

Beatriz E. Plana

Tres propuestas de aplicación de técnicas extendidas

en la flauta contemporánea en Latinoamérica: Mario Lavista, Adina Izarra y Diego Luzuriaga

*El presente artículo constituye una síntesis de la tesis de la Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del Siglo XX, de la Facultad de Artes y Diseño de la UNCuyo. Muestra la aplicación de las técnicas extendidas en la flauta según los autores Mario Lavista, Adina Izarra y Diego Luzuriaga. Se plantea un panorama de la flauta contemporánea en sus avances técnicos y musicales, y a través del repertorio seleccionado se aplica el concepto de **renacimiento instrumental** propuesto por Lavista, observando el tratamiento de las técnicas en los autores seleccionados. Para analizar su contexto de producción se utiliza la categoría del **a-priori compositivo** y, finalmente, desde la interpretación se reflexiona sobre el intérprete integral.*

Profesora Asociada Efectiva en la Cátedra de Flauta, UNCuyo. Investigadora Categoría I. Primera Flauta de la Orquesta Filarmónica de Mendoza. Licenciada en Flauta y Magister en Interpretación de Música Latinoamericana del Siglo XX por la UNCuyo. Sus maestros fueron Lars Nilsson, Félix Renggli, Alfredo Iannelli. Tomó cursos de perfeccionamiento con Aurele Nicolet, Robert Dick y Sergio Hualpa. Es profesora de la Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del Siglo XX. Ha representado a la Argentina en los Festivales Internacionales de Flauta de Orebro (Suecia), Lima (Perú), Quito (Ecuador), San José de Costa Rica (Costa Rica) y Frutillar (Chile). Ha obtenido premios y distinciones, ha realizado giras de conciertos en Europa y Latinoamérica. Entre sus grabaciones: "Música para Maderas" (Grupo Aulos); "Viajero por la Tierra" (Grupo Maíz); "Agua y Vino" y "Tangos: De Arolas a Piazzolla" (Dúo Plana-Martí); "Música contemporánea para dos flautas" (Dúo Plana-Larroque); "Mario Lavista. Música para flauta" (Beatriz Plana). Desde 1996 investiga sobre la música contemporánea latinoamericana para flauta en la UNCuyo.

Introducción

En el presente artículo expondremos una síntesis de la tesis de la Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del siglo XX de la Facultad de Artes y Diseño, UNCuyo), cuya defensa realizáramos en marzo de 2007¹. La instancia de su realización constituyó una de las etapas más interesantes en nuestra vida profesional, afirmándonos en la idea de trabajar con autores y obras que prestigian la música latinoamericana en el contexto mundial². Desde allí podemos afirmar que la flauta latinoamericana ha hecho valiosos aportes al panorama mundial, a través de las composiciones de Mario Lavista, Adina Izarra y Diego Luzuriaga. La preparación de la tesis tuvo dos instancias que se interrelacionaron en forma permanente: el “concierto-tesis”³ y el “texto-tesis”, de manera que el abordaje de las obras del programa de concierto fueron estudiadas desde diferentes visiones teóricas, que se exponen en el presente artículo, y por otro lado, desde las etapas lógicas de estudio con las distintas flautas, ya que en la selección de obras se tuvo en cuenta, entre otras variables, la inclusión de obras para flauta píccolo, flauta en do, flauta en sol y flauta baja, con el fin de observar la aplicación de las técnicas extendidas en la familia completa. Esto implicó determinar los diferentes cambios de emisión para cada instrumento y las diferentes posibilidades de digitaciones no tradicionales en cada una de las flautas.

El estudio y abordaje interpretativo de las obras nos brindó una perspectiva clarificadora con relación a un concepto que se considera troncal en esta investigación; se trata de lo que Mario Lavista dio en llamar *renacimiento instrumental* y *virtuosismo instrumental*⁴. Estos pueden aplicarse al campo de la música contemporánea a nivel mundial, porque al considerarse que las posibilidades técnicas y musicales de un instrumento no están realmente agotadas es que han trabajado muchos compositores en el siglo XX, y la misma idea sigue vigente en compositores del nuevo siglo.

Tomando la idea del renacimiento instrumental como plataforma de trabajo, nos abocaremos luego a exponer, en apretada síntesis, los *a-priori compositivos* de los tres autores⁵, categoría creada a partir de los *a-priori antropológicos* (Roig 1993:164) propuestos por el filósofo argentino Arturo Roig (Mendoza, 1922), que tiene como fin contextualizar la composición de las obras y tener así una mirada acerca de del imaginario creador de los compositores. Finalmente podremos hacer confluir estos lineamientos en los modos de aplicación concreta de las técnicas extendidas en la música.

De Theobald Boehm a Robert Dick

En el marco de nuestra tesis consideramos imprescindible contextualizar la etapa en la cual la construcción y mecanismo de la flauta sufriría los cambios más importantes en la historia del instrumento, a partir de esa puerta abierta al futuro legada por Theobald Boehm⁶, con su nuevo sistema y su nueva flauta. Desde ese momento es posible comprobar cómo los diferentes parámetros en la flauta comenzaban a expandirse y multiplicarse: por un lado la tesitura comenzó a ampliarse, delimitando más amplios registros de la flauta, Del mismo modo, la estratificación de alturas permitió el microtonalismo con precisiones sorprendentes, a la vez que el instrumento comenzó a incorporar técnicas de ejecución mediante la aplicación de nuevos ataques y articulaciones; de esto resultó una nueva y amplia gama tímbrica que llevó a repensar el concepto tímbrico de la flauta. Asimismo, y mediante el apoyo que desde la física-acústica se brindó para la nueva construcción de la flauta y su mecanismo, la expansión de los umbrales de intensidad trajo consigo una notoria ampliación de los rangos dinámicos.

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

Paralelamente a estas muestras -al comienzo de algún modo experimentales-, ciertos flautistas fueron sistematizando la problemática planteada a partir de estos avances de modo tal de ofrecer los métodos que permitiesen incorporar su nueva técnica y gama sonora en la pedagogía de la flauta. Del *racconto* de sistemas y métodos que desde la primera mitad del siglo XX surgie-

ron principalmente en Europa y Norteamérica, destacamos los dos que marcaron la tendencia de utilización por la mayoría de los flautistas y compositores: el de Robert Dick⁷ en Estados Unidos, y el de Pierre Yves Artaud⁸ en Francia.

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

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

Es importante destacar -y este dato surgió como conclusión no esperada en nuestra investigación-, que estos compositores influyeron también en las búsquedas tímbricas de la flauta tomando como modelo sonoro instrumentos de otras culturas, como las orientales en el caso del *shakuhachi*, e inclusive los aerófonos andinos (sicus, queñas, tarkas, etc.), teniendo en cuenta que estos instrumentos incluyen en su propia acústica la posibilidad de técnicas extendidas. Vale decir que lo que para la flauta europea es una técnica extendida, para estos instrumentos resulta propio de su naturaleza⁹. Tomando en cuenta este dato, veremos cómo en cada compositor influye su *a-priori compositivo* en la temática abordada en sus obras. Por otro lado, desde el punto de vista del intérprete, es importante destacar que para el abordaje de estas obras no sólo se tomaron en cuenta los métodos de Dick y Artaud, sino que se abrevó en la exploración de las sonoridades genuinas de los instrumentos andinos y del *shakuhachi*, con el fin de consustanciarse desde otros ángulos en la sonoridad de la flauta.

Los a-priori compositivos

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

Arturo Roig en su libro *Rostro y filosofía de América* (1993:164), parte de la idea de que existe una filosofía latinoamericana “que nos permite hablar de lo nuestro, que debe ser mostrada en sus comienzos y recomienzos, y que ha ido alcanzando sus formas de expresión y adquiriendo la admirable riqueza que muestra”. Ese ejercicio intelectual, esa toma de posición, de voluntad, supone la existencia de “un sujeto que habla de sí mismo -y no como mero sujeto individual, por cierto-, se valora a sí mismo y tiene como cuestión de peso ocuparse de sus cosas, aun cuando para llevar a cabo esa tarea deba entregarse a enunciar principios tan universales que pareciera que ha vuelto a olvidarse de sí”. Roig, tomando como base dicho ejercicio filosófico e intelectual -el cual desde ya podemos aplicar para el caso de nuestros compositores-, habla de un sujeto, latinoamericano, “que ha descubierto que entre las diversas afirmaciones a-priori desde las cuales ha de juzgar del mundo y tomar resoluciones, hay uno, presente pero no debidamente señalado en el filosofar clásico y al que hemos denominado a-priori antropológico”. Llevado al terreno de la música, esta idea del *a-priori compositivo* como una nueva categoría de análisis, nos permite comprender ese imaginario que los creadores construyen como sustento para sus obras.

Comenzaremos por **Mario Lavista**¹⁰, el compositor que no sólo incorporó más asiduamente las técnicas extendidas en sus obras, sino que

encontró más variables de aplicación de las mismas, y nos mostró mayor variedad de elementos en su a-priori compositivo. De esto nos ocupamos intensamente en nuestro texto-tesis, cuando hablamos de la relación de la música de Lavista con la poesía, con la tradición musical europea, con la cultura oriental, con la cultura mexicana, con el impresionismo, y cómo estos temas se vincularon con la idea que el compositor aplica sobre “el tiempo” y con las nuevas gamas sonoras utilizadas en sus obras. Podríamos detenernos en todas, porque en ellas resulta muy clara esa vinculación, pero citaremos aquí algunos ejemplos: *Canto del Alba* (1979)¹¹ es una obra que remite a un género musical medieval de los trovadores, llamado Alba, por lo cual las indicaciones en la partitura referencian claramente a ello (por ejemplo *Lontano, como la luz incerta e gris que precede l'alba*). La poesía, que ha ocupado distintos roles en los a-priori compositivos de Lavista, se presenta aquí particularmente casi como un programa a partir del poema de Wang Wei incluido a modo de epígrafe, ya que cada una de las imágenes en la poesía va generando eventos sonoros correlativos a las mismas; recordemos la imagen del poeta sentado en el bosque, entre los bambúes, tocando el laúd y silbando, solo, bajo la luz de la luna. La música de Lavista va combinando secciones signadas claramente por la polifonía, mediante la aplicación de multifónicos, con los que sugiere la idea del laúd (instrumento polifónico), así como otras en las que la música es netamente monódica, con la aplicación de armónicos, tonos difusos, *glissandi* o *whisper tones*, que se vinculan a la idea del silbo, junto a un tratamiento del tempo extremadamente lento, donde los diversos acontecimientos sonoros están marcados por lo que Lavista llama “una lentitud maravillosa”, cuando habla precisamente del arte oriental.

También las otras dos partes de *Tríptico*¹² encuentran este tipo de ideas que conforman el a-priori compositivo. En *Lamento* (1981) se alude a otra tradición musical europea, la del compositor que compone una música para un colega fallecido, en este caso su tío Raúl Lavista. La poesía juega aquí un rol importante, a la vez que se incorporan otros elementos al imaginario del

compositor, como es el caso de la referencia al shakuhachi, instrumento tradicional de la cultura japonesa. Es aún más relevante la referencia a este instrumento en *Nocturno* (1982), por lo cual se considera necesario conocer la naturaleza del shakuhachi para la interpretación. Para incorporar esta nuevas sonoridades, Lavista elige las correspondientes técnicas extendidas que esas ideas le requieren.

En cuanto a la obra *Cuicani* (1985), para flauta y clarinete¹³, la vinculación con la poesía está fuertemente presente a través del poema *Cantor* (*cuicani*, en lengua de la cultura tolteca, significa "cantor"), que configura una suerte de programa compositivo, aunque menos riguroso que en *Canto del Alba*. La idea del buen cantor y del mal cantor a la que alude el poema y sus cualidades, hallan correspondencia con el tratamiento de las técnicas extendidas en cada instrumento. Junto a este vínculo directo poesía-música, otros elementos están presentes en el a-priori compositivo, los cuales surgen del análisis de la obra, del abordaje interpretativo, de la lectura de textos del propio Lavista y en las entrevistas que hemos realizado. Estos tienen relación con el tiempo, no ya con respecto al *tempo* o velocidad en la sucesión de eventos, sino en cómo las ideas musicales se van encadenando, generando en el transcurrir del tiempo la idea de una música que gira sobre sí misma, una dimensión de lo temporal que el compositor rescata de las tradiciones de los indios coras, de México. En éstas, un ritual ceremonial suele requerir la presencia de elementos sonoros que se van encadenando y volviendo sobre sí mismos, dando la sensación de una música "circular". Por ello es que en *Cuicani* se unen estos aspectos, para los cuales Lavista recurre a una trama compositiva en la que juegan un rol determinante las técnicas extendidas, una vez más como elemento sustantivo y constructor de la sintaxis musical. Específicamente acerca de la aplicación de las técnicas extendidas, notamos en *Cuicani* no solamente el conocimiento por parte del compositor de estas técnicas en la flauta y en el clarinete, sino las sorprendentes combinaciones que entre ambos instrumentos resultan. En ello reside, una vez más, la idea del renacimiento instrumental.

Finalmente, en todas las obras seleccionadas de Lavista encontramos el elemento "impresionista", resignificado en su lineamiento compositivo. Al indagar sobre estos tópicos Lavista refiere a las propuestas del escritor italiano Italo Calvino, porque éstas fueron utilizadas por el compositor para conformar su a-priori compositivo (Plana, 2004). Es así que los términos "alusión, sugerencia y ambigüedad", que conforman algunos de los rasgos del estilo impresionista, hallan en Lavista un interés por la lectura del escritor italiano, y engloban conceptos que son parte de los a-priori compositivos. Citamos: "un diseño bien definido y calculado de la obra, la evocación de imágenes nítidas, incisivas y memorables, y el lenguaje lo más preciso posible como léxico y expresión de los matices del pensamiento y de la imaginación" (Calvino 2002:67). Además, el impresionismo como movimiento artístico influyó notoriamente en el compositor desde las propias obras artísticas, como la pintura de Manet¹⁴ y Degas¹⁵ y la idea de los "cuadros sonoros", claramente evidenciadas en su obra para pícolo *El Pífono (retrato de Manet)* y en *Danza de las bailarinas de Degas*, para flauta y piano. Y por último, su primer y más fuerte vínculo impresionista, a través de la música de Debussy, dato manifiesto en numerosos escritos y en nuestras entrevistas con el compositor.

De una generación posterior a Lavista, **Adina Izarra**¹⁶ incursionó fuertemente en la música para flauta y abordó el tratamiento de las técnicas extendidas a partir de sus propios *a-priori compositivos*. Su extenso catálogo de obras para flauta muestra a una compositora con diversas inquietudes en función de incorporar nuevos recursos técnicos, acordes a las ideas motivadoras de la composición. En ese sentido podemos afirmar que existe un tronco que constituye su principal a-priori compositivo, con ramificaciones varias, unidas fuertemente a él. Hablamos de la cultura de su país, en una representación donde el ser humano, su naturaleza y su entorno definen los contornos y el sentido de existencia. Para Izarra, los a-priori compositivos pueden figurarse y dar sentido desde la propia vida cotidiana y folklórica de Venezuela, como el caso del "amolador"¹⁷. Asimismo, las expresiones musi-

cales tradicionales venezolanas conforman otro concepto de honda caladura en Izarra, al abordar géneros folklóricos y resignificarlos en sus composiciones, como el caso puntual del “merengue venezolano”, sustentado sobre una rítmica de cinco tiempos, que aparece asiduamente en sus obras, aunque en un contexto musical diferente al folklórico, como por ejemplo en *A Dos* (1992) para flauta y guitarra, en *Pithangus Sulphuratus (El Cristofué)* (1987) para flauta y orquesta de cuerdas, o mismo en *El Amolador* (1992)¹⁸. Otro elemento recurrente tiene relación con la propia naturaleza de Venezuela, como son las aves, tan presentes en su a-priori compositivo. Un breve repaso por su catálogo puede reflejarnos con claridad este tema: *Plumismo* (1986)¹⁹, *Pithangus Sulphuratus (El Cristofué)*, *Querrequerres* (1989) o *Desde una ventana con loros* (1996), forman parte del imaginario creador de Izarra relacionado con los pájaros de su país. Por otro lado, otras expresiones artísticas configuran la fuente donde abreviar, como el caso de la pintura del venezolano Armando Reverón²⁰, a partir de la cual compone su trío para oboe, flauta y contrabajo (1989), o las obras de escritores y poetas latinoamericanos como Rubén Darío (*Margarita*, para voz, flauta y guitarra, 1989), Juan Rulfo (*Luvina*, para flauta baja, 1992) o García Márquez (*Retratos de Macondo* para clarinete, fagot y piano, 1997).

Ahora bien, relacionando estos elementos que constituyen sus a-priori compositivos con las obras musicales y la aplicación de las técnicas extendidas, daremos ejemplos concretos. En *El Amolador*, la música representa el propio trabajo rutinario del amolador: su presencia sonora, anunciada a través de la pequeña flauta de pan, los preparativos para comenzar su tarea, los movimientos del pedaleo de la rueda para girar la piedra, el propio hecho de afilar que pasa por distintas velocidades del giro de la piedra de amolar, sus retoques, luego el final de su tarea y nuevamente el sonido de la flauta de pan que simboliza su alejamiento. Esta secuencia, donde lo sonoro es parte real de la propia tarea, tiene su correlato en la composición, y en la misma, Izarra incorpora recursos de técnicas extendidas. Los trémolos y *frullati* en el comienzo (llegada del

amolador), los *glissandi* en los puentes, la necesaria aplicación de la respiración circular, también en los puentes, de modo tal de no detener el movimiento de la secuencia en la tarea del amolador; la reiteración de los elementos iniciales en el cierre de la obra. Podemos decir que es una sonorización del trabajo del “amolador”, con una fuerte presencia de las técnicas extendidas.

Para el caso de *Plumismo*, si bien no hay un sentido programático de la composición, una gran multiplicidad de sonidos propios de los pájaros motivó a Izarra a utilizar más activamente las técnicas extendidas. Los pájaros venezolanos se adueñan de la música y en ella una gran variedad de cantos, píos, aleteos, picoteos y demás sonidos encuentran en las técnicas extendidas una vía acorde a las búsquedas de la compositora. Pero además Izarra debe crear nuevos recursos para poder representar algunos de los sonidos de los pájaros, como es el caso del “besito”, (técnica que se logra produciendo literalmente un beso en la embocadura de la flauta), recurso que logra traducir de manera inmejorable el sonido que algunas aves hacen naturalmente. Se suceden, entonces, pasajes con multifónicos, *frullati*, besitos, *bending*, *whistle*, *glissandi*, jet, ataque con F, ataque con S, *aeolian*, con una serie de combinaciones novedosas de técnicas, como *frullato aeolian*, *frullato glissando*, trino y *frullato*, el agregado de la respiración circular y el empleo de un recurso que interfiere notoriamente el resultado sonoro, como es el tocar de espaldas al público.

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

En el caso de **Diego Luzuriaga**²¹, los a-priori compositivos se sustentan en elementos ancestrales y universales a la vez, los cuales se complementan y aúnan en sus composiciones. Veamos algunos de los más relevantes: la tierra, a través del cual simbólicamente recibe los elementos que configuran su propio perfil cultural, americano y andino. A partir de ese elemento concep-

tual, Luzuriaga ha compuesto diversas obras, como *Tierra...Tierra* (1992)²², de la que hablaremos más en detalle, y *La Múchica* (1988)²³, para flauta y piano, donde la relación con la tierra se ve reflejada en las vivencias de Luzuriaga niño en Ecuador, en los sonidos de la piedra llamada Múchica y el imaginario que conforma en su composición. Otro ente simbólico fuertemente presente en Luzuriaga como a-priori compositivos el aire, como elemento vital, como hálito y a su vez como sonido primigenio que acompaña la humanidad (presente en el viento o a través de él en el sonido del mar, incluido en su obra para flauta y cinta *Flauta y Viento*). También es esencial en su imaginario compositivo el ritmo, como fuerza vital, el cual se potencia al ligarse con los otros elementos mencionados.

De la lectura de artículos y en nuestras entrevistas con el compositor, es notoria la necesidad de expresarse musicalmente a partir de estos elementos que configuran su a-priori compositivo. Esto puede relacionarse con las búsquedas artísticas y musicales que el compositor realiza lejos de su país, lejos de su cultura, de su gente, de su propia historia²⁴. Este “filosofar” lejos de su tierra le permite configurar su a-priori compositivo con mayor fuerza. Luego, en su labor compositiva, particularmente a partir del año 2000, estos a-priori habrán de profundizarse, al concretar proyectos de una vinculación profunda con temas que intervienen en su identidad, referidos inclusive a temas históricos, como el caso de la ópera *Manuela y Bolívar*, sobre la vida de Manuela Sáenz y el prócer libertario latinoamericano.

Las obras seleccionadas de Luzuriaga presentan rasgos que se corresponden con algunos de sus a-priori compositivos. Para el caso de *Tierra... Tierra*, como expresa el propio compositor en la partitura original, “el aspecto primitivo, original, de los sonidos de la flauta me ha fascinado desde que era niño, en un pequeño pueblo del Ecuador. Este dúo de flautas pretende ser una suerte de meditación sobre el vínculo entre el hombre (‘el hombre eterno’) y la tierra, a través de los sonidos primitivos de estos instrumentos musicales”. A partir de este concepto, Luzuriaga elabora las ideas y sonoridades en las que las técnicas extendidas se presentan de manera muy intensa, y en la composición denota una lenta y progresiva dinamización de sus parámetros. La vitalidad expresada en la composición rítmica, en sí misma, y la unión del aspecto rítmico con la cada vez mayor amplitud de registros, la textura que poco a poco se hace compleja, la gran variedad tímbrica y articulatoria, el plan dinámico, el trabajo espacial de los intérpretes, en suma, la unión de cada uno de estos elementos tratados cuidadosa y minuciosamente, otorgan a la

obra sus particularidades, acordes a la idea conceptual generadora a modo de a-priori compositivo. Destacamos la utilización del sonido *aeolian* que lo remite a las sonoridades de las zampoñas, de la tradición folklórica andina, y la utilización del sonido cantado que le permite contextualizar el carácter primitivo y humano en la obra.

En *Flauta y Viento* (1992)²⁵, para flauta y cinta, Luzuriaga se compenetra fuertemente con el aire como elemento vital para el ser humano y la naturaleza, pero a su vez le permite asociarlo con el viento como “aire en movimiento”, como elemento propio de la naturaleza, como hálito del ser humano y materia esencial para el flautista. La composición es una suerte de estudio de técnicas extendidas monódicas, entre ellas la predilección por el sonido *aeolian*, estando el discurso musical polarizado permanentemente por la idea del aire y de la sensación de viento. De esta manera, el a-priori compositivo encuentra en *Flauta y Viento* una estrecha relación, y para ella Luzuriaga recurre a diversos recursos de técnicas extendidas: sonido *aeolian* (el más importante por su poder referencial y por la fuerte presencia en la obra), *whistle tones* (en la primera intervención del flautista), *vibrato* (indicado con diversos niveles de fluctuación de altura y ritmo), *glissandi* con cambio de embocadura, trémolos entre distintas notas, percusión con las llaves, *frullato* junto al movimiento microtonal de una nota. Por su parte, la composición en los sonidos del *tape* incluye alusiones directas a los a-priori compositivos, con indicaciones tales como: olas de mar distantes, explosiones suaves, siseo fuerte, *jet*, viento, mar, pulso casi inaudible, flauta viento, pulso estéreo. De toda esta variada cantidad de recursos e indicaciones, se destaca la idea del compositor de ensamblar y entramar la sonoridad de flauta y *tape*, logrando una unidad en la percepción del todo.

A modo de conclusión

Hasta aquí hemos hablado de las características de la flauta contemporánea y sus avances hasta nuestros días, de los compositores y las metodologías de técnicas extendidas. Luego desglosamos los elementos que conforman los *a-priori compositivos* de los autores, y finalmente la relación entre dichos *a-priori* y la aplicación de técnicas extendidas en las obras. Concluimos con algunas consideraciones generales desde la visión del intérprete. A través de este trabajo -y de las investigaciones citadas- podemos afirmar que en el largo camino del montaje de una obra y desde una mirada actual entendemos como intérprete integral al músico que se involucra en todos los procesos que se relacionan con la obra,

desde los a-priori compositivos hasta las etapas analíticas relacionadas con la misma y el propio hacer musical, como fin de ese camino y su comunicación. Debemos sumar a esto las inmensas horas de soledad con el instrumento en la búsqueda de la exactitud, trabajando el sonido, el ritmo, el color, la conexión con el cuerpo, y compenetrados en la conjunción de los procesos conscientes e inconscientes que conviven en el intérprete, permitiendo un diálogo interno entre la intuición y el razonamiento, teniendo en cuenta que en el arte de la interpretación es indispensable la imaginación y la disciplina.

Notas

1. Primera tesis correspondiente a la Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del Siglo XX, primera cohorte, FAD, UNCuyo. "Tres propuestas de aplicación de técnicas extendidas en la flauta contemporánea en Latinoamérica: Mario Lavista, Adina Izarra y Diego Luzuriaga". Directora: Prof. Dora De Marinis (III-2007).
2. Los trabajos de investigación dirigidos por la Mgter. Beatriz Plana referidos a la música latinoamericana son: "Música Latinoamericana Contemporánea para Flauta" (1998-2002) Facultad de Artes y Diseño; "Música Argentina Contemporánea para Flauta" (2000-2002) Secretaría de Ciencia, Técnica y Posgrado, UNCuyo; "La flauta contemporánea en la obra de M. Lavista: aplicación de las técnicas extendidas en la ejecución musical" (2004-2006) Secretaría de Ciencia, Técnica y Posgrado, UNCuyo; "La flauta contemporánea en la obra de Adina Izarra: aplicación de técnicas de vanguardia en la ejecución musical" (2007-2009) proyecto en curso, Secretaría de Ciencia, Técnica y Posgrado, UNCuyo.
3. Programa del Concierto-Tesis: "Canto del Alba" (fl), "Nocturno" (fl en sol), "Lamento" (fl baja) y "Cuicani" (fl y cl) (M. Lavista); "El Amolador" (fl) y "Plumismo" (picc.) (A. Izarra), "Flauta y Viento" (fl y tape) y "Tierra...Tierra" (dos fl) (D. Luzuriaga).
4. Este concepto se explicitó en "Cuicani. El virtuosismo instrumental en la música de Mario Lavista". Beatriz Plana. Huellas... Búsquedas en Arte y Diseño N°5. pag. 41-52. UNCuyo, Mendoza, 2006.
5. Es menester aclarar que el concepto de *a-priori compositivo* incluido en este artículo fue expuesto en la instancia de defensa de la citada tesis, como una "nueva categoría" para explicitar un campo determinado, presente en el desarrollo del trabajo y legitimado en la exposición oral del mismo.
6. Theobald Boehm (1794-1881) músico, constructor de instrumentos, compositor e intérprete. Fue un revolucionario al inventar el sistema de construcción de la flauta hasta hoy en vigencia. Presenta su tratado en 1847 "Über den Flötenbau und die

neuesten Verbesserungen desselben", publicando la traducción al francés en 1848, y una edición inglesa publicada en Londres con el título de "An Essay on the Construction of flutes", en 1882. En 1871 publica una segunda obra, su libro "Die Flöte und das Flötenspiel" donde proporciona "una descripción lo más completa posible de mis flautas, e instrucciones para manejarlas, y que también contiene indicaciones acerca del arte de la interpretación flautística" (T. Boehm, 1991:10). La edición utilizada en este artículo pertenece a la traducida al castellano por Vicente Martínez López (h), Ed. Mundimúsica, SA Madrid, 1991.

7. Nueva York, Estados Unidos, 1950.
8. París, Francia, 1946.
9. Al decir propio de su naturaleza, nos referimos al tratamiento que tradicionalmente las culturas andinas han dado a estos instrumentos.
10. México D.F., 1943.
11. *Canto del Alba* (1979), para flauta amplificada. Ediciones Mexicanas de Música.
12. El *Tríptico* se completa con *Lamento* (1984) para flauta baja (Ediciones Mexicanas de Música) y *Nocturno* (1984) para flauta en sol. Ed. Mexicanas de Música.
13. *Cuicani* (1985) para flauta y clarinete. Ed. Mexicanas de Música.
14. París, 1832-1883.
15. París, 1834-1917.
16. Caracas, Venecuela, 1959.
17. Amolador, afilador artesanal de cuchillos y tijeras, que en diversos pueblos latinoamericanos utiliza una flautilla de pan para anunciarse en las calles.
18. <http://www.prof.usb.ve/aizarra>
19. Izarra, A (1997). Plumismo. Colección Armonía, Equinoccio. Ediciones de USB. Caracas.
20. Caracas, 1889-1954.
21. Loja, Ecuador, 1955.
22. Luzuriaga, D (1993). Ediciones H. Lemoine. Paris.
23. Luzuriaga, D (1997). Ediciones H. Lemoine. Paris.
24. Cabe destacar que Luzuriaga estudió en Europa, vivió en Inglaterra y, luego de un regreso momentáneo a Ecuador, reside en Filadelfia (USA).
25. Luzuriaga, D (1992). Manuscrito del autor.

Bibliografía

- Arizpe, M., "Las Voces de la Flauta", en *Nuevas Técnicas Instrumentales*, Colección Cuadernos de Pauta, CENIDIM, México, 1984.
- Artaud, P. I. et Geay, G., *Flutes au present*, Jobert, Editions Trasatlantiques, Paris, 1980.
- Artaud, P. I., *Harmoniques*, G. Billaudot Editeur, Paris, 1992.
- Boehm, Th., *La Flauta y la Interpretación Flautística*, traducción, introducción y notas Vicente Martínez López (hijo), Mundimúsica, Ed. Musicales Carijo, Madrid, 1991.
- Calvino, I., *Seis propuestas para el próximo milenio*, Siruela, Madrid, 2002.
- Carredano, C., "Lavista, Camacho Mario" en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Tomo VI. Sociedad General de Autores y Editores, Madrid, 2000.
- Cortez, L. J., *Mario Lavista. Textos en torno a la música*, CENIDIM, México, 1990.
- Dick, R., *The Other Flute (a performance manual of contemporary techniques)*, Oxford University Press, New York, 1975.
- *El desarrollo del sonido mediante nuevas tendencias*, Mundimúsica, Ed. Musicales Carijo, Madrid, 1986.
- *La respiración circular del flautista*. Mundimúsica, Ed. Musicales Carijo, Madrid, 1995.
- García Bonilla, R. *Visiones Sonoras (entrevistas con compositores solistas y directores)*, Siglo XXI, México, 2001.
- Godoy Aguirre M., "Luzuriaga Arias, Diego", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Tomo VI. Sociedad General de Autores y Editores, Madrid, 2000.
- Lavista, M. *El lenguaje del músico* (discurso), El Colegio Nacional, México, 1999.
- *Cuaderno de viaje. Música de cámara* (booklet de CD). CENIDIM. Serie siglo XX, vol. 17. Instituto Nacional de Bellas Artes. México, 1994.
- Piñero, C.C., "Izarra, Adina" en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Tomo VI. Sociedad General de Autores y Editores, Madrid, 2000.
- Plana, B., *Música Latinoamericana Contemporánea para Flauta*. Trabajo final de investigación, FAD-UNCuyo, Mendoza, 2001. (inédito).
- *Música Argentina Contemporánea para Flauta*. Trabajo final de investigación, Secretaría de Ciencia y Técnica, UNCuyo, Mendoza, 2002. (inédito).
- "Música Contemporánea Latinoamericana para Flauta. Desde Mendoza a la Mitad del Mundo" en *Huellas... Búsquedas en Artes y Diseño* Nro. 1, FAD-UNCuyo, 2002.
- *El Pífano* (Retrato de Manet de Mario Lavista). Trabajo final del Seminario de Interpretación II, dictado por Luis Rossi, Maestría en Interpretación

de Música Latinoamericana del Siglo XX, FAD-UNCuyo, Mendoza, 2003.

- Entrevista inédita a Mario Lavista, Mendoza, 2004.
- *Aproximación a la estética de Mario Lavista*. Trabajo final del Seminario de Estética Musical Latinoamericana, dictado por Gerard Béhague, Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del Siglo XX, FAD-UNCuyo, Mendoza, 2004
- *Cuicani*. Trabajo final del Seminario de Música de Cámara III dictado por Mario Lavista. Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del Siglo XX, FAD-UNCuyo, Mendoza, 2004.
- *Trípico*. Trabajo Final del Seminario de Interpretación III, dictado por Alberto Almarza, Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del Siglo XX, FAD-UNCuyo, Mendoza, 2004.
- *Canon, Unísono y Modulación métrica en "Tierra...Tierra"*, de Diego Luzuriaga. Trabajo final del Seminario de Análisis III dictado por Adina Izarra. Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del Siglo XX, FAD-UNCuyo, 2005.
- La flauta contemporánea en la obra de Mario Lavista: aplicación de las técnicas extendidas en la ejecución musical. Proyecto de Investigación, Secretaría de Ciencia, Técnica y Posgrado, UNCuyo, Mendoza. 2005-07.
- "Cuicani. El virtuosismo instrumental en la música de Mario Lavista" en *Huellas... Búsquedas en Artes y Diseño* Nro. 5, FAD-UNCuyo, 2006.
- Entrevista inédita a Adina Izarra, Mendoza, 2006.
- Entrevista inédita a Diego Luzuriaga, Mendoza, 2006.
- Roig, A. A., *Rostro y Filosofía de America Latina*, EDIUNC. Mendoza, 1993.
- Rugeles, A., *La relación entre la música venezolana contemporánea de concierto y la música popular y folklórica*, Foro de Compositores del Caribe, 1997.

Recursos electrónicos

- Entrevista a Adina Izarra, disponible en <http://prof.usb.ve/aizarra/Interview.pdf>
- Entrevista a Diego Luzuriaga, en http://www.paissecreto.com/articulo2.php?id_art=34