dándole el gesto y declinación que les son naturales y propias. Y ahí está lo interesante de este nexa, creo.

¿Qué es Himnos del Nuevo Siglo? ¿Cómo empataron las ocho composiciones que lo integran, siendo la suya la única que representa a América del Sur?

La idea de los patrocinadores era saludar al nuevo siglo, y nuevo milenio, con una obra llena de esperanza para las generaciones futuras. Sí, yo fui el único suramericano en este proyecto que incluía compositores de Japón, China, Corea, Australia, Estados Unidos y México. El resultado es un universo sonoro ecléctico, lleno de ángulos y espacios, muy interesante para el auditor contemporáneo.

El título Shamán tiene que ver con el uso que hace el compositor de un estilo de canto tomado de los shamanes de la Amazonía ecuatoriana. ¿Es una pieza más bien de evocación mítica? ¿Cómo pasó del uso del folclor andino al folclor amazónico?

En mi Shamán hay un barítono solista que canta en estilo totalmente shamánico, acompañado por toda la orquesta. Este canto shamánico está inspirado en el de un shamán que escuché en la Amazonía ecuatoriana hace muchos años. Es un canto rítmico, monótono, pero muy enigmático y encantatorio.

Su Shamán es una evocación para que los buenos espíritus protejan la tierra. ¿Empata esto con lo que se suele considerar que son los preceptos de la filosofía oriental o nipona?

Así como soy supersticioso, soy también religioso y espiritualista. Sería maravilloso que todo el mundo quisiera ser como un shamán con su cantilena para proteger la Tierra y la humanidad. No sé si esto tiene de oriental o no, pero, como fantasía, me encanta.

En el Festival de Música Sacra se estrenó su obra Romería a la Virgen del Cisne. ¿Se puede hablar de música sacra hoy?

A veces pienso, o mejor aún, siento, que todo es sagrado. Un pan, un gesto, el sollozo de un niño, una confesión, una esperanza, un adiós. Estas cosas no tienen tiempo, han estado latentes en todos nosotros siempre. Hay y seguirá habiendo mucha música, instrumental o vocal, que tope justamente esos “sacramentos”. En el caso de mi obra Romería está claro que el tema es abiertamente sacro. La pieza es una plegaria a la Virgen del Cisne, como habrá tantas otras, pero creo que mi inspiración vino aún de más lejos, creo que vino de un sentimiento de impotencia, de cierto miedo humano ante lo infinitamente mayor como el destino, la muerte, la esperanza.

¿De dónde se puede sacar el elemento místico o religioso en una sociedad cada vez más escéptica, menos creyente?

Yo creo que el elemento místico o religioso tiende a renacer en nosotros cada vez que pasamos por experiencias individuales o sociales traumáticas. Y la vida, como

sabemos, nos sorprende, más seguido de lo que quisiéramos, con zancadillas. La música, dentro de ese contexto, hace vibrar lo más profundo de nuestra humanidad. Sin duda que la música cumple, en ese caso, una función esencial, humana.

Marzo 2002.

ANEXO II

PARTITURAS DEL CONCIERTO TESIS

LAVISTA, M. (1979) *Canto del alba* (para flauta amplificada). México. Ediciones Mexicanas de Música.

LAVISTA, M. (1982) *Nocturno* (para flauta en sol). México. Ediciones Mexicanas de Música.

LAVISTA, M. (1984) *Lamento (a la muerte de Raúl Lavista)* (para flauta baja). México. Ediciones Mexicanas de Música.

LAVISTA, M. (1985) *Cuicani* (para flauta y clarinete en Sib). México. Ediciones Mexicanas de Música.

IZARRA, A. (1992) *El Amolador* (para Flauta sola). Venezuela. Edición del autor (manuscrito).

IZARRA, A. (1992) *El Amolador* (para Flauta sola). Venezuela. Edición del autor (edición en pdf disponible en la web <http://prof.usb.ve/aizarra>).

IZARRA, A. (1986) *Plumismo* (para Piccolo solo). Caracas. Venezuela. Edición del autor (en pdf disponible en la web <http://prof.usb.ve/aizarra>).

IZARRA, A. (1986) *Plumismo* (para Piccolo solo). Colección Armonía, Equinoccio Ediciones de Universidad Simón Bolívar. México. Ediciones Mexicanas de Música. 1985.

LUZURIAGA, D. (1992) *Flauta y Viento* (para flauta y tape). Manuscrito del autor.

LUZURIAGA, D. (1992) *Tierra...Tierra* (para dos flautas). Paris. Editions Lemoine.

BIBLIOGRAFÍA

- ANTON, S. (2003) *Hacia la Música del Siglo XX*. Textos para el Seminario de Análisis II de la Maestría en Interpretación de Música Académica Latinoamericana del sigloXX. Facultad de Artes y Diseño UNCuyo.
- 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 Trasatlantiques.
- 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.
- BERNAL, I. (1962) Bibliografía de Arqueología y Etnografía de Mesoamérica y el Norte de México. México. INAH.
- BOEHM, Th. (1991) *La Flauta y la Interpretación Flautística*. Madrid: Mundimúsica, Ed. Musicales Carijo. Original: *Die Flote und das Flotenspiel* (Munich, 1871)
- BONNET, B. (1988) *Mario Lavista and his music with an analysis of ‘Ficciones’* (Tesis doctoral). Texas: Schooll of Music. Rice University.
- CALVINO, I. (2002) *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid. Siruela Biblioteca Calvino. Ediciones Siruela. 4ta. Edición.
- CURTO, R. (2000) *Las Mejores Poesías Chinas*. Buenos Aires. Ed. Erre par/Clásicos de Bolsillo.
- CARRDANO, C. (2000), “Lavista,Camacho Mario” en: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Tomo VI. Sociedad General de Autores y Editores. Madrid.
- CORTEZ, L. J. (1990) *Mario Lavista. Textos en torno a la música*. México: CENIDIM. Prisma Editorial. 2da. Edición.
- 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).

- 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 (1995) "*The interpretation of selected extended techniques in flute solo compositions by mexican composer: an analysis performance recommendations*". (Tesis doctoral). New York: School of Education. New York University. UMI.
- 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.
- GARCIA BONILLA, R. (2001) *Visiones Sonoras* (entrevistas con compositores solistas y directores). México: Conaculta. Siglo veintiunoeditores.
- 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 sigloXX. 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 sigloXX. Facultad de Artes y Diseño, UNCuyo.
- LAVISTA. M. (1999) *El lenguaje del músico* (discurso). México: El Colegio Nacional.
- LAVISTA, M. (1994) *Cuaderno de viaje. Música de cámara* (booklet de CD). CENIDIM. Serie siglo XX, vol. 17. Instituto Nacional de Bellas Artes. México.
- 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) *Trípico*. 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.
- RUIZ, I. y PEREZ BUGALLO, R. (1980) *Instrumentos Musicales Etnográficos y Folklóricos de la Argentina*. Síntesis de los datos obtenidos en investigaciones de campo (1931-1980). Buenos Aires. Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega". Secretaría de Estado de Cultura.
- 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.
- WAGAR, C. J. (1985) *Estylistic tendencies in their contemporary mexican composers: Manuel Enriquez, Mario Lavista and Alicia Urreta* (Tesis doctoral). Standforf: Departament of Music. Standford University. DMA, USA.

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.
- ESCUER, A. (2001) *Jade Nocturno*. México. ED.Quindecim Recordings.
- FRANCO, H. (2000) "Música Mexicana para flauta de pico". México. Serie Siglo XX. Conaculta/ CENIDIM.
- IZARRA A. (1996) "Pitangus Sulfuratus" (El Cristofué). Flauta: Manuela Weisler. Orquesta Musica Vitae. Bis-CD 689 Stereo.
- IZARRA A. (1996) *Desde una ventana con Loros*. Música para solistas. Equinoccio. Ediciones de la Universidad Simón Bolívar.
- IZARRA A. (2002) *Antología de compositores de Venezuela. 25 años*. Caracas. Sociedad Venezolana de Música Contemporánea.
- IZARRA A. (2004) "Pitangus Sulfuratus" (El Cristofué) Flauta Beatriz Plana, Orquesta Filarmónica Provincial de Mendoza, Dir; Nicolás Rauss . Grabación inédita (estreno en Argentina). Grabación documental.
- LAVISTA, M. (1994/2000) "Cuadernos de Viaje". Música de cámara. México. Conaculta (Consejo Nac. de Cultura y las Artes) INBA/CENIDIM. Serie Siglo XX. Vol. XVIII.
- LAVISTA, M. (2003) "Gargantúa". Orquesta de Picardie, dir Edmon Colomer. México-Francia. Conaculta.Ed. TRITON.
- LUZURIAGA, D. (1992) Grabación en cassette no editada del estreno mundial de "Tierra Tierra", por Aurel Nicolet y Robert Aitken, a quien fuera dedicado. Grabación documental.
- 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. Trac 1.

TORO, L. J y RIERA, R. (1995) *A Dos*. (CD) Buenos Aires. Melopea y San Pablo.

TRIO NEOS (2000) "*Mujeres de las Américas*". México. Ed. Quindecim Recordings.

Partituras:

IZARRA, A. (1986) *Plumismo* (para Piccolo solo). Caracas. Venezuela. Edición del autor (en pdf disponible en la web <http://prof.usb.ve/aizarra>).

IZARRA, A. (1986) *Plumismo* (para Piccolo solo). Colección Armonía, Equinoccio Ediciones de Universidad Simón Bolívar. México. Ediciones Mexicanas de Música. 1985.

IZARRA, A. (1987) *Pitangus Sulphuratus ('El cristofué)* (para flauta y cuerdas). Venezuela. Edición del autor.

IZARRA, A. (1992) *El Amolador* (para Flauta sola). Venezuela. Edición del autor (en pdf disponible en la web <http://prof.usb.ve/aizarra>).

LAVISTA, M. (1979) *Canto del alba* (para flauta amplificada). México. Ediciones Mexicanas de Música.

LAVISTA, M. (1982) *Nocturno* (para flauta en sol). México. Ediciones Mexicanas de Música.

LAVISTA, M. (1984) *Lamento (a la muerte de Raúl Lavista)* (para flauta baja). México. Ediciones Mexicanas de Música.

LAVISTA, M. (1985) *Cuicani* (para flauta y clarinete en Sib). México. Ediciones Mexicanas de Música.

LUZURIAGA, D. (1992) *Flauta y Viento* (para flauta y tape). Manuscrito del autor.

LUZURIAGA, D. (1992) *Tierra...Tierra* (para dos flautas). Paris. Editions Lemoine.

Entrevistas:

PLANA, B. (2004) *Entrevista a Mario Lavista*. Mendoza (inédita).

PLANA, B. (2006) *Entrevista a Adina Izarra*. Mendoza (inédita).

PLANA, B. (2006) *Entrevista a Diego Luzuriaga*. Mendoza (inédita).

Entrevista a Adina Izarra en la web: <http://prof.usb.ve/aizarra/Interview.pdf>

Entrevista a Diego Luzuriaga en la web:

http://www.paissecreto.com/articulo2.php?id_art=34

Publicación en la Revista "Huellas... Búsquedas en Artes y Diseño",
Revista N° 6, Año 2008. Facultad de Artes y Diseño (UNCuyo).

(ISSN N° 1666-8197 marzo 2008)

Tres propuestas de aplicación de técnicas extendidas en la flauta contemporánea en Latinoamérica: Mario Lavista, Adina Izarra y Diego Luzuriaga.

Introducción

En el presente artículo me propongo exponer una síntesis de la Tesis de la Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del siglo XX (Facultad de Artes y Diseño, UNCuyo), cuya defensa realizara en marzo de 2007.ⁱ La instancia de realización de esta tesis constituyó una de las etapas más interesantes en mi vida profesional; ella me ha confirmado la idea de trabajar con autores y obras que prestigian la música latinoamericana en el contexto mundial.ⁱⁱ Desde allí puedo afirmar que la flauta latinoamericana ha hecho valiosos aportes al panorama mundial, a través de las composiciones de Mario Lavista, Adina Izarra y Diego Luzuriaga. La preparación de esta Tesis tuvo dos instancias que se interrelacionaron en forma permanente; las mismas constituyeron el "concierto-tesis"ⁱⁱⁱ y el "texto-tesis", de manera que el abordaje de las obras del programa de concierto fueron estudiadas desde diferentes visiones teóricas, las cuales se irán exponiendo en el presente artículo, y por otro lado las etapas lógicas de estudio con las distintas flautas, ya que en la selección de obras se tuvo en cuenta, entre otras variables, la inclusión de obras para flauta piccolo, flauta en do, flauta en sol y flauta baja, con el fin de observar la aplicación de las técnicas extendidas (T.E.) en la familia completa. Esto implicó determinar los diferentes cambios de emisión para cada instrumento y

las diferentes posibilidades de digitaciones no tradicionales en cada una de las flautas.

El estudio y abordaje interpretativo de las obras nos brindó una perspectiva clarificadora con relación a un concepto que se considera troncal en esta investigación; se trata de lo que Mario Lavista dió en llamar *renacimiento instrumental* y *virtuosismo instrumental*.^{iv} Éstos pueden aplicarse al campo de la música contemporánea a nivel mundial, porque al considerarse que las posibilidades técnicas y musicales de un instrumento no están realmente agotadas es que han trabajado muchos compositores en el siglo XX, y esta misma idea sigue vigente en compositores de este nuevo siglo.

Tomando esta idea del *renacimiento instrumental* como plataforma de trabajo, nos abocaremos luego a exponer, en apretada síntesis, acerca de los "a-priori compositivos" de los tres autores,^v categoría creada a partir de los "a-priori antropológicos"^{vi} propuestos por el filósofo argentino Arturo Roig (Mendoza, 1922), que tiene como fin contextualizar la composición de las obras y tener así una mirada acerca de del imaginario creador de los compositores. Finalmente podremos confluir estos lineamientos en los modos de aplicación concreta de las T.E. en la música.

Desde Theobald Boehm a Robert Dick

En el marco de nuestra Tesis consideramos imprescindible contextualizar la etapa en la cual la construcción y mecanismo de la flauta sufriría los cambios más importantes en la historia de la flauta, a partir de esa puerta abierta al futuro legada por Theobald Boehm^{vii} con su nuevo sistema y su nueva flauta. Desde ese momento es posible comprobar cómo los diferentes parámetros en la flauta comenzaban a expandirse y multiplicar-

se. Repasemos algunos de ellos: por un lado la tesitura comenzó a ampliarse, delimitando más amplios registros de la flauta; del mismo modo la estratificación de alturas permitió el microtonalismo con precisiones sorprendentes, a la vez que el instrumento comenzó a incorporar técnicas de ejecución mediante la aplicación de nuevos ataques y articulaciones; de esto resultó una nueva y amplia gama tímbrica que llevó a repensar el concepto tímbrico de la flauta; asimismo, y mediante el apoyo que desde la física-acústica se brindó para la nueva construcción de la flauta y su mecanismo, la expansión de los umbrales de intensidad trajo consigo una notoria ampliación de los rangos dinámicos.

En la medida en que esto sucedía, los compositores empezaban a aplicar los avances en sus obras. Sería muy largo hacer un listado de compositores que abordaron la composición aplicando los nuevos recursos; las numerosas y variadas composiciones incluyeron las novedosas sonoridades, tanto sea del registro sobre-agudo, de las gamas tímbricas en cada registro, de los nuevos sonidos producidos con digitaciones no-convencionales, de los diversos ataques, de las variables de intensidad que abarcaban los umbrales, de las posibilidades polifónicas, de la amplísima gama de armónicos, del nuevo sistema de respiración circular, y muchas otras técnicas, a la vez que la combinación entre algunas de estas variables multiplicaba la paleta sonora.

Paralelamente a estas muestras -al comienzo de algún modo experimentales por parte de los compositores-, ciertos flautistas fueron sistematizando la problemática planteada a partir de estos avances de modo tal de ofrecer en la enseñanza de la flauta los métodos que permitan incorporar su nueva técnica y gama sonora. Del raconto de sistemas y métodos

que desde la primera mitad del siglo XX surgieron fundamentalmente en Europa y Norteamérica, nos detenemos en aquellos que marcaron la tendencia de utilización por la mayoría de los flautistas y compositores; es decir los métodos de Robert Dick^{viii}, en Estados Unidos y de Pierre Yves Artaud^{ix}, en Francia.

Encontraba así la flauta dos maneras (para nosotros, complementarias) de encarar la interpretación, incorporando un universo sonoro signado por la idea de que los límites de la técnica e interpretación son difusos.

Si bien es cierto que las tendencias marcaban una primacía de las escuelas compositivas europeas y norteamericanas, Latinoamérica comenzó a ocupar un lugar destacado. Fue así que los compositores latinoamericanos, en muchos casos de la mano de los intérpretes, indagaron en los instrumentos con una idea nueva, que les permitía expresar sus búsquedas y hallazgos musicales acompañados por los avances que las técnicas instrumentales habían desarrollado y experimentado en el mundo.

Los tres compositores elegidos en nuestra tesis incursionaron en la nueva flauta y los tres abordaron la familia completa del instrumento, especificando a su vez aquellas T.E. que en cada caso deben conocerse (es decir cómo se producen las distintas técnicas en la flauta en do, en la flauta baja, en la contralto o en el piccolo), como también obras para dos flautas, flauta y otros instrumentos, y flauta y tape.

Es importante destacar -y este dato surgió como conclusión no esperada en nuestra investigación-, que estos compositores influyeron también en las búsquedas timbricas de la flauta tomando como modelo sonoro instrumentos de otras culturas, como las orientales en el caso del *shakuhachi*, e inclusive los *aerófonos andinos* (sicus, quenás, tarkas, etc.),

teniendo en cuenta que estos instrumentos incluyen en su propia acústica la posibilidad de T.E. Vale decir que lo que para la flauta europea es una T.E., para estos instrumentos resulta propio de su naturaleza.^x Tomando en cuenta este dato, veremos cómo en cada compositor influye su "a-priori compositivo" en la temática abordada en sus obras. Por otro lado, desde el punto de vista del intérprete, es importante destacar que para el abordaje de estas obras no solo se tomaron en cuenta los métodos de Dick y Artaud, sino que se abrevó en la exploración de las sonoridades genuinas de los instrumentos andinos y del shakuhachi, con el fin de consustanciarse desde otros ángulos en la sonoridad de la flauta.

Los "a-priori compositivos"

Nos pareció interesante y a la vez clarificador incorporar la idea de los "a-priori compositivos", aludiendo a la propugnada por el filósofo Arturo Roig de los "a-priori antropológicos", mediante el cual se pueda destacar el imaginario creador de cada uno de los compositores, con la exclusiva finalidad de vincularlos con el proceso compositivo en función de la aplicación de las T.E. Es decir que si un compositor recurría a tal o cual técnica extendida, junto a la intención específicamente musical debía haber un objetivo, extramusical, una suerte de plataforma cultural y filosófica que podía vincularse directamente a la musical.

Arturo Roig en su libro "Rostro y filosofía de América", de 1993^{xi}, parte de la idea de que existe una filosofía latinoamericana "*que nos permite hablar de lo nuestro, que debe ser mostrada en sus comienzos y recomienzos, y que ha ido alcanzando sus formas de expresión y adquiriendo la admirable riqueza que muestra*". Ese ejercicio intelectual, esa toma de posición, de voluntad, supone la existencia de "*un sujeto que habla de sí*

mismo –y no como mero sujeto individual, por cierto- y se valora a sí mismo y tiene como cuestión de peso ocuparse de sus cosas, aún cuando para llevar a cabo esa tarea deba entregarse a enunciar principios tan universales que pareciera que ha vuelto a olvidarse de sí”. Roig, tomando como base dicho ejercicio filosófico e intelectual -el cual desde ya podemos aplicar para el caso de nuestros compositores-, habla de un sujeto, latinoamericano, “*que ha descubierto que entre las diversas afirmaciones a-priori desde las cuales ha de juzgar del mundo y tomar resoluciones, hay uno, presente pero no debidamente señalado en el filosofar clásico y al que hemos denominado a-priori antropológico*”. Llevado al terreno de la música, esta idea del “a-priori compositivo” como una nueva categoría de análisis, nos permite comprender ese imaginario que los creadores construyen como sustento para sus obras.

Comenzaremos por **Mario Lavista**,^{xii} el compositor que no solamente incorporó más asiduamente las T.E. en sus obras, sino que encontró más variables de aplicación de las mismas, y nos mostró mayor variedad de elementos en su “a-priori compositivo”. De esto nos ocupamos intensamente en nuestro texto-tesis, cuando hablamos de la relación de la música de Lavista con la poesía, con la tradición musical europea, con la cultura oriental, con la cultura mexicana, con el impresionismo, y cómo estos temas se vincularon con la idea que el compositor aplica sobre “el tiempo” y con las nuevas gamas sonoras utilizadas en sus obras. Podríamos detenernos en todas sus obras, porque en ellas resulta muy clara esa vinculación, pero citaremos aquí algunos ejemplos: *Canto del Alba (1979)*^{xiii} es una obra que remite a una forma musical medieval de los trovadores, llamada **Alba**, por lo cual las indicaciones en la partitura referencian clara-

mente a ello (por ejemplo "*Lontano, como la luz incerta e gris que precede l'alba*"). La poesía, que ha ocupado distintos roles en los "a-priori compositivos" de Lavista, particularmente en esta se presenta casi como un programa compositivo a partir del poema de Wang Wei incluido a modo de epígrafe, ya que cada una de las imágenes en la poesía va generando eventos sonoros correlativos a las mismas; recordemos la imagen del poeta sentado en el bosque, entre los bambúes, tocando el laúd y silbando, solo, bajo la luz de la luna. La música de Lavista va combinando secciones signadas claramente por la polifonía, mediante la aplicación de multifónicos, con los que sugiere la idea del laúd (instrumento polifónico), así como otras en las que la música es netamente monódica, con la aplicación de armónicos, tonos difusos, glissandos o whisper tones, que se vinculan a la idea del silbo, junto a un tratamiento del tempo extremadamente lento, donde los diversos acontecimientos sonoros están marcados por lo que Lavista llama "una lentitud maravillosa", cuando habla precisamente del arte oriental.

También las otras dos partes de *Tríptico*^{xiv} encuentran este tipo de ideas que conforman el "a-priori compositivo"; en *Lamento* (1981) se alude a otra tradición musical europea, la del compositor que compone una música para un colega fallecido, en este caso su tío Raúl Lavista; la poesía juega aquí un rol importante, a la vez que se incorporan otros elementos al imaginario del compositor, como es el caso de la referencia al shakuhachi, instrumento tradicional de la cultura japonesa; es aún más relevante la referencia a este instrumento en *Nocturno* (1982), por lo cual se considera necesario conocer la naturaleza del shakuhachi para la interpretación. Para

incorporar estas nuevas sonoridades Lavista elige las correspondientes T.E. que esas ideas le requieren.

En cuanto a la obra *Cuicani* (1985), para flauta y clarinete,^{xv} la vinculación con la poesía está fuertemente presente a través del poema *Cantor* (*Cuicani*, en lengua de la cultura Tolteca, significa Cantor), que configura una suerte de programa compositivo, aunque menos riguroso que en *Canto del Alba*. La idea del buen cantor y del mal cantor a la que alude el poema y sus cualidades, hallan correspondencia con el tratamiento de las T.E. en cada instrumento. Junto a este vínculo directo poesía-música, otros elementos están presentes en el "a-priori compositivo", los cuales surgen del análisis de la obra, del abordaje interpretativo, de la lectura de textos del propio Lavista y en las entrevistas que hemos realizado. Estos tienen relación con el tiempo, no ya con respecto al *tempo* o velocidad en la sucesión de eventos, sino en cómo las ideas musicales se van encadenando, generando en el transcurrir del tiempo la idea de una música que gira sobre sí misma, una dimensión de lo temporal que el compositor rescata de las tradiciones de los indios "coras", de México. En éstas, un ritual ceremonial suele requerir la presencia de elementos sonoros que se van encadenando y volviendo sobre sí mismos, dando la sensación de una música "circular". Por ello es que en *Cuicani* se unen estos aspectos, para los cuales Lavista recurre a una trama compositiva en la que juegan un rol determinante las T.E., una vez más como elemento sustantivo y constructor de la sintaxis musical. Específicamente acerca de la aplicación de las T.E., notamos en *Cuicani* no solamente el conocimiento por parte del compositor de estas técnicas en la flauta y en el clarinete, sino las sorprendentes

combinaciones que entre ambos instrumentos resultan. En ello reside, una vez más, la idea del *renacimiento instrumental*.

Finalmente, en todas las obras seleccionadas de Lavista encontramos el elemento "impresionista", resignificado en su lineamiento compositivo. Al indagar sobre estos tópicos Lavista refiere a las propuestas del escritor italiano Italo Calvino, porque estas fueron utilizadas por el compositor para conformar su "a-priori compositivo".^{xvi} Es así que los términos "alusión, sugerencia y ambigüedad", que conforman algunos de los rasgos del estilo impresionista, hallan en Lavista un interés por la lectura del escritor italiano, y engloban conceptos que son parte de los "a-priori compositivos". Citamos "*Un diseño bien definido y calculado de la obra, la evocación de imágenes nítidas, incisivas y memorables, y el lenguaje lo más preciso posible como léxico y expresión de los matices del pensamiento y de la imaginación*".^{xvii} Además, el impresionismo como movimiento artístico influyó notoriamente en el compositor desde las propias obras artísticas, como la pintura de Manet^{xviii} y Degás^{xix} y la idea de los "cuadros sonoros", claramente evidenciadas en su obra para piccolo "El Pífono" (*retrato de Manet*) y en "Danza de las bailarinas de Degás", para flauta y piano. Y por último, su primer y más fuerte vínculo impresionista, a través de la música de Debussy, dato manifiesto en numerosos escritos y en nuestras entrevistas con el compositor.

De una generación posterior a Lavista, **Adina Izarra**^{xx} incursionó fuertemente en la música para flauta y abordó el tratamiento de las T.E. a partir de sus propios "a-priori compositivos". Su extenso catálogo de obras para flauta muestra a una compositora con diversas inquietudes en función de incorporar nuevos recursos técnicos, acordes a las ideas motivadoras

de la composición. En ese sentido podemos afirmar que existe un tronco que constituye su principal "a-priori compositivo", con ramificaciones varias, unidas fuertemente a él. Hablamos de la cultura de su país, en una representación donde el ser humano, su naturaleza y su entorno definen los contornos y el sentido de existencia. Para Izarra, los "a-priori compositivos" pueden figurarse y dar sentido desde la propia vida cotidiana y folklórica de Venezuela, como el caso del "amolador".^{xxi} Asimismo, las expresiones musicales tradicionales venezolanas conforman otro concepto de honda caladura en Izarra, al abordar géneros folklóricos y resignificarlos en sus composiciones, como el caso puntual del "merengue venezolano", sustentado sobre una rítmica de cinco tiempos, que aparece asiduamente en sus obras, aunque en un contexto musical diferente al folklórico, como por ejemplo en *A Dos* (1992), para flauta y guitarra, en *Pithangus Sulphuratus (El Cristofué)* (1987) para flauta y orquesta de cuerdas, o mismo en *El Amolador* (1992)^{xxii}. Otro elemento recurrente tiene relación con la propia naturaleza de Venezuela, como son las aves, tan prolíficamente presentes en su "a-priori compositivo". Un breve repaso por su catálogo puede reflejarnos con claridad este tema: *Plumismo* (1986),^{xxiii} *Pithangus Sulphuratus (El Cristofué)*, *Querrequerres* (1989) o *Desde una ventana con loros* (1996), forman parte del imaginario creador de Izarra relacionado con los pájaros de su país. Por otro lado, otras expresiones artísticas configuran la fuente donde abreviar, como el caso de la pintura del venezolano Armando Reverón,^{xxiv} a partir de la cual compone su trío para oboe, flauta y contrabajo (1989), o las obras de escritores y poetas latinoamericanos como Rubén Darío (*Margarita*, para voz, flauta y guitarra, 1989), Juan Rulfo (*Luvi-*

na, para flauta baja, 1992) o García Márquez (*Retratos de Macondo* para clarinete, fagot y piano, 1997).

Ahora bien, relacionando estos elementos que constituyen sus "a-priori compositivos", con las obras musicales y la aplicación de las T.E., daremos ejemplos concretos. En *El Amolador*, la música representa el propio trabajo rutinario del amolador: su presencia sonora, anunciada a través de la pequeña flauta de pan, los preparativos para comenzar su tarea, los movimientos del pedaleo de la rueda para girar la piedra, el propio hecho de afilar que pasa por distintas velocidades del giro de la piedra de amolar, sus retoques, luego el final de su tarea y nuevamente el sonido de la flauta de pan que simboliza su alejamiento. Esta secuencia, donde lo sonoro es parte real de la propia tarea, tiene su correlato en la composición, y en la misma, Izarra incorpora recursos de T.E. Los trémolos y frullati en el comienzo (llegada del amolador); los *glissandi* en los puentes; la necesaria aplicación de la respiración circular, también en los puentes, de modo tal de no detener el movimiento de la secuencia en la tarea del amolador; la reiteración de los elementos iniciales en el cierre de la obra. Podemos decir que es una sonorización del trabajo del "amolador", con una fuerte presencia de las T.E.

Para el caso de *Plumismo*, si bien no hay un sentido programático de la composición, una gran multiplicidad de sonidos propios de los pájaros motivó a Izarra a utilizar más activamente las T.E. Los pájaros venezolanos se adueñan de la música y en ella una gran variedad de cantos, píos, aleteos, picoteos y demás sonidos encuentran en las T.E. una vía acorde a las búsquedas de la compositora. Pero además Izarra debe crear nuevos recursos para poder representar algunos de los sonidos de los pájaros,

como es el caso del “besito”, que logra traducir de manera inmejorable lo que algunas aves hacen naturalmente. Se suceden, entonces, pasajes con multifónicos, frullati, besitos, bending, whistle, glissandi, Jet, ataque con F, ataque con S, aeolian, con una serie de combinaciones novedosas de técnicas, como frullato aeolian, frullato glissando, trino y frullato, el agregado de la respiración circular y el empleo de un recurso que interfiere notoriamente el resultado sonoro, como es el tocar de espaldas al público.

Las dos obras seleccionadas son casos en los que Adina Izarra, partiendo de algunos de sus “a-priori compositivos”, aplica de diferente manera las T.E. en su música, diferenciándose notoriamente en ese sentido al planteo de Lavista.

En el caso de **Diego Luzuriaga**^{xxv}, los “a-priori compositivos” se sustentan en elementos ancestrales y universales a la vez, los cuales se complementan y aúnan en sus composiciones. Veamos algunos de los más relevantes: por ejemplo, *la tierra*, a través del cual simbólicamente recibe los elementos que configuran su propio perfil cultural, americano y andino. A partir de ese elemento conceptual, Luzuriaga ha compuesto diversas obras, como *Tierra...Tierra* (1992),^{xxvi} de la que hablaremos más en detalle, y *La Múchica* (1988),^{xxvii} para flauta y piano, donde la relación con la tierra se ve reflejada en las vivencias de Luzuriaga niño en Ecuador, en los sonidos de la piedra llamada Múchica y el imaginario que conforma en su composición. Otro ente simbólico fuertemente presente en Luzuriaga como “a-priori compositivo” es *el aire*, como elemento vital, como hálito y a su vez como sonido primigenio que acompaña la humanidad (presente en el viento o a través de él en el mar); también es esencial en su imaginario com-

positivo *el ritmo*, como fuerza vital, que se potencia al ligarse con los otros elementos mencionados.

De la lectura de artículos y en nuestras entrevistas con el compositor, es notoria la necesidad de expresarse musicalmente a partir de estos elementos que configuran su "a-priori compositivo". Esto puede relacionarse con las búsquedas artísticas y musicales que el compositor realiza lejos de su país, lejos de su cultura, de su gente, de su propia historia;^{xxviii} este "filosofar" lejos de su tierra le permite configurar su "a-priori compositivo" con mayor fuerza. Luego, en su labor compositiva particularmente a partir del 2000, estos "a-priori" habrán de profundizarse, al concretar proyectos de una vinculación profunda con temas que intervienen en su identidad, referidos inclusive a temas históricos, como el caso de la ópera *Manuela y Bolívar*, sobre la vida de Manuela Sáenz y el prócer libertario latinoamericano.

Las obras seleccionadas de Luzuriaga presentan rasgos que se corresponden con algunos de sus "a-priori compositivos". Para el caso de *Tierra... Tierra*, como expresa el propio compositor en la partitura original de la misma, "*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*". A partir de este concepto, Luzuriaga elabora las ideas y sonoridades en las que las T.E. se presentan de manera muy intensa, y en la composición denota una lenta y progresiva dinamización de sus parámetros. La vitalidad expresada en la composición rítmica, en sí misma, y la unión del aspecto rítmico con la cada vez mayor

amplitud de registros, la textura que poco a poco se hace compleja, la gran variedad tímbrica y articuladora, el plan dinámico, el trabajo espacial de los intérpretes, en suma, la unión de cada uno de estos elementos tratados cuidadosa y minuciosamente, otorgan a la obra sus particularidades, acordes a la idea conceptual generadora a modo de "a-priori compositivo". Destacamos la utilización del sonido *aeolian* que lo remite a las sonoridades de las sampoñas, de la tradición folklórica andina, y la utilización del sonido cantado que le permite contextualizar el carácter primitivo y humano en la obra.

En *Flauta y Viento* (1992),^{xxix} para flauta y cinta, Luzuriaga se compromete fuertemente con el aire, como elemento vital para el ser humano y la naturaleza, pero a su vez le permite asociarlo con el viento como "aire en movimiento", como elemento propio de la naturaleza, como hálito del ser humano y materia esencial para el flautista. La composición es una suerte de estudio de T.E. monódicas, entre ellas la predilección por el sonido *aeolian*, estando el discurso musical polarizado permanentemente por la idea del aire y de la sensación de viento. De esta manera, el "a-priori compositivo" encuentra en *Flauta y Viento* una estrecha relación, y para ella Luzuriaga recurre a diversos recursos de T.E.: sonido *aeolian* (el más importante por su poder referencial y por la fuerte presencia en la obra), whistle tones (en la primera intervención del flautista), vibrato (indicado con diversos niveles de fluctuación de altura y ritmo), glissandi con cambio de embocadura, trémolos entre distintas notas, percusión con las llaves, frullato junto a movimiento microtonal de una nota. Por su parte, la composición en los sonidos del "tape" incluye alusiones directas a los "a-priori compositivos", con indicaciones tales como: olas de mar distantes, explo-

siones suaves, siseo fuerte, "jet", viento, mar, pulso casi inaudible, flauta viento, pulso estéreo. De toda esta variada cantidad de recursos e indicaciones, se destaca la idea del compositor de ensamblar y entramar la sonoridad de flauta y tape, logrando una unidad en la percepción del todo.

A modo de conclusión

Hasta aquí hemos hablado de las características de la flauta contemporánea y sus avances hasta nuestros días, de los compositores y las metodologías de T.E; luego hemos desglosado los elementos que conforman los "a-priori compositivos" de los autores, y finalmente la relación entre dichos "a-priori" y la aplicación de T.E. en las obras.

Dada la especialidad de nuestra Maestría, concluyo con algunas consideraciones generales desde la visión del intérprete. A través de este trabajo -y de las investigaciones citadas- podemos afirmar que en el largo camino del montaje de una obra y desde una mirada actual entendemos como intérprete integral al músico que se involucra en todos los procesos que se relacionan con la obra, desde los "a-priori compositivos" hasta las etapas analíticas relacionadas con la misma y el propio hacer musical, como fin de ese camino y su comunicación. Debemos sumar a esto las inmensas horas de soledad con el instrumento, en la búsqueda de la exactitud, trabajando el sonido, el ritmo, el color, la conexión con el cuerpo, y compenetrados en la conjunción de los procesos concientes e inconcientes que conviven en el intérprete, permitiendo un diálogo interno entre la intuición y el razonamiento, teniendo en cuenta que en el arte de la interpretación es indispensable la imaginación y la disciplina.

Mgter. Beatriz Plana

NOTA: En la publicación original se adjunta un CD de Audio con la grabación del Concierto Tesis.

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 Transatlantiques.
- ARTAUD, P. I (1992) *Harmoniques*. Paris: G. Billaudot Editeur.
- BOEHM, Th. (1991) *La Flauta y la Interpretación Flautística*. Traducción, introducción y notas Vicente Martínez López (hijo). Madrid. Mundimúsica, Ed. Musicales Carijo.
- CALVINO, I.(2002), *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid. Siruela Biblioteca Calvino. Ediciones Siruela. 4ta. Edición.
- CARREDANO, C. (2000), “*Lavista, Camacho Mario*” en: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Tomo VI. Sociedad General de Autores y Editores. Madrid.
- CORTEZ, L. J. (1990) *Mario Lavista. Textos en torno a la música*. México: CENIDIM. Prisma Editorial. 2da. Edición.
- 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.
- GARCIA BONILLA, R. (2001). *Visiones Sonoras* (entrevistas con compositores solistas y directores). México: Conaculta. Siglo veintiuno editores.
- GODOY AGUIRRE M. (2000) “*Luzuriaga Arias, Diego*” en: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Tomo VI. Sociedad General de Autores y Editores. Madrid.
- LAVISTA. M. (1999) *El lenguaje del músico* (discurso). México: El Colegio Nacional.
- LAVISTA, M. (1994), *Cuaderno de viaje. Música de cámara* (booklet de CD). CENIDIM. Serie siglo XX, vol. 17. Instituto Nacional de Bellas Artes. México.

- PIÑERO, C.C. (2000) “Izarra, Adina” en: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Tomo VI. Sociedad General de Autores y Editores. Madrid.
- 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), *Entrevista a Mario Lavista*. Mendoza. (inédita).
- 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), *Cuicani*. Trabajo Final del Seminario de Música de Cámara III, dictado por Mario Lavista, Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del Siglo XX. Facultad de Artes y Diseño (UNCuyo). Mendoza.
- PLANA, B. (2004), *Trípico*. 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 Hue llas... Búsquedas en Artes y Diseño N 1, pag.66-71. (Publicación con referencia) Facultad de Artes y Diseño, UNCuyo. Mendoza

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) Facultad de Artes y Diseño, UNCuyo. Mendoza

PLANA, B. (2006) *Entrevista a Adina Izarra.* Mendoza.

PLANA, B. (2006) *Entrevista a Diego Luzuriaga.*Mendoza.

ROIG, A.A (1993) "*Rostro y Filosofía de America Latina*". EDIUNC. Mendoza Argentina.

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).

Entrevista a Adina Izarra en la web:

<http://prof.usb.ve/aizarra/Interview.pdf>

Entrevista a Diego Luzuriaga en la web:

http://www.paissecreto.com/articulo2.php?id_art=34

Notas

ⁱ Primera Tesis correspondiente a la Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del Siglo XX. (primera cohorte) Facultad de Artes y Diseño (UNCuyo). "Tres propuestas de aplicación de técnicas extendidas en la flauta contemporánea en Latinoamérica: Mario Lavista, Adina Izarra y Diego Luzuriaga" (Directora de Tesis: Prof. Dora De Marinis) (III-2007).

ⁱⁱ Los trabajos de investigación dirigidos por la Mgter. Beatriz Plana referidos a la música latinoamericana son: "*Música Latinoamericana Contemporánea para Flauta*" (1998-2002) Facultad de Artes y Diseño; "*Música Argentina Contemporánea para Flauta*" (2000-2002) Secretaría de Ciencia, Técnica y Posgrado, UNCuyo; "*La flauta contemporánea en la obra de M. Lavista: aplicación de las T.E. en la ejecución musical*" (2004-2006) Secretaría de Ciencia, Técnica y Posgrado, UNCuyo; "*La flauta contemporánea en la obra de Adina Izarra: aplicación de técnicas de vanguardia en la ejecución musical*" (2007-2009) proyecto en curso, Secretaría de Ciencia, Técnica y Posgrado, UNCuyo.

ⁱⁱⁱ Programa del Concierto-Tesis: "*Canto del Alba*" (fl), "*Nocturno*" (fl en sol), "*Lamento*" (fl baja) y "*Cuicani*" (fl y cl) (M. Lavista); "*El Amolador*" (fl) y "*Plumismo*" (picc.) (A. Izarra), "*Flauta y Viento*" (fl y tape) y "*Tierra...Tierra*" (dos fl) (D. Luzuriaga).

^{iv} Este concepto se explicitó "*Cuicani. El virtuosismo instrumental en la música de Mario Lavista*". Beatriz Plana. Huellas...búsquedas en Arte y Diseño. Revista N°5. pag. 41-52. UNCuyo. Mendoza. 2006.

^v Es menester aclarar que el concepto de "a-priori compositivo" incluido en este artículo fue expuesto en la instancia de defensa de la citada tesis, como una "nueva categoría" para explicitar un campo determinado, presente en el desarrollo del trabajo y legitimado en la exposición oral del mismo.

^{vi} Roig (1993: 164).

^{vii} Theobald Boehm (1794-1881) músico, constructor de instrumentos, compositor e intérprete. Fue un revolucionario al inventar el sistema de construcción de la flauta hasta hoy en vigencia. Presenta su tratado en 1847 "*Über den Flötenbau und die neuesten Verbesserungen desselben*", publicando la traducción al francés en 1848, y una edición inglesa publicada en Londres con el título de "An Essay on

the Construction of flutes”, en 1882. En 1871 publica una segunda obra, su libro “Die Flöte und das Flötenspiel” donde proporciona “... una descripción lo más completa posible de mis flautas, e instrucciones para manejarlas, y que también contiene indicaciones acerca del arte de la interpretación flautística”. (T. Boehm, 1991: 10). La edición utilizada en este artículo pertenece a la traducida al castellano por Vicente Martínez López (hijo) . Ed. Mundimúsica, SA Madrid 1991)

viii Robert Dick (N.Y., USA, 1950).

ix Pierre Yves Artaud (Paris, Francia, 1946).

x Al decir propio de su naturaleza, nos referimos al tratamiento que tradicionalmente las culturas andinas han dado a estos instrumentos.

xi Roig, A. (1993:164)

xii Mario Lavista (DF, México, 1943).

xiii *Canto del Alba* (1979), para flauta amplificada. Ediciones Mexicanas de Música.

xiv El *Tríptico* se completa con *Lamento* (1984) para flauta baja (Ediciones Mexicanas de Música) y *Nocturno* (1984) para flauta en sol. Ediciones Mexicanas de Música.

xv *Cuicani* (1985) para flauta y clarinete. Ed. Mexicanas de Música.

xvi Plana, 2004.

xvii Calvino, 2002:67.

xviii Edouard Manet (Paris, Francia 1832- 1883).

xix Edgar Degas (Paris Francia. 1834- 1917).

xx Adina Izarra (Caracas, Venezuela, 1959).

xxi Amolador, afilador artesanal de cuchillos y tijeras, que en diversos pueblos latinoamericanos utiliza una flautilla de pan para anunciarse en las calles.

xxii www.prof.usb.ve/aizarra

xxiii Izarra, A (1997). Plumismo. Colección Armonía, Equinoccio. Ediciones de USB. Caracas.

xxiv Armando Reverón (Caracas, Venezuela.1889-1954), artista plástico.

xxv Diego Luzuriaga (Loja, Ecuador, 1955)

xxvi Luzuriaga, D (1993). Ediciones H. Lemoine. Paris.

xxvii Luzuriaga, D (1997). Ediciones H. Lemoine. Paris.

xxviii Cabe destacar que Luzuriaga estudió en Europa, vivió en Inglaterra y, luego de un regreso momentáneo a Ecuador, reside en Filadelfia (USA).

xxix Luzuriaga, D (1992). Manuscrito del autor.