



CENTRO DE DOCUMENTACION
Y PUBLICACIONES FAD
Biblioteca Digital de Posgrado

Publicaciones FAyD

Maestría en Arte Latinoamericano

“El rol del intérprete contemporáneo en el proceso de creación e interpretación de una obra. Seis obras creadas a partir del vínculo compositor – intérprete en Argentina.”

Autora: Lic. Patricia Daniela García

Directora de Tesis: Mtra. Beatriz Plana

República Argentina, Mendoza, 2014

DATOS DE LA INSTITUCIÓN
Facultad de Artes y Diseño –
Universidad Nacional de Cuyo
Centro Universitario Mendoza CP. 5500
0261 4494172
academica@fad.uncu.edu.ar



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO

fad
FACULTAD DE
ARTES Y DISEÑO



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO

FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

TESIS DE MAESTRÍA

“El rol del intérprete contemporáneo en el proceso de creación e interpretación de una obra. Seis obras creadas a partir del vínculo compositor – intérprete en Argentina.”

Maestría en Interpretación

De la Música Latinoamericana del siglo XX

Tesista: Lic. Patricia Daniela García

Director de Tesis: Mtra. Beatriz Plana

República Argentina, Mendoza, 2014

En reconocimiento a mis padres, Stella Maris Barraquero y Daniel Alberto García Gei, quienes con su compañía, dedicación y generosidad me enseñaron a amar aquello que elijo, y respetaron y apoyaron mis elecciones.

A mis Maestros Lars Nilsson, Beatriz Plana y Patricia Da Dalt, quienes con su cariño y dedicación me acompañaron, condujeron e inspiraron en el hermoso camino de la música.

A mi amiga Juliana Moreno, con quien llevo a cabo el sueño de investigar, explorar e interpretar las músicas de nuestros territorios.

A Alcides, quien está a mi lado con su amor incondicional.

A ellos dedico la presente investigación.

Agradecimientos

Mi más sincera gratitud a quien dirigió el presente trabajo, Mtra. Beatriz Plana, quien a través de su incondicional apoyo y su mirada me brindó una amplia perspectiva y las herramientas necesarias para la concreción del mismo.

Agradezco a mis amigas y compañeras Juliana Moreno, Paula César y Marcela Perrone por sus palabras de apoyo, observaciones, colaboraciones, por su compañía y su música.

Por último, y no menos importante, agradezco a quienes me asistieron durante el proceso de investigación, escritura y armado de la presente investigación: Marcelo Delgado, Marcos Franciosi, Agustina Crespo, Santiago Diez Fischer, Luis Toro, Sebastián Pozzi-Azzaro, Diego Tedesco, Sebastián Pardo, Sergio Catalán, Ana María Correas y María Cristina Cacopardo.

INDICE DE CONTENIDOS

<u>INDICE DE ILUSTRACIONES</u>	<u>12</u>
<u>INDICE DE EJEMPLOS</u>	<u>13</u>
<u>INDICE DE TABLAS</u>	<u>14</u>
<u>INTRODUCCIÓN</u>	<u>17</u>
<u>PROGRAMA DE CONCIERTO</u>	<u>20</u>
<u>CAPÍTULO 1</u>	<u>21</u>
<u>EL FUTURISMO Y EL NACIMIENTO DEL NUEVO MATERIAL SONORO</u>	<u>21</u>
INTRODUCCIÓN	21
ANTECEDENTES HISTÓRICOS	21
EL MOVIMIENTO FUTURISTA	22
RUSSOLO Y EL MANIFIESTO FUTURISTA	24
EL NACIMIENTO DE NUEVOS MATERIALES SONOROS	29
LA MÚSICA ELECTRÓNICA	31
CONCLUSIONES PARCIALES	33
<u>CAPÍTULO 2</u>	<u>34</u>
<u>EXPLORACIÓN DE NUEVOS RECURSOS TÍMBRICOS EN LA FLAUTA</u>	<u>34</u>
INTRODUCCIÓN	34
LA EXPANSIÓN DEL UNIVERSO SONORO DE LA FLAUTA A TRAVÉS DE SU REPERTORIO	35
NUEVAS GRAFÍAS Y RECURSOS DE APLICACIÓN	40
TÉCNICAS EXTENDIDAS	43
LA RELACIÓN CON COMPOSITORES COMO FUENTE DE EXPLORACIÓN	44
LA POSICIÓN ARTÍSTICA DEL INTÉRPRETE	46

DARMSTADT, UN PUNTAPIÉ A LAS NUEVAS CREACIONES.	47
FLAUTISTAS GENERADORES DE NUEVO REPERTORIO	48
SEVERINO GAZZELLONI	48
AURÈLE NICOLET	49
ROBERT AITKEN	50
PIERRE YVES ARTAUD	51
ROBERTO FABBRICIANI	53
KATHINKA PASVEER	54
CONCLUSIONES PARCIALES	55
 <u>CAPÍTULO 3</u>	 57
 <u>LA RELACIÓN ENTRE COMPOSITOR E INSTRUMENTISTA</u>	 57
 INTRODUCCIÓN	57
CATEGORIZACIÓN DE LOS PROCESOS CREATIVOS	58
TIPOLOGÍAS DE LA RELACIÓN COMPOSITOR – INSTRUMENTISTA	60
LA PRESENCIA DEL INSTRUMENTISTA EN EL PROCESO CREATIVO	61
PENSAMIENTO IDIOMÁTICO	63
CORRESPONDENCIA DEL COMPOSITOR CON LA EXPOSICIÓN DEL INSTRUMENTISTA	64
CONCLUSIONES PARCIALES	65
 <u>CAPÍTULO 4</u>	 67
 <u>ACTIVIDADES RELATIVAS A LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA EN</u>	
<u>ARGENTINA EN LA ÚLTIMA DÉCADA.</u>	67
 INTRODUCCIÓN	67
FORMACIÓN ACADÉMICA	67
ESPACIOS Y SALAS DE CONCIERTOS	70
AGRUPACIONES MUSICALES	72
MEI – MÚSICA PARA FLAUTAS. PRODUCCIÓN DE OBRAS CON COMPOSITORES.	72
PROYECTO “AIRE Y SENTIDO”	73
CONCLUSIONES PARCIALES	75
 <u>CAPÍTULO 5</u>	 76

SEIS OBRAS ARGENTINAS CREADAS A TRAVÉS DE LA RELACIÓN

INSTRUMENTISTA - COMPOSITOR.

INTRODUCCIÓN	76
LUIS TORO: “ACONITUM” (2001)	77
BIOGRAFÍA DEL COMPOSITOR	77
INTRODUCCIÓN A LA OBRA	78
PROCESO CREATIVO	78
CONCLUSIONES PARCIALES	81
DIEGO TEDESCO: “CINCO PIEZAS” (2003)	83
BIOGRAFÍA DEL COMPOSITOR	83
INTRODUCCIÓN A LA OBRA	83
PROCESO CREATIVO	84
CONCLUSIONES PARCIALES	86
SANTIAGO DIEZ FISHER: “EL TIEMPO AUDIBLE” (2008)	89
BIOGRAFÍA DEL COMPOSITOR	89
INTRODUCCIÓN A LA OBRA	90
PROCESO CREATIVO	90
RECURSOS SONOROS	91
TABLA 1 - TABLA DE RECURSOS TÉCNICOS UTILIZADOS EN “EL TIEMPO AUDIBLE”	94
CONCLUSIONES PARCIALES	95
MARCOS FRANCIOSI: “ENTRÓPICA” (2011)	97
BIOGRAFÍA DEL COMPOSITOR	97
INTRODUCCIÓN A LA OBRA	98
PROCESO CREATIVO	99
ETAPA ESCÉNICA	103
ANÁLISIS MORFOLÓGICO	104
TABLA 2 - TABLA DE RECURSOS TÉCNICOS UTILIZADOS EN “ENTRÓPICA”	107
CONCLUSIONES PARCIALES	108
AGUSTINA CRESPO: “TELEGRAMAS – SOBRE UN TEXTO DE CORTÁZAR” (2011)	111
BIOGRAFÍA DE LA COMPOSITORA	111
INTRODUCCIÓN A LA OBRA	112
PROCESO CREATIVO	113
ANÁLISIS MORFOLÓGICO	119
TABLA 3 - TABLA DE RECURSOS TÉCNICOS UTILIZADOS EN “TELEGRAMAS”	122
CONCLUSIONES PARCIALES	123
SEBASTIÁN POZZI-AZZARO: “PALABRA HÚMEDA” (2011)	125

BIOGRAFÍA DEL COMPOSITOR	125
INTRODUCCIÓN A LA OBRA	125
PROCESO CREATIVO	126
CONCLUSIONES PARCIALES	131
CONCLUSIONES FINALES	133
APÉNDICE I	137
ÍNDICE DE PARTITURAS DE LAS OBRAS ANALIZADAS	137
AGUSTINA CRESPO: “TELEGRAMAS – SOBRE UN TEXTO DE CORTÁZAR”	139
SANTIAGO DIEZ FISCHER: “EL TIEMPO AUDIBLE”	153
MARCOS FRANCIOSI: “ <i>ENTRÓPICA</i> ”	163
SEBASTIÁN POZZI-AZZARO: “ <i>PALABRA HÚMEDA</i> ”	175
DIEGO TEDESCO: “CINCO PIEZAS”	185
LUIS TORO: “ACONITUM”	195
APENDICE II	205
ÍNDICE DE ENTREVISTAS	205
ENTREVISTA A LUIS TORO.	207
ENTREVISTA A DIEGO TEDESCO	211
ENTREVISTA A MARCELO DELGADO	213
ENTREVISTA MARCOS FRANCIOSI	217
ENTREVISTA A SANTIAGO DIEZ FISCHER	221
ENTREVISTA A AGUSTINA CRESPO	223
BIBLIOGRAFÍA	225
PARTITURAS	228

INDICE DE ILUSTRACIONES

<i>Ilustración 1 - Dibujo del intonarumori (Russolo, 1914)</i>	26
<i>Ilustración 2 - RUSSOLO, L.: Risveglio di una città (1913) - Partitura</i>	28
<i>Ilustración 3 - E. VARÈSE: "Density 21.5", compases 24 – 27. Grafía para sonidos percusivos.</i>	36
<i>Ilustración 4 – A. JOLIVET.: "Cinq Incantations", B: «Pour l'enfant qui va naitre soit un fils » Grafías rítmicas.</i>	37
<i>Ilustración 5 - H. VILLALOBOS: Assobio a jato (1950) Grafía de jet.</i>	37
<i>Ilustración 6 - L. BERIO: Sequenza I (1958) Ejemplo de escritura proporcional.</i>	38
<i>Ilustración 7 - T. TAKEMITSU: "Voice", pág. 1.</i>	38
<i>Ilustración 8 - SCIARRINO, S.: "L'orizzonte luminoso di Aton" Dos pentagramas.</i>	39
<i>Ilustración 9 - B. BARTOLOZZI: "New sounds for woodwinds" Variantes de vibrato.</i>	41
<i>Ilustración 10 - T. TAKEMITSU: "Voice". Utilización de la voz</i>	50
<i>Ilustración 11 - FERNEYHOUGH, B.: "Unity Capsule". Complejidad de escritura.</i>	52
<i>Ilustración 12 - SCIARRINO, S.: "All'aure in una lontananza" - Simbología para jet whistle.</i>	53
<i>Ilustración 13 - STOCKHAUSEN, K.: "Flautina" (1996) Digitación en escala de cuartos de tono.</i>	55

INDICE DE EJEMPLOS

<i>Ejemplo 1 - Empleo de sonidos armónicos. Pág. 6</i>	79
<i>Ejemplo 2 - Empleo de trinos de armónicos. (Pág. 6, 3º sistema)</i>	80
<i>Ejemplo 3 - Empleo de bending en la primera octava. (Pág 1, 3º sistema)</i>	80
<i>Ejemplo 4 - Empleo de sonidos pizzicato</i>	85
<i>Ejemplo 5 - Empleo de sonidos pizzicato como final de gesto</i>	85
<i>Ejemplo 6 - Empleo de cambios de tempi en figuras rápidas</i>	86
<i>Ejemplo 7 - Sonoridades extremas en la flauta baja</i>	91
<i>Ejemplo 8 - Sonidos multifónicos escogidos</i>	92
<i>Ejemplo 9 - Secuencia de sonidos multifónicos</i>	92
<i>Ejemplo 10 - Embocadura tapada con sonoridad PR.</i>	93
<i>Ejemplo 11 - Sonidos consonánticos</i>	93
<i>Ejemplo 12 - Compás 98. Entrada de flauta baja II</i>	101
<i>Ejemplo 13 - Simbología en los trinos de dobles armónicos</i>	101
<i>Ejemplo 14 - Grafía para trinos de dobles armónicos</i>	102
<i>Ejemplo 15 - Grafía de dobles trinos armónicos</i>	102
<i>Ejemplo 16 - Problemática en vibrato de semicorcheas (compás 64).</i>	103
<i>Ejemplo 17 - Despliegue de la nota FA en forma de escala</i>	105
<i>Ejemplo 18 - - Desintegración con trinos de armónicos. Compás 87 – 97.</i>	105
<i>Ejemplo 19 - Variantes de sonido y canto</i>	114
<i>Ejemplo 20 - Voz hablada dentro del tubo de la flauta</i>	114
<i>Ejemplo 21 - Escalas descendentes en “Telegramas”.</i>	115
<i>Ejemplo 22 - Sección “F” de “Telegramas”</i>	116
<i>Ejemplo 23 - Notación de consonantes</i>	117
<i>Ejemplo 24 - Problemática en la escritura de “Telegrama 4”</i>	118
<i>Ejemplo 25 - Sonidos percusivos en “Telegrama 4”</i>	118
<i>Ejemplo 26 - Sonoridades percusivas</i>	120
<i>Ejemplo 27 - Desinencias glissando</i>	120
<i>Ejemplo 28 - Ataques consonánticos</i>	121
<i>Ejemplo 29 - Dúo de voz y flauta</i>	122
<i>Ejemplo 30 - Empleo de tongue ram en diferentes situaciones</i>	127
<i>Ejemplo 31 - Digitación aleatoria</i>	129
<i>Ejemplo 32 - Disposición de los pentagramas</i>	129
<i>Ejemplo 33 - Sonidos de flauta y silbidos.</i>	131

INDICE DE TABLAS

<i>Tabla 1 - Tabla de recursos técnicos utilizados en “El tiempo audible”</i>	94
<i>Tabla 2 - Tabla de recursos técnicos utilizados en “Entrópica”</i>	107
<i>Tabla 3 - Tabla de recursos técnicos utilizados en "Telegramas"</i>	122

INTRODUCCIÓN

A principios del siglo XX la incorporación de sonidos tónicos y de espectro inarmónico como componente de la creación musical marcó un nuevo camino en los procesos compositivos. Las corrientes estéticas musicales manifestaron un especial interés en indagar y experimentar sobre estos nuevos materiales sonoros como uno de los principios constitutivos de la obra musical. A partir de esta búsqueda dentro de los lenguajes musicales, surgió la necesidad de expandir el universo sonoro de los instrumentos.

Por su agilidad y flexibilidad, la flauta se adaptó muy bien a estas nuevas formas de producción sonora, permitiendo ser utilizada en el vasto repertorio que comenzaba a surgir. Compositores e instrumentistas se abocaron a una gran tarea exploratoria, revelando implícitamente la importancia del estrecho vínculo entre ellos y su significación en el nuevo rumbo del proceso de composición: la producción de un repertorio extraordinario construido con infinitud de sonoridades no convencionales, hasta el momento, para ese instrumento.

En el presente trabajo expresaremos la importancia del rol del intérprete dentro del vínculo con el compositor en los procesos creativos de una obra. Para ello, distinguiremos al intérprete como especialista y explorador de los recursos sonoros de su instrumento y al compositor como dador de entidad a la obra a través de la articulación de los procesos discursivos. Por medio del abordaje, análisis y estudio del proceso de composición en las obras propuestas en programa, en los objetivos de este trabajo nos proponemos identificar los aportes de los instrumentistas a través de su interacción con el compositor durante los procesos creativos, y, de esta manera, describir las influencias de los intérpretes frente a la problemática de la composición en el empleo de nuevas sonoridades en la flauta. Asimismo, recomendamos lineamientos, análisis de los aportes flautísticos y sugerencias a fin de enriquecer la comprensión del repertorio y alentar la creación de piezas musicales.

Las inquietudes del estudio se apoyan en el intérprete de música contemporánea, quien cumple un rol primordial en los procesos de composición e interpretación de una obra. Su intervención incluye ser copartícipe, guía y directriz al brindar aquellos elementos instrumentales requeridos por el compositor, explorar nuevas sonoridades y técnicas y, basado en su experiencia, facilitar al compositor los recursos necesarios para que la escritura de las nuevas técnicas instrumentales resulte eficiente y apropiada. Del mismo modo, una vez compuesta la obra, es el intérprete quien traducirá lo escrito en música, apropiándose de ella y haciéndola llegar al público.

El contenido del trabajo puede sintetizarse del siguiente modo: los primeros cuatro capítulos están destinados a ahondar el fenómeno de la relación entre instrumentista y compositor. Presentamos en el primer capítulo un enfoque analítico de las innovaciones sonoras, proporcionando un contexto histórico que nos permita conocer las tendencias estéticas vigentes en los comienzos del siglo XX. En el segundo capítulo estudiamos el estado y evolución de los nuevos recursos en la flauta y el rol del flautista quien, a través de su relación con compositores, indaga y se especializa en las nuevas sonoridades y técnicas para su instrumento. En el tercer capítulo, a través de la categorización de los procesos creativos, diferenciamos las tipologías acordes a la relación compositor – instrumentista, analizamos el rol del instrumentista y el pensamiento idiomático del compositor dentro de los procesos señalados. Con el fin de proveer un contexto actual de la música contemporánea y sus representantes en Argentina, en el cuarto capítulo exponemos un panorama de los movimientos artísticos y pedagógicos que se realizan en el país. Por último, y por lo mencionado acerca de la adecuación de la flauta a las nuevas formas de producción sonora y la vinculación entre compositores e intérpretes, y con el fin de particularizar los aportes técnicos y sonoros realizados durante el proceso de escritura de una obra, en el quinto capítulo analizamos las obras que conforman el concierto de tesis. Las últimas consideraciones se incluyen en las Conclusiones Finales, seguidas de un Apéndice conteniendo las partituras de las obras analizadas.

Para la selección del repertorio, se privilegiaron aquellas obras argentinas que durante su proceso de composición requirieron una relación entre compositor y flautista capaz de proporcionar la exploración de nuevas técnicas instrumentales y que, por su respuesta ante los auditores, revelaran una importante contribución al repertorio flautístico argentino.

La presente investigación está basada en fuentes bibliográficas, entrevistas, registros sonoros y de video de presentaciones en vivo y en estudios de grabación. Se ha puesto un especial énfasis en la observación del trabajo de interacción realizado como instrumentista con los compositores de las obras escogidas.

La metodología que hemos utilizado en la presente investigación es de carácter descriptivo y ha sido establecido en diferentes etapas. En la primera de ellas se han seleccionado las obras a ser estudiadas y que posteriormente serán presentadas en el Concierto de Tesis. La segunda etapa contempla la descripción de los procesos compositivos vinculados a la interrelación del compositor con el intérprete. Hemos dedicado una tercera etapa del proceso de investigación al análisis musical y performático de las obras seleccionadas, así como al abordaje interpretativo de las mismas. Durante la cuarta etapa se ha desarrollado la elaboración del texto de tesis y la obtención de conclusiones.

PROGRAMA DE CONCIERTO

- SEBASTIÁN POZZI-AZZARO: “*Palabra húmeda*”, flauta y flauta baja sola (2011)*
- LUIS TORO: “*Aconitum*”, flauta en sol (2001)*
- DIEGO TEDESCO: “*Cinco piezas*”, flauta sola (2003)*
- AGUSTINA CRESPO: “*Telegramas – sobre un texto de Cortázar*”, dos flautas, fl. en sol y sello de madera (2011)**
- SANTIAGO DIEZ FISHER: “*El tiempo audible*”, flauta baja (2008)*
- MARCOS FRANCIOSI: “*Entrópica*”, dos flautas y dos flautas bajas (2010)**

***Flautas: Patricia García**

****Flautas: MEI – música para flautas (Patricia García y Juliana Moreno)**

CAPÍTULO 1

El Futurismo y el nacimiento del nuevo material sonoro

Introducción

En el presente capítulo condensaremos los antecedentes históricos que dieron nacimiento al Movimiento Futurista a principios del siglo XX. Las tendencias artísticas concibieron nuevas definiciones en la pintura, la ciencia y las artes en general. En el terreno de la música, los nuevos materiales sonoros definirían las bases para la creación de obras de nuestro tiempo.

Para ahondar sobre estas re-definiciones, trazaremos un enfoque analítico sobre las investigaciones de Luigi Russolo y de Edgar Varèse, quienes desplegaron un mundo sonoro a partir de elementos tan poco imaginados en ese tiempo como lo eran los sonidos de espectro inarmónico¹ y los sonidos percusivos.

Antecedentes históricos

Durante la primera mitad del siglo XX el sistema tonal se encontraba en los extremos del cromatismo, en crisis y disolución, mientras se insinuaba una nueva búsqueda en la sensibilidad y la concepción del tiempo y el sonido. El mundo, conquistado por la revolución industrial, se transformaba en un escenario cada vez

¹ Los sonidos de espectro inarmónico están formados por un conjunto de componentes discretos en frecuencia que no presentan relación armónica. A estos componentes se suele denominar “parciales”. La forma de onda resultante no es periódica, por lo que la gama de inarmonicidad puede ser leve o alcanzar niveles cercanos al concepto de “ruido”, donde conviven frecuencias altamente inarmónicas.

más ruidoso y turbulento. Gran Bretaña, Estados Unidos y Alemania se encontraban en pleno apogeo del desarrollo industrial, e Italia, territorio fiel a las formas tradicionales del siglo XIX, recibió tardíamente los efectos de esta revolución, por lo que el impacto de su arribo resultó contundente debido a que esta nación estaba ansiosa y hambrienta de recibir las secuelas revolucionarias.

Las bases técnicas y estéticas de la nueva música del siglo XX vieron sus primeros esbozos en el documento “*Sketch of a new esthetic for Music*”², escrito por Ferruccio Busoni (1866-1924) y publicado en 1907. Busoni fue el primero en dejar en evidencia la debilitación de las sonoridades tradicionales y advertir la necesidad de la incorporación de nuevos timbres. Su libro ejerció un considerable influjo sobre jóvenes compositores como Edgar Varèse, Otto Luening y Kurt Weill.

Hasta el momento, el progreso en la creación musical había tenido lugar dentro de límites normativos; en “*Sketch of a new esthetic for Music*” Busoni apologiza la superación total de la sonoridad tradicional manifestando una especial curiosidad en indagar y experimentar sobre el material sonoro como uno de los principios constitutivos de la obra musical. Sumado a ello, considera a los instrumentos uno de los principales motivos del estancamiento musical por estar sujetos a sus registros, timbres y posibilidades mecánicas: “Un día, súbitamente, me pareció ver claro: el desarrollo de la música está impedido por nuestros instrumentos musicales.”³

El Movimiento Futurista

En 1909, como una reacción necesaria del anquilosamiento frente a la vanguardia europea, nació el Movimiento Futurista, que dio su puntapié inicial con la publicación del “Manifiesto Futurista” de Filippo Tomaso Marinetti (1876-1944).

²BUSONI, F.: “*Sketch of a new esthetic for Music*” G. Schirmer Ed. New York, 1907.

³BUSONI, F.: “*Pensamiento musical*” Traducido por Jorge Velazco, Universidad Nacional Autónoma de México. México, 2004. p. 28.

Impregnado de fuerza dinámica, el Movimiento Futurista se mantuvo vivo, aunque con ideas contradictorias, oscilando constantemente entre la ciencia y el arte, lo racional y lo irracional, el pasado y el futuro, lo mecánico y lo espiritual. El Futurismo representó la esencia de la realidad, porque “todo lo que existe está compuesto esencialmente de vibraciones de distintas intensidades en la materia primaria, el éter”⁴. Este principio fue el aspecto más movilizador del espíritu de los futuristas. Socialmente el movimiento abogaba por la actualización agresiva y constante de las artes y la cultura, paralelo a la destrucción necesaria de todos los referentes culturales del pasado, con el fin de establecer de forma exclusiva la atención hacia el futuro. Probablemente esta reacción haya nacido de la necesidad de un espacio afín a las nuevas visiones de los futuristas; prueba de ello lo reflejan sus manifiestos, donde se refieren a los museos como cementerios, y de la misma forma, definen los conservatorios como hospitales.

Además de Filippo Tommaso Marinetti, a quien se considera el fundador del movimiento, el Futurismo estaba apoyado en Francesco Balilla Pratella (1880-1955), Umberto Boccioni (1882-1916), Carlo Carrá (1881-1966), Giacomo Balla (1871-1957) y Luigi Russolo (1885-1947). Si bien los integrantes del movimiento pertenecían a las artes plásticas y la ciencia, la visión totalizadora los llevó a encarnar su ideología en todas las esferas artísticas, sociales y políticas. A simple vista, los integrantes del futurismo parecían integrar un movimiento unificado de ideas y motivaciones, sin embargo, el análisis profundo de cada una de las personalidades que lo integraron demuestra que eran intelectualmente disímiles, con diferenciados conceptos de la vida y el arte, y ciertamente, opuestos entre sí⁵.

En 1910 el compositor Francesco Balilla Pratella escribió y publicó el “Manifiesto de Música Futurista” en el cual repudiaba la tradición musical en pos de una nueva música de evolución constante.

⁴CHESSA, L.: “*Luigi Russolo, futurist. Noise, visual arts and the occult*” University of California Press. California, 2012. p.122

⁵CHESSA, L.: op. cit. p. 13

Russolo y el Manifiesto Futurista

Luigi Russolo fue uno de los futuristas más eclécticos dentro del movimiento. Su ávida curiosidad y pasión lo llevaron a concretar sus ideas en varios medios de expresión, lo que le permitió explorar territorios en múltiples disciplinas artísticas. Se dedicó con rigor científico a la investigación en la física de la luz, ondas, sonido, acústica, magnetismo, espiritualismo y metafísica. En 1913 publicó *“L’arte dei rumori”*, manifiesto considerado un portal hacia un territorio musical hasta entonces desconocido.

El primer aspecto a destacar en su Manifiesto es la postulación del sonido de espectro inarmónico – o ruido - como un nuevo material musical, fruto de la industrialización y de la urbanización.⁶ Russolo se explayó en el desarrollo de la producción y manipulación de los ruidos, a los que denominó *“rumori”*⁷, como materia prima para la creación de una música afín a los fundamentos estéticos del “Manifiesto Futurista”.

“Atravesemos una gran capital moderna, con las orejas más atentas que los ojos, y disfrutaremos distinguiendo los reflujos de agua, de aire o de gas en los tubos metálicos, el rugido de los motores que bufan y pulsan con una animalidad indiscutible, el palpitar de las válvulas, el vaivén de los pistones, las estridencias de las sierras mecánicas, los saltos del tranvía sobre los raíles, el restallar de las fustas, el tremolar de los toldos y las banderas. Nos divertiremos orquestando idealmente juntos el estruendo de las persianas de las tiendas, las sacudidas de las puertas, el rumor y el pataleo de las multitudes, los diferentes bullicios de las estaciones, de las fraguas, de las hilanderías, de las tipografías, de las

⁶ Cabe aclarar que en el presente estudio, entendemos por “ruido” un suceso acústico en que están presentes simultáneamente gran número de frecuencias y sus pirámides de armónicos.

⁷ Rumore: (Del lat. Rumor) voz que corre entre el público/2. Ruido confuso de voces/3.ruido vago, sordo y continuado. Diccionario de la Lengua Española. Espasa - Calpe. España, 1992.

centrales eléctricas y de los ferrocarriles subterráneos”⁸ (RUSSOLO, 1913)

Además, Russolo se abocó al desarrollo de nuevos instrumentos acústicos. Basándose en los principios mecánicos de Leonardo Da Vinci, construyó una serie de instrumentos llamados *intonarumori* con el propósito de explorar las posibilidades musicales de los sonidos de espectro inarmónico. La construcción de estos instrumentos se fundó en un sistema en el cual una cuerda conectada a una membrana, llamada diafragma, se hallaba preparada para vibrar por medio de una rueda que hacía las veces de arco continuo. El sonido producido poseía altura -de aquí su nombre-, la cual era obtenida a través de la tensión y longitud de la cuerda y la tensión del diafragma. Dichos cambios de altura en los sonidos eran controlados a través de una palanca conectada a una aguja que se movía a lo largo de una escala graduada y le suministraba al instrumentista puntos referenciales de la entonación enarmónica.

⁸ “Attraversiamo una grande capital moderna, con le orecchie più attente che gli occhi, e godremo nel distinguere I risuechi d’aqua, d’aria o di gas nei tubi metallic, il borbottio dei motori che fiatano e pulsano con una indiscutibile animalità, il palpitare delle valvole, l’andirivieni degli stantuffi, gli stridori delle seghe meccaniche, i balzi del tram sulle rotaie, lo schioccar delle fruste, il garrire delle tende e delle bandiere. Ci divertiremo ad orchestrare idealmente insieme il fragore delle saracinesche dei negozi, le porte sbatacchianti, il brusio e lo scalpaccio delle folle, i diversi frastuoni delle stazioni, delle ferriere, delle filande, delle tipografie, delle centrali elettriche e delle ferrovie sotterranee.” RUSSOLO, L.: “L’arte dei rumori”. Edizioni Futuriste di Poesia. Milano, 1916. p.12.

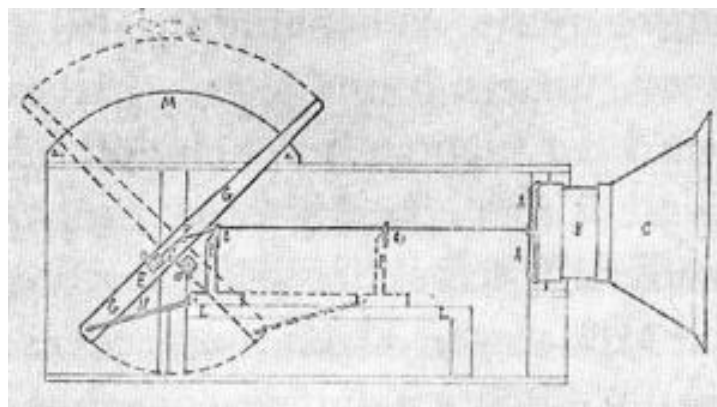


Ilustración 1 - Dibujo del intonarumori (Russolo, 1914)

Para la primera demostración de los *intonarumori*, en la casa de Marinetti, Russolo construyó 16 instrumentos y compuso dos obras: *Il risveglio di una grande città* (Milano, 1913) y *Convegno d'automobili e d'aeroplani* (Milano, 1913)⁹. Dichas obras fueron compuestas solamente a partir de sonidos de espectro inarmónico. En sus composiciones, Russolo demostró tener un pensamiento musical radical frente a otros compositores del movimiento futurista, como Pratella, quien en sus obras combinaba el material sonoro de los *intonarumori* con las armonías de la orquesta tradicional, como puede observarse en su ópera “*L'aviatore Dro*” (1913 - 1914).

La primera audición pública de los *intonarumori* tuvo lugar el 21 de abril de 1914 en Milán, con un total de 23 instrumentos contruidos por Russolo. Si bien el objetivo más profundo de Russolo encerraba una aproximación a las artes ocultas¹⁰, su perfil científico fue tomado fervorosamente por la crítica modernista. Los críticos optaron por manifestarse musicalmente de forma negativa, argumentando que el único objetivo era el de ejecutar la música futurista para lograr innovaciones sonoras reemplazando los antiguos instrumentos de la orquesta con otros nuevos, productores de ruidos¹¹.

⁹ TOLEDO, M.: “*Mapa del ruido en la música del siglo XX*” Perspectiva interdisciplinaria de música. Universidad Nacional Autónoma de México. México, 2006. p.46.

¹⁰CHESSA, L.: “*Luigi Russolo, futurist. Noise, visual arts and the occult*” University of California Press. California, 2012. p. 13.

¹¹ CHESSA, L.: op. cit. p. 229.

Un mes más tarde, en Génova, Russolo se presentó por segunda vez en público. Sus músicos, ya adiestrados en el manejo de los *intonarumori*, no pudieron participar del concierto, razón por la que Russolo tuvo que entrenar nuevos músicos y el resultado no fue el esperado. A pesar de numerosos ensayos, se presentó con inferiores resultados en Londres, donde se ofrecieron doce funciones en el Coliseo. Igor Stravinsky (1882 - 1971) y Sergei Prokofiev (1891 - 1953) asistieron a esta presentación¹². En julio de ese año estalló la Primera Guerra Mundial. Russolo se alistó junto a otros futuristas en las filas de batalla, dejando marginado su proyecto musical.

Luego de la guerra, Russolo se instaló en París, y en 1921 presentó nuevos conciertos, provocando escándalos, aunque también el interés de compositores como Arthur Honnegger (1892 - 1955), Maurice Ravel (1875 - 1937), Edgar Varèse (1883 - 1965) y Darius Milhaud (1892 - 1974)¹³.

Russolo siguió perfeccionando sus *intonarumori* y creando otros instrumentos hasta 1929. En 1932 abandonó Francia, vivió un tiempo en España y comenzó una etapa mística, regresando más tarde a Italia¹⁴. La Segunda Guerra Mundial dejaría en el olvido nuevamente sus sueños, pocas huellas de los *intonarumori* así como sus composiciones.

Del perfil musical de Russolo quedaron los siete primeros compases de *Il risveglio di una grande città*, considerados el primer ejemplo de la notación gráfica de la música del siglo XX. Se rescataron, además, fotos de los *intonarumori*, su manifiesto y los planos de patentes de sus instrumentos, material que ha sido

¹²TOLEDO, M.: “*Mapa del ruido en la música del siglo XX*” Perspectiva interdisciplinaria de música. Universidad Nacional Autónoma de México. México, 2006. p. 46 col.1.

¹³ Si bien ningún compositor incluyó los *intonarumori* en sus orquestaciones, fue Ravel quien, después de escuchar y examinar atentamente los instrumentos el 17 de junio de 1921 en París, declaró su interés por incluirlos en sus partituras. Finalmente no los utilizó, aunque en la versión final de *L'enfant et les sortilèges*, Ravel decidió reproducir en la orquesta tradicional no sólo el timbre, sino también la característica articulación enarmónica utilizando frecuentes glissandos. CHESSA, L.: op. cit. p. 266.

¹⁴ Puede consultarse en la obra de CHESSA, L.: “*Luigi Russolo, futurist. Noise, visual arts and the occult*” University of California Press, 2012, en la que el autor remite la búsqueda de Russolo al conocimiento profundo de las ciencias ocultas.

consultado por compositores e investigadores para continuar su inquietante búsqueda sonora.



Ilustración 2 - RUSSOLO, L.: Risveglio di una città (1913) - Partitura

La investigación llevada a cabo por el musicólogo Luciano Chessa (1971) trajo a la luz otros rasgos propios del futurista y el movimiento que encarnó: sus intereses en las ciencias ocultas, quizás el sentido más profundo de su arte. Basándose en una investigación metodológica, Chessa logró la reconstrucción de los *intonarumori* en 2009.¹⁵

¹⁵ Véase CHESSA, L.: "Luigi Russolo, futurist. Noise, visual arts and the occult" University of California Press, 2012

El nacimiento de nuevos materiales sonoros

En “*L’arte dei rumori*” en 1913, inspirado en el “*Manifiesto Futurista*” de Marinetti¹⁶, Russolo comparó la evolución musical e industrial desde la antigüedad hasta la modernidad. De manera precisa, describió los primeros sonidos utilizados por el hombre primitivo, relató la evolución musical a través de la sistematización pitagórica y la evolución del sonido en la Edad Media hasta las complejidades sonoras propuestas por las disonancias de la música contemporánea. De esta manera, acercó su teoría al sonido de espectro inarmónico basándose en las sucesiones de acordes disonantes que dieron nacimiento al “*suono - rumore*”¹⁷, como él lo llama.

Para Russolo, este “sonido - ruido” quedaba delimitado en la variedad cualitativa de los timbres de los instrumentos de la orquesta tradicional, sin que la música consiguiera mayor despliegue en sus cualidades tímbricas¹⁸. Por ello, y advirtiendo diversas cualidades en el sonido de espectro inarmónico, describió casi obsesivamente su altura, vibración, intensidad, frecuencia, timbre, textura, densidades, dinámicas y ritmo. Propuso una división de sus instrumentos en 6 tipos de ruidos, asociándolos de acuerdo a sus características fundamentales: 1. Estruendos, truenos, explosiones, borboteos, batacazos, bramidos; 2. Silbidos, pitidos, bufidos; 3. Susurros, murmullos, refunfuños, rumores, gorgoteos; 4. Estridencias, chirridos, crujidos, zumbidos, crepitaciones, fricaciones; 5. Ruidos obtenidos a percusión sobre metales, maderas, piedras, pieles; 6. Voces de animales y hombres, chillidos, gritos, gemidos, alaridos, estertores, risotadas.¹⁹

Russolo nunca concibió “*L’arte dei rumori*” como una simple imitación de los ruidos de la vida real. Por el contrario, y evitando malos entendidos, afirma en su manifiesto: “No será mediante una sucesión de ruidos imitativos de la vida, sino mediante una asociación fantástica de la variedad de estos timbres, y de la variedad

¹⁶ MARINETTI, F.T.: “*Manifiesto Futurista*”, Le Figaro. Paris, 1909.

¹⁷ “*Suono – rumore*”: del italiano “sonido – ruido”.

¹⁸ RUSSOLO, L.: “*L’arte dei rumori*”. Edizioni Futuriste di Poesia. Milano, 1916. p.11.

¹⁹ RUSSOLO, L.: “*L’arte dei rumori*”. Edizioni Futuriste di Poesia. Milano, 1916. p.12.

de los ritmos, que la nueva orquesta conseguirá la más compleja y nueva emoción sonora.”²⁰

Siguiendo sus principios, e interesado en la construcción de órganos, Russolo construyó en 1921 un instrumento a cuerdas que llamó *rumorarmonio*, del cual hizo varias versiones²¹. Éste se basaba, principalmente, en ser un instrumento con teclado capaz de reproducir y controlar el mismo timbre que los *intonarumori* a través de un mecanismo similar al de un órgano. El *rumorarmonio* podía producir un sonido continuo de cuerdas a través de una serie de cintas de fricción que además podían controlar el nivel dinámico de cada cuerda en tiempo real, de acuerdo al grado de presión aplicada en las teclas. Más tarde, en 1930, creó el *nuovo strumento musicale a corde*, un ingenioso órgano a cuerdas en el que desde un teclado se podían controlar grupos de cuerdas frotadas. Estos experimentos tienen un punto de convergencia en lo que más adelante se considerará la música electrónica.

La exhortación de Russolo en el apartado final de su libro a utilizar el ruido como materia prima, autónoma y maleable para modelar la obra de arte, congenia con la posición del compositor francés estadounidense Edgar Varèse (1883-1965) con respecto a los materiales utilizados en la composición, que a su vez conciliaba con las ideas de Busoni, su maestro en Estados Unidos, en el sentido de la necesidad de ampliar los horizontes tímbricos más allá de los instrumentos tradicionales de la orquesta.

Podemos aseverar que en Varèse convergieron dos enfoques. Por un lado, su visión tecnológica, reflejada en la búsqueda de nuevos medios técnicos adaptables a las expresiones del pensamiento, y por otro, su inclinación a lo abstracto, al manipular el sonido como material acústico en sí mismo. Ambas perspectivas se manifestaron en la utilización en primer plano de los instrumentos de percusión de la orquesta, lo que le permitió organizar el material a partir del color y una amplia paleta de alturas indeterminadas.

²⁰ “Non sarà mediante una successione di rumori imitativi della vita, bensì mediante una fantastica associazione di questi timbre vari, e di questi ritmi vari, che la nuova orchestra otterrà le più complesse e nuove emozioni sonore” RUSSOLO, L.: op. cit. p.1.

²¹ CHESSA, L.: “Luigi Russolo, futurist. Noise, visual arts and the occult.” University of California Press. California, 2012. p. 182.

Considerado precursor de la música electrónica, Varèse en 1920 prefiguró lo que sería la música electroacústica en el pensamiento sobre el sonido en sí: ideó máquinas electrónicas que permitieron a los compositores modelar el sonido como nunca antes había sido posible.

La música electrónica

A principios del siglo XX surgieron los primeros instrumentos basados en la electricidad. El primero de ellos, el *Telharmonium* inventado por Taddeus Cahill (Iowa, 1897 – New York, 1934), fue presentado públicamente en 1906 en Holyoke. Este instrumento producía sonido mediante dinamos modificadas que empleaban ejes e inductores asociados para producir las corrientes alternas de diversas frecuencias de audio. Las señales eran controladas por un sistema múltiple de teclados sensibles polifónicos y por bancos asociados de controles. En los primeros modelos, el sonido era audible a través de los cuernos acústicos del piano. Los últimos modelos fueron conectados a la red de teléfono, desde donde podía escucharse la música, sin el receptor del teléfono al oído. El Telharmonium resultó el instrumento impulsor de la música electrónica, y la inspiración para la nueva generación de compositores como Edgar Varèse y Luigi Russolo.

Lev Sergeyevich Termen (o Leo Theremin, como se lo conoció posteriormente), ideó el *Theremin* en 1917, un instrumento cuyo sonido se controla moviendo las manos entre dos antenas. Lo presentó en su versión completa en 1920. El instrumento fue exhibido a Lenin (Rusia, 1870 - 1924) quien, impresionado por la exposición de su Theremin, lo envió a una gira mundial ordenando la fabricación de seiscientos copias del instrumento. Este hecho logró la difusión del instrumento electrónico en Europa y Estados Unidos, convirtiéndose en el más famoso de la época. Theremin se estableció en 1928 en la ciudad de New York, formando parte de

la comunidad artística. En dicha ciudad, patentó su instrumento *RCA Thereminvox* en 1930, transformándolo en un instrumento de uso masivo²².

Maurice Martenot (1898 - 1980) creó las Ondas Martenot, un instrumento de producción similar al Theremin, que contaba con un teclado y un controlador de cinta. Este sistema permitía obtener melodías precisas y barridos de cambio de tono. Por resultar más versátil que el Theremin, las ondas Martenot produjeron un importante repertorio de música y en la actualidad se continúa utilizando conceptualizado como instrumento orquestal.

Dentro del panorama musical de la posguerra resultó significativa la posibilidad de recopilar y procesar sonidos grabados, siendo la clave para el posterior desarrollo de la música electroacústica. Así, en 1948, Pierre Schaeffer (1910-1995), provisto de un instrumental tecnológico avanzado, planteó el empleo de los sonidos de la naturaleza como base para la composición. Siguiendo la idea de los futuristas, empleó sonidos ambientales a través de la manipulación mecánica. Al principio con discos de vinilo, y luego con grabadores de cinta, creó lo que él llamó *musique concrete*, una nueva música que radicaba en la aislación, manipulación y montaje de sonidos previamente grabados. Esta nueva técnica significó un giro decisivo en el panorama de la música actual: el hecho de utilizar sonidos a través de la tecnología abrió las posibilidades para la manipulación de frecuencias, timbres, duraciones y dinámicas. Compositores jóvenes realizaron obras junto a Pierre Schaeffer, en el Laboratorio de la Radio Nacional Francesa, entre ellos Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez (Montbrison, 1925) y Luciano Berio (Imperia, 1925 – Roma, 2003).

En estas circunstancias, también los instrumentistas se aventuraron en este campo y colaboraron en las obras incorporando nuevas técnicas que se amoldaran e imitaran el amplio paisaje sonoro que se abría frente a ellos. Algunas de estas técnicas incluyeron glissandos, inflexiones microtonales, golpes de llaves y la utilización del frullato.

²² Los detalles biográficos de Theremin son expuestos por GLINSKY, A.: “*Theremin. Ether Music and espionage*”. University of Illinois Press. Illinois, 2000.

Conclusiones parciales

Señalamos en la introducción nuestra intención de develar aquellos descubrimientos que marcaron un camino hacia las nuevas sonoridades que abrieron el camino a la creación de nuevas músicas.

Las conclusiones de este primer capítulo particularizan los puntos más relevantes de los hechos históricos acaecidos, puntualizados en ciertos aspectos:

- a) El movimiento futurista como impulsor de una nueva búsqueda en el arte, que apoyado en la figura de Luigi Russolo, concibió en la música un nuevo pensamiento capaz de circunscribir los sonidos de espectro inarmónico a un elemento musical protagonista, sumado a la idea de reflejar en el arte el mundo sonoro que nos rodea.
- b) La innovadora figura de Edgar Varèse, quien introdujo los sonidos de espectro inarmónico como material sonoro en la composición, desarrolló el discurso musical iniciado por los futuristas y emprendió las bases de la música electrónica.
- c) El surgimiento de los primeros instrumentos electrónicos y la exploración desarrollada por sus creadores, que resultaron un valioso estímulo a instrumentistas y compositores ávidos de profundizar y buscar nuevas sonoridades en el lenguaje instrumental, incluido sus grafías.

En el siguiente capítulo nos centraremos en los conceptos que engendraron la expansión del universo sonoro, las grafías y las técnicas aplicadas en la flauta a través de la composición de las obras más significativas del siglo XX.

CAPÍTULO 2

Exploración de nuevos recursos tímbricos en la flauta

Introducción

Como describimos en el capítulo anterior, la expansión de los límites del universo musical dio lugar a compositores e instrumentistas a explorar las posibilidades técnicas y tímbricas de los instrumentos, a crear nuevos procesos compositivos y grafías que fueron conformando los lenguajes de la música de nuestra época²³. Específicamente en la flauta, la búsqueda de nuevas sonoridades develó una paleta conformada por sonidos de aire, sonoridades rugosas, multifónicos, golpes de llaves, sonidos armónicos, sonidos silbados y sonidos producidos de manera no convencional, como aquellas que son producidas con la embocadura totalmente cubierta. Los nuevos recursos, llamados “técnicas extendidas”, requirieron grafías especiales que fueron desarrollándose y adquiriendo convenciones internacionales.

Estos hechos derivaron en la especialización técnica e interpretativa en los nuevos lenguajes de flautistas que, con avidez exploratoria, dieron lugar al contacto directo con compositores, lo que resultó en la creación de obras estéticamente sustanciales y minuciosamente cuidadas en su aspecto gráfico. De esta manera el repertorio para flauta se desarrolló progresivamente, siendo este instrumento uno de los más utilizados en los nuevos lenguajes. En la actualidad, podemos observar que el empleo de técnicas extendidas no se delimita sólo a una herramienta técnica con el

²³ Acerca de los nuevos procesos compositivos de la época, constituye un ejemplo las búsquedas estético-musicales de Cage, quien centrándose en el método azaroso, llegó a combinar la espontaneidad, la improvisación y el azar.

fin de producir sonoridades específicas, sino que configuran el lenguaje propio de la música de nuestro siglo²⁴.

Para ampliar esta afirmación, en el presente capítulo nos centralizaremos en la expansión del universo sonoro, de grafías y técnicas aplicadas en la flauta a través de las obras más significativas del siglo XX. Sumado a ello, detallaremos la posición artística y la influencia que ejercieron en el repertorio, a través de la relación con los compositores, algunos de los más representativos intérpretes de flauta.

La expansión del universo sonoro de la flauta a través de su repertorio

Por ser un instrumento versátil, la flauta alcanzó un lugar predilecto en el universo musical contemporáneo. Una mirada a las composiciones emblemáticas del siglo XX para este instrumento nos deja entrever que una profunda exploración de sonoridades, recursos técnicos y grafías se conjugaron como aspectos principales para la conformación del nuevo repertorio.

Por sus cualidades tímbricas, sonoras y exploratorias, y considerada obra inaugural del repertorio contemporáneo para flauta, *Density 21,5* fue compuesta por Edgar Varèse en 1936, por encargo del flautista Georges Barrère (Bordeaux, 1876 – New York, 1944) para la presentación de la primera flauta construida en platino. El nombre de la obra refiere a la densidad molecular de este metal, y, debido a su formación científica, no es casual que Varèse haya elegido la cualidad del material para dar nombre a su pieza²⁵. La variedad de colores, articulaciones y cambios de registro en *Density 21,5* no tiene precedentes en el repertorio para flauta. Varèse se valió del empleo de efectos percusivos a través de los golpes de las llaves de la flauta, a la vez que utilizó grandes contrastes dinámicos y el rango de alturas del

²⁴ Para Luciano Berio, el instrumentista virtuoso debe ser un individuo que, elevando sus capacidades técnicas e intelectuales, y dotado de una capacidad expresiva, sea capaz de integrar los elementos del lenguaje utilizados por el compositor para trasladarlos al mundo sonoro.

²⁵ Los primeros estudios de Varèse se dirigieron al campo de las matemáticas y la ingeniería, y su formación científica ejerció influencia en sus composiciones.

instrumento en toda su extensión. Con esta paradigmática obra, Varèse inaugura la nueva era de la flauta presentando el ruido como nuevo material compositivo en una obra para instrumento solo. Sumado a ello, *Density 21,5* abrió las puertas a una transformación en la escritura: por primera vez el compositor utilizó una grafía específica para impulsos percusivos y contrastes dramáticos en dinámicas y alturas.



Ilustración 3 - E. VARÈSE: “Density 21.5”, compases 24 – 27. Grafía para sonidos percusivos.

Admirador de las tradiciones musicales populares de todos los países del mundo, André Jolivet (París, 1905 - 1974) expresó su interés permanente por la magia, el encantamiento, el cosmos y los rituales. En sus composiciones, la flauta figura permanentemente, y en ella Jolivet encontró el instrumento por excelencia. Así, inspirado en la flauta *ney*, un tipo de flauta de bambú encontrada en Egipto, Grecia y Magreb, compuso en 1936, *Cinq Incantations*, para flauta sola. En esta obra conformada por cinco piezas, Jolivet elaboró el virtuosismo a través de la búsqueda de timbres, de dibujos rápidos en tesituras extremas, de la primacía del elemento monódico y los ritmos como elementos vitales en los rituales apelando a la repetición como fórmula invocatoria y sostén del carácter ritual²⁶.



²⁶ Puede leerse más acerca de este tema en: WINTON, S.: “André Jolivet’s *Cinq Incantations* and *Ascèses*.” *The Flutist Quarterly*, Vol 32, N° 2. National Flute Association, Inc. Indiana, 2007. p. 30-37.

Ilustración 4 – A. JOLIVET.: “Cinq Incantations”, B: «Pour l’enfant qui va naître soit un fils » Grafías rítmicas.

En 1950, Heitor Villalobos (Rio de Janeiro, 1887 - 1959) compuso “*Assobio a jato (Jet Whistle)*” para flauta y violoncelo. El título de la obra surgió del nombre que el compositor le adjudicó a esta nueva técnica, un veloz glissando que sonaba como el silbido de un avión. Para ello, Villalobos generó una simbología y explicó el modo de efectuar el sonido al pie de página de la obra. Este hecho constituye el primer antecedente, en el repertorio para flauta, del índice de grafías e instrucciones que antecede actualmente a las partituras contemporáneas.



Ilustración 5 - H. VILLALOBOS: *Assobio a jato* (1950) Grafía de jet.

Olivier Messiaen también exploró las nuevas identidades en la flauta y compuso en 1951 *Le merle noir*, para flauta y piano. La obra está compuesta sobre una escala de doce tonos, ritmos aditivos - la utilización de diferentes valores rítmicos para generar cambios rítmicos - y materiales extraídos del canto de los pájaros. Messiaen afirmaba sobre las nuevas músicas: “la música de nuestro tiempo es casi una continuación natural de la música del pasado; sin duda hay cambios, más no ruptura”²⁷.

Años más tarde, en 1958, Luciano Berio (1925-2003), escribió una obra que marcó tendencia dentro de la búsqueda de nuevos elementos compositivos en música contemporánea. “*Sequenza I*” para flauta sola, escrita para el flautista Severino

²⁷ “The music of our time is quite a natural continuation of the music of the past; doubtless there are changes, but no rupture” PRIORE, I.: “*The compositional techniques of Messiaen’s Le Merle Noir*”, Flute Talk Magazine. Illinois, 2001. p. 11-13.

Gazzelloni, constituyó una importante innovación al estar compuesta en escritura proporcional, es decir, tiempo igual a espacio; y en ella Berio exploró variadas posibilidades de ataques del sonido, amplios contrastes dinámicos, utilización de frullato, y por primera vez utilizó sonidos multifónicos en una obra para flauta. “*Sequenza I*” es la primera de catorce piezas para diferentes instrumentos solos en las que Berio recreó lo que él llamó el virtuosismo del conocimiento: una derivación de cambios en el pensamiento musical en el que conviven un nivel extremadamente alto de virtuosismo técnico e intelectual.²⁸



Ilustración 6 - L. BERIO: *Sequenza I* (1958) Ejemplo de escritura proporcional.

En 1962, Kazuo Fukushima (Japón, 1930) compuso “*Mei*” para flauta sola, obra estrenada por Severino Gazzelloni y donde el compositor conjugó las estéticas orientales con las occidentales abriendo un nuevo mundo de posibilidades sonoras para el instrumento²⁹.

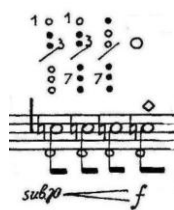


Ilustración 7 - T. TAKEMITSU: “*Voice*”, pág. 1.

²⁸ DALMONTE VARGA R.: “*Luciano Berio. Two Interviews*”, Marion Boyars Publishers. New York, 1981. p. 90.

²⁹ Es importante señalar que Gazzelloni era un participante asiduo de *Ferienkurse* en *Darmstadt*. Allí estaban en estrecho contacto instrumentistas y compositores, en la exploración de vanguardias musicales.

Conjuntamente con Fukushima, compositores japoneses como Yoritsune Matsudaira (Japón, 1907 – 2001) y Toru Takemitsu (Japón, 1930 - 1996) se relacionaron con flautistas para la creación de obras. En sus composiciones incluyeron sonidos característicos de las flautas japonesas como el *sakuhachi* y la flauta del teatro *Noh*, incorporaron la utilización de la embocadura de la flauta de manera no convencional, además de sonidos multifónicos - dos o más sonidos simultáneos -, trinos de color y sugestivos empleos de la voz en simultaneidad con la flauta - sonidos cantados y recitados - .

Salvatore Sciarrino (Italia, 1947) es uno de los más reconocidos compositores actuales en cuanto a sus obras, especialmente sus creaciones para flauta. La música de Sciarrino, lejos de emplear contrastes dinámicos y variedad de colores, está elaborada sobre las transparencias del sonido, su fragilidad y completitud. Gracias a su estrecho trabajo con los flautistas Roberto Fabbriciani, Giancarlo Graverini y Mario Caroli, ha compuesto importantes obras para flauta sola y música de cámara en las que explora sonoridades y límites de este instrumento. En las trece piezas que conforman “*L’Opera per Flauto*” (1977 – 2000), Sciarrino utiliza el aire de la flauta en todas sus dimensiones, desde *jet whistle* hasta sonoridades casi imperceptibles, incluyendo entre las más suaves la inhalación y exhalación producidas dentro de la embocadura. Al igual que Takemitsu, la voz es empleada en variadas formas. Las técnicas extendidas forman parte de todo su discurso musical e incluyen sonidos silbados, armónicos, trinos de color de armónicos, *clusters* de armónicos, y glissandos. Si bien la notación en sus obras es compleja, Sciarrino incluye dos pentagramas en las obras para flauta a fin de dejar en claro los gestos musicales que desea.



Ilustración 8 - SCIARRINO, S.: “L’orizzonte luminoso di Aton” Dos pentagramas.

Entre los años 1977 y 1983 el repertorio para flauta proliferó también de la mano de Karlheinz Stockhausen (Alemania, 1928 - 2007) y su trabajo en conjunto con la flautista Kathinka Pasveer. Su profunda colaboración se refleja en la ductilidad de la técnica flautística empleada en las obras, así como en nuevos recursos en los que se manifiesta un muy estrecho vínculo del compositor con el instrumentista, relación que se amplía más adelante en este estudio³⁰.

Ante este panorama podemos observar que aquellos compositores cuya indagación y exploración de las posibilidades tímbricas instrumentales se realizó junto a los instrumentistas engendraron, en general, músicas fuertemente basadas en el sonido como entidad constitutiva del discurso musical. Sumado a los anteriormente nombrados, John Cage, Kaija Saariaho, Pierre Boulez, Krzysztof Penderecki, Luigi Nono, y Morton Feldman, entre otros, crearon universos sonoros desconocidos hasta el momento, provocando rupturas y grandes cambios en la notación y la sonoridad de la flauta así como de otros instrumentos.

Nuevas grafías y recursos de aplicación

Como describimos anteriormente, en las primeras obras escritas en el siglo XX, los compositores designaban una grafía particular para cada sonoridad nueva. Desde mitad de siglo, sumado a estos símbolos particulares, se requirieron explicaciones más minuciosas, por lo que resultó necesario agregar un índice de técnicas extendidas a utilizar en la obra.

Los primeros estudiosos que clasificaron y ordenaron los recursos técnicos no tradicionales fueron John Heiss y Bruno Bartolozzi. El primero de ellos, compositor y flautista norteamericano, registró la primera lista de multifónicos para instrumentos

³⁰ En las obras de Stockhausen los recursos utilizados, además del uso de técnicas extendidas, contemplan la concepción de un instrumentista que a su vez encarna un personaje. Si bien no es radical, el compositor requiere que sus obras sean tocadas de memoria y con movimientos escénicos y coreográficos señalados en la partitura.

de madera en 1966 y 1968, en dos artículos de la revista norteamericana *Perspectives of new Music*. En 1966, Bartolozzi publicó *New sounds for woodwinds*, libro donde presentó una metodología para el desarrollo de nuevas sonoridades. En él, Bartolozzi describe en detalle y asigna símbolos a diferentes recursos de instrumentos de viento: digitación, tipos de embocaduras, diferentes presiones de aire, aperturas de los labios, clasificación de los diferentes cambios de color en una nota, sonidos armónicos, tipos de vibrato, multifónicos, trinos múltiples o de color.

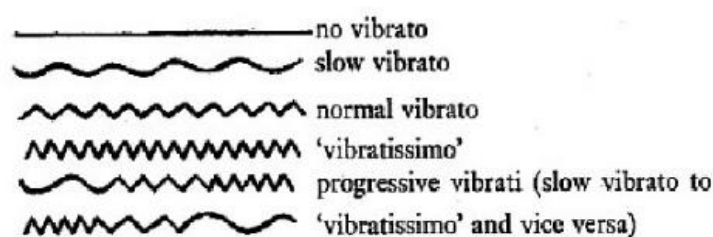


Ilustración 9 - B. BARTOLOZZI: “*New sounds for woodwinds*” Variantes de vibrato.

Años más tarde, en 1974, Thomas Howell en su libro “*The avant-garde flute*” aborda las características de los sonidos armónicos, y brinda sugerencias de escritura para *tongue ram* y *slap*, además de digitaciones en la flauta. Se puede observar en las obras compuestas en este momento que la escritura fue tomando las grafías compiladas en estos tratados.

Cabe mencionar que, en general, los instrumentistas se nutrían de las técnicas extendidas tanto a través del estudio de las obras del repertorio del siglo XX como de la información que se transmitía en forma oral de maestros a discípulos. Los recursos de aplicación directa en la flauta se pudieron ver compilados recién en 1975, cuando el musicólogo, flautista y compositor norteamericano Robert Dick (Nueva York, 1950) publicó el manual para técnicas contemporáneas “*The other flute*”, la mayor fuente de referencias con una impronta didáctica que, además, unificó la grafía de las técnicas extendidas en ese instrumento. En su libro, Dick describe más de mil digitaciones para la producción de multifónicos, todos con su resultante sonora minuciosamente descrita. Incluye, asimismo, la escala completa, con cuadros de

digitación, de cuartos y octavos de tono para flautas de llaves cerradas y abiertas, así como un estudio detallado de otras producciones sonoras. Más adelante, publicó un importante número de métodos y obras inspiradas en el lenguaje de las nuevas sonoridades flautísticas, entre los que se destacan “*Circular breathing for the flutist*” (1987), que relata su método para el entrenamiento de la respiración circular en la flauta; y “*Tone development through extended Techniques*” (1996) en el que, a través de ejercicios diarios, desarrolla la sensibilidad y fortaleza de la embocadura para el desarrollo de multifónicos, sonidos silbados y otras técnicas extendidas.

Además, se publicaron los libros de Pierre-Yves Artaud “*Flûtes au présent*” (1980) y de Carin Levine “*The Techniques of Flute Playing*” (2002), centrados en las técnicas extendidas y sus formas de producción. Este último dedica una importante sección a las flautas en sol y baja con un estudio detallado de las posibilidades tímbricas que brindan estos instrumentos.

La preparación del instrumentista

Apoyándonos en las palabras de Mario Lavista en su clara visión sobre la música del siglo XX, la cual “se definió por su carácter radical y contestatario, desafiando la percepción, la memoria y las tradiciones académicas y llevándolas a lugares hasta hoy impensados³¹”, echaremos luz sobre la interpretación de las obras del repertorio de esta época, la cual demandó de los intérpretes una preparación técnica, teórica y estética que superó ampliamente el perfil requerido por la música tradicional. Esta preparación consistió, principalmente, en la adquisición de nuevas técnicas de producción sonora, llamadas también “técnicas extendidas”, las cuales conforman un vasto territorio de recursos instrumentales y vocales que van más allá de los límites de aquellos utilizados en la técnica tradicional.

³¹ LAVISTA, M.: “*El lenguaje del músico*”, Discurso de Ingreso al Colegio Nacional, México, 1998. Disponible en: http://www.istor.cide.edu/archivos/num_34/textos_recobrados.pdf

Técnicas extendidas

Las técnicas extendidas se refieren a aquellos recursos técnicos que afectan aspectos tímbricos, amplitudes, texturas y otras variables sonoras del instrumento. Su designación se debe a la prolongación de los recursos incorporados a partir de la música de comienzos del siglo XX. Más precisamente, las técnicas extendidas desarrollan la paleta sonora acústica de la flauta a través de golpes de llaves, de aire, ruidos de lengua, sonidos con aire, microtonos, silbidos, la utilización de la voz cantada y hablada, y la utilización de la flauta en su más extensa producción, lo que incluye desarmarla y utilizar sus partes por separado³², o producir sonidos dentro y fuera del tubo. Estas técnicas no sólo amplían: intrínsecamente alteran las expectativas sonoras del oyente llevándolo a percibir el instrumento como una fuente inagotable de sonidos.

Parafraseando a Mario Lavista, quien ha dicho que “la música de nuestro siglo señala sin cesar nuevas fronteras –todas ellas, paradójicamente, definitivas, pero al mismo tiempo siempre cambiantes- e inaugura insólitas e inesperadas maneras de hacer música”³³, podemos afirmar que el conocimiento y práctica de las técnicas extendidas conforman una herramienta esencial con la que cuenta el intérprete de la música de nuestro tiempo para explorar nuevas fronteras. Apoyando esta afirmación, Robert Dick apunta que el estudio de estas técnicas debe entenderse como un complemento a la técnica tradicional, y nunca como un sustituto de aquella³⁴. El empleo de las técnicas extendidas refiere a la exploración de las posibilidades sonoras del instrumento extendiendo sus límites, sin intentar cambiar la naturaleza de los instrumentos. Es por ello que Dick señala que la práctica de las técnicas extendidas mejora aspectos técnicos y de interpretación³⁵.

³² Entre otros ejemplos, encontramos en la obra de Osvaldo Budón “Yo, por ejemplo...” (2002) tiene un orgánico de 9 flautistas, que, divididos en tres grupos, tocan una parte de la flauta cada uno: 3 cabezas, 3 cuerpos y 3 pies de flauta. Jorge Sad utiliza el cuerpo solo para soplar dentro de él, en su obra “La vuelta hacia arriba del aire de la mañana”

³³ LAVISTA, M.: “*El lenguaje del músico*” Discurso de Ingreso al Colegio Nacional. México, 1998. Disponible en: http://www.istor.cide.edu/archivos/num_34/textos_recobrados.pdf

³⁴ DICK, R.: “*Tone Development through extended techniques*”. Multiple Breath Music Company. New York, 1986. p.7.

³⁵ DICK, R.: “*The Other Flute: Tone Development through Extended Techniques*” Edutainment Publishing Co. New York, 1978. p. 7.

Volviendo al pensamiento de Lavista, quien las considera una “continuación y renovación del virtuosismo”, el cual, “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 interprete”³⁶, podemos afirmar que la aptitud técnica a la que refiere Lavista no es sólo pertinente a una cualidad física, sino que se acerca a un conocimiento íntimo de las capacidades técnicas del instrumento³⁷. Beatriz Plana ahonda en este concepto integrándolo con lo que Lavista llama “renacimiento instrumental”. A través de un análisis exhaustivo y de manera nítida, Plana vincula puntos de unión entre ambos conceptos y devela las inflexiones del nuevo “virtuosismo instrumental” desglosándolo en las relaciones música-poesía, música-tiempo, alusión, sugerencia y ambigüedad del compositor, y la relación compositor-intérprete³⁸.

La relación con compositores como fuente de exploración

Gran parte del aprendizaje y práctica de estos nuevos recursos la encontramos en la relación del instrumentista con los compositores, ya que en muchas ocasiones son estos últimos quienes imaginan los efectos sonoros y los sugieren durante el proceso de gestación de sus obras.

El instrumentista, por su capacidad de exploración y su cercanía a los elementos técnicos propios de su instrumento, se interesa y dispone a experimentar invenciones desde lo que aparenta ser imposible. Ése es el momento en el que el papel del instrumentista se vuelve crucial, el momento de probar nuevas formas de

³⁶ LAVISTA, M.: “*El lenguaje del músico*”, Discurso de Ingreso al Colegio Nacional, México, 1998. Disponible en: http://www.istor.cide.edu/archivos/num_34/textos_recobrados.pdf

³⁷ TOFF, N.: “*The Flute Book: A Complete Guide for Students and Performers*”, Charles Scribner’s Sons. New York, 1985. p. 256.

³⁸ PLANA, B.: “*Cuicani, el virtuosismo instrumental en la obra de Mario Lavista*”, Revista Huellas. Mendoza, 2006. p. 42 – 46.

acercarse al instrumento³⁹. Es aquí donde reside el valor del aporte que el instrumentista realiza en el vínculo con el compositor, el tema que ahonda este estudio y del que nos ocuparemos más adelante. De esta interacción surge en el intérprete un acercamiento más introspectivo con su instrumento, el cual difiere de ser simplemente un “objeto” para interpretar música.

³⁹ KARTTUNEN, A.: *“Reflections on the relation between interpreter, composer and audience”*, Disponible en www.karttunen.org, 2012.

Desde esta perspectiva observamos al instrumentista, a través de su íntima relación con su instrumento y solventado de su preparación técnica y musical, como un ávido conocedor de nuevas fronteras.

La posición artística del intérprete

Para situar la posición artística de un intérprete frente a una obra, tomaremos como punto de partida el pensamiento de Marcos Franciosi, quien afirma que “la música es una realidad sociabilizadora, en la que toman injerencia todos los actores de manera equilibrada: compositor, instrumentista, audiencia”⁴⁰. En esta sucesión el instrumentista, como eslabón en una cadena de pensamiento social, cumple el rol de ser el intérprete del pensamiento compositivo, y es, además, quien procurará la llegada de dicho pensamiento al auditorio. Para ello el instrumentista profesional, como artista, “debe haber adquirido no sólo el nivel técnico suficiente que le permita expresar sus ideas a través de las obras que interpreta”⁴¹. Su compromiso integral, cuanto más claro y convincente sea, devendrá en más exigencias en su actitud para con su actuación.

El trabajo de las obras se desarrolla más allá del solo objetivo de la resolución de planteos técnicos que la música demanda. Es probable que la complejidad técnica requerida en las obras nos lleve, a los instrumentistas, a darnos por satisfechos con sólo superar las dificultades técnicas que la música demanda. Sin embargo, el trabajo artístico nos demanda desarrollar una labor “musical”, priorizando elementos propios del discurso de las obras. El resultado será una valiosa contribución a la recreación de la obra, y por consiguiente a la música.

El instrumentista se vincula con las intenciones del compositor, y se realiza asimismo como personalidad artística: toma la importancia del autor de la

⁴⁰GARCÍA, P.: “Entrevista a Marcos Franciosi”. Grabación. Buenos Aires, 2013.

⁴¹FEINBERG, S.: “*The composer and the performer*”. Disponible en: <http://math.stanford.edu/~ryzhik/Feinberg1.html>

composición y al mismo tiempo su propio rol en la realización de las ideas del compositor. De este modo la música tendrá crecimiento, adquirirá un valor especial y se transformará, en la medida que el instrumentista la incorpore a su repertorio, la haga propia transmitiendo sus intereses personales y las intenciones emocionales del compositor a través de su actuación - características del proceso creativo-, la toque con frecuencia y le dé la posibilidad al público de escuchar versiones convincentes y elaboradas. Como afirma Lavista, “en todo momento el intérprete debe asumir un compromiso artístico integral que suponga, además, un verdadero aporte a la música en su interpretación, en su re-creación.”

Darmstadt, un puntapié a las nuevas creaciones.

La creación del repertorio contemporáneo ha sido posible gracias al vínculo que muchos compositores estrecharon con instrumentistas. Algunos casos paradigmáticos fueron Luciano Berio con la mezzosoprano, compositora y vocalista Cathy Berberian (Estados Unidos, 1925 – Italia, 1983) o con el flautista Severino Gazzelloni, John Cage con el pianista David Tudor, Toru Takemitsu y Pierre Boulez con Aurèle Nicolet, Karlheinz Stockhausen y la clarinetista Susan Stephens y la flautista Kathinka Pasveer, Salvatore Sciarrino con el flautista Roberto Fabbriciani, entre tantos otros.

En 1946 en la ciudad de Darmstadt (Alemania), el musicólogo Wolfgang Steinecke fundó los cursos de verano “*Ferienkurse für Neue Musik*” con la intención de revivir la vida creativa musical alemana después de la segunda guerra mundial y proporcionar un escenario para la interpretación y el estudio de la música nueva. Alrededor de 1950, Darmstadt se convertiría en una gran reunión de la nueva generación de compositores e intérpretes europeos, incluyendo a Bruno Maderna, Luigi Nono, Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez, Olivier Messiaen, quienes junto a instrumentistas crearon un sinfín de obras contemporáneas. Entre los instrumentistas, el flautista italiano Severino Gazzelloni fue uno de los más prolíficos en Darmstadt debido a los aportes, conocimientos y avidez de ampliar las fronteras

del instrumento. Gracias a él y muchos flautistas que colaboraron con compositores, el repertorio para este instrumento se vio acrecentado, conquistando sus posibilidades en muchas de sus dimensiones.

Flautistas generadores de nuevo repertorio

A continuación, y para una mejor ilustración de lo antes dicho, señalaremos algunos de los flautistas más relevantes que a través de su relación con compositores realizaron significativos aportes al repertorio contemporáneo. En razón de que el presente estudio no intenta enfocar a las personas, sino los hechos en sí, se han escogido aquellos flautistas más representativos que contribuyeron con sus conocimientos a la producción del nuevo repertorio. Cabe mencionar que otros flautistas, de manera similar a los señalados en este capítulo, también influyen el repertorio contemporáneo del instrumento: Mario Caroli, Félix Renggli, Camilla Hoitenga y Alain Marion, entre otros.

Severino Gazzelloni

El flautista italiano Severino Gazzelloni (1919 - 1992) constituyó una de las mayores figuras en la escena musical contemporánea de posguerra al promover a través de sus interpretaciones la composición de más de un centenar de obras para flauta. Apasionado de distintos géneros musicales, desde muy joven Gazzelloni participó en programas de televisión y espectáculos varios, dejando ver que la flauta no sólo era un instrumento clásico. En los años ´50, fue invitado a participar de *Ferienkurse für Neue Musik* en Darmstadt. Su presencia en estos importantes y significativos cursos de música contemporánea generó la composición de obras que se convirtieron en significativas del repertorio flautístico: Luciano Berio, Luigi

Nono, Bruno Maderna, y Kazuo Fukushima fueron algunos de los compositores que dedicaron sus obras al flautista italiano.

Observando las obras dedicadas a Gazzelloni y el escenario en el que desarrolló su amplia carrera solista, es inevitable pensar en el vínculo que creó con los compositores. Si bien no existen documentaciones específicas de su influencia en las obras, ésta resulta evidente en la sencillez del discurso técnico, la claridad de los nuevos símbolos en la escritura y el resultado sonoro que, sin la experimentación, resultarían desacertadas. Piezas como *Sequenza I* de Luciano Berio (1958), *Mei* de Kazuo Fukushima (1962), o *Honeyreves* de Bruno Maderna (1961) conjugan técnicas extendidas no utilizadas hasta ese momento, así como nuevas grafías en la escritura.

Aurèle Nicolet

Indudablemente, uno de los flautistas más influyentes de nuestro tiempo es *Aurèle Nicolet*. Ha enseñado e inspirado a generaciones de flautistas alrededor de todo el mundo no sólo artística, sino humanamente.

Nicolet nació en *Neuchâtel*, Suiza, en 1926. En 1944 estudió flauta con André Jeunet y se graduó con el Primer Premio del Conservatorio de París. Fue Primera Flauta en la Orquesta Filarmónica de Berlín, y profesor en la *Hochschule für Musik* en Berlín. Su vida musical incluyó una activa carrera en música de cámara y como solista colaboró e intercambió ideas con otros músicos, incluyendo a Heinz Holliger, Bruno Canino y Karl Richter. Tocó como solista con las mejores orquestas del mundo y sus interpretaciones han sido grabadas en numerosos álbumes.

Entre sus amigos en Berlín encontramos al poeta y escritor Günter Grass y los compositores Pierre Boulez, Karl-Heinz Stockhausen y Bruno Maderna. En sus viajes por el mundo Nicolet se relacionó con compositores como Toru Takemitsu (Japón), Isang Yun (Corea), Edison Denisov (Rusia), Cristobal Halffter (España), György Ligeti (Rumania), Krzysztof Meyer (Polonia) y Klaus Huber y Heinz

Holliger (Suiza), quienes no sólo mantuvieron una vívida amistad sino que le compusieron y dedicaron obras solistas y de cámara. Nicolet comisionó y estrenó muchas de sus obras y demostró su advocación por la música contemporánea. El trabajo cercano con compositores fue un proceso inspirador y de intercambio para él. En 1974 publicó “*Studies for Playing Avant-garde Music for Flute*”, un libro donde compila estudios sobre obras contemporáneas para flauta.

De la amplia lista de obras en las que vemos su injerencia, una de las más relevantes en el repertorio flautístico contemporáneo es “*Voice*”, de Toru Takemitsu, escrita en 1971. La pieza introduce nuevas grafías y un sinfín de sonoridades que no habían sido utilizadas hasta ese momento: sonidos con aire, gritos, golpes de llaves, sonidos de aire dentro del tubo, notas del registro extremo agudo con aire, y también el uso de la voz hablada, en gritos y susurros fuera del tubo. En el transcurso de la obra se escuchan cuartos de tono, multifónicos, y sonidos casi electrónicos, y se observan los procedimientos y grafías de Bruno Bartolozzi.

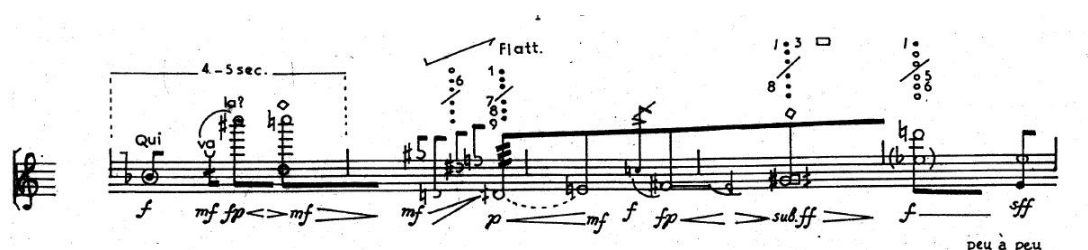


Ilustración 10 - T. TAKEMITSU: “Voice”. Utilización de la voz

Robert Aitken

Aitken nació en 1939 en *Kentville*, Canadá. Estudió flauta y composición en el Conservatorio de Toronto. En 1968, becado por *Canada Council for the Arts*, estudió con Severino Gazzelloni, quien lo aproximó a las obras contemporáneas del

momento.⁴²De regreso a Canadá fundó la sociedad *New Music Concerts*, de la que actualmente es director y flautista. A través de ésta, Aitken ha presentado en Canadá primeras audiciones de numerosas obras contemporáneas de compositores canadienses y extranjeros. Participó en el proceso compositivo de obras para flauta con John Cage, Elliot Carter, Murray Schafer, Toru Takemitsu y George Crumb entre otros. Los significativos aportes que realizó en obras paradigmáticas como *Ryoanji* de Cage, *Bryce* de Takemitsu y *Scrivo in vento* de Elliot Carter fueron importantísimos para el repertorio de flauta del siglo XX.

En el caso de *Ryoanji* (1983), Cage se inspiró en una flauta de bambú que estaba en la casa de Aitken. Esta obra está conformada por texturas de *glissando*, y fue el propio Aitken quien circunscribió las posibilidades de la flauta de bambú a la flauta de concierto. De igual manera, en *Scrivo in vento* (1991), Carter se valió de la experiencia de Aitken para escribir su obra, y consultó con él todo lo necesario en cuanto a técnicas de multifónicos y notas rápidas en la tercera octava de la flauta.

Pierre Yves Artaud

El flautista francés *Pierre Yves Artaud* (Paris, 1946), es uno de los más conocidos en el mundo por sus interpretaciones de música clásica y contemporánea, así como por sus numerosas actividades pedagógicas y de colaboración con compositores para la creación de nuevo repertorio. Trabajó en importantes investigaciones acerca de la flauta junto a Pierre Boulez en la sede del IRCAM, y fue integrante y director del reconocido ensamble “2e2m”.

Su discografía refleja la intensa labor junto a compositores, quienes le han dedicado sus obras, y que incluyen a Gilbert Amy, Franco Donatoni, Brian Ferneyhough, Toshio Hosokawa, Klaus Huber, Betsy Jolas, Michel Lévinas, Paul

⁴² MCGREGOR, M.: “*Of instrument value: flutist composer collaboration in the creation of new music*”. Vancouver, 2012. p. 40.

Méfano, Emmanuel Nunes, Luis de Pablo y Yoshihira Taïra. Sus libros, “*La flute*”⁴³ y “*Flutes au présent*”⁴⁴, resultan actualmente bibliografía de referencia para compositores y flautistas.

Entre la gran cantidad de obras estrenadas por Artaud, encontramos “*Cassandra’s Dream Song*” (1970) y “*Unity Capsule*” (1973 – 1976)), de Brian Ferneyhough (Inglaterra, 1943). De las diversas obras virtuosísimas de este compositor, esta última resulta el ejemplo más extremo y, en algún sentido, el más puro reflejo del concepto de su música, al especular como nadie las premisas del potencial energético de un solista frente a la partitura, la cual resulta imposible ser tocado en su completitud. En este aspecto, el instrumentista se encuentra frente a variadas articulaciones, gestualidades, patrones rítmicos, sonidos alternados con golpes de llaves, sonidos de aire, vocalizaciones, multifónicos, armónicos, cada uno con diferentes tiempos y numerosas indicaciones. Este concepto encierra el nivel de ansiedad resultante como parte de la obra, y el inevitable rendimiento incompleto le otorga a la misma un aspecto de forma abierta. Artaud mismo recordó “es imposible tocar todo, especialmente a velocidad, y Brian lo sabe”⁴⁵.

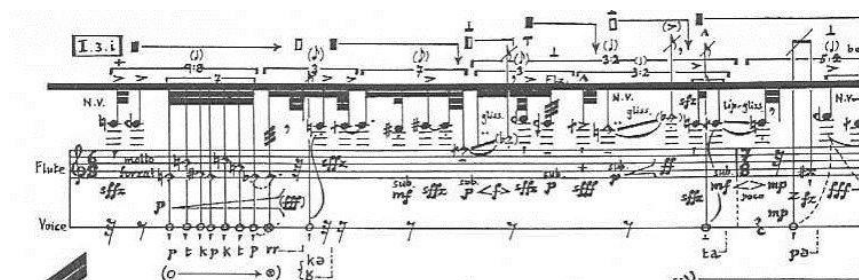


Ilustración 11 - FERNEYHOUGH, B.: “Unity Capsule”. Complejidad de escritura.

⁴³ ARTAUD, P. Y.: “*La flute*”. Ed. Salabert. Paris, 1986.

⁴⁴ ARTAUD, P. Y.: “*Flutes au présent*”. Ed. Gérard Billaudot. Paris, 1980.

⁴⁵ ARTAUD, P. Y.: “It is impossible to play everything, especially at speed, and Brian knows it.” Masterclass National Flute Convention. New Orleans, 2013. Disponible en: <http://www.nfaonline.org/Annual-Convention/Convention-Chronicles/Convention-Chronicle.aspx?ChronicleID=190>

Roberto Fabbriciani

Nacido en Arezzo, Italia, en 1949, Roberto Fabbriciani es uno de los principales flautistas del momento. Es conocido especialmente por desarrollar técnicas sonoras bajo su propia exploración en el instrumento. Ha trabajado en la creación de obras junto a Berio, Nono, Cage, Ferneyhough, Kurtág, Ligeti, Messiaen y Sciarrino, entre otros. Fruto de su exploración junto al compositor Salvatore Sciarrino fue “*L’Opera per il Flauto*”, una serie de trece piezas para flauta sola que trascienden la naturaleza del instrumento con nuevas texturas tímbricas, sonoridades y simbología. Abriendo el debate del rol del instrumentista en un proceso creativo, tema que discutiremos más adelante, Fabbriciani afirma que, aunque Sciarrino compuso las obras, fue él quien le facilitó los elementos sonoros⁴⁶.



Ilustración 12 - SCIARRINO, S.: “All’aure in una lontananza” - Simbología para jet whistle.

Esta nueva naturaleza de la flauta creada por Sciarrino, demuestra la cercanía del compositor y el flautista, sin el cual no hubieran sido posibles tales innovaciones. En las obras de Sciarrino cobran relevancia el uso de dos sistemas simultáneos para la claridad de lectura, así como nuevos símbolos para nuevos recursos técnicos: *jet whistle*, voz y sonidos de aire simultáneos, *clusters* de armónicos, golpes de llaves con embocadura cerrada y con la lengua obstruyendo el orificio de embocadura,

⁴⁶ GARCÍA, P.: “*Entrevista a Sergio Catalán*” Apuntes. Buenos Aires, 2013.

frullato con embocadura cerrada, inhalar y exhalar dentro y fuera del tubo con ritmos simples o complejos, sucesiones de multifónicos y armónicos de aire (sin sonido).

Kathinka Pasveer

Considerada musa de Karlheinz Stockhausen, Pasveer nació en *Zaandam*, Holanda, en 1959. Desde su primer encuentro con Stockhausen, en 1982, dedicó su vida exclusivamente a la interpretación y pedagogía de la música del compositor. Estrenó y grabó 38 obras, de las cuales 14 son para flauta sola y 24 responden al repertorio de música de cámara.

Las obras para flauta demandan no sólo un acabado conocimiento de las técnicas extendidas sino que, además, son totalizadas con otros aspectos y recursos escénicos: una vestimenta especial, luces y coreografía específica. La memorización de las obras es fundamental para que el intérprete pueda ocupar el espacio coreográfico y le otorgue a la música una ambientación mágica. Esta naturaleza teatral de las obras transforma al flautista en un personaje musical.

Volviendo al tema que nos interesa, la participación de Pasveer en la creación de las obras de Stockhausen se manifiesta claramente al observar detenidamente las partituras. Podemos apreciar en ellas la profundización utilizada en las distintas variables de las técnicas extendidas. Éstas se transforman para formar parte de un idioma, un idioma intrínseco del instrumento en el que resulta poco factible apartar la técnica tradicional de las extendidas. Dicho de otro modo, las técnicas extendidas están incorporadas en la música al punto que “son” la música.

Como ejemplo de ello baste señalar un breve fragmento de “*Flautina*” (1989), donde es posible observar que cada cuarto de tono en la escala descendente está particularmente digitalizado.

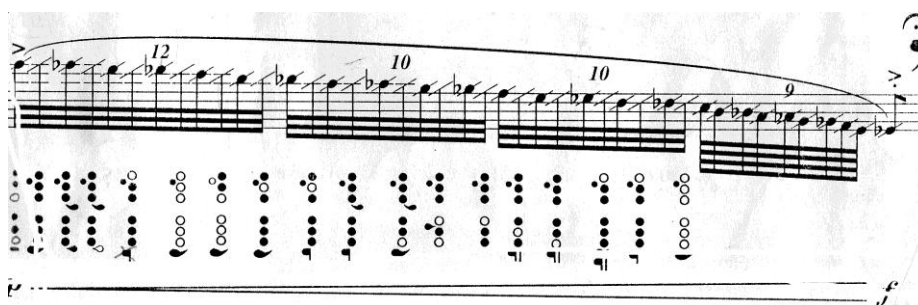


Ilustración 13 - STOCKHAUSEN, K.: “Flautina” (1996) Digitación en escala de cuartos de tono.

En toda esta pieza cada acción coreográfica o dramática está descripta en detalle, así como las variantes en el uso de la voz en sus distintos formatos: silbidos, besos, cantos y sonidos con boca cerrada o abierta, solos o combinados con la flauta. Todos estos recursos nos revelan la profunda exploración en el instrumento de Pasveer.

En la actualidad, y luego de la muerte de Stockhausen en 2007, Kathinka Pasveer es responsable de la producción electrónica, de la continuación de cursos de composición y de la difusión de toda la obra del compositor.

Conclusiones parciales

Del estudio sobre la expansión y empleo de las técnicas extendidas en la creación del repertorio para flauta podemos proponer la siguiente síntesis y conclusiones:

a) En la introducción del presente capítulo señalamos aquellas composiciones para flauta que marcaron el camino para la creación de un vasto repertorio.

b) Trazamos los lineamientos históricos y técnicos necesarios para la comprensión del rol del instrumentista en el proceso de creación de una obra.

c) Definimos los puntos históricos más relevantes de la música contemporánea en relación con las nuevas técnicas y grafías en la flauta.

d) Señalamos, a modo de ejemplo, algunos de los más significativos flautistas que orientaron sus conocimientos trabajando en estrecha relación con compositores al servicio de la creación de obras paradigmáticas del repertorio para flauta del siglo XX.

e) Destacamos la exploración de las posibilidades instrumentales que dichos flautistas realizaron logrando la ampliación de las fronteras tímbricas y técnicas de los instrumentos, abriendo un mundo sonoro que dio paso a nuevos lenguajes y enriqueció el repertorio. Del mismo modo, señalamos la dedicación de estos instrumentistas al estudio e interpretación de nuevas piezas, y la labor que plasmaron en estrecha cercanía a los compositores.

f) A modo de conclusión, podemos aseverar que los acontecimientos estudiados demuestran una consolidación del conocimiento sobre los nuevos lenguajes, la exploración de nuevos recursos y la producción de nuevas obras a través del estrecho trabajo de los instrumentistas junto a los compositores.

Delimitados los hechos históricos y sus actores en cuanto a los avances técnicos y tímbricos a través de la exploración instrumental, abarcaremos ahora el tema de la relación entre compositor e instrumentista. Para ello, y dentro de esta relación, nos aproximaremos a las caracterizaciones y tipologías y las examinaremos desde la perspectiva de cada uno de sus componentes.

CAPÍTULO 3

La relación entre compositor e instrumentista

“A fin de cuentas, el instrumentista es, no diría yo que otro compositor, sino la persona que corrobora lo que le propongo o la que me muestra ciertas posibilidades en su instrumento que yo no había previsto”⁴⁷.

Introducción

Hasta aquí hemos observado cómo, a partir del siglo XX, al expandirse las posibilidades técnicas y sonoras en los instrumentos, compositores e instrumentistas comenzaron a tener una relación cada vez más cercana y produjeron conjuntamente un nuevo repertorio que, utilizando nuevos recursos técnicos, amplió las fronteras sonoras.

En la actualidad, solistas y ensambles recurren a la relación con compositores para la producción de nuevo repertorio. En el orden internacional, entre los grupos de cámara más relevantes figuran *Ensemble Modern* (Alemania) y *Arditti Quartet* (Inglaterra), formaciones reconocidas por su extensa trayectoria en música contemporánea, y para quienes es trascendental el trabajo con compositores. La intensa labor que realizan se refleja en sus conciertos y trabajos discográficos, conformados con obras de Helmut Lachenmann (Alemania, 1935), Wolfgang Rihm (Alemania, 1952), John Adams (Massachusetts, 1947), Steve Reich (Nueva York, 1936), Heiner Goebbels (Alemania, 1952) y John Cage (Los Ángeles, 1912), entre tantos otros. Otro asombroso ejemplo lo constituye el *Intermational Contemporary Ensemble (ICE)*, conformado por treinta y tres integrantes de los cuales, seis son compositores y trabajan junto a instrumentistas en residencias anuales. Su mentora y

⁴⁷ PACHECO MONTTOYA, L.: “Entrevista a Mauricio Sotelo”. Disponible en: www.tallersonoro.com, 2013.

directora, la flautista Claire Chase (California, 1978), opina que “la relación entre compositor e instrumentista es un proceso en el cual emergen ideas musicales y permite a los compositores sacar provecho de todo el potencial técnico y expresivo de los músicos del ensamble”⁴⁸, generando a su vez la oportunidad de montar ambiciosas producciones multimedia.

Desde esta perspectiva nos surgen ciertas inquietudes: ¿cómo se relacionan compositores e instrumentistas al momento de crear una obra?, ¿en qué momento de la composición se añaden los conocimientos del instrumentista? y ¿de qué manera el compositor atiende o elude esos conocimientos? Las respuestas a estos cuestionamientos nos llevan a considerar diversos aspectos que conforman el contenido de este capítulo, entre ellos la categorización y las diferentes tipologías de la relación compositor-instrumentista, la presencia del instrumentista durante el proceso de creación, el pensamiento del compositor, el valor de una obra revisada y tocada en concierto, y la responsabilidad recíproca al momento de la exposición en público.

Categorización de los procesos creativos

Numerosos autores han realizado estudios referidos a los aspectos de la colaboración entre artistas. Uno de los trabajos teóricos más importantes en este terreno es el de la lingüista americana Vera John-Steiner, quien, enfrentando el punto de vista individualista de la conducta humana predominante en la cultura occidental, fundamenta que la posibilidad de aprovechamiento del potencial individual a través de trabajos colaborativos determinan un enérgico argumento para reconsiderar los fundamentos de las prácticas occidentales. Las relaciones humanas dentro de los procesos creativos son señaladas por John-Steiner en cuatro grandes categorías:

⁴⁸ International Contemporary Ensemble. Disponible en www.ice.org, agosto 2013.

- Colaboración distributiva: práctica que puede acontecer en contextos organizados o informales. Los partícipes exploran ideas, pensamientos e intercambian información a través de roles informales e involuntarios. Quienes participan de este tipo de colaboración comparten intereses y puntos de vista personales. Los intercambios y la exploración de ideas luego son trasladadas al terreno del crecimiento personal.

- Colaboración complementaria: Es el tipo de colaboración más utilizado, basada en el conocimiento personal y compartido de cada uno de los actores, que cumplen un rol determinado. Se observa una clara división del trabajo fundado en las habilidades de cada una de las partes. Esta categoría muestra un importante elemento de apropiación mutua en la que las experiencias compartidas sostienen la individualidad de las partes.

- Colaboración de familia: Este tipo de colaboración comparte muchas características de la colaboración complementaria, pero también ofrece un alto grado de intensidad gracias al desarrollo de la relación. Se caracteriza por modos de interacción donde los roles son flexibles y pueden cambiar en el tiempo. Dependiendo de las habilidades y experiencias, los niveles de independencia, dependencia o interdependencia de los actores pueden cambiar y desarrollarse. Si bien se aplica en la mayoría de relaciones con vínculos familiares, también es aplicable a grupos donde se trabaja muy estrechamente y en los cuales la sociabilización cerrada es fundamental. A menudo estos grupos crean una cultura particular con costumbres distintivas y un vocabulario particular.

- Colaboración integradora: Esta categoría se basa en el deseo de transformar el conocimiento. Sus actores son intensamente productivos, sus innovaciones surgen desde sus interacciones. Se caracteriza por una relación de tiempo prolongado de actividad y prueba – error, diálogo y visiones compartidas. En general, la motivación está guiada por el deseo de transformación del

conocimiento en nuevos conceptos y prácticas. “Estas uniones transforman el trabajo artístico y la vida personal”⁴⁹.

En base a esta diferenciación categórica podemos situar el proceso de composición junto al instrumentista en lo que John-Steiner denomina “colaboración complementaria”, en la que ambas partes aportan sus experiencias, cada una con un rol determinado por su formación y experiencias profesionales.

Tipologías de la relación compositor – instrumentista

Dentro de la categoría propuesta por John-Steiner como “colaboración complementaria”, nos es posible diferenciar dos tipologías dentro de la relación compositor - instrumentista. La primera de ellas la constituyen compositores que no requieren la presencia del instrumentista en ningún momento del proceso de escritura; una vez compuesta la obra, contactan al instrumentista con el objeto de presentarla en público. En caso de resultar necesario, el instrumentista puede sugerir ínfimos cambios, en general en pasajes incómodos de tocar, o correcciones en las grafías de técnicas extendidas. En este caso, el instrumentista se atiene a desempeñar el rol de intérprete, sin ninguna otra injerencia en el argumento compositivo⁵⁰. Bajo estas circunstancias y opuestamente a la segunda tipología, la relación compositor - instrumentista resulta distante.

La segunda tipología en la relación compositor - instrumentista es la que interesa a este estudio. Difiere con la primera en el hecho fundamental de que ambos artistas se encuentran en contacto permanente durante el proceso de composición. En esta relación más estrecha, compositor e intérprete discuten ideas, exploran las sonoridades del instrumento y prueban otras nuevas, exponen uno al otro sus experiencias a fin de constituir entre ambos un trabajo artístico completo.

⁴⁹ JOHN – STEINER, V.: “*Creative Collaboration*”, Oxford University Press. New York, 2000. p.96.

⁵⁰ GARCÍA, P.: “*Entrevista a Sergio Catalán*” Apuntes. Buenos Aires, setiembre 2013.

Tanto en las ciencias como en el arte podemos observar muchos ejemplos de este tipo de relación; Mario Lavista describe una situación particular entre Stravinsky y Dushkin que echa luz sobre el valor de la relación colaborativa: “Stravinsky sí tenía un diálogo con sus instrumentistas, por ejemplo, el *Concierto para violín* se lo hace a Samuel Dushkin. Es evidente que Stravinsky no era violinista: pensaba en términos violinísticos, pero el primer acorde es, en principio, un acorde imposible. Stravinsky se lo enseñó a Samuel Dushkin en un restaurante y Dushkin le dijo: “Este acorde es imposible, pero de todas maneras déjame ir a mi casa para probarlo”. Y resultó que sí se podía tocar. Entonces Stravinsky sí tuvo necesidad de dialogar con el intérprete para que probara que el acorde inicial de su concierto se puede hacer y es violinístico. Es de una sonoridad muy extraña, es un acorde muy abierto...”⁵¹, Dushkin describió que en varios encuentros con el compositor su función era “asesorar a Stravinsky de modo tal que sus ideas se adaptaran lo mejor posible a las exigencias del violín”⁵².

La presencia del instrumentista en el proceso creativo

El escenario en el que compositor e instrumentista se involucran y relacionan nos muestra el telón de fondo de un proceso en el que se conjugan la exploración de las riquezas expresivas y técnicas en los instrumentos y la posibilidad de probar y experimentar con el instrumentista en la indagación de un nuevo virtuosismo instrumental. Para el compositor Marcelo Delgado esta relación es “puro beneficio: hay cosas que el compositor ya sabe, pero vueltas a decir en la voz del instrumentista se renuevan, se re-significan y revalidan su importancia”⁵³. El compositor mexicano Mario Lavista manifiesta la misma valoración cuando dice “la presencia del instrumentista en el proceso de composición es fundamental, ya que es una fuente de

⁵¹ HELGUERA, P.: “*El compositor en su estudio. Conversación con Mario Lavista*”, Disponible en <http://mexiqueculture.pagesperso-orange.fr/nouvelles2-lhelguera-es.htm>, recuperado diciembre 2012.

⁵² WHITE, E.W.: “*Stravinsky. The composer and his works.*”, University of California Press. California, 1984. p. 99 – 100.

⁵³ GARCÍA, P.: “*Entrevista con Marcelo Delgado*” Grabación. Buenos Aires, 2013.

hallazgos técnicos y expresivos”⁵⁴. En el transcurso de este proceso el instrumentista corrobora las propuestas del compositor, y puede mostrarle las infinitas posibilidades del instrumento. La flautista Camila Hoitenga (Alemania), admite que desarrolla técnicas nuevas junto a los compositores en un proceso que conlleva muchas pruebas hasta lograr el efecto sonoro deseado.⁵⁵ Si bien consideramos necesario el lugar que el instrumentista ocupa en este proceso, es importante resaltar a través de las palabras de Lavista, que éste “forma parte del proceso sonoro, no del proceso formal o creativo de la obra”⁵⁶, fundamentando que el instrumentista no sea reconocido como parte generadora del material musical.⁵⁷ Es de esta manera que los conocimientos técnicos de la composición y el instrumento se irán complementando y sugestionando a ambos artistas a trabajar conjuntamente.

El panorama de trabajo conjunto se amplía cuando tomamos en cuenta las palabras del flautista y compositor mexicano Wilfrido Terrazas: “existe una “cultura” del trabajo con compositores, que ignoran quienes sólo interpretan obras de compositores muertos.”⁵⁸. Con esta afirmación, Terrazas jerarquiza el trato habitual del intérprete de música contemporánea con compositores, fuentes directas de la música que interpreta. Este trato le ofrece la oportunidad de acercarse a las ideas fundamentales del compositor y su obra y, resultado de ello, el intérprete responderá en forma directa a estos estímulos, aportando sus experiencias y su conocimiento instrumental. Marcelo Delgado acentúa la importancia del encuentro y de la relación que se construye entre compositor e instrumentista: “Es más importante juntarse y hacer juntos. No necesito que venga un flautista que no conozco, toque mi obra y se vaya”⁵⁹. La necesidad de diálogo e intercambio se hace presente en las palabras de Lavista: “si se quieren expandir elementos colorísticos o técnicos, es necesario que el

⁵⁴ HELGUERA, P.: op. cit.

⁵⁵ PRANAITS, S.: “A passion for new sounds”, Flute Talk Magazine. Illinois, 2001. p. 8.

⁵⁶ HELGUERA, P.: “El compositor en su estudio. Conversación con Mario Lavista” www.mexiqueculture.pagesperso-orange.fr/nouvelles2-lhelguera-es.htm, recuperado diciembre 2012.

⁵⁷ Roe afirma que en el proceso final de la composición de una obra el instrumentista es reportado como un participante secundario, y no como parte generadora del material musical. Se puede consultar en ROE, P.: “A phenomenology of collaboration in contemporary composition and performance”, www.paulroe.org/writings, p. 38. Recuperado diciembre 2012.

⁵⁸ TERRAZAS, W.: “Ser intérprete a principios del siglo XXI. Dos textos breves”, Revista Redes Música. México, 2007. p. 20.

⁵⁹ GARCÍA, P.: “Entrevista a Marcelo Delgado” Grabación. Buenos Aires, 2013.

compositor tenga un diálogo estrecho con el instrumentista, para poder experimentar diferentes posibilidades a las tradicionales”⁶⁰.

En líneas generales, el proceso de creación entre instrumentista y compositor se realiza cara a cara, de una manera informal, y la mayoría de las veces no se documentan los pasos en el proceso de creación de la obra. Esta informalidad permite que ambos, instrumentista y compositor, profundicen en el funcionamiento del instrumento: desde cómo está construido, cuál es su mecanismo, cómo se toca y cómo se piensa el instrumento: un piano no se toca igual que un oboe o una flauta. Este proceso deriva en un diálogo muy fértil que da lugar a la experimentación de posibilidades sonoras y técnicas diferentes a las tradicionales.

Pensamiento idiomático

Resulta de un gran interés en los compositores el hecho de expandir las posibilidades del instrumento explorando sus recursos técnicos y expresivos, haciendo pruebas o experimentos con el instrumentista para asegurarse de estar planteando una idea con sentido idiomático y no una idea contraria a la naturaleza del instrumento. Sobre este punto, Lavista despliega el concepto de lo que él llama “pensamiento idiomático”: un tipo de pensamiento íntimamente ligado a la naturaleza del instrumento, y que en algunos casos se llega a tener el registro del sonido del instrumento en la mente.

Una observación en piezas musicales compuestas para diferentes instrumentos nos lleva a pensar que, ciertamente, los compositores tienen un particular sonido en su mente al escribir una obra. En este sentido, Delgado añade que se llega a un estadio donde instrumentista y compositor se conocen tanto, que el compositor incorpora a su memoria ciertos rasgos, posibilidades y aptitudes del

⁶⁰HELGUERA, P.: “*El compositor en su estudio. Conversación con Mario Lavista*”, Disponible en <http://mexiqueculture.pagesperso-orange.fr/nouvelles2-lhelguera-es.htm>, recuperado diciembre 2012.

instrumentista, construyendo una especie de “admiración” en la que no necesita encuentros con el instrumentista porque consigue apropiarse de una confianza invaluable del mismo.

Llegados a este punto podemos afirmar que, al momento de escribir una obra, el compositor escucha en su mente el sonido del instrumentista para quien escribe y conoce; lo que no significa que otro instrumentista no pueda reproducir la obra, sino que la sonoridad del instrumentista con quien se relaciona resulta muy cercana a la que el compositor tiene en su mente.

Correspondencia del compositor con la exposición del instrumentista

Desde técnicas nuevas a movimientos coreográficos, y en particular las obras de la década de 1960 y posteriores, demandaron de los instrumentistas no sólo un virtuosismo técnico sino infinidad de situaciones experimentales⁶¹. Podríamos afirmar que la práctica de pasajes musicales extremos y el ensayo de gestualidades escénicas no convencionales resulten capaces de lograr que el instrumentista se libere de hábitos adquiridos en su preparación técnica permitiéndole ampliar su individualidad personal. Sin embargo, al recrear una obra en público, el intérprete se somete naturalmente a un alto grado de exposición; en otras palabras, “pone el cuerpo”⁶². El cuidado por el pudor, los movimientos escénicos, los gestos y la dificultad de pasajes técnicos forman parte de la exhibición a la que se expone el músico. Delgado afirma que éste debe asegurarle “un sistema de contención que lo ampare de rispideces u otras situaciones que le generen el trabajo propuesto”⁶³ en referencia al compromiso que debe asumir el compositor a sabiendas de los límites del instrumentista. En conclusión, es necesario que desde el principio de la relación

⁶¹ Las actuaciones inclasificables del dúo de Nam June Paik y la violoncelista Charlotte Moorman llevaron las situaciones musicales hasta fronteras experimentales impensadas: tocar con el torso desnudo, gritar o realizar todo tipo de agregados al instrumento. Las presentaciones del Ensamble Fluxus (desde 1950), inspirado por Cage, también reflejan la búsqueda de otras cualidades para garantizar la emoción de lo inesperado.

⁶² GARCIA, P.: “Entrevista a Marcelo Delgado” Grabación, Buenos Aires, 2013.

⁶³ GARCÍA, P.: op. cit.

entre compositor e instrumentista exista una aceptación y un respeto mutuo de las formas de trabajo.

Por otra parte, y reafirmando la importancia del instrumentista en el proceso de composición, podría suceder que una obra compuesta, pero sin revisar por el instrumentista, contenga pasajes difíciles o imposibles de tocar. Esta pieza no revisada o no interpretada, podrá ser considerada una obra incompleta, y quedará suspendida en el camino hacia su plena realización sonora⁶⁴. Un instrumentista que no tenga relación con el compositor no sabrá lo que éste busca en la obra y, expone a ésta a consecuencias muy perjudiciales si expresa que la obra es imposible de tocar. La misma podría ser abandonada por el compositor, renunciando así a cualquier nueva idea o solución posible para lograr un transcurso sonoro. En este sentido, Karttunen asevera que las ideas de un compositor pueden ser excelentes, más en las obras de nuestro tiempo necesitan mínimamente la revisión de un instrumentista⁶⁵.

Conclusiones parciales

En este capítulo hemos profundizado sobre el rol del instrumentista dentro de los procesos de composición de una obra escrita con lenguajes contemporáneos, lo que nos permite apuntar las siguientes síntesis y conclusiones:

a) Definimos el rol que cumple el instrumentista en el proceso de creación de una obra, e indagamos en base a la categorización de las relaciones entre artistas de V. John-Steiner, definiendo el lugar que ocupa la relación compositor - instrumentista.

⁶⁴ KARTTUNEN A.: "Discovering the music around me" Finnish Music Quarterly II. Helsinki, 1999. p.16-21.

⁶⁵ KARTTUNEN, A.: "*Reflections on the relation between interpreter, composer and audience*". Disponible en www.karttunen.org. 2012.

b) En base a la categorización de John-Steiner definimos dos tipologías de relaciones compositor-instrumentista y las comparamos a fin de comprender sus similitudes y diferencias.

c) Situando como escenario el compromiso mutuo como parte de una cultura de trabajo, definimos las características donde compositor e instrumentista se relacionan y la forma en que el compositor llega a un pensamiento idiomático. Recalamos la reciprocidad y el respeto entre compositor e instrumentista como valor fundamental durante el proceso compositivo de una obra.

d) Nos ocupamos de aquellas responsabilidades que deben ser atendidas por el compositor durante todo el proceso creativo con el fin de preservar al intérprete y la relación entre ellos.

e) En oposición a la realización de una obra completa, hemos ampliado el tema refiriéndonos a aquellas obras incompletas que no han sido revisadas por el instrumentista, validando la importancia del éste junto a los procesos creativos.

En el próximo capítulo abordaremos el panorama de la música contemporánea en nuestro país con el fin de obtener una óptica de los acontecimientos que enmarcan la producción local.

CAPÍTULO 4

Actividades relativas a la música contemporánea en Argentina en la última década.

Introducción

Durante la última década la música contemporánea se encuentra en pleno desarrollo y expansión en nuestro país: nuevas carreras universitarias y agrupaciones de cámara, clases magistrales, encuentros y festivales de música contemporánea, conciertos de instrumentistas solistas y ensambles, forjan por sí mismas un contacto entre intérpretes y compositores, que, congregados en lugares afines, organizan proyectos conjuntos con nuevas músicas. Un panorama detallado nos brinda una más clara dimensión de este movimiento que, en auge, augura un importante crecimiento en Argentina.

Formación académica

Desde la década de 1980 un significativo movimiento de creación se gesta paulatinamente en diferentes universidades con carreras de composición. En la provincia de Buenos Aires, la Universidad de Morón, Universidad Nacional Tres de Febrero y Universidad de Quilmes ofrecen carreras en composición y electroacústica. Desde 1982, la Universidad Católica Argentina ofrece, además de la carrera de dirección orquestal, la licenciatura en composición, en la cual los alumnos tienen sus primeras experiencias directas con instrumentistas durante la composición de sus obras. Esta universidad fue pionera, gracias a la gestión de la compositora y docente Marta Lambertini (Buenos Aires, 1937), en incorporar a las cátedras de composición un grupo de cámara conformado por instrumentistas especializados en música contemporánea con quienes los alumnos establecen el primer contacto para la creación de sus composiciones. En este acercamiento, los estudiantes tienen la

posibilidad de compenetrarse con los aspectos más fundamentales de la escritura y la sonoridad específica del instrumento. Es meritorio destacar que a partir de esta experiencia han surgido proyectos conjuntos entre compositores e instrumentistas, lo que significa un eslabón primordial para el desarrollo de la música contemporánea en nuestro país. La modalidad se ha ido insertando poco a poco en otros centros académicos logrando poseer un ensamble estable para la producción de obras, como es el caso de la Universidad Tres de Febrero, en Buenos Aires, donde se realizan actividades con un cuarteto de cuerdas.

Constituyó una plataforma fundamental para el desarrollo de la música contemporánea entre 1993 y 2009, el Centro de Estudios Avanzados en Música Contemporánea (CEAMC), institución de carácter privado que mantuvo una intensa actividad en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Dicha institución formaba alumnos con carreras especializadas en jazz, música contemporánea y popular y música electroacústica. El pilar fundacional de este centro significó el contacto entre artistas locales con sus pares internacionales, invitándolos a participar en el país y organizando seminarios, conciertos y talleres. Entre los invitados visitaron nuestro país Irvinne Arditti (Reino Unido), Jean-Jacques Nattiez (Canadá), Robert Cahen (Francia), entre otros. El cuerpo docente del CEAMC estuvo conformado por significativas figuras del medio, entre ellos Gerardo Gandini, Francisco Kröpfl, Erik Oña, Federico Monjeau, Guillermo Scarabino, Julio Viera, Diego Fischerman, Pablo Cetta y Alejandro Iglesias Rossi. Las actividades de concierto estaban a cargo del Quinteto CEAMC, integrado por Patricia Da Dalt (flauta), Haydee Schwartz (piano), Elías Gurevich (violín), Jorge Pérez Tedesco (cello) y Guillermo Sánchez (clarinete) realizando una gran cantidad de acciones culturales enriquecedoras para estudiantes de composición, dirección e instrumentistas.

En la ciudad de Córdoba en la actualidad el compositor Juan Carlos Tolosa realiza una gran labor como director y maestro de composición en la Universidad de Córdoba y en el grupo “La Colmena”, lugares donde se forma una nueva generación de importantes compositores, entre ellos Marcos Franciosi, Lucas Luján y Bruno Fioranelli entre otros.

En la ciudad de Mendoza, desde 2003, en la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo se dicta la Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del siglo XX, primera carrera de posgrado en la especialidad en Argentina dedicada al estudio de la música de producción latinoamericana de nuestro siglo a través de sus composiciones, compositores y cultura social. Importantes figuras del medio latinoamericano han ofrecido seminarios especializados, entre ellos Francisco Kröpfl (Argentina), Mario Lavista (México), Gerard Behague (Estados Unidos), Adina Izarra y Luis Julio Toro (Venezuela).

Si bien es cierto que en 2004 un estudio reveló en la provincia de Mendoza una notable escasez de actividades ligadas a la música contemporánea derivado ello, quizás, de una exigua formación de compositores, poca frecuencia de conciertos, formación de públicos, o insuficientes políticas culturales⁶⁶, en la actualidad el panorama resulta considerablemente más fecundo. Desde que se creó la carrera de Licenciatura en Composición Musical con orientación en Composición, dependiente de la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo en 1999, se observa un creciente movimiento de actividades. La cátedra, que ha estado a cargo de los profesores Dante Grela, Damián Rodríguez Kees, Adrián Rusovich y actualmente Miguel Bellusci, refleja a través de sus egresados un importante compromiso en la composición de obras contemporáneas y la música electroacústica en diversas actividades. A través del Centro de Estudios de Música Contemporánea, CEMUC, dirigido por la Profesora Mirta Poblet y asesorado artísticamente por Dante Grela, se lleva adelante una variada programación de conciertos y actividades educativas. En lo que respecta a actividades culturales, la Facultad de Artes y Diseño de dicha Universidad presenta anualmente un ciclo de conciertos denominado “Semana de la Música Contemporánea” dedicado cada uno a un instrumento en particular, mientras que, jóvenes compositores egresados de la Universidad Nacional de Cuyo, integran “Nuevas emisiones sonoras”, un grupo dedicado a la creación y producción de conciertos referidos a la música contemporánea. Sumado a ello, se lleva a cabo “Mapa Musical Argentino para flauta”, un importante proyecto de investigación de la Secretaría de Ciencia Técnica y Posgrado de la Universidad Nacional de Cuyo que,

⁶⁶ GUEMBE, G.: “Vanguardia situada: una retórica de la pertenencia. Construcción y reconstrucción de la identidad en *Didar y Vaivén*, de Susana Antón”. Disponible en: http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/4928/tesismaestria-guembe.pdf. Mendoza, 2004. p.98.

bajo la dirección de Beatriz Plana, difunde nuevo repertorio de compositores mendocinos para ese instrumento.

Espacios y salas de conciertos

Paulatinamente, y acompañando las actividades nacidas a partir de la formación de nuevos compositores e instrumentistas, en distintas ciudades de nuestro país se han ido generando nuevos espacios que albergan ciclos de música contemporánea abriendo expectativas e incentivando a jóvenes músicos la producción de obras.

En la ciudad de La Plata, provincia de Buenos Aires, funciona el Centro de Experimentación Escénica del Teatro Argentino (TACEC), bajo la dirección de Martín Bauer. Fue creado con el fin de construir un espacio que facilitara la creación de obras de los artistas experimentales de nuestro país, permitiéndoles el diálogo e intercambio con sus colegas extranjeros y posibilitándoles trabajar en las mejores condiciones económicas y artísticas. Desde su creación, el TACEC ha producido numerosas obras con la participación de artistas argentinos y extranjeros, llegando a ser una de las vidrieras más interesantes de producción contemporánea de los últimos años. Como referencia, en el año 2009 se contrataron cerca de trescientos artistas para la puesta en escena de la programación.

Otro importante espacio resulta el Centro de Experimentación del Teatro Colón, fundado por Gerardo Gandini en 1996, que alberga en sus salas el mayor ciclo de música contemporánea de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires con una programación de alrededor de dieciséis conciertos por temporada. Debido a que este cuerpo del Teatro Colón participa del circuito de encargos de producción, en los programas de concierto figuran numerosos estrenos, entre ellos, óperas y puestas multidisciplinarias de artistas locales y extranjeros, con activa participación de artistas locales.

CONDIT, - Conciertos del Distrito Tecnológico de Buenos Aires -, es otro de los nuevos sitios que impulsan la actividad contemporánea. Está situado en un barrio de la periferia de la ciudad de Buenos Aires, siendo su principal objetivo el de la creación de nuevo repertorio a través de la práctica y exposición de obras. Una de las propuestas más novedosas de sus organizadores es la composición de nuevas músicas a través de la investigación en el campo de la visualización musical de información con un sistema de partituras interactivas. Actualmente cuenta con un ciclo de conciertos y cuatro residentes extranjeros.

En la ciudad de Mendoza, en octubre de 2012 fue inaugurado el Espacio Cultural Julio Le Parc, un imponente edificio dedicado a las actividades culturales y que, desde su inauguración, da lugar a expresiones del arte contemporáneo.

Entre los ciclos de música contemporánea que se realizan en la ciudad de Buenos Aires, figura el Ciclo de Conciertos de Música Contemporánea del Teatro San Martín, que en su XVII temporada ocupa uno de los lugares más importantes en el movimiento musical contemporáneo en nuestro país. Este ciclo, dirigido y programado por Martín Bauer, se caracteriza por la diversidad de conciertos, con la participación de músicos locales y extranjeros, y el estreno y primeras audiciones de importantísimas obras de nuestro tiempo. A lo largo de sus temporadas, este evento se ha instalado en el calendario artístico de Argentina.

En la misma ciudad el Ciclo de Música Contemporánea del Teatro Nacional Cervantes inaugurado en el año 2010, con idea y dirección del compositor Martín Queraltó, convoca a numerosos músicos del medio ofreciendo una variada propuesta musical con gran cantidad de público. Además de artistas locales, el ciclo presenta numerosos estrenos, entre los que figura repertorio para música de cámara, solistas y óperas de cámara de compositores argentinos. El ciclo tiene su lugar en la sala Orestes Caviglia del mencionado teatro, y hace sus presentaciones una vez al mes durante todo el año.

“La música en diálogo con otras artes”, ciclo dirigido por el compositor Marcelo Delgado, ha generado a su vez la incorporación del espacio de la Fundación

OSDE como nuevo ámbito de escucha. Este ciclo de música tiene la particularidad de estar pensado desde la conjunción de la música con otras artes: plástica, dramática y danza, en cuatro funciones al año.

Agrupaciones musicales

Ensamblés y formaciones de música de cámara privilegian el binomio compositor - instrumentista en nuestro país brindando a los artistas más jóvenes la posibilidad de enriquecer el repertorio local con sus obras. Ejemplos de ello son “Nonsense Ensemble Vocal de Solistas”, cuyos comienzos datan del año 2009 y tiene en su haber dos trabajos discográficos, presentaciones destacadas en importantes salas del país y el llamado a un concurso bianual para la presentación de nuevas obras para formación vocal; el ensamble “Suono Mobile Argentina”, residente en Córdoba y que, bajo la dirección artística del clarinetista Eduardo Spinelli, realiza presentaciones en Córdoba y Buenos Aires y “MEI – música para flautas”, dúo con una importante trayectoria dentro y fuera del país, y del que su último trabajo discográfico contiene obras nacidas a partir de la relación de las flautistas con los compositores.

Para la presente investigación, y por lo mencionado acerca de la adecuación de la flauta a las nuevas formas de producción sonora y la vinculación entre compositores e intérpretes, se seleccionaron dos obras creadas a través de la relación con las integrantes de “MEI – música para flautas”.

MEI – música para flautas. Producción de obras con compositores.

“MEI – música para flautas” está integrado por las flautistas Patricia García y Juliana Moreno. Comenzó su actividad en el año 2002 con el propósito de recopilar, explorar, estrenar y difundir la música contemporánea para flautas, con especial

hincapié en la difusión y producción de la obra de compositores argentinos y latinoamericanos. El objetivo primordial de esta formación es la producción del repertorio para flautas, y para ello trabajan permanentemente con compositores, con quienes realizan un intenso trabajo de creación integral. En el área pedagógica el dúo dicta seminarios y talleres intensivos orientados a estudiantes y compositores, con el objeto de transmitir y estimular la investigación del lenguaje contemporáneo aplicado a la literatura para flautas transversas.

Los conciertos del dúo están concebidos como un espacio visual donde transcurre la acción sonora; cada obra habita un contexto visual montado con diversos recursos: imágenes proyectadas, puesta de luces y procesos de ambientación escénica que intervienen el espacio. La profunda comunicación entre las instrumentistas en el momento de producción de las obras nos lleva un poco más lejos a fin de comprender la importancia de la gestualidad corporal que “MEI – música para flautas” toma como concepto para el abordaje de su repertorio. Esta concepción del gesto se ve reflejada en las palabras de Jorge Sad, quien afirma que la interacción entre los instrumentistas “favorece procesos de identificación y empatía resultando estas acciones en un fenómeno de comunicación musical”⁶⁷.

De esta característica performática surgió el proyecto “Aire y sentido”, al que nos referiremos en las siguientes líneas, y que dio como resultado cinco obras para formaciones con flautas, dos de las cuales son objeto de análisis y ejemplificación en el presente estudio.

Proyecto “Aire y Sentido”

El proyecto “Aire y Sentido” nació a partir de la idea del compositor y docente Marcelo Delgado de acercar a cinco de sus discípulos al trabajo con instrumentistas, y para ello sugirió a “MEI – música para flautas”. Los compositores

⁶⁷ SAD, J.: “Apuntes para una semiología del gesto y la interacción musical “. Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación - Universidad de Palermo. Buenos Aires, 2006. p. 63 – 71.

Agustín Pelisch, Sebastián Pozzi-Azzaro, Andrés Buhar, Agustina Crespo y Gabriel Chwojnik integraron el proyecto.

A partir del concepto performático con el que trabaja este dúo de flautas en particular los alumnos tuvieron como condición la elaboración de una obra para una o dos flautas que incluyera un elemento no necesariamente musical, que dialogara como un material sonoro más pudiendo, a su vez, estructurar formalmente la obra.

Los compositores emplearon gestos escénicos y corporales, gestualidades actorales e instrumentos de juguete que complementaron la sonoridad de las flautas y la distribución espacial de las intérpretes. Estos elementos convocaron al espectador a escuchar y “mirar” la música.

Los aspectos formales y compositivos de cada una de las obras fueron supervisados por Marcelo Delgado y las aproximaciones a los aspectos técnicos -sonoros de las flautas se realizaron a través del seguimiento de las flautistas de “MEI – música para flautas”. “Aire y sentido” tuvo una duración de diez meses, durante los cuales los compositores y elaboraron sus obras poniendo en práctica la relación compositor -instrumentista. El trabajo en su totalidad fue presentado en la sala OSDE de Buenos Aires, en 2011. Las obras fueron grabadas con el fin de presentar un disco compacto, y han sido incluidas en el repertorio de conciertos del dúo de flautas. Dos de ellas, “Esa Lare” de Valentín Pelisch y “Telegramas” de Agustina Crespo forman parte del primer trabajo discográfico de “MEI – música para flautas” denominado “Territorio, el espacio invisible del aire”.

En la presente investigación se analizan dos de las cinco piezas del proyecto antes mencionado: “Telegramas” de Agustina Crespo y “Palabra Húmeda” de Pozzi-Azzaro.

Conclusiones parciales

A fin de obtener un panorama actual de la música argentina contemporánea, observamos la siguiente síntesis y conclusiones en este capítulo:

- a) Determinamos las principales actividades, conciertos, ciclos, centros de difusión y educación en Argentina concernientes a la música contemporánea.
- b) En el ámbito académico señalamos las Instituciones Educativas que en sus carreras de composición inician a sus alumnos en el trabajo con instrumentistas.
- c) Distinguimos los principales ensambles y grupos solistas que a través de la relación instrumentista – compositor impulsan la creación y difusión del repertorio local.
- d) A fin de particularizar el trabajo con compositores, detallamos el concepto de trabajo de “MEI – música para flautas” dentro del proyecto “Aire y sentido” y brindamos algunas particularidades de sus resultados que reflejan el valor del trabajo conjunto.
- e) Esta síntesis nos permite afirmar que existe en nuestro país un especial interés por la producción local de música contemporánea apoyada en importantes pilares de índole educativo y artístico.

En el próximo capítulo abordaremos seis obras de compositores argentinos escritas bajo la relación compositor – instrumentista a modo de estudio de caso para ejemplificar la importancia del rol del intérprete contemporáneo en los procesos de creación e interpretación de una obra. Los elementos tratados en este capítulo se encuentran relacionados con el análisis morfológico tradicional con el fin de profundizar los aspectos relativos al presente estudio.

CAPÍTULO 5

Seis obras argentinas creadas a través de la relación instrumentista - compositor.

Introducción

El presente capítulo refiere al análisis de las obras que conforman el concierto de tesis⁶⁸ y tiene como objeto particularizar, a través de la experiencia personal, aquellos aportes técnicos y sonoros que reflejan el rol del instrumentista durante el proceso de escritura de una obra.

Las obras se seleccionaron, en primer lugar, por haber sido compuestas en diálogo directo con los compositores empleando nuevas técnicas instrumentales aplicadas al lenguaje de la flauta; en segundo lugar, porque ellas implican un significativo aporte al repertorio argentino para flauta.

El presente análisis abarca la biografía personal de cada compositor, una visión general de la obra y un minucioso estudio sobre el rol del compositor y el instrumentista durante el proceso creativo y de interpretación, basado en el trabajo intensivo de la autora con los compositores en sesiones de estudio-ensayo. Se incluyen el análisis, discusión y explicación de las técnicas instrumentales utilizadas en cada una de las piezas. El orden elegido de presentación de las obras es cronológico, y no pretende establecer diferencias temporarias entre las mismas.

Para cerrar el capítulo se presenta la síntesis que arrojan las conclusiones parciales de cada obra y que nos será de utilidad para la definición de las conclusiones finales.

⁶⁸ Se adjuntan partituras de las obras en el Apéndice I

Luis Toro: “Aconitum” (2001)

Biografía del compositor

Luis Toro nació en Córdoba, Argentina, donde cursó la Licenciatura en Composición Musical en la Universidad Nacional de Córdoba. En 2001 se radicó en Buenos Aires continuando su formación en CEAMC. Desde 2003 continuó sus estudios con Gerardo Gandini. En 2008 ganó la Beca Melos-Gandini. Fue galardonado con Primera Mención en “Premios Regionales 2001”, Premio Juan Carlos Paz (2005), y Premio IV Concurso Eduardo Alemann (2008). Organizó varios festivales de artes y ciclos de conciertos en Chubut, Buenos Aires y Córdoba. Desde 2010 co-dirige y participa del grupo de creación colectiva “La Turba”, de la Universidad Nacional de Córdoba.

Sus obras fueron estrenadas en Córdoba y Buenos Aires, a cargo de destacados solistas y ensambles. Realizó tres conciertos monográficos: Connecticut - Concierto (Buenos Aires), “Artificialezas” (Córdoba) y “Territorios Sutiles” (Córdoba). Entre las agrupaciones que estrenaron sus obras figuran: Nuevo Ensamble Colectivo, MEI – música para flautas, Ensamble Sirius, Suono Móbile, Buenas Salenas, Ricercare, RED ensamble, Leim Ensamble, Manos A Las Obras, ensamble WONDERLAND! y Ensamble Dal Niente (Chicago).

Desde 2011 lleva adelante “Los números que cantan”, un proyecto de música experimental en Córdoba. Es integrante del equipo de investigación “Procesos Creativos en la Composición Musical: El Sincretismo Como Fenómeno Compositivo” (Secyt – Universidad Nacional de Córdoba). Actualmente es profesor asistente de la cátedra de Composición III de la Carrera de Composición Musical y organiza ciclos de conciertos en la provincia de Córdoba.

Introducción a la obra

“Aconitum” es la primera obra de catálogo de Luis Toro. Fue compuesta para flauta en sol en 2001. Su título deriva de “Cefalea”, cuento de Julio Cortázar (1914-1984), en el que se refiere al *aconitum* como el contraataque para una “ansiedad que nace a partir de cualquier insignificancia⁶⁹”. Para su creación, y con el objeto de que la obra resultara sugestiva a nivel flautístico, el compositor decidió utilizar técnicas extendidas dentro de un criterio compositivo de tipo tímbrico. Esta descripción significó a la obra “la impronta de una música de impulso vertiginoso y onírico⁷⁰”.

Proceso creativo

Con el fin de corroborar los recursos tímbricos de la obra ya compuesta y transmitir sus ideas al instrumentista para la interpretación en público, Luis Toro tomó contacto con la autora del presente estudio. Durante algunos encuentros se exploraron las diferenciaciones tímbricas escritas en la obra y Toro requirió escuchar sonoridades particulares de su obra, interesado especialmente en la producción de armónicos y los cambios de ángulo en la embocadura de la flauta. En ese momento, “lo que no tenía conciencia era de la heterogeneidad de variables que rondaban en torno a la forma de realización y resultado sonoro”⁷¹, recuerda el compositor.

- Técnicas extendidas

La exploración del compositor junto a la instrumentista constituyó el reconocimiento de los colores tímbricos, las intensidades y recursos de la producción de armónicos en la flauta en sol requeridos en “Aconitum”.

⁶⁹ CORTÁZAR, J.: “Bestiario”. Editorial Sudamericana. Buenos Aires, 1951.

⁷⁰ GARCÍA, P.: “Correspondencia con Luis Toro.” Apuntes. Buenos Aires, 2013.

⁷¹ GARCÍA, P.: op. cit.

Referido a la producción de sonidos armónicos, resulta importante conocer su funcionamiento en la flauta. Como sonoridades particulares, los armónicos naturales constituyen un sistema tímbrico: cada secuencia de parciales sobre una misma fundamental posee un color así como características similares en la relación de digitación y afinación.

La partitura de “Aconitum” no especifica las notas fundamentales para cada armónico, y por esta razón se realizó junto al compositor una aproximación a las diferencias tímbricas de un mismo sonido armónico generado a partir de distintas fundamentales. Así, en la última sección de la pieza de Toro, se emplean gestos contruidos con sonidos armónicos en la tercera octava de la flauta. El encuentro con el compositor permitió definir las fundamentales de los armónicos en cada frase.

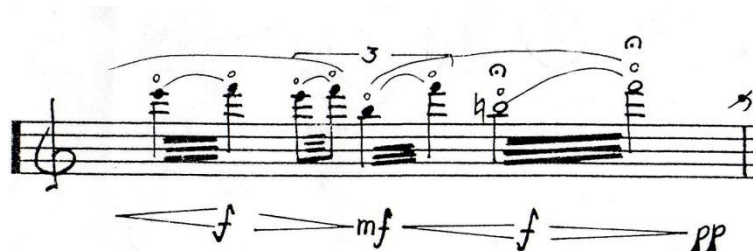


Ejemplo 1 - Empleo de sonidos armónicos. Pág. 6

Esta experiencia resultó para Luis Toro un punto de “retroalimentación, en función de considerar opciones e ir creando la interpretación de la versión”⁷². A partir de este punto de encuentro, el compositor decidió sustituir algunos armónicos por notas reales, reemplazó sonidos armónicos y definió notas fundamentales para la versión interpretativa, dando énfasis a la homogeneidad sonora de su obra.

De la misma manera, se realizaron pruebas sonoras de trémolos contruidos sobre sonidos armónicos en la tercera octava, investigando en detalle aquellos que presentaran un mayor rango dinámico y sonoro. Los trémolos explorados fueron utilizados por Luis Toro, también en la sección final de “Aconitum”.

⁷² GARCÍA, P.: “Correspondencia con Luis Toro.” Apuntes. Buenos Aires, 2013.



Ejemplo 2 - Empleo de trinos de armónicos. (Pág. 6, 3° sistema)

En la flauta, los cambios de ángulo de la emisión de aire sobre la embocadura producen un glissando sobre la nota, es decir, una transición ininterrumpida de una nota a otra. A esta técnica también se la denomina con su nombre en inglés, *bending*. Luis Toro precisó conocer los registros de la flauta en sol donde esta técnica resulta efectiva y tomó el registro grave por ser el que admite más elasticidad sonora y dinámica. Ejemplo de ello puede observarse en el comienzo de la obra:



Ejemplo 3 - Empleo de bending en la primera octava. (Pág 1, 3° sistema)

- Interpretación

Para la comprensión de los gestos musicales y la ratificación de las técnicas extendidas se sucedieron algunos encuentros más, durante los cuales se realizó una grabación hogareña de la obra y se definieron criterios musicales dirigidos a consolidar un discurso donde la corporeidad del instrumentista resultara afianzada a los gestos musicales, a fin de lograr el carácter vertiginoso y onírico requerido por el compositor.

Conclusiones Parciales

En el marco del presente estudio, y teniendo en cuenta que el compositor se acercó al instrumentista una vez compuesta la obra, podemos desprender las siguientes conclusiones parciales:

- a) Luis Toro concibió este momento como una toma de conciencia de las características particulares del instrumento elegido.
- b) El acercamiento al instrumentista permitió un mayor conocimiento de los recursos tímbricos que el instrumento ofrecía. Este hecho resultó fundamental para que la obra cobrara un discurso uniforme y elíptico en su morfología a través de una gestualidad musical.
- c) Podemos asegurar que el encuentro con el instrumentista profundizó la escucha y la implementación de recursos sonoros acordes al instrumento.
- d) Traspasando los límites técnicos del instrumento, y a través del trabajo en conjunto de los criterios musicales, se obtuvo la comprensión necesaria de la obra para el logro de una interpretación conforme al carácter requerido por el compositor.
- e) La obra, incluida en programas de concierto, forma parte del repertorio local.

Diego Tedesco: “Cinco Piezas” (2003)

Biografía del compositor

Nacido en Buenos Aires en 1974 y de formación inicialmente autodidacta, Diego Tedesco cursó estudios de piano, violín, guitarra y teoría musical. Sus maestros de composición fueron Julio Viera (Buenos Aires, 1943), con quien estudió también contrapunto, armonía y orquestación, y Francisco Kröpfl (Rumania, 1931), quien le impartió a su vez clases de análisis musical. Paralelamente estudió Bellas Artes y Diseño Gráfico en la Universidad de Buenos Aires.

Se da a conocer como compositor en 2007 al obtener el primer premio en el concurso Juan Carlos Paz (Fondo Nacional de las Artes) por su obra “Amor constante más allá de la muerte”, para dos coros. En 2008, Francisco Kröpfl le envía a Pierre Boulez una de sus obras. En 2010 recibe un encargo del Plural Ensemble (Madrid) dirigido por Fabián Panisello. Resultó becado por el Fondo Nacional de las Artes en 2011.

Sus obras se han interpretado en escenarios musicales de Argentina, Estados Unidos y Europa. Ha recibido un importante estímulo de los compositores Pierre Boulez, Julio Viera, Mario Davidovsky, Jorge Rotter, Carlos Roqué Alsina, Francisco Kröpfl, Fabián Panisello y Gabriel Brncic.

Introducción a la obra

La obra “Cinco piezas” constituye la primera serie de piezas de Diego Tedesco escritas con técnicas compositivas contemporáneas. Similar a la obra de Luis Toro, esta serie de piezas fue compuesta en 2003 y entregada a la instrumentista para su revisión e interpretación en público. Compositivamente, surgió a partir del estudio de estructuras contrastantes entre sí, empleándose estructuras con rasgos distintivos propios de los micromodos para la organización de alturas. La

organización de alturas en torno a micromodos – grupos de tres sonidos organizados a partir del tono y el semitono - a la que hacemos referencia, conforman un sistema de escritura que es complementado con una selección muy precisa de intensidades, dinámicas, densidades cronométricas, intervalos y registros dentro de cada estructura en particular⁷³.

Las “Cinco Piezas” fueron estrenadas por la autora del presente estudio en la Ciudad de La Plata en 2003, e interpretadas en 2005 por la flautista americana Linda Wetherill en Buenos Aires y Estados Unidos.

Proceso creativo

Tedesco se puso en contacto con la instrumentista y, a fin de que la obra fuera revisada e interpretada en público, se pactaron encuentros de ensayo – estudio. Previo a dichos encuentros Tedesco había trabajado la obra con maquetas MIDI, plataforma que permite tener una escucha aproximada de la obra.

Por ser una obra compuesta con estructuras contrastantes elaboradas en bloques y estar escritas, en su mayor parte, con lenguaje convencional, la necesidad del compositor se circunscribía a la corroboración de que la obra fuera posible de tocar. El hecho de escucharlas en vivo, “le agregó flexibilidad a la dialéctica de la obra⁷⁴”, recuerda el compositor. Y agrega: “fuiste muy respetuosa” refiriéndose a la interpretación de la partitura.

Tedesco observa tener una actitud “un tanto hostil hacia las técnicas extendidas en general⁷⁵” y más proclive al empleo eficaz de los sonidos convencionales que a las nuevas sonoridades; admite que “las dudas surgen más cuando tengo que trabajar con técnicas extendidas⁷⁶”. Sin embargo, podemos

⁷³ El referente y autor de uno de los métodos analíticos más conocido en el mundo es Francisco Kröpfl, aunque hasta la fecha nunca publicó un escrito que documente su método. Sin embargo, éste es conocido oralmente por varias generaciones de compositores argentinos.

⁷⁴ GARCÍA, P.: “Entrevista a Diego Tedesco”. Apuntes. Buenos Aires, 2013.

⁷⁵ GARCÍA, P.: op.cit.

⁷⁶ GARCÍA, P.: op.cit.

observar en “Cinco Piezas” la conjugación de sonidos convencionales con algunas técnicas extendidas como frullato, armónicos y variación sobre el vibrato.

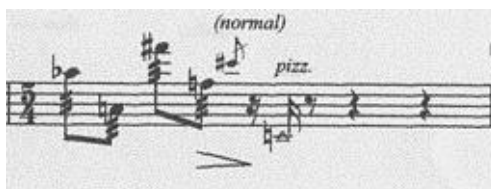
Durante los encuentros el compositor requirió la escucha de sus piezas, ahondando algunos aspectos de carácter técnico, hecho que resultó significativo para realizar correcciones con el fin de optimizar la fluidez del discurso musical. Las correcciones realizadas incluyeron:

1. El agregado de sonidos *pizzicato* en notas que originalmente estaban escritas como notas cortas y con dinámica *mf*, como podemos observar en el comienzo de la pieza “IV”:



Ejemplo 4 - Empleo de sonidos pizzicato

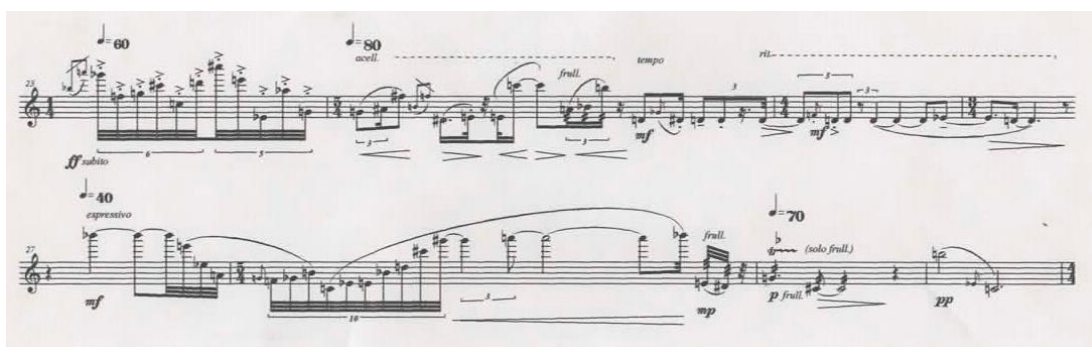
2. Originalmente algunos sonidos con función de cierre en gestos musicales no resultaban claros. En la pieza “II”, Tedesco los reemplazó con notas pizzicato, lo que le agrega una impronta de final al gesto completo:



Ejemplo 5 - Empleo de sonidos pizzicato como final de gesto

3. En pasajes de notas rápidas, originalmente escritas por el compositor a modo de figuras cortas, se sugirió la ligadura de todas las con el fin de lograr mayor fluidez en el discurso.
4. La instrumentista consideró de complejidad ciertos pasajes escritos con grandes diferencias de alturas y velocidades muy rápidas. Se apuntó esta dificultad y se reemplazaron las velocidades de tiempo por otras, acorde a las características que ofrece el instrumento, logrando óptimos resultados para el discurso de la obra en general.

En la partitura corregida, podemos observar los cambios de tiempo que consideró Tedesco:



Ejemplo 6 - Empleo de cambios de tempi en figuras rápidas

Conclusiones Parciales

De las observaciones sobre el proceso de corrección sobre la obra de Diego Tedesco, podemos concluir que:

- a) Siendo “Cinco Piezas” una obra compuesta con notaciones y recursos convencionales, el rol del intérprete resultó significativo para determinar correcciones y optimizar la fluidez del discurso musical.

- b) Los encuentros entre compositor e instrumentista generaron una relación dentro de la cual se propusieron y corrigieron, de común acuerdo, detalles en la obra.
- c) En relación al concepto de la obra pendiente que mencionáramos en el Capítulo 3, observamos que Tedesco trabajó junto al instrumentista observando y corrigiendo detalles para la posterior interpretación. Este hecho permitió la completitud de la obra, así como la posibilidad de ser interpretada en público.
- d) La obra resulta de interés para ser incorporada en el repertorio para flauta sola de producción local.
- e) En la experiencia con Diego Tedesco, se evidencia que la relación entre compositor e instrumentista no atañe solamente a quienes empleen técnicas extendidas sino a aquellos que requieran un análisis en profundidad de la obra, con el objeto de completarla para llegar a su posterior interpretación.

Santiago Diez Fisher: “El Tiempo Audible” (2008)

Biografía del compositor

Santiago Diez Fischer es egresado de la Licenciatura en Composición y Dirección Coral de la Facultad de Música de la Universidad Católica Argentina. Estudió con los maestros argentinos Francisco Kröpfl, Julio Viera y Jorge Sad, con Rebecca Saunders en Berlín y François Bayle y Philippe Leroux en París. Recibió becas del gobierno alemán y francés para realizar estudios en ambos países.

Realizó diferentes cursos de composición, masterclass, residencias y festivales: Schloss Solitude Akademie 2011 (con Chaya Czernowin, Steven Takasugi y Amnon Wolman), Darmstadt 2012 (seleccionado para Ensemble Composition Workshop), Acanthes 2011, Impuls Academy (Graz, Austria, 2011), Atlantic Center for the Arts, (2004). Recibió distintas becas incluyendo el IRCAM - CURSUS 2009/2010, *Eichstätt-Ingolstatt University*, Alemania (2003), Fundación Antorchas (2004), Beca de la Secretaría de Cultura de la Nación (2004) y de la Embajada de Francia, Mozarteum Argentino y la “Cité Internationale des Arts”.

Diez Fischer recibió los premios SCRIME 2003, IMEB Bourges 2007 e IMEB “Bourges Composition Competition” en Francia, “Música Viva 2003” y “Música Viva 2005” en Portugal, “V Concurso de música electroacústica”, TRIME 2004 y “Juan Carlos Paz” en Argentina, “Miniaturas Electroacústicas 2007” y Prix Joan Guinjoan 2009 en España, Clang Cut Book Berlin 2013. Ha trabajado con distintos ensambles, entre los que figuran *Ensemble Dal Niente*, *Ensemble SurPlus*, *KNM ensemble*, *Vortex*, *Le Balcon*, *TM+*, *CAIRN ensemble*, *L’imaginaire* y *Soundinitiative*.

Su música ha sido estrenada e interpretada en Argentina, Francia, Alemania, Bélgica, Grecia, España, Austria, Portugal, Dinamarca, Suiza, Inglaterra, Canadá, USA, Chile y Perú. Su pieza «Canción del Ciego» será interpretada en el próximo *Internationale Ferienkurse für Neue Musik* of Darmstadt por el *Ensemble*

Soundinitiative. Es creador de los ensambles L.E.M.C. (Argentina) y *No input Ensemble* (Francia).

Introducción a la obra

Diez Fischer compuso su pieza “El tiempo audible” para flauta baja junto a la flautista Juliana Moreno, en la ciudad de Buenos Aires durante el año 2008.

Escrita con sonoridades provocadoramente oscuras, la obra de Diez Fischer refleja la minuciosa observación de las particularidades gestuales del instrumentista, así como un claro ejemplo de la rigurosidad en el modo de traducción de esa información gestual a la partitura a través del empleo de nuevas grafías. Diez Fischer opina que “el sonido sin el cuerpo no existe”⁷⁷, lo que se ve reflejado claramente en la producción de esta obra. Sin el gesto corporal, la obra no se completa en el sentido que, para poder interpretarla, es el esfuerzo corporal del músico el primer generador de estos sonidos extremos.

Proceso creativo

A través de una entrevista, el compositor nos revela que, previo al encuentro con el instrumentista, “la verdadera relación comienza con uno mismo. Soy yo - o intento serlo - el primer instrumentista con el que me topo”⁷⁸. Esto denota que Diez Fischer considera de vital importancia encontrarse a uno mismo en calidad de instrumentista, previo al acto de componer. Para ello juega y explora el instrumento para el cual compondrá. Busca, imagina, sueña y prueba sonoridades. Durante su exploración asocia otros elementos sonoros y vocales. Obtiene así una idea general de su obra, de las posibilidades sonoras, gestualidades y recursos técnicos que podrá

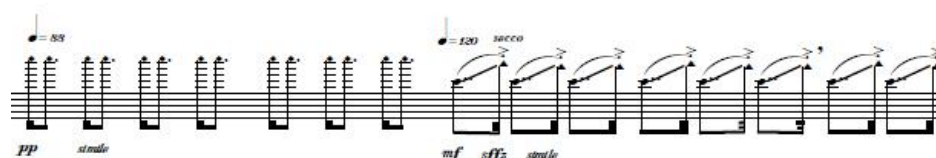
⁷⁷ “Fischer ci dice che il suono senza corpo non esiste”. Eric Maestri. “Santiago Diez Fischer – Canción del Ciego”. Disponible en: www.nuthing.eu/2013/12/santiago-diez-fischer-cancion-del-ciego.html

⁷⁸ GARCÍA, P.: “Entrevista a Santiago Diez Fischer”. Correspondencia por mail. Octubre 2013.

utilizar. Por otra parte, la relación que el compositor construya junto al instrumentista resulta muy importante para Diez Fischer. Sin llegar a considerarlo condición fundamental para la composición de una pieza, el hecho de trabajar “y hasta de pensar”⁷⁹ en un intérprete particular, conocido por él, significa que existe un entendimiento previo entre ambos. Ejemplo de ello resulta “El tiempo audible”, obra para la cual el compositor conocía a la instrumentista previamente y, de ella tomó gestualidades y muestras sonoras observadas durante las sesiones de improvisación del ensamble “Gest (u) alt”⁸⁰.

Recursos sonoros

La obra está construida sobre sonoridades basadas en sonidos eólicos, empleando el registro más agudo de la flauta, sonidos multifónicos y sonoridades consonánticas. Referido al empleo del registro más agudo de la flauta observamos la dinámica *pp* producida solamente con aire, las que resultan audibles en este tipo de sonoridades. El *glissando* en el mismo registro sugiere un impulso corporal para lograr una sonoridad extrema en este tipo de flauta:



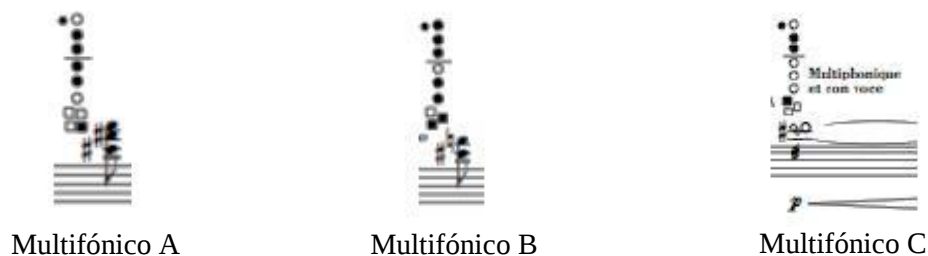
Ejemplo 7 - Sonoridades extremas en la flauta baja

Concerniente a los sonidos multifónicos, Diez Fischer y Moreno se abocaron a explorar aquellos que solamente abarcaran los tres registros de la flauta, y a su vez, fuera posible tocar de a dos y tres sonidos en forma simultánea sin modificar la

⁷⁹ GARCÍA, P.: “Entrevista a Santiago Diez Fischer”. Correspondencia por mail. Octubre 2013.

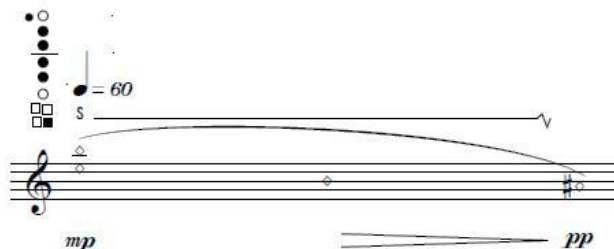
⁸⁰ El “Ensamble Gest (u) alt”, funcionó en Buenos Aires entre los años 2002 y 2006. Dirigido por el compositor Jorge Sad, tenía como objeto el planteo de la exploración del gesto instrumental y la interacción con dispositivos electroacústicos e imágenes digitales, a través de un espacio lúdico donde los músicos ponían en práctica sus conocimientos y la plasticidad de sus ideas y acciones.

digitación. De esta investigación, Diez Fischer escogió tres multifónicos, los que nombró A, B y C:



Ejemplo 8 - Sonidos multifónicos escogidos

Por lo dicho precedentemente acerca de las características de los multifónicos seleccionados, es posible escribir la siguiente secuencia de sonidos sin alterar la digitación:



Ejemplo 9 - Secuencia de sonidos multifónicos

Otro punto de interés en la obra de Diez Fischer lo establecen las sonoridades consonánticas de las cuales, luego de ser exploradas, se seleccionaron aquellas con características de sonido aireado y rugoso. La utilización de la embocadura tapada, junto a la sílaba “PR”, permite la producción de una sonoridad oscura y ahogada⁸¹.

⁸¹ Sciarrino utilizó anteriormente esta técnica con distintas grafías y consonantes. Puede consultarse en Salvatore Sciarrino “L’Opera per Flauto” Vol. I y II. BMG Ricordi Music Publishing. Milano, 1990.



Ejemplo 10 - Embocadura tapada con sonoridad PR.

En cambio, para la producción de notas cortas, el compositor empleó la secuencia consonántica construida sobre las sílabas “S – KS – TS – KS – S”, mientras que para notas finales, con características secas y acentuadas, las sílabas “SK”, “T”, “TA”, “KS” y “TS” resultaron una mejor elección:



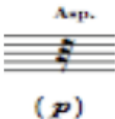
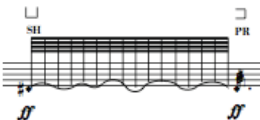
Ejemplo 11 - Sonidos consonánticos

Observamos asimismo el empleo simultáneo de la voz y el sonido como otro elemento preponderante en la obra de Diez Fischer. La voz juega aquí un papel fundamental como segunda voz, así como «distorsionador» del sonido natural, lo que permite manipular los ataques y la forma del espectro sonoro del cuerpo del sonido⁸².

Para la grafía de esta técnica, el compositor utilizó la nota marcada con un círculo, requiriéndose cantar una nota lo más aguda posible. La utilización del sonido producido por la aspiración del instrumentista es también otro de los recursos utilizados por el compositor, gesto que le otorga a la obra mayor dramatismo.

⁸² GARCÍA, P.: “Entrevista a Santiago Diez Fischer”. Correspondencia por mail. Octubre 2013.

Tabla 1 - Tabla de recursos técnicos utilizados en “El tiempo audible”

 	• Sonido seco y pronunciando la sílaba indicada
	• Sonido consonántico, muy eólico
	• Posiciones en la embocadura señaladas encima del pentagrama. En el ejemplo, de posición normal a posición “muy cerrada”
	• Aspirando sonoramente
	• Digitación de sonido multifónico para tocar notas independientes. En el ejemplo de la izquierda, resulta posible tocar la nota sol# y el multifónico “B” con la digitación señalada.
	• Tocar liviano, con aire

Conclusiones Parciales

De la observación de los aspectos compositivos en la obra “El tiempo audible”, y en relación con los conceptos desarrollados, podemos derivar las siguientes conclusiones parciales:

- a) El contacto con el intérprete permitió un entendimiento previo que facilitó la búsqueda de sonoridades y expresiones en la obra.
- b) La gestualidad y la personalidad del intérprete para quien estaba destinada la obra constituyeron puntos de partida esenciales para exploración y utilización de las posibilidades técnicas en la obra.
- c) En relación a lo estudiado respecto a la correspondencia del compositor con la exposición del instrumentista, y a través de la utilización de complejos recursos técnicos para un instrumento específico como es la flauta baja, percibimos una atención especial y cuidada del compositor hacia el intérprete.

Por sus características musicales y técnicas, podemos afirmar que la obra estudiada resulta de valía dentro del repertorio para flauta de producción contemporánea local.

Marcos Franciosi: “Entrópica” (2011)

Biografía del compositor

Marcos Franciosi nació en Córdoba, en 1973. Estudió composición en la Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba, continuó sus estudios en la Universidad Laval de Quebec (Canadá) y en el Conservatorio de Música y Arte Dramático de Quebec. Fue profesor de Apreciación musical en el Instituto Universitario Nacional de Artes, Técnicas Contemporáneas en el CEAMC y de armonía, contrapunto y composición en la UCASAL. Recibió numerosas distinciones entre las que se destacan el Subsidio a la Creación de la Fundación Antorchas 2002, Mención de Honor en el *International Prize in Composition 2004 The Florida State University*, y la Beca Nacional de Composición 2009 del Fondo Nacional de las Artes entre otras.

Comisionada por el Teatro Argentino de la Plata (TACEC), su ópera de cámara “El Gran Teatro de Oklahoma” fue premiada en la competencia convocada por el *Music Theatre Committee* del *ITI International Theatre Institute* en cooperación con el *German Centre* del ITI, organización mundial por las artes performáticas.

Recibió encargos del Centro de Experimentación del Teatro Colón, Centro Cultural de España en Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, TACEC - Teatro Argentino de la Plata -, entre otras. Sus obras han sido estrenadas por prestigiosos ensambles e intérpretes de Argentina y del exterior.

Actualmente tiene a su cargo la Cátedra y el Seminario del último año de la Carrera de Composición de Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina, Composición III de la Universidad Nacional de Quilmes y el Taller de Composición IV, V y VI en la Universidad Nacional Tres de Febrero.

Introducción a la obra

“Entrópica” fue compuesta en el año 2011 por interés del compositor y las flautistas de “MEI – música para flautas”, a quienes está dedicada. Fue estrenada en Montevideo, Uruguay, en setiembre de 2011. En 2012, Entrópica dio lugar a la obra multidisciplinaria “El lugar de los hechos”, en la que las flautistas participaban tocando y actuando.

Escrita para dos flautas en do y dos flautas bajas, “Entrópica” se enmarca en los lineamientos de la música espectralista, sondeando el interior del sonido, su funcionalidad armónica y tímbrica, y la intensidad de estas cualidades como elementos reguladores de la estructura musical.

El nombre de la obra deriva de la definición del término griego *entropía* y significa, en términos generales, evolución o transformación. En termodinámica, la entropía (simbolizada como *S*) es una magnitud física que permite, mediante cálculo, determinar la parte de la energía que no puede utilizarse para producir trabajo (energía inútil) y describe lo irreversible de los sistemas termodinámicos. Decimos que “Entrópica” deriva de este término puesto que, según las palabras del compositor, “la fricción provocada por diferentes procedimientos en las dos flautas genera una energía sonora irreversible que da lugar a la transformación de los materiales sonoros en todo el transcurso de la obra”⁸³.

El pensamiento entrópico planteado en términos cromáticos, diferenciales tímbricas, métricas y de interpolación espectral en las dos flautas refleja el interés de Franciosi por las posibilidades que ofrecen los espectros armónicos. De la misma manera, la inherente gestualidad que convive en la obra es un punto de suma importancia: inherente, porque es necesario el uso del cuerpo y sus gestos así como la permanente conexión visual entre los intérpretes. El empleo del fortísimo en registros extremos de las flautas bajas, el efecto de tongue ram inmediato a un sonido de aire, clusters de armónicos con sonidos eólicos, inspiración y exhalación dentro

⁸³ GARCÍA, P.: “Entrevista a Marcos Franciosi”. Grabación. Buenos Aires, 2013.

del tubo exigen un desarrollo de habilidades que requieren tiempo de exploración y estudio en el instrumento.

Para determinar los aspectos más relevantes del rol de las intérpretes en el proceso de creación de *Entrópica*, detallaremos el proceso creativo a través de tres etapas de encuentros realizados con el compositor.

Proceso creativo

Debido a la estrecha relación que surgiera durante el proceso de composición de la obra entre el compositor y las instrumentistas, nos interiorizaremos en el proceso creativo, diferenciándolo en tres etapas.

- Primera etapa

Los primeros encuentros con Marcos Franciosi tuvieron como objetivo explorar y definir el material sonoro de la obra. Durante ésta se buscaron diferentes intensidades en golpes de llaves, las posibilidades sonoras con la embocadura abierta o cerrada y el *tongue-ram* inmediatamente después de un sonido de aire.

Franciosi planteó la idea de trabajar con inhalación - exhalación dentro y fuera del tubo, (la embocadura normal o cubierta completamente con los labios). Las flautistas desplegamos las variantes técnicas referidas a estas acciones buscando otras sonoridades con cambios de intensidades, en dúo, en solos, y en diferentes registros de la flauta. Estas muestras fueron grabadas por el compositor, quien las desarrolló de acuerdo a otras sonoridades afines a sus ideas. De la misma manera se exploraron sonidos consonánticos, diferenciándolos en sonoridad, cambio tímbrico y ataques. Un proceso similar se realizó con las flautas bajas, explorando las resultantes tímbricas en octavas simultáneas y multifónicos, ataques con diferentes sílabas y consonantes, exhalación e inhalación, y finales de notas con sílabas.

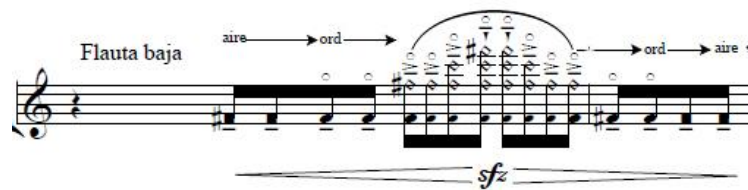
- Segunda etapa

Junto al compositor el trabajo de exploración y prueba fue delineándose y dando lugar a una segunda etapa en el proceso de escritura de la obra, en la cual las ideas compositivas ya se encontraban bosquejadas. El objetivo inmediato de los encuentros fueron la escucha y la ratificación de la funcionalidad en digitaciones y sonoridades de multifónicos, glissandos y velocidades de ciertos pasajes en las flautas.

A modo ilustrativo, Franciosi precisaba saber si en las flautas bajas era posible sobre la nota Fa comenzar con ataques de aire y a qué velocidad podía ir variando de ataque de aire a sonido ordinario, para luego desplegar los armónicos en forma de multifónicos sobre dicha fundamental. Este recurso ya había sido empleado anteriormente por el compositor en su obra "...que colma tu aire y vuela"⁸⁴. La mayoría de los espectros armónicos estaban analizados y habían sido evaluadas las columnas armónicas a partir del ámbito de la primera quinta del registro grave de los instrumentos de viento, que es donde surge el corpus espectral de los mismos⁸⁵. Para comprobar esta técnica en las flautas bajas, se compararon las progresiones de aire a sonido buscando el límite sonoro del instrumento en diferentes velocidades. Esta misma progresión fue analizada con varias notas, ascendiendo cromáticamente: la progresión aire-sonido era posible, y se describió como "ahogada" la sonoridad del tercer registro, lo cual coincidía con las expectativas de Franciosi. Se acentuó también el esfuerzo físico que este pasaje suponía en su reiteración. El resultado de esta situación exploratoria es expuesto en la entrada de las flautas bajas, en el compás 98:

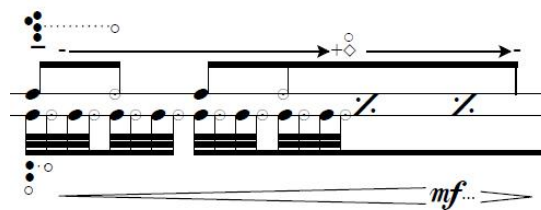
⁸⁴ FRANCIOSI M.: "... que colma tu aire y vuela". Para siete instrumentos. Partitura sin editar. Buenos Aires, 2005.

⁸⁵ Marcos Franciosi ha trabajado anteriormente con muchos instrumentistas en la exploración de espectros armónicos. Sus obras son fiel reflejo de su búsqueda.



Ejemplo 12 - Compás 98. Entrada de flauta baja II

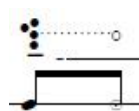
Por otro lado, el compositor presentó un nuevo recurso técnico que había investigado anteriormente para una obra para clarinete solo: trinos de dobles armónicos. Consiste en realizar trinos medidos independientemente en cada mano, ateniéndose a las grafías indicadas y a la vez permitiendo la producción de armónicos:



Ejemplo 13 - Simbología en los trinos de dobles armónicos

Tocar este recurso resultó en principio un tanto incómodo, aunque es factible estudiando la sincronización e independencia de los dedos en ambas manos. Si bien el trino de dobles armónicos es poco frecuente, es necesario pensar en las manos como partes independientes entre sí. Respecto a su notación gráfica, se determinó que la grafía más específica resultaba un mismo pentagrama con el símbolo de la digitación separada según la mano, en la parte superior e inferior del mismo. Esta grafía había sido utilizada anteriormente por el compositor en sus obras “Viento del Norte” y “La noche en el patio”⁸⁶.

⁸⁶ FRANCIOSI, M.: “Viento del Norte” (2008) y en “La noche en el patio” (2008). Sin editar.



Ejemplo 14 - Grafía para trinos de dobles armónicos

La elaboración de los dobles trinos en la sección F (compás 161), fue escrita bajo distintos patrones rítmicos:



Ejemplo 15 - Grafía de dobles trinos armónicos

Una nueva exploración consistió en buscar el modo de mutar de las flautas bajas a las sopranos manteniendo la tensión discursiva de la obra, por lo que se sugirieron al compositor diferentes comportamientos afines a la experiencia flautística con otras obras. Respetando el discurso de “Entrópica” y analizando los movimientos físicos del flautista para dicha mutación, Franciosi resolvió el traspaso a través de la sucesión de golpes de llaves y doble staccato con la embocadura cerrada, manteniendo el staccato con mayor sonoridad vocal al tiempo que se cambia de instrumento.

- Tercera etapa

La tercera etapa del trabajo con Franciosi se utilizó para corroborar y ajustar la funcionalidad de la partitura prestando atención a detalles referidos a la escritura,

grafías y métricas. Es importante mencionar que en todo momento del proceso las instrumentistas y el compositor estuvieron atentos a la legibilidad y claridad de la partitura con el fin de ser leída y comprendida por otros flautistas. Es por ello que se acordó que la partitura contuviera las grafías descritas en los libros de Robert Dick y Carin Levine⁸⁷, por resultar los más difundidos en el mundo flautístico.

Es importante recalcar que en esta tercera etapa del proceso de composición el diálogo con el compositor se volvió más profundo al ir comprendiendo sus ideas musicales y su visión acerca de la obra. Como ejemplo, citaremos que en la letra H (compás 169) de Entrópica, la marca de metrónomo original era $\text{♩} = 90$, lo que resultaba demasiado rápido para intercalar nuevecillos con escalas en staccato. Se propuso el cambio de velocidad a $\text{♩} = 70$, y con ello se obtuvo la claridad y evidencia de los cambios tímbricos presentados en este pasaje. En los sucesivos ensayos, las flautistas propusieron cambiar los vibratos de semicorchea sobre una nota (Re) por trinos de color, con el fin de lograr mayor flexibilidad en el sonido y comodidad de la embocadura en un pasaje tan exigente. Franciosi aceptó esta sugerencia y la sección resulta, en términos flautísticos, más cómoda y fluida:



Ejemplo 16 - Problemática en vibrato de semicorcheas (compás 64).

Etapas escénicas

Luego de la etapa compositiva y encuadrándonos en una fase artística, podemos confirmar que a lo largo de las interpretaciones de “Entrópica” se ha

⁸⁷ Se puede consultar en: DICK, R.: *The other flute: Tone development through Extended Techniques*. Edutainment Publishing Co., New York, 1978, y LEVINE, C.: *The Techniques of Flute Playing*. Bärenreiter – Verlag Karl Vötterle Kassel, 2002.

vivenciado un crecimiento interpretativo para con la obra. En la sucesión de diferentes experiencias escénicas (la obra fue interpretada en conciertos, muestras, y como parte de la obra multidisciplinaria “El lugar de los hechos”)⁸⁸, ha sido posible comprobar que las exigencias físicas y técnicas requeridas en la obra son válidas y sostenibles dentro de su estructura compositiva. Dicho en otras palabras, los recursos técnicos utilizados en “Entrópica” están íntegramente supeditados al resultado estético de la obra.

Análisis morfológico

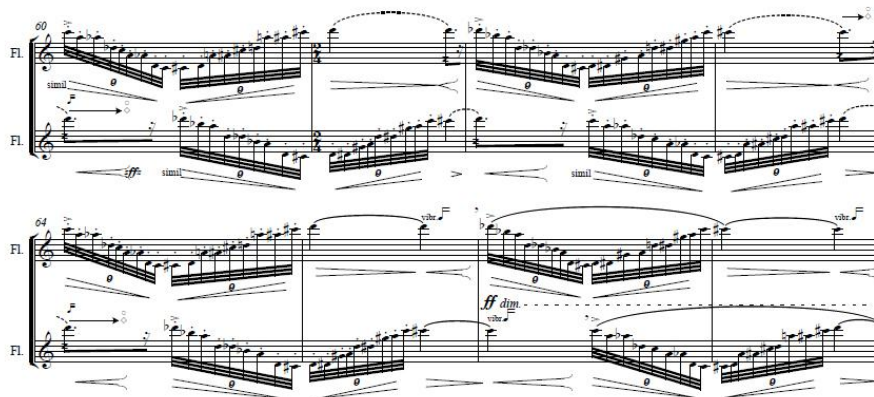
Para acercarnos a la obra, y en términos generales, podemos observar que la obra de estudio está montada en tres grandes secciones determinadas por su material tímbrico: la primera sección entre los compases 1 a 97, la segunda sección abarca compás 98 a 142, y la tercera, desde el compás 142 hasta el final.

En la primera sección los materiales sonoros y tímbricos están presentados en tres segmentos, los cuales se encuentran separados por compases de reposo (compases 11, 23 y 30). En cada uno de estos segmentos una de las flautas elabora sonoridades tímbricas, casi percusivas, en torno a las notas fa y fa#, mientras la otra flauta acompaña el movimiento con sonidos de espectro inarmónico. Estas funciones se intercambian en las flautas en los compases 12 y 32. Derivado de la fricción que produce el semitono fa – fa#, se desprende un trino de armónicos (compás 26). Este nuevo elemento resulta, desde el concepto físico de la entropía, producto de una energía liberada por la fricción de dos cuerpos en tensión, la segunda menor (fa – fa#). Una vez surgido, el nuevo objeto se establece e interfiere en el sistema.

El *tongue ram*, como elemento tónico y percusivo, es utilizado en ambas flautas como elemento de fusión entre las voces. La expectativa que crea el silencio separador entre los tres segmentos sugiere un *crescendo* continuo del comienzo de la obra hasta la segunda sección. A partir del compás 32 se desarrolla sobre el

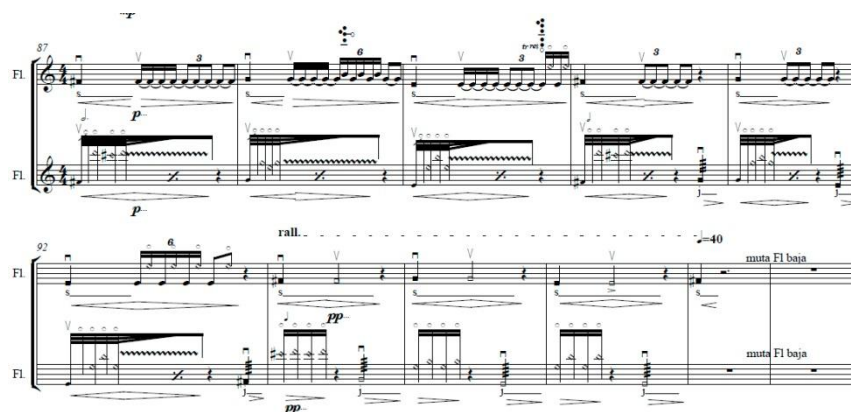
⁸⁸ Las funciones tuvieron lugar en el Teatro Hasta Trilce, en la Ciudad de Buenos Aires, durante noviembre y diciembre de 2012.

despliegue del espectro armónico de fa y fa#. El trino que se estableció en el comienzo es ahora desglosado en forma de escalas:



Ejemplo 17 - Despliegue de la nota FA en forma de escala

Haciendo clara alusión al espectralismo, esta sección finaliza en un seguimiento entre los dos instrumentos con un trino de armónicos que poco a poco se extingue en el silencio, concluyendo la primera sección.



Ejemplo 18 - - Desintegración con trinos de armónicos. Compás 87 – 97.

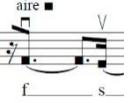
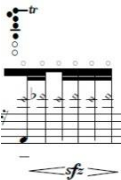
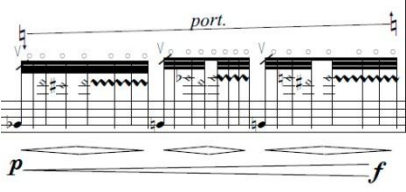
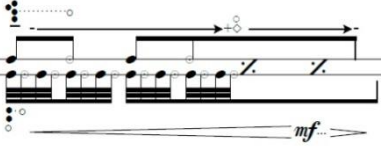
En la segunda sección (compás 98) ambas flautas mutan a flautas bajas contrastando nuevos materiales tímbricos. Es posible escuchar el trino de doble armónico como ostinato rítmico en una flauta, mientras la otra despliega clusters de armónicos y sonidos de aire. Franciosi crea aquí un espacio musical doliente y aterciopelado con el empleo tímbrico de las flautas bajas y multifónicos de octavas con glissandos. Este clima taciturno comienza a transformarse (compás 129) con ataques consonánticos y sonidos eólicos que dialogan agresivamente entre las dos flautas. Progresivamente los multifónicos pierden relevancia y aparecen los materiales percusivos de la primera sección, esta vez en las flautas bajas, lo que otorga una línea de memoria hacia algo ya escuchado, aunque con otro color. El cambio a las flautas sopranos (compás 154) sugiere nuevamente el concepto entrópico, en el cual la fricción de los materiales provoca la aparición de nuevos materiales tímbricos.

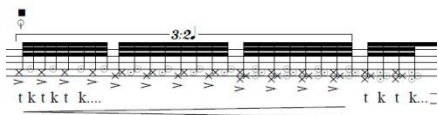
Transformadas las dos flautas bajas a través de la sonoridad percusiva de llaves y sonidos consonánticos T y K (compás 161), Franciosi revela el desarrollo de los trinos de dobles armónicos otorgándole a este fragmento la clara sensación de fricción, la que culmina en un pasaje de escalas interferido por elementos anteriormente desplegados y que van generando una última sección donde lo que prima es una vertiginosa tensión hacia el final de la obra.

El empleo de los silencios y reposos en “Entrópica” cumplen, morfológicamente, una función de inflexión aunque también desempeñan momentos de moderación entre pasajes de gran exigencia física. Por sus cualidades, estos elementos permiten ser tomados como elementos gestuales y permiten, a través de ellos, el manejo del flujo de la tensión y distensión del discurso musical en la obra. De la misma manera, la economía de recursos y el manejo del material compositivo están puestos al servicio del valor expresivo del discurso en toda la extensión de “Entrópica”.

Pareciera que Marcos Franciosi apela a una alegoría del ejercicio de recuperar la memoria a través de la aparición de los recursos utilizados a lo largo de toda su composición.

Tabla 2 - Tabla de recursos técnicos utilizados en “Entrópica”

	• Embocadura abierta (posición normal)
	• Embocadura cubierta
	• Golpe de llave
	• inhalar
	• exhalar
	• Consonantes exhalarando e inhalando con embocadura cerrada
	• Golpe de llave, sonido y consonante simultáneo
	• Frullato gutural
	• Tongue Ram
	• Regulador dinámico. La apertura del símbolo significa “súbito”
	• Trino de armónicos simples, según digitación indicada
	• Portamento con embocadura, o <i>bending</i>
	• Trino de armónicos doble (dos velocidades según se indica para cada mano. Línea superior: mano izquierda, línea inferior mano derecha.)
	• Multifónicos de octava con glissando de embocadura (<i>bending</i>)



s, f, chf, sa, sh

- Golpes de llaves solas, dobles y triples, con embocadura cubierta con doble staccato
- Sonido semi-eólico, más aire que sonido
- Utilización de consonantes para ataques y finales de notas

Conclusiones Parciales

Del estudio pormenorizado de la obra y la experiencia personal en los procesos de su composición, se desprenden las siguientes conclusiones:

- a) La importancia del diálogo entre compositor e instrumentista se refleja claramente en la primera etapa del presente análisis, donde el compositor propone situaciones técnico-musicales y el instrumentista, en base a su avidez exploratoria, desarrolla sonoridades que abordan tanto los límites del instrumento como las posibilidades físicas del intérprete.
- b) En relación al estudio de la figura del instrumentista en el proceso creativo que señaláramos en el Capítulo 3, observamos la importancia de la exploración y el vínculo que éste logra con el compositor en las etapas descritas de “Entrópica”, donde las situaciones de ensayo y escucha, de exploración y observación de respuesta del instrumento por parte de las instrumentistas resultaron ventajosas para la composición de la obra.
- c) Referido a la preparación técnica del instrumentista en el capítulo 2, se desprende que los aportes realizados en “Entrópica” contribuyen al desarrollo de nuevos recursos instrumentales.

- d) Que, bajo el mismo concepto, el conocimiento de convenciones gráficas internacionales y la bibliografía pertinente, permiten una escritura clara y precisa en el repertorio local.
- e) De acuerdo a la correspondencia del compositor con la exposición del instrumentista se concluye que a través de la puesta en escena de la obra, las instrumentistas y el compositor comprobaron el funcionamiento físico, técnico y sonoro de la obra.
- f) Por último, y remitiéndonos a las actividades de la música contemporánea a nivel local del capítulo 4, mencionamos que “Entrópica” fue presentada en salas del país y del extranjero y que integra el repertorio de “MEI – música para flautas”, dejando en evidencia que la obra se ha incorporado al repertorio flautístico local.

Agustina Crespo: “Telegramas – sobre un texto de Cortázar” (2011)

Biografía de la compositora

Agustina Crespo nació en Buenos Aires, Argentina, en 1983. Comenzó sus estudios de manera privada, para luego graduarse como Licenciada en Composición y la Tecnicatura en Producción Musical para Medios Audiovisuales en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina. Actualmente estudia la Diplomatura Superior del Conservatorio Manuel de Falla, en la especialidad de Composición con Nuevas Tecnologías.

Sus maestros en composición fueron Marta Lambertini, Juan Ortiz de Zárate, Julio Viera, Gerardo Gandini y Marcelo Delgado. Además ha tomado clases con importantes compositores, entre los que figuran Beat Furrer, Tristán Murail, Hughes Dufourt e Iván Fedele, Martín Matalón e Ian Maresz.

Obtuvo el Segundo Premio de la Tribuna de la Música Argentina 2013 por el Consejo Argentino de la Música (UNESCO), *"Prix d'Encouragement du Conseil Général du Pas-de-Calais"* (Francia, 2012) y fue finalista del 1er Concurso Nacional de Composición para voces Solistas. Fue becada por el Fondo Nacional de las Artes (2011) para trabajar con el maestro Santiago Santero en el armado y composición de obras. Participó de los Talleres del IRCAM que se realizaron en el marco del Festival Internacional *Acanthes* (Francia), del Seminario de Composición Melos-Gandini (Buenos Aires, Argentina), y asistió a clases magistrales e individuales en la Academia Internacional de Composición y Nuevas Tecnologías-IRCAM (Buenos Aires, Argentina).

Sus composiciones han sido interpretadas por varios grupos de música contemporánea de Buenos Aires: la Compañía Oblicua, MEI – música para flautas, el Cuarteto Buenos Aires, Quinteto Sonorama, Nonsense Ensamble Vocal de Solistas, entre otros. Su última obra, “Tintinábula” (2013) en Buenos Aires y Montevideo.

Introducción a la obra

“Telegramas” fue compuesta y estrenada en 2011 por el dúo “MEI – música para flautas” como parte del proyecto “Aire y sentido”. La obra se estructura sobre el texto homónimo del libro “De cronopios y famas”, del escritor argentino Julio Cortázar:

“Una esperanza cambió con su hermana los siguientes telegramas, de Ramos Mejía a Viedma:

*Olvidaste sepia canario. Estúpida. Inés.
Estúpida vos. Tengo repuesto. Emma*

Tres telegramas de cronopios:

*Inesperadamente equivocado de tren en lugar 7.21 tomé 8.24
estoy en sitio raro. Hombres siniestros cuentan estampillas. Lugar altamente lúgubre.
No creo aprueben telegrama. Probablemente caeré enfermo. Te dije que debía traer
bolsa agua caliente. Muy deprimido siéntome escalón esperar tren vuelta. Arturo.*

*No. Cuatro pesos sesenta o nada. Si te las dejan a menos, comprá dos pares, uno liso
y otro a rayas.*

*Encontré tía Esther llorando, tortuga enferma. Raíz venenosa, parece, o queso malas
condiciones. Tortugas animales delicados. Algo tontos, no distinguen. Una lástima.”⁸⁹*

Texto de “Telegramas”.

Escrita para dos flautas en do, flauta en sol, y un sello de madera como elemento percusivo, en su obra Agustina Crespo emplea una interesante variedad de sonoridades eólicas y percusivas en las flautas, y le otorga un rol protagónico a la voz, utilizada sola o entrelazada con los instrumentos.

“Telegramas” está dedicada a las flautistas Patricia García y Juliana Moreno, y fue incorporada al primer trabajo discográfico del dúo “MEI – música para flautas”.

⁸⁹ CORTÁZAR, J.: “Historias de Cronopios y de Famas”. Editorial Alfaguara. Buenos Aires, 2000.

Proceso creativo

El proceso creativo de “Telegramas” se generó a partir del diálogo entre la compositora y las integrantes de MEI – música para flautas, con respecto a la posibilidad de crear una obra dentro del proyecto “Aire y Sentido”, que mencionáramos en el capítulo anterior de este estudio.

Agustina Crespo presentó la idea estructural de la obra sobre el texto de Cortázar. Este hecho marcó una primera fase en la composición, liderada por la exploración y búsqueda de sonoridades, recursos tímbricos y vocales en las diferentes flautas, con el propósito de ser utilizados en la partitura. A partir del estudio y profundización de las muestras sonoras registradas, Crespo presentó un esbozo de la obra, y a partir de ello, los encuentros tuvieron como finalidad la corroboración, corrección de sonoridades y definición de grafías. La tercera etapa de ensayos y estudio se sucedió una vez compuesta la obra, y consistió fundamentalmente en el armado interpretativo y escénico.

En los siguientes párrafos ahondaremos en el camino recorrido a través de la relación entre la compositora y las instrumentistas, con el fin de particularizar las técnicas más empleadas en la obra: sonoridades vocales, escalas, sonidos silbados y la voz como elemento de primacía.

- Sonoridades vocales

Para el estudio de las posibilidades vocales, y siguiendo las sugerencias de la compositora, exploramos textos y consonantes dentro y fuera del tubo variando el tono de la voz. La propuesta de las flautistas consistió en la diferenciación de consonantes, y se argumentó que la pronunciación de las sílabas “SH”, “CH”, “R” otorga volumen y amplitud del rango dinámico, mientras que “P”, “K” y “T” enfatizan ataques sonoros, cortos e incisivos. Crespo tomó muestras grabadas de estas particularidades sonoras en las flautas, así como de diferentes registros e intensidades dentro y fuera del tubo. De esta manera quedaron develadas las particularidades consonánticas a utilizar en la composición de la obra.

Para la composición de “Otro tema, telegrama 2”, Crespo requirió muestras de sonidos armónicos, sonidos cantados, abarcando las variedades de la voz antes y junto al sonido. Analizadas las muestras, la compositora decidió incorporar frullato, voz cantada y sonido simultáneamente. En el siguiente ejemplo podemos observar las variantes utilizadas en el comienzo de este segundo momento de la obra:

Otro tema, Telegrama 2

Ejemplo 19 - Variantes de sonido y canto

En la misma sección Crespo emplea el recitado dentro del tubo de la flauta en sol, técnica que le otorga un color más oscuro al sonido de la flauta, y una sutil distorsión a la voz.

Ejemplo 20 - Voz hablada dentro del tubo de la flauta

- Escalas

Además de profundizar en los aspectos consonánticos, Crespo se mostró interesada en las cualidades del instrumento para producir escalas descendentes en forma de cascada, con la mayor velocidad posible y diferentes formas de producción sonora. Con el objeto de lograr un resultado vertiginoso, las flautistas sugerimos un *acelerando* en cada grupo descendente y probamos dicho efecto con sonido normal, sonido con aire y sonido eólico (aire solo).



Sonido normal



Sonido con aire

Ejemplo 21 - Escalas descendentes en “Telegramas”.

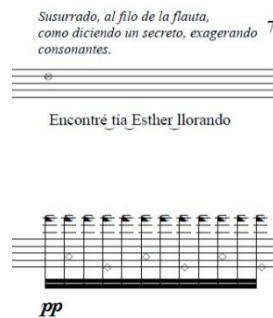
- Sonidos silbados

La producción de sonidos silbados o *whispers* constituyó otro de los intereses de Crespo. A través de ejemplos brindados en las reuniones, observó e investigó el modo y tiempos necesarios para su producción, la resultante sonora y su intensidad, así como los límites de registro en la flauta, las diferencias entre un *whisper* “liso” en el tercer registro, y uno inestable y de mayor plasticidad mediante el barrido de armónicos desde el registro grave de la flauta. Las instrumentistas acercamos ejemplos de la utilización de esta técnica a través de la obra “Canto del Alba”⁹⁰ y “Pentimento”⁹¹.

En una primera instancia Crespo decidió incorporar trinos de color en lugar de *whispers* en la sección “F”:

⁹⁰ LAVISTA, M.: “Canto del Alba”. Mario Lavista. México, 1980.

⁹¹ TOLOSA, J. C.: “Pentimento”. Manuscrito del autor. Sin editar. Córdoba, Argentina, 2004.

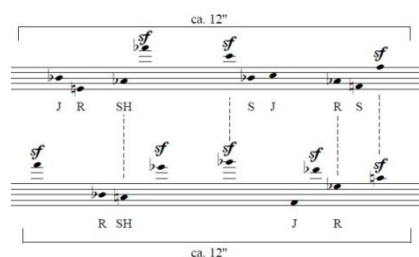


Ejemplo 22 - Sección “F” de “Telegramas”

En la medida que la obra se fue interpretando, se fue considerando la necesidad de realizar algunas revisiones junto a la compositora. A modo de ejemplo, en uno de los últimos encuentros, se le propuso a Crespo un cambio de color más radical en esta última sección analizada. Se sugirió la fusión de sonido silbado o *whisper* con la voz, utilizada en forma de susurro, ya que los trinos de color resultaban muy sonoros. Crespo se mostró interesada en este cambio, lo escuchó, lo grabó y posteriormente accedió al cambio.

- Notación

El interrogante en común entre los compositores jóvenes es, en general, acerca de la grafía de las técnicas a utilizar en una obra. La inquietud de Crespo se refería a la escritura de los diferentes estadios técnicos de las consonantes. Por parte de las instrumentistas, y con el objeto de delimitar las técnicas extendidas con grafías convencionales, se propuso utilizar las consonantes escritas en mayúsculas debajo de cada nota.



Ejemplo 23 - Notación de consonantes

Es importante señalar que al configurar grafías junto al compositor, se seleccionaron primeramente aquellas que se encuentran convenientes internacionalmente. En este sentido, y de la misma manera que en “Entrópica”, las bibliografías de Robert Dick y Carin Levine⁹² resultan indiscutiblemente las más relevantes debido a su claridad de conceptos, de notación y practicidad. En los trabajos que “MEI – música para flautas” realiza asiduamente con compositores, se continúan dichos lineamientos a fin de establecer una similitud de grafías entre el repertorio local y el internacional.

- Otras sonoridades

“Telegrama 3, un poco dramático”, el tercer momento de la obra, está compuesto sobre textos, sonoridad eólica en las flautas en do, y trinos de armónicos en *whispers*. Por un lado, la mutación a flautas en do le otorga al instrumentista cierta comodidad para trabajar sobre los trinos de armónicos, lo que contrasta con los sonidos eólicos en el registro más agudo de la flauta. Por otro lado, y referido a los textos interpuestos, se le sugirió a la compositora manipular el susurro de la voz contra el bisel de la embocadura a fin de asemejar la sonoridad obtenida con los trinos de armónicos y el carácter introspectivo de este momento de la obra.

Esta clase de planteo resultó diferente en la siguiente y última sección de la obra, “Telegrama 4”, donde el color sonoro trabajado hasta el momento se

⁹² Nos referimos a los libros de DICK, R.: *The other flute: Tone development through Extended Techniques*. Edutainment Publishing Co., New York, 1978, y LEVINE, C.: *The Techniques of Flute Playing*. Bärenreiter – Verlag Karl Vötterle Kassel, 2002.

encontraba deslucido en principio, porque la intención percusiva construida con los recursos empleados en la flauta I resultaban en sonoridades ahogadas: palabras, golpes de lengua, golpes de lengua con sonido, y sonidos vocales no definidos por la compositora. Por otro lado, en la voz inferior, la escritura de pizzicato ligado, con sonido normal, resultaba imposible de tocar, hecho que se conversó con la compositora a fin de suprimir las ligaduras logrando una escritura más clara.



Ejemplo 24 - Problemática en la escritura de “Telegrama 4”

Observando la problemática de los sonidos vocales no especificados por Crespo, es posible apuntar el hecho frecuente que, frente a circunstancias no resueltas por el compositor, se confíe un espacio abierto al intérprete con el fin de que éste ofrezca alternativas que puedan insertarse, o no, en la obra. En el caso de estudio, y frente a esta situación, conjuntamente con la compositora se llegó a la solución de suplir los elementos percusivos por otros de mayor dinámica sonora y, aludiendo al sonido ambiente de correo sugerido por el texto, se realizaron los golpes percusivos con un sello de madera, resolviendo el tema de la sonoridad y añadiendo un elemento escénico a la obra que llama la atención del oyente.



Ejemplo 25 - Sonidos percusivos en “Telegrama 4”

Análisis morfológico

En “Telegramas” la diversidad de recursos en el uso de la voz cumple un papel preponderante. Utilizada como material sonoro dentro y fuera de la flauta, constituye un elemento extra musical y protagónico.

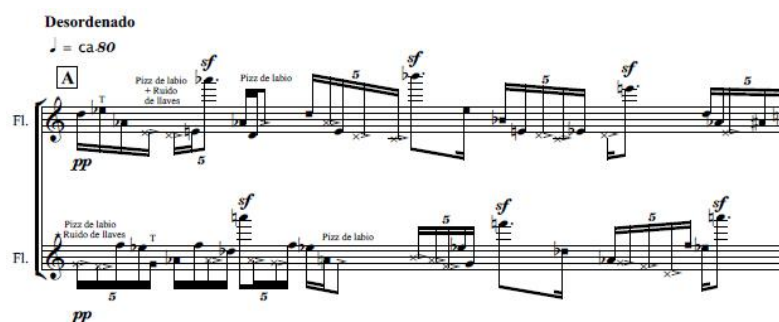
“Telegramas” está estructurada en cuatro secciones particularizadas por su instrumentación y carácter, y articuladas por la acción “expresión neutra, mirando al frente”. La siguiente lista indica la instrumentación utilizada para cada una de las secciones:

- “Telegrama 1”: flauta y flauta en sol
- “Otro tema, telegrama 2”: flauta y flauta en sol
- “Telegrama 3, un poco dramático”: dos flautas en do
- “Telegrama 4”: recitado, flauta y flauta en sol

Las indicaciones de la partitura empleadas por Crespo (“Enérgico, a modo de reproche”, “desordenado”, “explosivo”, o “prestísimo desbocado”), nos sugieren una obra de cualidades dramáticas y escénicas, una música emparentada con lo gestual.

Construida en tres segmentos, esta sección comienza con el recitado del texto a cargo de una de las flautistas: “*Olvidaste sepia canario. Estúpida. Inés.*” La segunda flautista corresponde con la sucesión del texto de Cortázar: “*Estúpida vos. Tengo repuesto. Ema.*”

El recitado, que no registra precedentes en obras para dos flautas, genera un dramatismo peculiar, así como expectativa en el oyente. Estos textos se suceden con un dúo de flauta y flauta en sol que simulan una suerte de discusión, empleando sonoridades percusivas (pizzicatos de labios y golpes de lengua) que se interrumpen con notas *sforzato* en los registros agudos de cada flauta.



Ejemplo 26 - Sonoridades percusivas

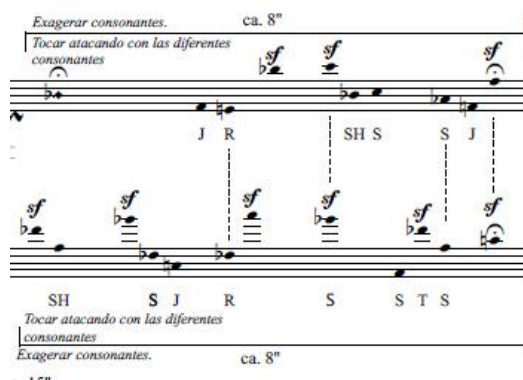
En letra B se observa un cambio de tiempo y de carácter, transmitido a través de sonoridades más suaves en gestos cortos, y con desinencias glissando.



Ejemplo 27 - Desinencias glissando

Luego de un silencio, la letra C retoma sorpresivamente los elementos utilizados en A que se desarrollan en una superposición de escalas descendentes a gran velocidad entre las dos flautas, remitiéndonos nuevamente al clima de discusión.

En la segunda sección “Otro tema, telegrama 2”, Crespo acentúa el trabajo vocal mediante el recurso de la voz dentro de la flauta. Esta técnica resulta en un nuevo timbre sonoro que recuerda a los antiguos parlantes callejeros. A este segmento le sucede un diálogo entre las flautas con sonidos con aire y otros producidos con ataques consonánticos: SH, K, R, T, P, S.

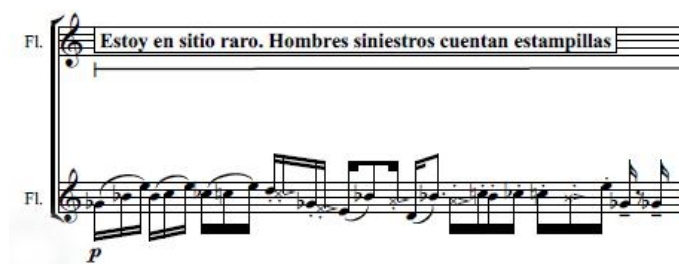


Ejemplo 28 - Ataques consonánticos

En el segundo segmento de esta sección (letra E) reaparece la discusión entre las flautas del “Telegrama 1”, desarrollando los sonidos percusivos. Cierra este telegrama una escala descendente de sonidos con aire.

En “Telegrama 3, un poco dramático” Crespo muta la segunda flauta a flauta en do, y construye una nueva espacialidad a través del registro agudo con sonidos de aire. Con sonidos silbados y textos hablados en forma de susurro, este momento de la obra adquiere un tono melancólico y frágil.

La última sección, de “Telegrama 4” inicia con un dúo entre la flauta en sol y el recitado de un texto de telegrama en la voz de la primera flauta. A la vez, se golpea un sello de madera. La flauta en sol acompaña el texto recitado valiéndose de sonidos ordinarios y percusivos.



Ejemplo 29 - Dúo de voz y flauta

En letra H podemos señalar el segmento final de la obra, construido con elementos de la sección B de “Telegrama 1”, desinencias en glissando en una flauta y un acompañamiento de sonidos y voz cantada en la otra flauta. Súbitamente aparece el diálogo de escalas descendentes, desarrollado de manera similar que en “Telegrama 1” y las frases recitadas del comienzo dan conclusión a la obra.

Tabla 3 - Tabla de recursos técnicos utilizados en "Telegramas"

Enérgico, a modo de reproche
(mirando a su compañera)

Olvidaste sepia canario.

fff
Voz hablada

Hablar dentro del tubo en la afinación propuesta, cambiando posiciones de do y fa en la flauta.

mf *Cuatro pesos sesenta o nada*
(Actuado. Voz oscura.
Estirar palabras.
Exagerar consonantes)

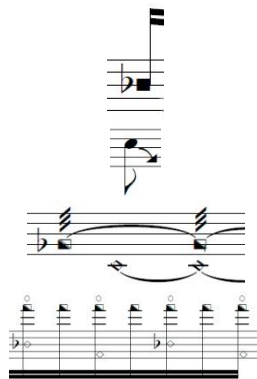
Encontré tía Esther llorando

SHS

- Voz sola, con expresiones
- Voz dentro del tubo
- Voz hablada en el bisel de la embocadura
- Consonantes con sonido: T, SH, CH, R



- Ataques cortos: P, K, T
- Pizzicato de labio
- Pizzicato con golpe de llave



- Sonido con aire
- Bending
- Tocar (nota superior) y cantar (inferior) separado y simultáneamente
- Trinos de color con armónicos

Conclusiones Parciales

A partir del estudio del proceso creativo y el análisis en “Telegramas”, podemos desglosar las siguientes conclusiones parciales:

- La relación entre instrumentistas y compositora permitió un canal de diálogo y exploración conjunta, lo que se vislumbra a lo largo del proceso de composición de la obra, tanto en su fase de creación como en la que respecta a las de interpretación en público y corrección. Esta observación nos lleva a afirmar que la estrecha relación entre compositor e instrumentista abarca consideraciones de revisión y funcionamiento de la obra interpretada en concierto, situaciones a partir de las que se obtiene una optimización de sus recursos.

- b) En relación a la preparación del instrumentista estudiado en el Capítulo 2, podemos señalar la importancia de ello al momento de escoger grafías y considerar sonoridades pertinentes al discurso musical.
- c) A través de la cercana relación entre instrumentista e intérprete, observamos que, frente a circunstancias no resueltas instrumentalmente por la compositor, se abre un espacio de confianza en el intérprete con el fin de que éste ofrezca alternativas que puedan insertarse, o no, en la pieza.

Sebastián Pozzi-Azzaro: “Palabra Húmeda” (2011)

Biografía del compositor

Sebastián Pozzi-Azzaro nació en Buenos Aires en 1980. Es Licenciado en Composición y Dirección Orquestal por la UCA, con diploma de honor. Se formó con Marta Lambertini, Julio Viera, Marcelo Delgado, Guillermo Scarabino y Marcelo Katz. Estudió piano con José Luis Juri. Sus obras han sido interpretadas por “MEI- música para Flautas”, Manos a las obras, Nuntempe Ensamble, Cuarteto Argentino y Periferia Vocal, entre otros. Obtuvo la beca de composición del Fondo Nacional de las Artes, el premio de Composición “Manos a las Obras” y “Mejor Obra Estrenada” en el certamen coral de Trelew. Como director conduce una orquesta infantil y diversos ensambles, y fue asistente de dirección de “Luzazul” de Marcelo Delgado en el Centro de Experimentación del Teatro Colón.

Paralelamente a la música se dedica a la escritura. Su novela “La persona indudable” obtuvo la mención Novela de Publicación Recomendada por Editorial Lamas Médula. Es colaborador del área de crítica musical de la revista Otra Parte Semanal.

Introducción a la obra

“Palabra húmeda” formó parte del proyecto “Aire y sentido” y consta de dos piezas para flauta sola (“Problème”, “Vidi”) y dos para flauta baja (“DO (O) R” y “11”). Fue estrenada y grabada en setiembre de 2011 por las flautistas del dúo “MEI – música para flautas”. Está inspirada en el verso “la palabra nos viene húmeda de los bosques” del poema “Llegada”⁹³, del cubano Nicolás Guillén (Camagüey, Cuba, 1902 – 1989). La obra se encuentra estructurada en cuatro piezas; fue pensada inicialmente como una obra en partes, y más tarde funcionó como separador de las demás obras que conforman el concierto “Aire y sentido”. Sin embargo, cada una de las piezas puede interpretarse aisladamente, separadas unas de otras, o en todo su

⁹³ GUILLÉN, N.: “Sóngoro Cosongo”. Editorial Losada. Buenos Aires, 2005.

conjunto. Previo a cada una de ellas, un breve texto incita la actitud del flautista frente al público, induciéndolo a una actitud escénica.

Las piezas fueron compuestas sobre una estructura definida y con un manejo localizado de las técnicas no convencionales. Esta característica permitió un diálogo fluido y espontáneo con el compositor, así como la ágil resolución de las problemáticas que se fueron presentando en el transcurso de la escritura. Los encuentros con las instrumentistas le dieron al compositor la oportunidad de escuchar en vivo los instrumentos y observar en detalle la producción sonora como, por ejemplo, el empleo del aire. El compositor le da importancia a estos encuentros por la posibilidad que le brinda el hecho de “escuchar en vivo”, y rescata la importancia del tiempo en esta escucha: “El tema del tiempo me parece muy interesante. La percepción del tiempo en vivo es muy diferente a la escucha auditiva. El tiempo es distinto cuando uno la está tocando: no es lo mismo escucharla en un auricular que ver a alguien sosteniendo una nota larga, por ejemplo.”⁹⁴

Es preciso, además, advertir que el carácter íntimo de estas piezas es acompañado por gesticulaciones que pueden producir un foco de atención en el rostro del flautista. Estos gestos, que en la obra de estudio actúan como estructuradores de las piezas, constituyen el resultado de la exploración y observación por parte del compositor, de los movimientos realizados por las intérpretes al tocar la flauta.

Proceso creativo

Como parte del proyecto iniciado por Marcelo Delgado que comentáramos anteriormente, Pozzi-Azzaro se reunió con el dúo “MEI – música para flautas”. El primer encuentro con el compositor consistió en un diálogo acerca de la idea y estructura de la obra, y la posición artística del dúo en cuanto a trabajar las obras encaradas desde el concepto corporal en escena. Del mismo modo, se intercambiaron ideas acerca de las técnicas extendidas a utilizar en cada pieza, de acuerdo a las

⁹⁴GARCIA, P.: Entrevista a Sebastián Pozzi-Azzaro. Buenos Aires, 2013.

texturas y posibilidades que el compositor precisaba. Los aspectos referidos a la sonoridad y técnica de las flautas incluirían *tongue ram*, sonidos eólicos o de aire, barridos de armónicos, posibilidades en torno al canto con boca cerrada y el paso gradual de sonidos de aire a sonido normal y viceversa. Asimismo, y a través de la observación, Pozzi-Azzaro sugirió algunos gestos faciales que fueron corroborados a fin de que éstos no interceptaran el trabajo del flautista en la embocadura.

Estudiaremos en profundidad cómo se desarrollaron los aspectos técnicos y musicales de las piezas a través del trabajo realizado entre el compositor y las instrumentistas.

- “Problème”

“Cantar como un llamado falsamente desesperado. / Como una actuación que pretende pasar por verdadera. / El pasaje central de los barridos de armónicos / Quizá refleje la verdad del interior del personaje.”

Para esta pieza el compositor dialogó con las flautistas en torno a las técnicas instrumentales de *tongue ram*, sonido con aire, barridos de armónicos, frullato dentro del tubo de la flauta y canto con boca cerrada. Inquirió acerca del empleo del *tongue ram*, técnica que se produce a través de la embocadura cubierta por toda la boca e implica una velocidad específica para provocar el cambio de sonido ordinario a *tongue ram*, y consideró cambios de color desde esta técnica hacia el *frullato*, valiéndose de la embocadura cerrada:



Ejemplo 30 - Empleo de tongue ram en diferentes situaciones

En la estructura de la pieza, encontramos variedades tímbricas sobre diferentes notas, pudiendo definir tres pequeñas secciones. La primera sección, hasta el compás 11, utiliza la nota La en su registro más agudo y en todo su rango dinámico, para finalizar con *tongue ram*. La segunda sección, desde el compás 12 hasta el compás 31, la nota principal se manifiesta en forma descendente, tornando a la bemol y sol. Entre las variedades de color podemos observar *frullato*, la transformación de *tongue ram* a *frullato* dentro del tubo, sonido con aire, armónicos y *glissando*. En la tercera parte de la obra, de carácter conclusivo, desde el compás 32 hasta el final, es posible distinguir grandes barridos de armónicos, *frullato* con aire, transformaciones de sonido de aire a sonido normal y, junto a las técnicas anteriormente señaladas, el canto dentro del tubo como elemento sorpresivo.

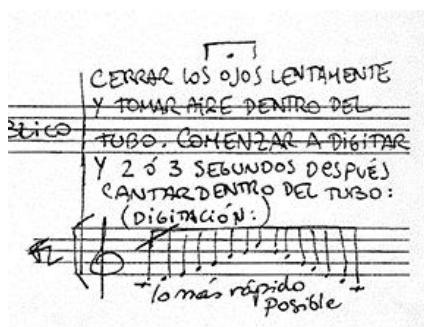
- “Vidi”

“El escenario de esta obra es la boca del flautista / Y la embocadura de la flauta. / Sus gestos, sus sonidos, el flujo de aire entre ellas. / Tocar sintiendo el peso del primer plano, la gravedad de ese escenario. / Acumular energía, y llegado el momento, / Mirar al público dándoles a entender que sabemos su secreto.”

“Vidi” significó, tanto para el compositor como para las intérpretes, un proceso de observación y búsqueda en los posibles gestos faciales mientras se está tocando el instrumento. Durante esta exploración, resultó viable el empleo de la toma de aire lenta y visiblemente, el cerrar y abrir de ojos, el alejamiento y acercamiento de la flauta, la mirada al público recorriendo los rostros, la mirada fija e inexpresiva, todos ellos como parte del discurso musical. Estas indicaciones en la partitura nos dan la pauta que a través de la relación compositor-instrumentista, el discurso musical toma otras configuraciones y se llega a situar al instrumentista en un rol actoral dentro de la obra musical.

Las técnicas empleadas en esta pieza conjugan los ruidos de llaves, el canto dentro de la flauta, así como sonidos consonánticos, y la transformación del sonido en aire, y viceversa. El compositor consultó con las flautistas sobre las posibilidades

sonoras. A modo de ejemplo, en el último gesto las instrumentistas sugirieron una digitación aleatoria y rápida que facilitara el canto dentro de la flauta, con embocadura cerrada. Esto es, si bien está escrita una escala, el gesto aleatorio permite mayor velocidad y el golpe constante de las llaves, lo que resulta en el efecto deseado por el compositor.



Ejemplo 31 - Digitación aleatoria

- “DO(O) R”

“Tocar como una canción de cuna sin destinatario. / Sin niño. / O con un niño ausente, / o muy lejano, / O muy escondido dentro del que canta. / Cantar como queriendo arrullarse uno mismo.”

Pozzi-Azzaro decidió separar en dos sistemas la flauta baja (superior) y la voz (inferior) con el objetivo de mostrar claramente los materiales y su interacción, reflejados en un diálogo constante entre la flauta y el canto.



Ejemplo 32 - Disposición de los pentagramas

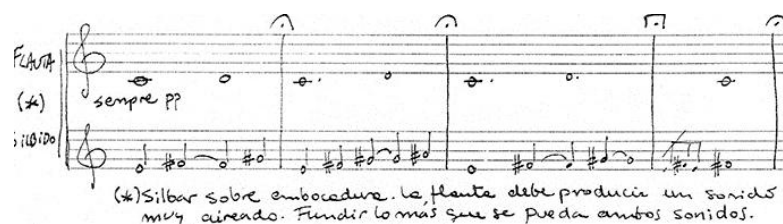
A través de la escucha y la observación de esta pieza, podemos definir tres secciones separadas por la acción gestual de abrir o cerrar los ojos. La primera de ellas, enmarcada por la acción de los ojos, se encuentra conformada por segmentos de notas largas en la flauta, donde el canto cumple la función de interceptar el gesto iniciado por ésta. El gesto de apertura de la mirada del intérprete da comienzo a la segunda sección en la que, elaborado con pasajes consonánticos dentro del tubo y *glissandi*, el canto se vuelve más dinámico. El compositor emplea otras variantes tímbricas en este segmento: aire-sonido, notas staccato, *frullato* y trinos. Un *tongue ram* cierra de manera súbita la sección y da lugar a la tercera sección, donde podemos observar la utilización de elementos presentados en el comienzo (notas largas y canto) de manera simultánea dándole además una función conclusiva.

- “11”

“No se sabe si el silbido irrumpe en el sonido de la flauta / O si es a la inversa. / Pero la sensación es la interferencia. / Fusión y con-fusión.”

“11”, para flauta baja, propone la interpretación de la pieza de espaldas al público, situación que provoca en la audiencia cierta confusión acerca de las sonoridades empleadas. De igual modo que en “DO(O) R”, Pozzi-Azzaro emplea la escritura de la pieza en dos sistemas, un sistema superior para la flauta y uno inferior para los silbidos. Esta decisión se tomó con el propósito de especificar claramente las indicaciones para cada voz y exponer la interrelación entre las partes.

De manera similar a procesos compositivos vistos en obras anteriormente estudiadas, las instrumentistas buscamos junto al compositor una escritura clara y concisa en beneficio de posteriores interpretaciones. Así, en “11”, Pozzi-Azzaro exploró junto a las instrumentistas la relación de la producción del sonido y el silbido sobre la embocadura. Así, logra conjugarlos de forma tal que resulta audible el espectro armónico de la nota digitada simultáneamente con el silbido y un componente de sonido eólico.



Ejemplo 33 - Sonidos de flauta y silbidos.

Conclusiones Parciales

Del estudio y análisis de los principales aspectos técnicos y musicales en la obra “Palabra Húmeda” del compositor Pozzi-Azzaro, podemos formular las siguientes conclusiones:

- a) La importancia de la relación entre compositor e instrumentista permitió la observación y exploración de los músculos faciales utilizados por el flautista para indicar movimientos gestuales en la composición que no la alteraran, tomando éstos, en ocasiones, la función de estructuradores en la obra.
- b) La posibilidad de incorporar a la partitura movimientos corporales o gestuales permite entrever el cuidado del instrumentista al que se compromete el compositor, estudiado en el Capítulo 3, y referido a la correspondencia del compositor con la exposición del instrumentista, cuando se dispone al instrumentista en obras con conceptos escénicos.
- c) La confianza generada en el vínculo compositor – instrumentista permite que ambos intercambien experiencias para el enriquecimiento de la obra.
- d) Como afirmáramos en el Capítulo 2, y reflejado en el análisis de esta obra, observamos que las sugerencias del instrumentista al compositor reflejan que los aspectos técnicos de producción de sonido son íntimamente conocidos por el instrumentista en razón del permanente contacto con su instrumento. Esta

aseveración confirma que la relación compositor - instrumentista sea altamente beneficiosa.

- e) La elaboración de la obra con grafías convencionales y una clara escritura refleja la importancia del diálogo en base a las experiencias entre compositor e instrumentista.

El estudio analítico de seis obras de compositores argentinos nos ha permitido profundizar en la creación resultante de la estrecha relación entre compositor e intérprete y los aspectos convergentes en ella.

Los temas relativos a técnicas extendidas aplicadas, selección de los materiales sonoros, exploración de recursos tímbricos, configuración de grafías, interpretación en público y funcionamiento de una obra, nos dan un panorama de la complejidad del rol del instrumentista durante los procesos de creación de una obra.

En las Conclusiones Finales verificaremos los temas desarrollados y realizaremos una revisión de la perspectiva propuesta atendiendo a sus aportes y limitaciones, a fin de obtener resultados propicios en futuras investigaciones.

CONCLUSIONES FINALES

Observábamos cómo, inicialmente, las secuelas de los cambios producidos a principios del siglo XX por la revolución industrial, tuvieron su efecto en la inauguración de un vastísimo mundo sonoro, colmado de innumerables y nuevas combinaciones musicales.

Como punto de partida en el Futurismo musical y sus protagonistas, echamos luz sobre la figura de Luigi Russolo como revelador de nuevos materiales sonoros, los cuales abrieron un vasto panorama a la continuidad creativa de la composición. Tomamos posteriormente la redefinición del sonido como material compositivo, que nos sirvió de apoyo para determinar las búsquedas de nuevas formas de expresión en la música, con sus posteriores derivaciones históricas. Parte de estas incesantes búsquedas lo constituyó el lenguaje gráfico de los nuevos recursos sonoros, y consideramos las grafías de las obras de Russolo como precedente a la configuración gráfica de la escritura de la música contemporánea.

Centrándonos en Edgar Varèse y su relación con los primeros instrumentos y experiencias electrónicas, lo situamos como referente e impulsor en exploraciones tímbricas. A través de la observación y estudio de los primeros instrumentos electrónicos y sus creadores, examinamos su influencia en la música emergente, y la motivación de profundizar y buscar nuevas sonoridades en el lenguaje de los instrumentos y sus grafías que generó en instrumentistas y compositores.

Señalando algunas composiciones paradigmáticas para flauta, estudiamos la expansión y el empleo de las técnicas extendidas en la creación del repertorio y trazamos los lineamientos históricos y técnicos necesarios para la comprensión del rol del instrumentista en el proceso de creación de una obra. Esta función fue ejemplificada a través de reconocidos flautistas, cuya estrecha relación con compositores dio como resultado la consolidación del lenguaje y los recursos en la creación de obras paradigmáticas del repertorio para flauta del siglo XX.

Luego, y ahondando el estudio de los roles en el trabajo conjunto entre compositores e instrumentistas, tomamos la categorización realizada por Vera John-Steiner acerca de las relaciones entre artistas y, en base a ello, definimos dos tipologías y realizamos una comparación a fin de comprender sus similitudes y diferencias.

Situando como escenario el compromiso mutuo como parte de una cultura de trabajo, definimos las características donde compositor e instrumentista se relacionan y la forma en que el compositor llega a un pensamiento idiomático. Nos ocupamos de aquellas responsabilidades que deben ser atendidas por el compositor durante todo el proceso creativo con el fin de preservar al intérprete y la relación entre ellos. Haciendo referencia a la realización de una obra completa, hemos ampliado el tema refiriéndonos a aquellas obras incompletas que no han sido revisadas por el instrumentista, validando su importancia en los procesos creativos.

Más adelante abordamos el panorama de la música contemporánea en nuestro país, con el fin de obtener una óptica de los acontecimientos que enmarcan la producción local. Para ello, definimos actividades, centros de difusión y educación en Argentina dedicados a la música contemporánea. Señalamos aquellas instituciones educativas que priorizan el trabajo conjunto con compositores y distinguimos los principales ensambles y grupos solistas que trabajan a diario en la relación instrumentista – compositor, impulsando la creación de repertorio local. En este punto, presentamos el concepto de trabajo de “MEI – música para flautas” dentro del proyecto “Aire y sentido” con el objeto de comprender el punto de partida para la creación de dos de las obras analizadas.

A modo de estudio de caso y para ejemplificar la importancia del rol del intérprete contemporáneo en los procesos de creación e interpretación de una obra, analizamos seis obras de compositores argentinos escritas bajo la relación compositor – instrumentista. Los análisis pormenorizados de los procesos compositivos ligados a la exploración tímbrica y sonora arrojaron conclusiones comunes, entre los que se destacan la importancia y validez de la relación compositor – instrumentista y dentro de ella, el significativo rol que cumple el intérprete a través

de sus conocimientos y experiencias, así como la función del compositor dentro de esta relación. La integración de estas obras al repertorio flautístico local refuerzan los conceptos anteriormente señalados.

El estudio, investigación, análisis e interpretación de las obras que conforman el presente trabajo permiten a la autora señalar que la importancia del intérprete en la creación e interpretación de nuevos repertorios y, aparejado a ello, la estrecha relación con compositores, resulta objeto primordial al permanente desarrollo y evolución del repertorio contemporáneo local.

APÉNDICE I

Índice de partituras de las obras analizadas

AGUSTINA CRESPO: “TELEGRAMAS – SOBRE UN TEXTO DE CORTÁZAR”	139
SANTIAGO DIEZ FISCHER: “EL TIEMPO AUDIBLE”	153
MARCOS FRANCIOSI: “ <i>ENTRÓPICA</i> ”	163
SEBASTIÁN POZZI-AZZARO: “ <i>PALABRA HÚMEDA</i> ”	175
DIEGO TEDESCO: “CINCO PIEZAS”	185
LUIS TORO: “ACONITUM”	195

Agustina Crespo: “Telegramas – sobre un texto de Cortázar”

Telegramas.

Agustina Crespo

Sobre un texto de Julio Cortázar

Flauta en Do (Inés)

Energico, a modo de reproche (mirando a su computadora) *fff* *Por hablada*

Expresión neutra (mirando al frente) *p*

Flauta en Sol (Ema)

Con soberbia, a modo de defensa (mirando a su computadora) *ff* *Por hablada*

Expresión neutra (mirando al frente) *p*

Olvidaste tepia canario. Estúpida. Inés.

Estúpida vos. Tengo repuesto. Ema

Desordenado, como discutiendo

♩ = ca. 80

[A]

Fl. *pp*

Pico de labio = Ruido de teclado

Fl. *pp*

Pico de labio = Ruido de teclado

Fl. *f* *ca. 3'* *mp*

Fl. *f* *ca. 3'* *mp*

2

Fl.

Fl.



Mas tranquilo, como quien busca conciliar

$\text{♩} = \text{ca. } 50$

Fl.

Fl.

B

f *p* *mf* *p*

f *p* *mf*



Fl.

Fl.

mf *p* *mf*

mf *p*



Explosivo, enojado

$\text{♩} = \text{ca. } 80$

Fl.

Fl.

pp *p* *mf* *f* *mf* *f*

pp *f* *mf*

C

The image displays four systems of musical notation for two flutes (Fl.), each system separated by a double bar line. The notation includes various dynamics, articulations, and performance instructions.

- System 1:** Both staves begin with a forte (*f*) dynamic. The upper staff features a triplet of eighth notes. The lower staff has a sixteenth-note rest indicated by a '6' below the staff.
- System 2:** The upper staff starts with a forte (*f*) dynamic and a 'Rubato' instruction. It includes a long, sweeping melodic line. The lower staff has a forte (*f*) dynamic and a 'A tempo' instruction. The system concludes with a forte (*f*) dynamic.
- System 3:** The upper staff begins with a forte (*f*) dynamic and a 'Rubato' instruction. The lower staff starts with a fortissimo (*ff*) dynamic and a 'Rubato' instruction. Both staves feature long, sweeping melodic lines.
- System 4:** The upper staff begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a 'Rubato' instruction. The lower staff starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a 'Rubato' instruction. Both staves feature long, sweeping melodic lines. The system concludes with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

Fl. *Pi*

Fl.

[D] Otro tema, Telegrama 2

Fl. *Expresión neutra, mirando al frente* *Hablado, con mucho aire* *Senza Tempo*
No! *Tocar*
f *Cantar*

Fl. *Expresión neutra, mirando al frente* *Hablado, con mucho aire* *Tocar*
No! *Cantar*
f

Fl. *Hablar dentro del tubo en la afinación propiamente, cambiando posiciones de do y fi en la flauta.*

Fl. *Cuatro pesos sesenta o nada* *Si te las dejan a menos* *Comprá dos pares*
(Armando. No ocurre. Exagerar palabras. Exagerar consonantes) *mp* *P*

Fl. *Contra*
Tocar

Rubato

Exagerar consonancias: ca. 8"
Tocar avanzando con las diferentes consonancias:

Fl. *Uso liso y otro a rayas*

SH S J R S T S

Exagerar consonancias: ca. 8"
Tocar avanzando con las diferentes consonancias:

Fl. *ca. 12"*

J R SH S J R S

R SH J R

ca. 12"

ca. 80 A tempo
Explosivo, enojado

Fl. *mf*

Fl. *mf*

Fl. *mf*

Fl. *mf*

6

Rubato
f Poco a poco, con airo

A tempo

f

ffff

Rubato
f

Rubato
f

F $\text{♩} = \text{ca. } 60$ Telegrama 3, un poco dramático.

Expresión neutra, mirando al frente.

mp

Muta a Flauta en do

Expresión neutra, mirando al frente.

mp

(Trino de color)

ca. 3"

mf

(Trino de color)

ca. 3"

mf

ca. 3"

(Trino de colas)

ca. 3'

Susurrado, al filo de la fama, como diciendo un secreto, exagerando con consonancia.

Encontré a Esther llorando

(Trino de colas)

ca. 3'

pp

Flc hablada, casi en susurro. Hacer gesto de contar un secreto.

Susurrado, al filo de la fama.

Sibado

mf

Tortuga enferma

Tortugas, animales delicados

pp

mf

Flc hablada, casi en susurro, al filo de la fama.

Tocar

Algo rousos

Flc hablada, casi en susurro, al filo de la fama.

Tocar

mf

No distinguas

Expresivo Con la flauta

Expresión trágica, mirando al frente.

Una lastima

Flc hablada. Mirando al frente. Expresión trágica.

Expresivo

Flc hablada. Mirando al frente. Expresión trágica.

Una lastima

Expresión trágica, mirando al frente.

Telegrama 4 $\text{♩} = \text{ca. } 70$

Fl. *Trés deja la flauta a un lado, saca un telegrama de su bolsillo y, con expresión seria, se dispone a leerlo. Ema mira a flauta alto.*

Fl. *Soplo (sin flauta)* *Ruido de boca* *Imitación del gusa de labios.*

Fl. *Soplo (fuera del tubo)* *Pico de labios* *Pico de labios + Ruido de labios*

f *f* *f* *pp*

Fl. *Click Tongue* *Leído, en voz alta y clara.*

Fl. *Inesperadamente equivocado de tren en lugar 7.12 tome 8.24.*

Fl. *f* *f* *f* *f* *pp* *f*

Fl. *Click Tongue*

Fl. *Estoy en sitio raro. Hombres siniestros cuentan estampillas.*

Fl. *f* *f*

Fl. *P* *f*

Fl. *Leído, en voz alta y clara. Un poco alterada.*

Fl. *Lugar altamente lugubre. No creo aprueben telegrama. Probablemente caeré enfermo.*

Fl. *f*

Click Lengua = Sonido

Leído.

Te dije que debía traer botia de agua caliente.

Sopido

Pisa de labio

f

Muy deprimido tiéntome. Escalón Esperar Tren

ff

Sonido Vocal

Leído

Vuelta

Sonido Vocal

Leído. Tío neuco mirando al frente

Arturo.

Sopido

Sopido

f

The image displays a musical score for two Flutes (Fl.) across four systems. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

- System 1:** The first staff is marked *Subito* and *ff*. The second staff is marked *ff*. Both staves feature a long, continuous melodic line with a crescendo leading to a sharp dynamic change.
- System 2:** The first staff is marked *mf* and *mp*. The second staff is marked *mf*. Both staves continue the melodic development with a crescendo.
- System 3:** The first staff is marked *ff*. The second staff is marked *ff*. Both staves continue the melodic development with a crescendo.
- System 4:** The first staff is marked *ff*. The second staff is marked *ff*. Both staves continue the melodic development with a crescendo.

Double bar lines with repeat signs are used to separate the systems. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C).

12

Enérgico, a modo de reproche
(mirando a su compañera)

Expresión neutra
(mirando al frente)

Fl. *Olvidaste sepia canario. Estúpida. Inés.*

Fl. *ff* *p*

Expresión neutra,
mirando al frente.

==

Fl. *Con soberbia, a modo de defensa
(mirando a su compañera)*

Expresión neutra
(mirando al frente)

Fl. *Estúpida vos. Tengo repuesto. Ema*

ff *p*

Ambos miran al frente con expresión
neutra durante aproximadamente 5".

Santiago Diez Fischer: “El tiempo audible”

EL TIEMPO AUDIBLE

- Le temps audible -
Pièce pour flûte basse

Santiago T. Díez-Fischer
-2008-

El tiempo audible

Le temps audible

pièce pour flûte basse

-2008-

Cette pièce est né de 3 moments différents:

- 1- Je voulais faire une pièce en utilisant un geste large, un séquence, quelque chose tenu, mais, au même temps, agile et hystérique. J'ai nommé ce moment comme le moment de chanter le geste.
 - 2- Je voulais aussi travailler les effets de la flûte, mais toujours en pensant à la forme de la pièce. Comment faire pour soutenir la forme avec les effets? C'étais le moment de mise en sonorité la forme.
- Finalement, j'ai eu l'aide de la flûtiste Juliana Moreno avec laquelle j'ai travaillé la pièce. C'étais le moment de mise en œuvre le son.

Santiago T. Díez Fischer

Indications

	Son éolien (soufflé). Tout la pièce doit être jouée avec beaucoup de souffle. Même dans les <i>pp</i> on doit écouter beaucoup de souffle.		Aspirer dans les silences en faisant un petit bruit de respiration.
	Le son, il doit s'entendre sec et en prononçant les consonnes «SE».		Multiphonique «A»
	Sur l'embouchure (fermée) en faisant frulatto et en disant «PR».		Multiphonique «S»
	Jouer toujours avec beaucoup de souffle - en disant les consonnes indiquées.		Multiphonique «C»
	Note baissée d'1/4 de ton		Faire le «sol» avec la doigte indiquée. C'est la même doigte que pour «do» et pour le multiphonique «B»
	Note haussée d'1/4 de ton		
	Note haussée d'1/4 de ton		
	Positions d'embouchure. Passer de l'embouchure normale à l'embouchure très «rentée»		Jeu voilé.

SON « CON VOCE »
AU MÊME TEMPS, CHANTÉ LA NOTE INDICUÉ
AVEC UN CERCLE.



SON « CON VOCE »
AU MÊME TEMPS, CHANTÉ LA NOTE INDICUÉ
AVEC UN CERCLE.



SON « CON VOCE »
AU MÊME TEMPS, CHANTÉ LA NOTE INDICUÉ
AVEC UN CERCLE.



SON « CON VOCE »
AU MÊME TEMPS, CHANTÉ LA NOTE INDICUÉ
AVEC UN CERCLE.



[illegible]

160

[illegible]

Marcos Franciosi: “Entrópica”

INDICACIONES GENERALES

■ Embocadura cubierta

□ Embocadura abierta

 Llave = nota + consonante

 Solo llave

 Aire cubriendo la embocadura seguido de golpe de lengua

 Soplar

 Aspirar

 Trino de armónicos simple (según digitación indicada)

 Trino de armónicos doble (dos velocidades según digitación indicada)

 Overtone con portamento de embocadura

 Llaves = TK cubriendo la embocadura

 Sonido eólico = aire que sonido

 Regulador dinámico (logarítmico)

- Realizar todos los trinos y trémolos de armónicos (simples y dobles) siempre procurando mantener el espectro abierto entre el sonido fundamental y el o sus armónicos.
- Mantener siempre los tempos y las velocidades convenidas.
- Respetar las curvas y transiciones dinámicas, de espectro y todas las articulaciones en general para obtener las relaciones espaciales deseadas entre ambas flautas.

entrópica

para dos voces

a Nelson Méndez y Patricia García

Marcel Francis 2010 - 2011

A $\text{♩} = 70$
después de poco silencio entran

1. *f* *con mucho silencio*

2. *f* *con mucho silencio*

3. *f* *con mucho silencio*

4. *f* *con mucho silencio*

5. *f* *con mucho silencio*

6. *f* *con mucho silencio*

7. *f* *con mucho silencio*

8. *f* *con mucho silencio*

9. *f* *con mucho silencio*

10. *f* *con mucho silencio*

11. *f* *con mucho silencio*

12. *f* *con mucho silencio*

13. *f* *con mucho silencio*

14. *f* *con mucho silencio*

15. *f* *con mucho silencio*

16. *f* *con mucho silencio*

17. *f* *con mucho silencio*

18. *f* *con mucho silencio*

19. *f* *con mucho silencio*

20. *f* *con mucho silencio*

21. *f* *con mucho silencio*

22. *f* *con mucho silencio*

23. *f* *con mucho silencio*

24. *f* *con mucho silencio*

25. *f* *con mucho silencio*

26. *f* *con mucho silencio*

27. *f* *con mucho silencio*

28. *f* *con mucho silencio*

This page contains six systems of musical notation for a piano and violin duo. Each system consists of a piano staff (bottom) and a violin staff (top). The notation is highly detailed, featuring complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various dynamic markings such as *pp*, *mf*, *f*, and *ppp*. The systems are numbered 62 through 67. The first four systems (62-65) show a dense, continuous texture with many beamed notes. The fifth system (66) introduces a more sparse texture with longer note values and rests. The sixth system (67) continues the complex rhythmic patterns. The page is a high-quality reproduction of a musical score, likely from a classical or contemporary repertoire.

The image displays a page of musical notation, likely for piano, consisting of six systems of staves. Each system contains two staves, with the upper staff in treble clef and the lower staff in bass clef. The notation includes various musical elements such as notes, rests, and dynamic markings.

- System 1:** Measures 108-111. Features a series of eighth notes in the upper staff and a more complex rhythmic pattern in the lower staff.
- System 2:** Measures 112-115. Includes a section with a key signature change to one sharp (F#) and a tempo change to *Andante* (And.).
- System 3:** Measures 116-119. Continues the *Andante* tempo. A section marked 'D' (Dolce) is indicated.
- System 4:** Measures 120-123. Features a section marked 'D' (Dolce) and a tempo change to *Andante* (And.).
- System 5:** Measures 124-127. Continues the *Andante* tempo. A section marked 'D' (Dolce) is indicated.
- System 6:** Measures 128-131. Continues the *Andante* tempo. A section marked 'D' (Dolce) is indicated.

The notation is highly detailed, with many slurs, ties, and dynamic markings such as *Andante*, *And.*, and *D* (Dolce). The page number 169 is visible at the bottom.

The image displays a page of musical notation, likely a score for a piano and voice piece. It consists of six systems of staves, each with a treble and bass staff for the piano and a single staff for the voice. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The lyrics are written below the voice staff in a stylized font.

System 1: The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The voice part has a melodic line with lyrics: (Raport) (Raport)

System 2: The piano part continues with similar rhythmic complexity. The voice part has lyrics: 2. mezzo-piu

System 3: The piano part includes a section marked "T.R." (Trill). The voice part has lyrics: 2. mezzo-piu

System 4: The piano part includes a section marked "T.R." (Trill). The voice part has lyrics: 2. mezzo-piu

System 5: The piano part includes a section marked "T.R." (Trill). The voice part has lyrics: 2. mezzo-piu

System 6: The piano part includes a section marked "T.R." (Trill). The voice part has lyrics: 2. mezzo-piu

G *♩ = 70*

H *f. ff sempre sensibile*

The image displays a page of musical notation, likely for a piano piece, consisting of five systems of staves. The notation is complex, featuring numerous sixteenth and thirty-second notes, often beamed together in rapid passages. The first four systems each consist of two staves, while the fifth system consists of three staves. The notation includes various musical symbols such as clefs, key signatures, time signatures, and dynamic markings like *pp* (pianissimo), *mf* (mezzo-forte), and *ff* (fortissimo). There are also slurs, ties, and other performance instructions. The page number 173 is visible at the bottom center.

Sebastián Pozzi-Azzaro: “Palabra Húmeda”

Problema.

Sebas

$J = ca. 120$

rallentando

Poco rit.

FRULLATO DENTRO DEL TUBO

MITAD SONIDO/MITAD AIRE

ca. 6"

(p. resto possible)

Fl. *Atempo* $\text{b}^{\flat}\text{o}$ pp f sf pp

-Amplio-
Ad lib. BARRIDO
DE
ARMONICOS

Fl. *Atempo* f pp

Possible

Atempo *attacca subito*

Fl. sf mf sf sf mf p possible

TONQUE FAULL.
RAM. DENTRO DEL
TUBO

Poco a poco
sonido de aere
oro.

Fl. ff f sf mf sf f

ULLATO, MITAD SONIDO, MITAD AIRE ... SÓLO AIRE ...

ca. 6

p (presto poss.) *ppp*

1 *allentando...*

CANTAR DENTRO DEL TUBO

pp

DIGITACIÓN:

• DO(O)R •

Sebastián Pozzi Azzaro

$\text{♩} = \text{c. } 80-90$

FLAUTA BAJA

CERRAR los ojos pp

CANTO

FL

C

ABRIR los ojos

"m"

FL.

C.

ppp $mf > pp$ $< mp$

Accelerando... (Digitación)

"m" - - - - -

"nu" - - - - -

CANTAR DENTRO DEL TUBO

FL.

C.

MITAD SONIDO MITAD AIRE (TUBO CERRADO)

mf p mf p

Accelerando... Repite igual

CANTAR DENTRO DEL TUBO

ca. 4"

FULLATO; Presto POSSIBILE

PPP

mf

"m"

ca. 6"

MITAD SONIDO; MITAD AIRE

SONIDO ORD. --- AIRE (TONGUE RAM)

Accel. molto

f

pp

CANTAR DENTRO DEL TUBO

(SONIDO ORD.)

AIRE

CERRAR los ojos

pp

pp

SILBAR SOBRE LA EMBOCADURA

Sebastián Pozzi: #24aro

• Vidi •
- para flauta sola -

FL. 1. **TOMAR AIRE LENTA Y VISIBLEMENTE**
 FRULLATO; CON AIRE (Sonido ord)
 sfpp ff (jet) pp
 ca. 4" Repetir lo más rápido posible, legato

FL. 2. **TOMAR AIRE MUY LENTAMENTE**
 ca. 5" (simile) ca. 7" SÓLO AIRE
 pp

FL. 3. **TOMAR AIRE MUY LENTAMENTE**
 ca. 6" SÓLO LLAVES
 PPP EXHAUAR LEJOS DE LA ENBOCADURA, CON RUIDO DE "S" O "F" TOMAR AIRE VISIBLEMENTE

FL. 4. **FRULLATO**
 SÓLO AIRE --- SONIDO ORD. ca. 3" ca. 4" AIRE
 sfpp ... crescendo ... ff pp TOMAR AIRE MUY LENTAMENTE

FL. 5. **TOMAR AIRE LENTA Y VISIBLEMENTE**
 ca. 4" SONIDO ORD. (CANTO BOCA CERRADA) ca. 5" SONIDO CON AIRE
 PP PPP

FL. 6. **CERRAR LOS OJOS; CANTAR DENTRO DEL TUBO; DIGITAR LAS NOTAS QUE SE CANTAN;**
 lento, rubato

7

Fl.

Abbr los ojos al articular la 1ª nota
↓
[Alejando la boca de la flauta.]
SON. ORD. ---> AIRE ---> (lejos)
FRUSTRADO (larga posible) (simile) (*)
TOMAR AIRE
MUY LENTAMENTE
DENTRO DEL TUBO
Y VOLVER A POSICIÓN
ORD.
ff ff
(*) "Frustrado" sin flauta.

8

Fl.

[Acercando lentamente la flauta a la boca]
(sólo llaves) --- aire --- sonido y aire --- sonido ord. DE ARMÓNICOS (ca 2ª)
[pppp] ... crescendo ... ff siempre presto posible (PAUSA CORTA)
CON LA MAYOR DURACIÓN POSIBLE

9

MIRAR AL PÚBLICO DURANTE 30" O MÁS
RECORRER DIFERENTES ROSTROS DEL PÚBLICO
MIRAR FIJA E INEXPRESIVAMENTE
NO BAJAR EL INSTRUMENTO.

CERRAR LOS OJOS LENTAMENTE
Y TOMAR AIRE DENTRO DEL
TUBO. COMENZAR A DIGITAR
Y 2 ó 3 SEGUNDOS DESPUÉS
CANTAR DENTRO DEL TUBO:
(DIGITACIÓN):
lo más rápido posible

10

Fl.

p

11

Fl.

pp

(*) dejar de digitar cuando termina la última nota.

Rubato, abierto (tocar de espaldas al público).

FLAUTA

(*) sempre pp

SILBIDO

(*) Silbar sobre embocadura. la flauta debe producir un sonido muy aireado. Fundir lo más que se pueda ambos sonidos.

Fl.

S.

Fl.

S.

Fl.

S.

rallentando... A tempo - Rallentando...

(llaves)

ca 4"

ca 4"

ca 3"

PPP

Diego Tedesco: “Cinco Piezas”

CINCO PIEZAS PARA FLAUTA SOLA
(Diego Tedesco)

I

A Patricia Garcia

Flauta

$\text{♩} = 60$

poco rit. ----- *tempo*

mp *mf* *p* *p* *pp*

rit. ----- *tempo*

mf *p* *mf*

rit. -----

mp *p* *mf* *f*

tempo *accelerando y crescendo hasta* $\text{♩} = 120$ *molto rit.*

pp *mp* *mf* *f* *ff*

----- *tempo 2* *molto rit.* -----

p *mf* *pp* *mf*

II

Flauto

$\text{♩} = 130$

f p f mp p ff f p mf p f p ff p f p ff

$\text{♩} = 120$

mp < > fp < > pp < > mf < >

f < > ff < > f < >

$\text{♩} = 100$

ppp > mf p < > f mp >

ff < > ff p < > ff

$\text{♩} = 70$

p mp mf mf p f mf p mf ff mf p mf ff mf

III

Flauta

P poco

rit. *70* *rit.*

pp *f* *pp* *f* *pp* *f*

tempo *rit.* *2* *2*

tempo *despreocupado* *pp* *f* *pp*

rit. *tempo* *f* *f*

[illegible]

Flauto

V

♩ = 80

f *ff*

♩ = 120

fff

♩ = 60 *rit.* *tempo* ♩ = 70 *dolce* *mp* *f*

fp *f*

♩ = 110 *crescendo* *fff*

♩ = 130

fff

The musical score consists of five systems of notation, each with a tempo marking at the beginning:

- System 1:** Tempo marking $\bullet = 110$. The notation includes sixteenth and thirty-second notes, with slurs and accents.
- System 2:** Tempo marking $\bullet = 70$. The notation includes quarter and eighth notes, with slurs and accents.
- System 3:** Tempo marking $\bullet = 55$ *calmo*. The notation includes quarter and eighth notes, with slurs and accents. Dynamics include *mp* and *mf*.
- System 4:** Tempo marking $\bullet = 60$ and $\bullet = 80$. The notation includes quarter and eighth notes, with slurs and accents. Dynamics include *mp*, *ff subito*, and *mf*. A section marked *acell.* (accelerando) leads to a section marked *tempo*.
- System 5:** Tempo marking $\bullet = 40$ *espressivo*. The notation includes quarter and eighth notes, with slurs and accents. Dynamics include *mf*.

♩ = 70

29 *fz. tr.* (*solo fz.*)

p *pp*

30 *tr.* (*) (*) *fz.*

p *pp*

(*) Multifónico

Luis Toro: “Aconitum”

$\text{♩} = \text{ca. } 70$

Musical score for "L'Allegretto" by Franz Schubert, Op. 137, No. 1. The score is in 3/4 time and consists of two staves. The first staff is for the piano (p) and the second for the violin (v). The tempo is marked "Allegretto" and the key signature has one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "rit.", "non vibr.", "molto vibr.", "energico", "pp", "mf", "sfz", and "p".

ppp p sfz mf mf

pp mp pp

p mp sfz p

p mf sfz f mf sfz pp

Handwritten musical score for a single melodic line, featuring various dynamics, articulations, and tempo markings.

First System: $\text{♩} = \text{ca. } 64$. Dynamics: *pp*, *mf*, *sfz pp*, *sfz p*. Includes a 7-measure rest.

Second System: $\text{♩} = \text{ca. } 70$. *Figurado, muy enérgico*. Dynamics: *sfz*, *mf*, *f*, *sfz*. Includes a 6-measure rest.

Third System: Dynamics: *sfz*, *sfz*, *ff*, *p*. Includes a 7-measure rest and the instruction *Senza tempo ca. 7*.

Fourth System: *Tempo* $\text{♩} = 62$. *vibr. nat.*. Dynamics: *f*, *pp*. Includes a 7-measure rest and the instruction *Senza Tempo, Prestissimo*.

Fifth System: *gliss.*, *molto vibr.*. Dynamics: *mf*, *p*. Includes a 7-measure rest.

Handwritten musical score for a piano piece, featuring multiple staves with complex notation, including triplets, slurs, and dynamic markings such as *f*, *mf*, *p*, *pp*, and *sfz*. The score includes tempo markings like "Senza Tempo, Prestissimo" and "Tempo".

senza tempo, resio

ca. 2"

Perdendosi

mf *pp* *ppp*

Tempo

mf *pp* *ppp*

♩ = 62 *♩ = 50*

lontano

quasi eco

mf *ppp* *p* *mp*

Senza Tempo, Presto

mf *p* *pp* *mp* *mf* *p*

Handwritten musical score on five staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Key markings include:

- Staff 1:** *Senza tempo*, *Presto*, *Leggiero*, *mf*, *pp*
- Staff 2:** *Tempo*, *con libertà*, *mf*, *mp*, *f*, *mf*
- Staff 3:** *mf*, *pp*, *mp*, *f*, *pp*, *mp*, *subito*, *(ord)*
- Staff 4:** *f*, *mf*, *f*, *pp*, *pp*, *mp*, *p*, *mf*, *mp*, *p*

Handwritten musical score on two staves. The top staff contains a melodic line with various dynamics (pp, p, mp, ppp) and articulations (morendo, 3, 5). The bottom staff contains a bass line with dynamics (mp, ppp, p, pppp) and articulations (morendo, 3, 5, ca 5'').

APENDICE II

Índice de Entrevistas

ENTREVISTA A LUIS TORO.	207
ENTREVISTA A DIEGO TEDESCO	211
ENTREVISTA A MARCELO DELGADO	213
ENTREVISTA MARCOS FRANCIOSI	217
ENTREVISTA A SANTIAGO DIEZ FISCHER	221
ENTREVISTA A AGUSTINA CRESPO	223

Entrevista a Luis Toro.

Material enviado por *e-mail*.

Fecha: 12 de Mayo 2013.

Patricia García - ¿En qué consistió tu búsqueda al querer escribir esta pieza?

Luis Toro - Es curioso el origen de esta obra. Inicialmente era una re-escritura de la descatalogada HIMM para flauta y piano. Finalmente el piano nunca tuvo lugar en la nueva versión y quedó una obra para flauta sola. Esta obra es una suerte de Op. 1, que compuse en un periodo de formación en Bs As con Gabriel Valverde (CEAMC) durante los primeros meses de 2001. Una vez desechado el piano y aceptada la idea de una obra para flauta sola, el objetivo consistió en componer una pieza para instrumento solo que resultara interesante como obra de repertorio para flautista, es decir que utilizara determinados recursos instrumentales de cierto nivel de dificultad.

P. G. - ¿Había sonoridades en particular que querías explorar?

L. T. - Como obra de bisagra en la formación principalmente buscaba despegarme del criterio compositivo más bien interválico a uno más tímbrico y de largo aliento temporal. Esto me llevó a explorar fundamentalmente los armónicos y varios recursos vinculados a la creación de sonoridades con los armónicos, que en este caso, caracterizan la segunda parte de la obra, con los trémolos de armónicos.

P. G. - ¿Conocías estas sonoridades o te remitías a imágenes para poder expresarlas?

L. T. - Conocía las sonoridades por las obras de repertorio que escuchaba (Sequenza I de Berio, Cassandra's Dream de Ferneyhough, Density 21.5, Nidi de Donatoni – ¡que escuché tocada por vos! En Córdoba- de Varèse, no conocía las obras de Sciarrino).

P. G. - ¿Había un plan estructural para la obra?

L. T. - No había plan estructural en absoluto, pero si había una suerte de meta - discurso vinculado al título –*Aconitum*- extraído del texto de Cortázar (Bestiario). La impronta que buscaba darle a la obra era la de una música de impulso vertiginoso y onírico, lo cual hacía de la obra en general que tenga un impulso creciente y elíptico.

P. G. - ¿Qué recordás del primer encuentro con el músico?

L. T. - El primer encuentro se realizó en el estudio particular en Bs As a instancias de Patricia Da Dalt quien me sugirió trabajar la obra con vos. Al momento del encuentro la partitura estaba terminada y el trabajo fundamentalmente consistió en la “puesta en el cuerpo” del instrumentista de esa obra casi conjetural ya que nunca antes había escrito para flauta.

P. G. - ¿Grabaste ejemplos sonoros?

L. T. - No trabajé nunca con maquetas. En general nunca me interesó el trabajo del “hecho sonoro” en sí mismo. Ya desde esta primera obra tuve más bien interés en lo

que significaba la puesta en escena que significaba un instrumentista tocando. En ese sentido las decisiones compositivas muchas veces estaban mediadas por este presupuesto escénico.

P. G. - ¿Querías concretar algún sonido y no sabías si se podía tocar?

L. T. - En principio sabía que todo o casi todo lo que estaba en la partitura se podía tocar, lo que no tenía conciencia era de la heterogeneidad de variables que rondaban en torno a la forma de realización y de resultado sonoro. En ese sentido el encuentro con el instrumentista cumplió esa función, de una retroalimentación en función de considerar opciones e ir creando la interpretación de la versión.

P. G. - ¿Necesitaste saber cómo se escuchaban ciertas sonoridades en registros definidos de la flauta?

L. T. - Siendo que había una preponderancia del uso de armónicos sobre diferentes fundamentales, la escucha con el instrumentista a mi lado sirvieron para decidir cuáles de estos armónicos debían ser cambiados por las notas efectivas o por otro armónico respecto del indicado, en todos los casos teniendo en cuenta la homogeneidad de la sonoridad.

P. G. - ¿Los buscaste en otras flautas, flauta en sol, por ejemplo?

L. T. - Originalmente y por sugerencia de Gabriel Valverde, pase de la flauta en do a la flauta en sol, fundamentalmente para aprovechar el sonido más completo en el registro grave, en el que empieza la obra.

P. G. - ¿Recordás cómo fueron los primeros bocetos de la obra, y si te sirvió escucharlos en vivo para cambiar algunas cosas?

L. T. - En el caso de *Aconitum* la obra estaba terminada y se trabajaron con el instrumentista los criterios de interpretación en casos relativamente ambiguos. Pero sí, fueron muy importantes para el trabajo en obras a posteriori.

P. G. - ¿Recordás cuántos encuentros hubieron?

L. T. - No con exactitud. Creo que fueron unos tres encuentros en primera instancia en la cual probamos la obra y realizamos una grabación casera. Posteriormente surgió la posibilidad de estrenarla en el CETC del Teatro Colón y allí hubo un nuevo encuentro para revisar y ajustar la versión (que resultó óptima).

P. G. - ¿Sentís que el trabajo con el instrumentista es útil para el compositor de contemporánea? ¿Por qué?

L. T. - Creo que sí, pero en un muy amplio sentido. En general está establecido el criterio del trabajo con el instrumentista a fin de lograr el mejor resultado – objetivo-sonoro de la obra. Actualmente creo que el panorama es mucho más amplio y el trabajo con el instrumentista va más allá del resultado sonoro. En el sentido que hay un conjunto de elementos que se ponen en juego en la puesta en escena de la obra: recursos técnicos específicos, recursos escénicos, aspectos vinculados a la

determinación/indeterminación de todos los elementos propuestos por una obra. En este sentido, al encuentro con el instrumentista, prefiero definirlo no como “un trabajo” – en un sentido productivo – sino más bien como una determinada situación de interrelación de orden más bien antropológico. Esto esencialmente, pensando a la música contemporánea, o más bien definido al arte actual, como un arte que tiende a redefinir los criterios de producción y realización del arte musical, en donde el encuentro entre dos artistas –uno compositor y otro instrumentista – es un encuentro en que se despliega una determinada “masa crítica” que motoriza la experiencia artística, más allá del éxito de la performance o el producto de arte.

Entrevista a Diego Tedesco

Buenos Aires, 23 de mayo de 2013.

Patricia García – ¿Cuándo trabajaste “Cinco Piezas”?

Diego Tedesco – Es una de mis primeras obras. Esta era la primera serie de piezas con lenguaje contemporáneo que yo escribí. Vos la estrenaste y luego, en el 2005, la tocó Linda Wetherill acá en Buenos Aires y luego en Estados Unidos.

P. G. – Luego de los encuentros con el instrumentista, ¿decidiste realizar correcciones?

D. T. - La primera pieza no tiene ninguna corrección. Muchas cosas cambiaron y luego volvieron a su forma original.

P. G. – Respecto a su escritura ¿cuál fue la idea de trabajo?

D. T. - La primera pieza se ajusta a una orientación que me dio Julio. La idea era que fueran estructuras contrastantes y trabajar con ellas en bloques. Buscando un discurso más bien serial. Cada pieza tiene una estructura en micromodos (la organización de alturas) que aprendí con el maestro Julio Viera. Las estructuras de micromodos son organizaciones de alturas, y están serializadas las alturas, las envolventes, los matices, densidad cronométrica, etc. Las repeticiones no las utilicé mucho porque estaba estudiando en base a la línea histórica de la composición, y estaba estudiando serialismo y micromodos. Por otra parte, la altura es uno de los parámetros que más me interesa trabajar, y cada altura tiene su por qué.

P. G. - Si la escritura de la pieza fue tan apoyada en lo teórico, ¿te acordás qué aspectos trabajaste con la instrumentista?

D. T. - Esperaba que sonara como lo había pensado, pues había trabajado con maquetas MIDI. El escucharte en vivo, le agregé flexibilidad a la dialéctica de la obra. Respetaste el texto e intentaste tocar lo que estaba escrito y fuiste muy respetuosa en eso. Tal vez en algunas cosas... la pieza 3, los *ppp* me dijiste que eran muy difíciles de hacer y se acordó que fuera lo más *ppp*. No hubo observaciones en los trinos. Sí te consulté en el tema de los multifónicos, qué multifónicos había sobre la nota do, y qué posibilidades había de hacer trinos sobre eso. Respecto a la problemática de velocidad, hubo una observación de parte tuya para cambiar la velocidad de los pasajes que realmente eran casi imposibles de tocar.

P. G. – ¿Cuál es tu relación con las técnicas extendidas en general?

D. T. - Tengo una actitud un tanto hostil hacia las técnicas extendidas en general. Me interesa más el trabajo con la altura. Sí trabajé con frullato, aunque no la consideré una técnica extendida. No me junto con otros instrumentistas. Yo tengo instrumentos, y a veces hago alguna consulta técnica puntual. Como nosotros los compositores tenemos estudios sobre los instrumentos, las dudas surgen más cuando tengo que trabajar con técnicas extendidas. Para mí la composición es un trabajo

solitario de creación y catarsis. El instrumentista aparece en la mitad del proceso de composición, donde me surgen dudas y preguntas.

Entrevista a Marcelo Delgado

Buenos Aires, 13 de Junio de 2013.

Patricia García - Quisiera conocer tu opinión acerca del rol del instrumentista en el proceso de creación de una obra con relación al compositor.

Marcelo Delgado - Yo empezaría diciendo esto: para mí el instrumentista es el héroe de la situación. Son mis héroes, personales. Es el tipo que pone el cuerpo, que está ahí con su esfuerzo descifrando la partitura, haciéndose cargo no solamente del desciframiento del código, sino de lo que hay en la obra. Muchas veces muchos intérpretes son comprometidos en eso y muchas veces se dedican a no pasar del primer nivel: descifro el código (toco las notas y los ritmos no están), que no pasa de ser una especie de ejercicio de continuo: qué tan rápido puedo tocar, qué tan lindo va a ser mi sonido... no establecen un dialogo. Cuando el intérprete es cabal y busca establecer un dialogo con la obra, ahí la obra se enriquece y mucho.

Por otro lado, nadie sabe tanto de un instrumento como el instrumentista. En ese sentido, los compositores tenemos todo para aprender de un tipo que sabe de su instrumento. Y me parece, que en una situación ideal, que es muy difícil de sostener, las clases de composición tendrían que ser con el instrumentista en vivo, todo el tiempo. Porque una cosa es decir que la flauta no puede tocar *fff* en el registro grave y otra cosa es decirle al flautista “por favor, toca un do grave *fff* y ver cómo se quiebra el sonido, cómo produce armónicos. Entonces uno puede de ahí inferir y decir “si le pedimos *fff*, sí puede producir estos otros sonidos que nos pueden servir para una obra que no tenga esta cualidad idiomática específica” Entonces ahí, sobre lo empírico, se puede trabajar y es como meter las manos en la masa completamente. Y eso para el compositor es una experiencia invaluable.

Por lo tanto, toda relación que el compositor pueda establecer con el intérprete, es puro beneficio.

En muchos casos es puro beneficio para el compositor. Cuando el compositor es un tipo perspicaz, abierto y dispuesto, puede resultar también que le ilumine al intérprete zonas que por ahí, no esté teniendo en cuenta... del pensamiento musical, de conocer. Así que hay seguro una relación indispensable.

Esto en el caso de que un compositor decida escribir su obra desde el principio, al lado del intérprete.

En otros casos, uno escribe, y después va a probar y va abierto a lo que tenga para decir el instrumentista. (Esto así no funciona, en este pasaje esta nota me complica.) Y surge una negociación interesante y fértil.

El compositor aprende así que ciertas relaciones musculares son complicadas en determinados contextos y que con una solución que no afecte el carácter de lo que está escribiendo logra que la obra suene mejor de parte del instrumentista.

Por otro lado, hay algo que forma parte (esto ya lo digo desde mí, desde mi propia idiosincrasia), yo necesito que el intérprete este disfrutando cuando toca mi música. Que no tenga que hacer malabarismos a contrapelo de sí mismo.

No el hecho de la reacción infantil de tantos músicos de “yo no soplo aire en la flauta porque estudié para que salga un sonido limpio”. Eso me parece una afirmación tonta, cerrada, de un horizonte muy cercano que se cae de chiquito.

Pero sí, y todos lo sabemos, los años 60 fueron un lugar en donde la experimentación exponía muchas veces a los intérpretes a ciertas cosas que lo hacían sentir ridículos y el que le entraba al juego, le entraba al juego, los que no, muchas veces se sentían obligados a estas cosas.

Yendo a un ejemplo, la obra de Cage para cello, donde el intérprete debe irse sacando la ropa hasta quedar completamente desnudo.

Si yo encuentro un cellista que se juega por un tipo de performance musical y que tiene una ideología afín a esto, adelante, escribimos. En cambio, alguien que toca en un 4to. Atril de una orquesta, seguramente no le pueda pedir eso, porque tiene otra manera de pensar. Por ahí entonces, tengo que buscar el punto intermedio: un tipo que tenga una destreza técnica con su instrumento y que esté dispuesto a experimentar y al mismo tiempo que los haga sentir cómodo y digno haciendo la obra.

En los trabajos con Emilio (García Wehbi) he visto muchas veces la exposición a la que están sometidos los actores que trabajan con él. Pero están absolutamente cuidados todo el tiempo.

Hay un trabajo previo de aceptación a realizar el trabajo, y hay un cuidado por el pudor del otro, por la exposición. Y eso puesto en términos de la relación entre el compositor y el intérprete es de suma importancia.

Que a veces los compositores prestamos atención a las notas o a veces pensamos lo que puede hacer Patricia García tocando la flauta, pero si yo te digo que quiero que te pongas a llorar en escena diciendo “mamá me abandonaste”, tengo que pensar si estás dispuesta a hacer eso; y si corresponde siquiera que yo te lo plantee.

Porque digo, si yo la conozco, o presumo de conocer $\frac{1}{2}$ gr de lo que es PG, hay cosas que no le pediría nunca, porque me parecerían ofensivas, que irían a contrapelo de lo que es ella.

Me parece que allí, en la exposición que ya tiene permanentemente el instrumentista (el instrumentista pone el cuerpo): un tipo que se para frente a 10 o 100 personas con su instrumento, está en un grado de exposición muy grande. Entonces hay que cuidarlos cuando uno tiene la posibilidad de trabajar con ellos hay que protegerlo de situaciones, que aún las rispideces le generen una red de contención.

Y hay que uno saber ceder. Una nota no me cambia la vida y a vos te es más cómoda. Va a tocar mejor y más cómodo toda la obra.

Eso, en términos generales desde mi aproximación.

Creo que hay dos instancias:

Cuando el compositor convoca a un músico para quien va a escribir. Se juntan, empiezan a probar, graban cosas que tocaste, pido, y con ese material empieza el proceso de montaje de la obra y la voy chequeando con el instrumentista, y se crea un diálogo muy fértil.

La otra posibilidad, que me parece absolutamente válida, es escribir la obra y luego la chequea con el instrumentista y en ese momento ocurre un proceso de corrección y mejoramiento.

P. G. - Vos sos profesor de la Cátedra de Composición en la UCA, ¿qué experiencia le da al alumno el contacto con los instrumentistas?

M. D. - Con respecto a la UCA, para mí es tender a esa situación ideal en el seminario de composición, en donde uno lleva algo e inmediatamente se da cuenta si funciona como estaba previsto en el imaginario sonoro de uno, o si es totalmente distinto...

Entrevista Marcos Franciosi

Buenos Aires, 30 de setiembre 2013.

Patricia García – Quisiera conocer sobre tu relación con los instrumentistas: la importancia, los procesos que llevás a cabo y en qué maneras el instrumentista colabora.

Marcos Franciosi - A medida que más técnicas extendidas requieren la obra, el compositor necesita la más estrecha colaboración del instrumentista. La base es que la música instrumental es una realidad sociabilizadora; es un tejido de necesidades entre intérpretes y compositores y también la docencia, que es la transmisión de contenidos, con todo lo que eso implica, y en la cual se da una cadena donde todos somos eslabones, y si alguna falta, se empieza a discontinuar y no funciona. Si no hubiera intérpretes que tocaran la música nueva sería un hueco, lo mismo si no hubiera compositores. Y eso va a trascender las coyunturas eventuales en tanto que se pueda discutir la calidad de las músicas de tal periodo.

Por otra parte, está la realidad con el arte, el arte como actividad humana y forma de pensar.

La música es un camino filosófico, es una forma de pensar y de sentir, y con eso no tenemos una relación solo práctica, sino empírica. Si eso se pierde, aquello que no está, si está no te das cuenta, pero si falta hay un vacío (sobre la realidad empírica del arte). Es difícil hablar en términos de arte, en términos económicos o cuantitativamente.

P. G. – ¿Esto podría estar referido a, por ejemplo, la asistencia de público a los conciertos de música contemporánea?

M. F. – Sí, habría que discutir la pérdida de lazos entre un auditorio y la música actual, para mí tienen la base en rupturas que tienen que ver con la percepción. Veo la música como un canal de expresión, no sólo como un canal de pensamiento individual. La música se piensa en pensamiento social. La vida de la interpretación y la composición comparten esto. Para mí, en relación a la composición y los intérpretes, la composición ha sido un canal de comunicación esencial.

En “Entrópica”, yo tengo el bagaje de haber trabajado con otros flautistas antes de la obra, y si pruebo una flauta, también ese bagaje está en mí. Es un hecho ineludible, fundamental, en términos técnicos.

Aún cuando trabajas mucho para delimitar al máximo los detalles de la obra, uno sabe que el especialista es el instrumentista y tiene la última palabra. Está en el compositor dejarle o no el lugar. Yo opto por dejarles el lugar, de estar abierto a sugerencias. Depende mucho de las experiencias del intérprete.

Otra obra mía, “Viento del norte” fue una experiencia importante en ese sentido.

P. G. - ¿Cuál es tu relación con el uso de las técnicas extendidas?

M. F. - Hablar de técnicas extendidas para mí, es *demodé*. Creo que hay escuela en la composición respecto a las técnicas extendidas. Pienso en toda la materia sonora como material para componer y las técnicas extendidas pasan a ser parte de mi obra.

Hay una relación entre material e idea que se da a través de una manera compleja, y en la enseñanza de la composición es una de las cosas más difíciles de explicar. No siempre la obra puede evolucionar a partir de un material, como que también puede hacerlo.

Puede ser un material el disparador de una serie de desarrollos lógicos que luego se combinarán pertinentemente o no, pero no siempre parte la idea desde un material; tampoco el material es una noción de pertenencia. Se llega a una sonoridad particular, es el resultado de una combinación muy potente en un lugar de observador y catalizador de una serie de experiencias colectivas. En la obra “Deseos”, por ejemplo, encontré sonoridades que no esperaba escuchar, y esto es porque antes trabajé con instrumentistas, tengo horas grabadas, y siguen trabajando en mi inconsciente. También encontré materiales que me llamaron la atención, y volví a ellos. Estás frente a una situación de pruebas viendo muchas cosas, que luego forman parte de un todo, un bagaje. Tener la sensibilidad de que eso ocurre, y que no pase desapercibido, es importante. Son percepciones complejas, y uno puede captar el todo, en tanto se apliquen los criterios...

P. G. – Como profesor de composición, ¿qué considerás importante a la hora de enseñar?

M. F. - Lo que me queda de la experiencia en la docencia, les enseño a los alumnos a tener buena relación con el músico, es importante porque no se puede forzar, pero se dan series de engranajes que ustedes los instrumentistas hacen con la obra. Desde lo creativo, hay una instancia muy fuerte del compositor, pero tiene un desprendimiento, un sentido de no pertenencia. No sé por qué, no es suerte el hecho de contar con buenos intérpretes, nunca los he descuidado y les traspaso ese sentimiento a los alumnos. El asunto está en presentar la música bien escrita, el intérprete es el primer difusor de la obra, representa un tejido de redes el poder estar en contacto con los intérpretes, lleva mucha dedicación y tiempo.

A veces es más fácil tocar una obra y no todo el mundo está dispuesto a tocar música nueva y trabajar con el compositor.

P. G. – ¿Pensás en el intérprete para escribir tus obras?

M. F. - Con obras escritas para ciertos músicos, es difícil que no se escriba pensando en el intérprete. La mayoría de las obras se han tocado muchas veces por los mismos músicos; se da un lazo y queda amistad con muchos de ellos. Yo no lo fuerzo, admiro que el intérprete haga el esfuerzo de tocar mi obra.

Aun cuando sus individualidades personales sean importantes, cuando se compone, se debe pensar en el otro. Yo no me siento forzado a escribir lo que no quiero, se dieron estos carriles de llegar a ciertos intérpretes y eso lleva tiempo, no se da de un día para otro. Intérprete y compositor se conocen, es una cadena: la obra se toca, se graba, gana premio, todo pertenece a un engranaje. Hay que hacerlo por la obra, por la relación, como intérprete pasa lo mismo: el intérprete es muy riguroso en su estudio; el compositor lleva a cabo un proceso largo y lento al componer su obra.

El compositor debe profundizar mucho sobre la idea y la codificación en cada instrumento. Tengo una buena intuición para buscar simpleza en la codificación de la idea, el compositor necesita observar en detalle todas las acciones que utiliza el

instrumentista para tocar un pasaje musical. Para ello, debe identificar con precisión cada acción y determinar cuál es la más relevante, para definir la codificación, la escritura de su idea.

Es muy difícil, porque son muchos problemas juntos en una sintaxis, los niveles del espacio, las relaciones temporales, y depende de la experiencia empírica, pues uno va aprendiendo mucho de cada obra, con la experiencia de la autocrítica.

P. G. - Respecto al pensamiento idiomático que elabora Mario Lavista, ¿cuál es tu mirada?

M. F. - Comparto el universo con Lavista. Lavista habla de la experiencia del pensamiento idiomático en relación con lo que tiene que ver con la escritura del instrumento tradicional, y una escritura abierta que contempla nuevas posibilidades del instrumento. Marcelo Toledo sobre el sonido, habla de toda la experiencia del sonido. El espectralismo se queda con lo más puro del sonido y rechaza lo caótico del sonido. Para mí la posibilidad entre lo idiomático y lo extendido debería fluctuar todo el tiempo. Los límites te pueden llevar desde lo experimental a las técnicas más convencionales del instrumento.

P. G. – ¿Cómo es tu exploración en los instrumentos?, ¿y el descubrimiento de nuevas sonoridades?

M. F. - El “efecto Franciosi” (refiriéndome al trino de dobles armónicos) surge jugando con la obra de clarinete. Es un instrumento que no da la serie de armónicos completos, da sólo los impares. Jugando con esa técnica me di cuenta que en los batidos se daban ciertas resultantes fantasmas que como resultantes daban armónicos impares. Después seleccioné algunos, y me di cuenta que funciona mejor en los instrumentos medios que en los más graves. Me gusta la naturaleza forzada en los instrumentos.

También lo llamo “batido de multifónicos”, pues se combinan dos formas espectrales que forman una entropía. Una vez conocida la técnica, uno se focaliza en lo musical; la escritura luego responde a una síntesis de entendimiento con el instrumentista. Ahora estoy trabajando escribirlo con cambios de velocidad, pensando en diferentes velocidades en las dos manos.

Hay una cuestión que es el dominio físico del instrumento, ligado a una instancia física muy exigente. El reposo en “Entrópica” en principio era un espacio para el descanso físico del instrumentista. Cuando ese silencio pasa a ser musical, la obra ha llegado más allá de lo esperado.

Entrevista a Santiago Diez Fischer

Material en e-mail.

Fecha: 8 de Octubre de 2013.

Patricia García – Santiago, ¿podrías hablar acerca de tu relación con los instrumentistas al momento de pensar en una nueva obra?

Santiago Diez Fischer - Mi comentario con respecto a mi relación con los instrumentistas.

El hecho de trabajar y hasta de pensar en alguien particular cuando hago una obra es muy importante para mí. No es que sea una condición fundamental para que escriba, sino más bien como una especie de "regalo" que se me puede hacer. Decirme "esta obra la va a tocar este músico o aquel otro" y que yo conozca al músico, significa que hay muchas cosas que van a estar sobreentendidas, que no voy a tener que explicar "cómo" ni "por qué" de muchos de los gestos o sonidos instrumentales.

Pero en realidad, la verdadera relación comienza con uno mismo. Soy yo -o intento serlo- el primer instrumentista con el que me topo. Cuando comienzo una obra lo primero que hago es jugar con el instrumento o con algo parecido al instrumento (una botella en el caso de la flauta por ejemplo) o, mejor dicho, algo parecido al sonido que quiero que haga el instrumento (y el instrumentista). Ese sonido lo busco y rebusco, lo imagino, lo sueño, todo. Encuentro conexiones con otros sonidos, los sumo a cosas que hago con la voz y demás.

Luego de esto, luego de una buena cantidad de trabajo, llevo mis ideas y me encuentro por primera vez con el instrumentista -ya sea aquel que va a tocar mi obra o algún amigo-. Allí presento todo. Allí peleo y discuto. Allí definiendo mis ideas y recibo nuevas y mejores posibilidades sonoras en torno al gesto o al sonido que busco. Ese momento es muy importante. Es el momento en que armo mi "método de orquestación" gracias a la ayuda de los instrumentistas.

Después, comienzo a escribir. Allí cada una de las cosas que trabajamos son puestas en partitura... y obviamente luego de esto comienza el siguiente nivel donde vemos y valoramos cuan bien está escrita la idea. También en estos casos los instrumentistas me son de mucha ayuda. En el caso de las obras instrumentales, el sonido tiene que tener una buena simbolización para poder ser recreado cada vez que la obra se hace. Esa forma de ser escrito debe ser buscada y pensada -sobre todo cuando los sonidos o la forma de tocar los instrumentos no son ortodoxos-. La partitura pasa a ser el medio por el cual nos comunicamos con los músicos que no conocemos y tienen que ser capaces de conocernos al leer lo que hemos escrito.

P. G. – Respecto a “El tiempo audible” o la obra para piccolo, ¿cómo fue tu manera de trabajarlas?

S. D. F. - En las dos obras trabajé de manera similar... en general trato siempre de cantar los gestos o las ideas que tengo para componer las obras. En algunos casos hasta grabo las secciones y las edito para tener una idea formal de la obra -en versión cantada por mí-. En el caso de estas piezas para flauta, además de cantar, utilicé una

botella vacía para imitar el sonido de resonancia de la flauta y así tener una idea de la voz resonando sobre ella. La voz juega un papel fundamental como una segunda voz pero también como «distorsionador» del sonido natural, así puedo cambiar no solamente la forma de atacar -t, p, s, etc.- sino la forma del espectro sonoro del cuerpo del sonido.

La obra “El tiempo audible”, fue una obra de fin de curso del título de DEM con Philippe Leroux y fue estrenada por el Ensemble CAIRN (por el flautista Cedric Jullion) y luego Juliana la hizo en Buenos Aires. De hecho para mí, su versión era más interesante -y me gusta más- porque había pensado en ella cuando la compuse... había pensado en su voz.

Entrevista a Agustina Crespo

Buenos Aires, 19 de marzo de 2013.

Patricia García – Quisiera que me cuentes cuál fue la inspiración para escribir tu obra.

Agustina Crespo - Me gustó el texto, pero no se me ocurría de qué forma articular el texto con las técnicas de la flauta, que ya utilizaban la boca. La premisa de Delgado fue que hubiera algo escénico, y que a ustedes les iba a gustar actuar, entonces se me ocurrió usar el texto de Cortázar dicho por las dos mujeres.

Lo más difícil es cómo crear una obra a partir de un elemento fuera de la música, después las ideas fueron apareciendo orgánicamente. Me llama la atención cómo cada uno fue tomando su camino a partir de una sola propuesta. Lo escénico no debe ganarle a la música, en mi pieza.

P. G. - ¿Podrías contar en qué fue importante el rol del instrumentista durante la creación de Telegramas?

A. C. - Una vez vine, y me ayudó un montón el estar con ustedes, sobre todo a cómo escribir los ruidos. Yo quería golpes de llaves, y lo que traía en boceto no servía, porque los golpes de llaves no coincidían con las notas que yo pedía. Yo había escrito melodías ascendentes, y en ese caso, era imposible usar golpes de llaves.

También me ayudó conversar el tema de las consonantes y las grafías, ahí me ayudó un montón estar cerca de ustedes.

P. G. – Pareciera que mientras más contemporánea la obra, el compositor más necesita del instrumentista...

A. C. - Sí, me parece fundamental. Para mis obras de piano, que yo toco, me guíé con un libro de técnicas extendidas para piano, pero siento que de ahora en más, cada vez que escribo una obra, necesito el contacto con el instrumentista.

Antes de escribir, necesito conocer al instrumentista, no sólo por la música, sino porque se genera otro vínculo entre el compositor y el intérprete. Si no se entiende la partitura, necesito contarle al instrumentista lo que necesito que suene.

P. G. – Cerca del instrumentista, ¿notaste una evolución en la obra?

A. C. - La obra fue cambiando a medida que la grabamos y la tocamos. Y además, veo que el dúo hizo un proceso, un cambio. Creo que se adueñaron de la obra y el trabajo de creación de la obra es casi grupal. Obvio que está el límite de mis ideas musicales, y me gusta que manteniendo la visión de mi obra, los instrumentistas aporten sus conocimientos. Me gusta dar la pauta de que el músico opine sobre mi obra. En Telegramas fuimos recorriendo la obra y llevándola por su camino. Se fue transformando con el tiempo.

P. G. - ¿Tenías pautado un formato de la obra antes de componerla?

A. C. - La forma de la obra la dio el texto. En principio iban a ser 4 piezas separadas, pero siempre vuelve a los elementos del primer telegrama. La idea de la discusión me hizo volver a los mismos elementos del principio, y fui armando una obra con forma similar a lo que sería un rondó.

P. G. - ¿Creés necesaria la presencia del instrumentista para componer?

A. C. – En general, tomo muestras sonoras, y después las adapto a mis ideas. De las muestras que tomé, elijo lo que considero más conveniente para mi obra.

El estar cerca de un instrumento, poder escucharlo, probarlo y tocarlo, nos acerca de otro modo al instrumento. El estar cerca, me acerca de una manera más física y tengo así otro concepto de lo físico del instrumento.

BIBLIOGRAFÍA

- ARTAUD, Pierre Ives y Geay, G., *Flutes au présent*. Edit. Jobert, Editions Trasatlantiques, Paris, 1980.
- ARTAUD, Pierre Ives, *La flauta*. Editorial Labor, España, 1991.
- BARTOLOZZI, B., *New sounds for the Woodwinds*. Oxford University Press, London, 1967.
- BUSONI, Ferruccio, *Sketch of a New Esthetic of Music*. G. Schirmer, New York, 1907.
- CHESSA, Luciano. *Luigi Russolo, futurist. Noise, visual arts and the occult*. University of California Press, USA, 2012.
- CORTAZAR, Julio. *Historias de cronopios y de famas*. Editorial Alfaguara, Buenos Aires, 1995.
- DICK, Robert. *The other flute: Tone development through Extended Techniques*. Edutainment Publishing Company, New York, 1978.
- _____. *Circular Breathing for the flutist*. Saint Louis: Multiple Breath Music Company, 1987.
- _____. *El desarrollo del sonido mediante nuevas tendencias*". Ediciones Musicales Carijo, Madrid, 1996.
- CHASE, Claire. *International Contemporary Ensemble*. Documento electrónico disponible en: www.ice.org. Consultado el 12/04/2013.
- FEINBERG, Samuil. *The composer and the performer*. Documento electrónico disponible en: www.math.stanford.edu/~ryzhik/Feinberg1. Consultado el 12/08/2013.
- FISHERMAN, Diego. *La música del siglo XX*. Editorial Paidós, Buenos Aires, 2002.
- GARCÍA, M. F. Pandora – *Australia's web archive*. Ed. *Musicologist*. Documento electrónico disponible en: pandora.nla.gov.au. Consultado el 01/08/2013.

GARIAZZO, Mariana. *Argentine Music for flute with the employment of extended Techniques. An analysis of select works by Eduardo Bértola and Marcelo Toledo*. Trabajo final del Doctorado en Música, University of Texas at Austin, 2005.

GIANERA, Pablo. *Formas frágiles*. Editorial Debate. Buenos Aires, 2011.

GUEMBE, Gabriela.: *Vanguardia situada: una retórica de la pertenencia. Construcción y reconstrucción de la identidad en Didar y Vaivén, de Susana Antón*. Mendoza, 2004. Disponible en: http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/4928/tesismaestria-guembe.pdf. Consultado en Mayo 2014.

GUILLÉN, Nicolás. *Sóngoro Cosongo*. Editorial Losada. Buenos Aires, 2005.

HELGUERA, Pablo. *El compositor en su estudio. Conversación con Mario Lavista*. Disponible en: www.mexiqueculture.pagesperso-orange.fr. Consultado el 10 de diciembre de 2012.

HOWELL, Thomas. *The Avant-garde Flute: A Handbook for Composers and Flutists*. University of California Press. Los Angeles, 1974.

JOHN-STEINER, Vera. *Creative Collaboration*. Oxford University Press. New York, 2000.

LAVISTA, Mario. *Robert Dick y la otra Flauta. Texto de presentación al concierto de Robert Dick*. Distrito Federal, México, 25 octubre 2005.

_____. *Discurso en ocasión de la incorporación de su autor al Colegio Nacional, México*, 14 de octubre de 1998. Documento electrónico disponible en: www.latinoamerica-musica.net. Consultado el 02 de agosto de 2013.

LEVINE, Carine. *The Techniques of Flute Playing*. Bärenreiter – Verlag Karl Vötterle. Kassel, 2002.

MC GREGOR, Marc Takeshii. *Of Instrumental Value: Flutist-composer collaboration in the creation of new music*. Trabajo final de graduación. Vancouver, 2012.

PACHECO MONTTOYA, Luis Antonio. *El ruido y la música*. Documento electrónico disponible en: www.elruidoylamusica.blogspot.de. Consultado el 3 de febrero de 2013.

MORENO, Juliana. *La flauta ampliada*. Manuscrito de la autora sin editar. Buenos Aires, 2003.

- MORGAN, Robert. *La música del siglo XX*. Editorial Akal. Madrid, 1999.
- PIEKUT, Benjamin. *Experimentalism otherwise: The New York Avant-garde and its limits*. University of California Press. California, 2011.
- PLANA, Beatriz. *Cuicani: el virtuosismo instrumental en Mario Lavista*. Revista Huellas. Editorial Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Artes y Diseño, 2006.
- PRANAİTIS, Shanna. *A passion for new sounds*. Flute Talk Magazine Vol. 20, N° 5. The Instrumentalist Publishing Company. Illinois, 2001.
- PRIORE, Irna. *The compositional techniques of Messiaen's Le Merle Noir*. Flute Talk Magazine Vol. 20, N° 8. The Instrumentalist Publishing Company. Illinois, 2001.
- RUSSOLO, Luigi. *The Art of Noise*. Great Bear Pamphlet Ed., New York, 1967.
- SAARIAHO, Kaija. *En la música, desde la música, hacia la música*. Revista VOXes N° 2. Universidad Nacional de Lanús. Buenos Aires, Agosto 2011.
- SAAVEDRA, María Ángeles. Entrevista a Mario Lavista. *Música Mexicana Contemporánea*. Fondo de Cultura Económica. Mexico, 1982.
- SAD, Jorge. *Apuntes para una semiología del gesto y la interacción musical*. Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. N° 20. Editorial E. Pagani. Buenos Aires, mayo 2006.
- TERRAZAS, Wilfrido. *Ser intérprete a principios del siglo XXI. Dos textos breves*. Revista redes música: música y musicología desde Baja California; Julio - Diciembre de 2007, Vol. 2, No. 2 / Enero - Junio de 2008, Vol. 3, No. 1. Documento electrónico disponible en: www.redesmusica.org/no3. Consultado el 22 de marzo de 2013.
- TOFF, Nancy. *The Flute Book: A Complete Guide for Students and Performers*. Charles Scribner's Sons. New York, 1985.
- TOLEDO, Marcelo. *Mapa del ruido en la música del siglo XX*. Perspectiva Interdisciplinaria de Música. Universidad Autónoma de México. México, 2006.
- VARGA, Bálint András y DALMONTE Rossana. *Luciano Berio - Two Interviews*. Marion Boyars Publishers. New York, 1981.

WHITE, Eric Walter. *Stravinsky. The composer and his Works*. University of California Press. California, 1984.

PARTITURAS

BERIO, Luciano: *Sequenza I per flauto solo*. Edizioni Suvini Zerboni. Milano, 1958.

FERNEYHOUGH, Brian: *Unity Capsule*. Editions Peters. England, 1976.

JOLIVET, André: *Cinq Incantations*. Gérard Billaudot Éditeur. Paris, 1936.

SCIARRINO, Salvatore: *All'aure in una lontananza*. Casa Ricordi. Milano, 1977.

STOCKHAUSEN, Karlheinz: *Flautina*. Stockhausen Verlag. Kürten, 1995.

TAKEMITSU, Toru: *Voice*. Editions Salabert. Paris, 1971.

VAREÈSE, Edgar. *Density 21.5*. Casa Ricordi. Milano, 1946.

VILLALOBOS, Heitor: *Assobio A Játo (The Jet Whistle)*. Southern Music Publishing Co. Inc. New York, 1953.