

# 4'33"

## REVISTA ON LINE DE INVESTIGACIÓN MUSICAL

Registro de Propiedad Intelectual: 750765

Propietario: Instituto Universitario Nacional del Arte – IUNA

Editor: Departamento de Artes Musicales y Sonoras – DAMus

Directora: Mgtr. Diana Zuik

ISSN 1852 – 429X

Dirección de Investigación del DAMus

Av. Córdoba 2445 – CABA (C1120AAG) – Argentina

Mail: revista433@gmail.com

### Editorial

4'33" es la publicación digital del Instituto de Investigación en Artes Musicales "Carmen García Muñoz" creada como espacio de divulgación de artículos de reflexión, estudios analíticos e informes de investigación cuyas temáticas se desarrollan en el campo de las artes musicales.

El objetivo de esta propuesta editorial es la construcción de una red de intercambio y actualización de enfoques y planteos técnicos, pedagógicos, estéticos y semióticos acerca del hecho musical en sus múltiples contextos.

Sumaremos al cuerpo de escritos académicos, reseñas de grabaciones en soporte CD y DVD y novedades bibliográficas. Esperamos que la lectura de 4'33" resulte de interés para la comunidad docente-investigadora y artístico-musical.

Lic. Julio García Cánepa

# AÑO VI - N° 1

## Abril 2014

### ÍNDICE

<b>Editorial</b> .....	pág. 1
<b>Índice</b> .....	pág.2
<b>Artículo nº 1:</b> <i>Un madrigal español de comienzos del XVII</i> Trascripto y comentado por Néstor Zadoff.....	pág. 3
<b>Artículo nº 2:</b> <i>Entrevista al compositor Luis Mucillo.</i> Prof. Gabriel Pérsico y Sandra Giron.....	pág. 11
<b>ESPACIO JOVEN</b>	
<b>Artículo nº 1:</b> <i>La Flauta Dulce en Argentina</i> Gonzalo Ariel Juan.....	pág. 28
<b>Tesina Nº 1:</b> <i>La interpretación violinística del concierto clásico (desde mediados del siglo XX hasta nuestros días).</i> Daniela Acrich.....	pág. 43
<b>Recomendados</b> .....	pág. 72

## ARTÍCULO Nº 1

### Un madrigal español de comienzos del XVII.

Trascripto y comentado por Néstor Zadoff

El *madrigal* español **Entre dos mansos arroyos** fue compuesto por **Mateo Romero** (nombre hispanizado del franco-flamenco Mathieu Romarin), nacido en Lieja (actual Bélgica) en 1575. A la edad de 10 años fue contratado como niño cantor para la corte española de Felipe II, y permaneció en la Capilla Real durante el reinado de 3 monarcas. Estudió con los flamencos George de la Hèle (+1586) y Philippe Rogier (+1596), sucesivos Maestros de la capilla. Apenas llegado al trono Felipe III en 1598 nombró a Romero como nuevo Maestro; fue muy admirado en su época, y se lo conocía con el apodo de *Maestro Capitán*. Bajo este sobrenombre nos han llegado muchas de sus obras en diversos manuscritos de la época. Asumido Felipe IV en 1621 lo confirmó en el cargo. Romero le enseñó composición y viola da gamba; y el joven Rey le otorgó títulos y nombramientos excepcionales (escribano de la Orden del Toison d'Or, pensiones provenientes de las arquidiócesis de Jaén, Santiago de Compostela y Toledo). Se había ordenado sacerdote en 1605 y luego de una intensa carrera al frente de la capilla real por más de 35 años, se retiró en 1634 y falleció en 1647.

Sus obras fueron copiadas en muchas fuentes manuscritas que se encontraron tanto en Europa como en Latinoamérica; entre ellos **Entre dos mansos arroyos** está incluido en los Cancioneros de Lisboa y en el de la Sablonara. Nuestra transcripción a notación moderna se realizó a partir de éste último original. Ese célebre manuscrito musical fue obra de **Claudio de la Sablonara**, copista principal de la Capilla Real española; su destinatario fue el noble alemán Wolfgang Wilhelm, Conde de Neuburg y Duque de Baviera, quien visitó la corte de Felipe IV en Madrid entre los años 1624 y 1625. A su regreso a Alemania se llevó el manuscrito que hoy integra la Biblioteca de Múnich (Mus. Ms. E.200). El **Cancionero de la Sablonara** (también conocido como Manuscrito de Múnich) es de las pocas colecciones musicales que se conservan de música profana española de comienzos del siglo XVII. Es una selección de 75 obras polifónicas (32 a cuatro voces, 31 a tres y 12 a dos), compuestas por los autores españoles y portugueses más relevantes de su tiempo: Juan Blas de Castro, Manuel Machado, Joan Pau Pujol, Álvaro de los Ríos, Gabriel Díaz, Miguel de Arizo, y especialmente Mateo Romero. Los textos de estas *canciones* se deben a importantes poetas del Siglo de Oro.

El texto de **Entre dos mansos arroyos** es de Lope de Vega; tiene 7 breves estrofas y un estribillo que debe repetirse luego de cada una de ellas. La obra tiene la estructura musical del *madrigal* español, cuya traza esencial es que cada pasaje musical tiene una música que le es propia. A pesar de estar copiadas todas las estrofas debajo de la música en el original, no juzgo que deba cantarse más que con su estrofa inicial, que es la que está debajo de las notas. Voy a dar aquí una serie de sugerencias para su interpretación, así como la justificación y explicación de las mismas.

### MÉTRICA Y TEMPO

La obra se inicia con la indicación C, que significaba *tactus* (unidad de medida del período) *a la mínima*, para nosotros “a la blanca” en nuestra transcripción. A partir del compás 26 el símbolo métrico cambia a C3, que significaba que la subdivisión del *tactus* debía tener 3 semimínimas. Digamos, de manera práctica, que se trata de un pasaje “tresillado” al compararlo con el binario anterior. La relación será entre ellas blanca = blanca punteada. Desde 52 hay un nuevo símbolo métrico, la C partida, que significaba *tactus a la semibreve*, algo más rápido que C, sin ser al doble de velocidad. Finalmente, desde 79 vuelve la métrica inicial C. Estas indicaciones métricas fueron las más habituales en la música polifónica de los siglos XVI y XVII. Las propuestas de metrónomo que sugiero para cada sección de la obra son indicadora; pero en caso de desear variarlas debo insistir en que la velocidad de cada una de ellas debe guardar las relaciones que arriba expliqué, y que están indicadas en la partitura.

### PRINCIPIOS DE TRANSCRIPCIÓN

Si bien utilicé valores rítmicos visualmente semejantes a los actuales, debe aclararse que la *mínima* del período (*blanca* en nuestra transcripción) tenía una duración más rápida a la que la *blanca* representa hoy día. Agregué barras de compás para facilitar la lectura a directores y coristas ya que, sin ellas, la escritura parecería confusa. Decidí asimismo trocar algunos pasajes entre las voces de S y A (indicados con corchetes *sobre* el pentagrama) cuando el cruzamiento de esas voces era algo extremo. Las alteraciones sugeridas (*musica ficta*) están ubicadas sobre cada nota en cuestión y fuera del pentagrama, en cambio las que son originales están en el pentagrama. Si bien la ubicación del texto es muy clara en el original, cuando se trata de pasajes en los que en el original aparece la indicación: //: (repetición) los transcribí en *bastardilla*. Los corchetes que se encuentran sobre el pentagrama entre los compases 34/49 indican la presencia de hemiolas. Esta alteración típica de la métrica ternaria debe ser muy tenida en cuenta a fin de evitar acentuaciones incorrectas del texto: se debe cantar pronunciando “ni de pa-sió-nes” como si cada corchete fuese un compás de 3/2, en lugar de “ni dé pá-siones” como si fueran siempre de 3/4, ya que así se estaría acentuando el texto de manera no natural. Aconsejo a los directores que ensayen con paciencia con las 4 cuerdas de coro de manera separada estos cambios de compás 3/4 o 3/2 según corresponda, lo que requiere un profundo trabajo porque casi nunca son coincidentes. Una vez que cada cuerda pueda cantar incorporando sus propios cambios de métrica de manera natural, juntarlas por pares hasta lograr armar todo el pasaje, el que, de lejos, es el más difícil de esta hermosísima obra.

## PROPUESTA DE DINÁMICAS Y CARÁCTER

Encontrarán una propuesta integral de dinámicas y carácter, las que al no ser originales están indicadas entre corchetes. Cada sección musical tiene en general su punto de culminación hacia su final. La última, por su carácter profundamente melancólico, concluye la obra de manera íntima y con matiz suave.

En general, nuestros directores de coro no suelen abordar obras del período renacentista y pre-barroco, quizás porque las transcripciones que se encuentran en internet o en partituras editadas o fotocopiadas no ofrecen una propuesta integral de interpretación. Es mi deseo que este sencillo aporte los estimule a disfrutar este madrigal, bello y de gran potencialidad expresiva.

### Bibliografía original

- Biblioteca de München, Bayerische Staatsbibliothek, *Cancionero de la Sablonara*, <http://daten.digitalesammlgen.de/~db/0004/bsb00041096/images/index.html?id=00041096&fip=193.174.98.30&no=&seite=1>
- Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa, editado por Mariano LAMBEA y Lola JOSA, Soc. Española de Musicología, Madrid, 2006

Quiero expresar mi agradecimiento especial a la Dra. Magda Wanke quien se encargó de rehacer la versión digital de la transcripción que aquí se edita.

Entre dos mansos arroyos (partitura original)

00041096

4

**E** Entre dos mansos Arroyos que de blanca nieve el sol a Ruego de Inverde la  
 lle los transformó transformó Como no sauen de celos ni  
 de passiones de amor ni Riente los Arroyos los  
 Riente los Arroyos Riente los Arroyos los de ver como lloro  
 yo como lloro yo de ver como lloro como lloro yo.

**E** Entre dos mansos Arroyos que de blanca nieve el sol a Ruego de In  
 verde yello en a qua los transformó Como no sauen de celos  
 de celos ni de passiones de amor ni Riente los Arroyos  
 los los Arroyos Riente los Arroyos Arroyos los Arroyos  
 los de ver como lloro yo, lloro de ver de ver como lloro yo.

5. Si amar las piedras se causa de sequedad y calor  
 bien haze en Reirre el Agua que por ser nunca amó.

6. Lo mismo sucede a Filis que para el mismo rigor  
 es de mas clado niue que los Arroyos se.

7. El ser en la tierra nacen y ella entre peñas nacio  
 que solo para Reirre ablanda su espesion.

8. Al castigo de sus burlas tan necia vengança dei  
 que celos Arroyos miran, en mis ojos otros vos. Como no sauen de

Nº 4 Romance A 4. Capitan

E ntre las manas Arroyos que de blanca nieve el sol a Ruego de su verde valle en a gua les transfor  
mo les transformo Como no sauen de celos ni de passiones de amor  
ni de passiones de amor Rieno les Arroyos los Rieno les Arroyos los Rieno les  
Arroyos los Rieno Rieno Rieno les Arroyos los de ver como lloro de ver como lloro  
yo como lloro como lloro yo como lloro yo.

E ntre las manas Arro yos que de blanca nieve nieve el sol a Ruego de su verde valle de su verde va  
lle en a gua les transformo Como no sauen de celos  
ni de passiones de amor ni Rieno les Arroyos los Rieno les Arroyos los Arroyos los de  
ver como lloro yo como lloro yo de ver como lloro yo.

2. Mal pagado y bien perdido  
propria de amor condicion  
que allija con los agranios  
y con los favores no.

3. Elana siluio mirando  
del agua el curso veloz  
corrido de guo Riendo  
su buelo de su dolor.

4. Y como por las pizarras  
iban dilatando el son  
a los risuenos criticos  
dixo con llorosa voz. — Como no sauen di.

Transcripción  
Néstor Zadoff

## Entre dos mansos arroyos

Mateo Romero (Capitán)  
(1575-1647)

[p] [calmo]  $\text{♩} = 65$

SOPRANO  
ALTO  
TENOR  
BAJO

En - tre dos man - sos a - rro - yos Que de  
En - tre dos man - sos a - rro - yos Que de  
En - tre dos man - sos a - rro - yos Que de blan - ca  
En - tre dos man - sos a - rro - yos Que de blan - ca

9 [mf]

blan - ca nie - ve el sol a rue - go de un ver - de  
blan - ca nie - ve el sol a rue - go de un ver - de  
nie - ve el nie - ve el sol a rue - go de un ver - de va lle, de un  
nie ve el nie ve el sol a rue - go de un ver - de

17

va - - - lle los tran - for mó, trans - for mó.  
va - lle en a - - gua los trans - for mó, los trans - for mó.  
ver - de va - lle, en a - - gua los trans - for mó.  
va - lle en a - - gua los trans - for mó.

26  $\text{♩} = 65$  [p] # [mp]

Co - mo no sa - ven de ce - los Co - mo no sa - ven de ce -  
Co - mo no sa - ven de ce - los Co - mo no sa - ven de  
Co - mo no sa - ven de ce - los Co - mo no sa - ven de



2

34 [mf]

los ni de pa - sio - nes de a - mor ni  
sa - ven de ce - los ni de pa - sio - nes de a - mor.  
ce - los ni de pa - sio - nes de a - mor.  
de ce - los ni de pa - sio - nes de a - mor

44

de pa - sio - nes de a - mor  
ni de pa - sio - nes de a - mor.  
ni de pa - sio - nes de a - mor.  
ni de pa - sio - nes de a - mor.

52 [♩=85] [mp]

Rí - en - se los a - rro - yue - los los a - rro - yue - Rí - en - se los  
Rí - en - se los a - rro - yue - los los Rí - en - se los  
Rí - en - se los a - rro - yue - los los Rí - en - se los a - rro - yue -  
Rí - en - se los a - rro - yue -

59 [mf]

los rí en - se los a - rro - yue - los rí en -  
a - rro - yue - los los a - rro - yue - los rí en - se los  
a - rro - yue - los rí en - se los a - rro - yue - los  
los los a - rro - yue - los rí en - se los a - rro - yue -

67 [un poco más]

se los a - rro - yue - los [un poco más] rí - en -

a - rro - yue - los [mf] rí - en - se rí - en - se los [un poco más]

rí - en - se los a - rro - yue - los rí - en -

los rí - en - se los a - rro - yue - los

73 [amplio] [♩ = 65] [po I]

se rí - en - se los a - rro - yue - los

a - rro - yue - los rí - en - se los a - rro - yue - los

se los a - rro - yue - los, los a - rro - yue - los

a - rro - yue - los los a - rro - yue - los

80 [p expresivo y melancólico] [un poco más]

de ver co-mo llo - ro, de ver co-mo llo - ro

de ver co-mo llo - ro yo co-mo llo - ro [un poco más]

de ver co-mo llo - ro yo co-mo llo - ro [un poco más]

de ver co-mo llo - ro yo llo - ro de [pp]

89

yo, co-mo llo - ro [mf] co-mo llo - ro yo co-mo llo - ro yo. [pp]

yo de ver co-mo llo - ro [mf] co-mo llo - ro yo. [pp]

yo de ver co-mo llo - ro yo. [p] [pp]

ver de ver co-mo llo - ro yo. [p] [pp]

## ARTÍCULO Nº 2

### Entrevista al compositor Luis Mucillo.

Cátedra de Estética de la Música

Profs. Gabriel Pérsico y Sandra Giron

#### Introducción:

La siguiente entrevista al compositor Luis Mucillo se realizó en el marco de las actividades de la Cátedra de Estética de la Música a cargo de los profesores Gabriel Pérsico y Sandra Giron, el 5 de noviembre de 2013, en la Sala García Morillo del Departamento de Artes Musicales (DAMUS) dependiente del Instituto Universitario Nacional del Arte (IUNA).

Agradecemos a los alumnos que hicieron posible esta entrevista:

Rosario Álvarez, Yanina Bacigalupo, Ana Clara Gil, Claudio Hornus, Tomás Mandel, Anabela Montes, Matías Palou, Nicolás Plácido, Federico Rigoni, Alina Traine, José Cardozo, Ignacio Bevilaqua y Nicolás Nazos

- **Pregunta:** ¿Qué te motiva para poner el título a una obra instrumental, ya que cuando no hay palabras es más subjetiva la temática?

- **Luis Mucillo:** Yo pienso que es una cuestión altamente subjetiva y que depende de cada compositor, de la reacción ante la música y ante su propia obra, ante su propio trabajo. Evidentemente, una obra que sea puramente instrumental puede tener un título abstracto, una denominación que concierne a la formación, al tipo de composición, como un concierto para un determinado instrumento y orquesta, una sinfonía, una sonata, en el caso de que se usen estas denominaciones, si eso de alguna forma corresponde a la estética de la pieza. Algún título que describa la forma, un proceso formal de la obra. Nos hemos acostumbrado a esto último a partir de los años 50' y 60'. En determinado momento pienso que llegó a tornarse prácticamente una moda. Cada obra tenía que tener algún título que fuese muy específico del proceso formal que se suponía que daba base a la obra y así Uds. recordarán tanta composiciones que se llamaron *Estructuras*, fuesen de Boulez o de otros, *Kontra-punkte* en el caso de Stockhausen, *Punkte*, *Gruppen*... títulos muchas veces con un alto grado de abstracción pero aplicados ocasionalmente a música que mostraba también un elevado nivel de dramaticidad, como es el caso de las últimas piezas de Stockhausen que cité. En el caso de *Kontra-punkte* y de *Gruppen* sobre todo, se podría decir que hay una cierta contradicción entre un título tan definidamente abstracto, haciendo referencia a la técnica con la cual esta obra fue compuesta, y la sonoridad tremendamente expansiva, el desarrollo lineal muy dramático, la curva casi teatral de la manera con que las tres orquestas se confrontan, se oponen, se complementan en esta obra.

Por otro lado el título de la obra puede provenir de alguna razón personal, alguna razón que tiene que ver con la poética del compositor, con los intereses del compositor, con la vida del compositor. Eventualmente puede haber una sincronización entre el título de la obra y la subjetividad del compositor. Esto lo hemos venido recuperando a partir de finales de los años 70'. Las obras de

algunos compositores han comenzado a tener títulos que, sin ser precisamente descriptivos, o sin indicar que la obra en cuestión deba ser registrada dentro de la categoría de la música programática, sin embargo se trata de títulos que indican la presencia de elementos aparentemente extra-musicales. Esto sucede en las obras de muchos compositores, inclusive de compositores conocidos por el rigor de su trabajo musical, por el rigor de la organización musical de la obra propiamente dicha. Pienso en Elliott Carter por ejemplo, quien tiene obras de alto grado de abstracción pero que tienen títulos, o subtítulos a veces, que eventualmente permiten hacerse la idea de un correlato objetivo poético o literario. Es el caso, por ejemplo, de *Scrivo in vento* para flauta sola, cuyo título proviene de un verso de Petrarca; o de la Sinfonía *Sum fluxae pretium spei* (es decir, “Soy el precio de la esperanza que fluye”), basada en un texto en latín del poeta metafísico inglés Richard Crashaw.

- **P:** ¿En tu caso en especial, en tus obras? ¿El título es algo que viene a priori o a partir del título se puede seguir desarrollando...?

- **L. M:** Todo es posible. Yo creo que en ciertos compositores el título es algo que viene un poco a priori. Estoy pensando en este momento en el caso de Brian Ferneyhough que lo ha reconocido alguna vez. Es sabido que muchas de sus obras se basan en fuentes literarias, pictóricas o filosóficas. Creo que existe un artículo sobre la música de Ferneyhough con un título un poco chistoso, un poco irónico: *Prima le parole, dopo la música*, o algo así. Pero pienso también en el caso de compositores como Schumann, o como Debussy, en los cuales no se sabe exactamente si el título venía antes o después. Porque en todo caso ellos mantenían que el título venía después de compuesta la música. Sin embargo cuando uno escucha o analiza obras como las *Escenas infantiles* de Schumann, el *Children's corner* de Debussy o sus *Preludios* -cuyos títulos parecen tan ajustados a veces a un tipo de situación programática o casi programática: pensemos en *La cathédrale engloutie*, por ejemplo- a mí me parece muy difícil que el título, o si no el título, la idea extra musical, haya venido después de compuesta la pieza. Realmente me parece muy discutible. Diría que no lo creo en el caso de estos dos compositores. Pienso que los dos mantenían un poco la ficción de que la música había sido compuesta antes y el título adjudicado después. ¿Por qué? Porque siempre hubo una especie de desconsideración por el proceso contrario, como si fuese de orden menor que el título hubiese surgido antes y la idea poética hubiese pre-existido a la composición propiamente dicha. No veo realmente el por qué, no veo por qué la obra sería de un nivel estético de orden inferior si existiese una especie de idea extra-musical previa a la composición propiamente dicha. En todo caso, sí sabemos de compositores como Berlioz en los cuales la cosa no era así, había una idea previa. No es posible pensar qué Berlioz haya escrito la *Sinfonía fantástica* antes de definir todo ese programa poético-narrativo-programático de dicha obra. Ni tampoco en el caso de obras como la sinfonía con la viola concertante y orquesta: *Harold en Italie*. Hay una idea poética que sirve de base, de sustancia extra-musical de la obra, que alimenta el imaginario de la misma. Ésto no significa que la obra sea compuesta con un rigor menor que el de una obra completamente abstracta que no apela a ninguna idea extra musical.

- **P:** Independientemente del título ¿Consideras que existen a prioris para la composición, a priori del material musical, a prioris estructurales, etc.? ¿En tu poética existen a prioris?

- **L. M:** Yo creo que siempre hay algún a priori que, como vos decís, puede ser un a priori puramente musical también. Me parece que siempre es necesario partir de algo. Es muy difícil plantearse comenzar a componer a partir de la nada.

- **Gabriel Pérsico:** nosotros acabamos de estrenar una obra de Luis que fue un encargo, por lo que venía con muchos a prioris culturales ¿no es cierto?

- **L. M:** Sí, venía con muchos a prioris, de hecho.

- **G. P:** ¿Cómo fue allí el proceso? ... Debo confesar, además, que lo estuvimos presionando para que nos entregara la partitura lo más rápido posible, para poder estudiarla... [risas]

- **L. M:** Sí, además la partitura era más larga de lo previsto... [risas] Bueno, habría que considerar las exigencias previas. En primer lugar, era una obra escrita para conmemorar una especie de aniversario y no sólo un aniversario, sino el hecho de la resurrección intelectual de un personaje, un musicólogo en realidad, que ha estado bastante olvidado en el último cuarto del siglo XX y que ahora su obra parece estar resurgiendo, siendo republicado, traducido, nuevamente leído en todo caso. Me refiero a Marius Schneider, no sé si ustedes lo conocen, si alguna vez oyeron a hablar de este hombre. Un musicólogo que fue alumno de Curt Sachs. Estudió en la Universidad de Strasbourg y en la Universidad de Berlín en los años 20' y 30'. Estudió también composición, según tengo entendido, con Ravel durante el tiempo que pasó en París, y el piano con Alfred Cortot. Es decir, un músico bastante completo, muy informado, pero que se interesó, sobre todo, en ciertos aspectos de la etnomusicología. Realizó trabajos de campo en África y después, a finales de la guerra, fue llamado cuando se creó el Instituto de Musicología de Barcelona por el director del Instituto, que era el padre Higinio Anglés en ese momento. Fue convocado para realizar trabajos específicos sobre el folclore español. Schneider era un apasionado de la etnomusicología y también un apasionado de la teoría de las correspondencias, es decir, el estudio de la música étnica, de la música tradicional y de los presupuestos simbólicos de algunas músicas tradicionales. Por ejemplo, el estudio de la música tradicional de la India llevó a Schneider a la elaboración de un sistema muy riguroso de correspondencias a partir del sonido propiamente dicho. Desarrolló la teoría de que buena parte de los mitos de Oriente y Occidente tendrían una especie de origen musical. Esto lo llevó a investigar, por ejemplo, las cosmologías, las cosmogonías en las cuales la música da origen al universo, como en ciertas cosmogonías egipcias y de la India antigua. Y a partir de ahí, trazó todo un esquema de correspondencias simbólicas, partiendo siempre del sonido.

No podría extenderme demasiado ahora sobre esto porque nos llevaría horas, probablemente. He dictado recientemente un curso sobre la obra de Schneider, en especial sobre la manera tan extraordinaria en que Schneider llegó a relacionar los animales fantásticos, los animales que proceden muchas veces del bestiario y que están representados en los capiteles de las catedrales románicas. A partir de un estudio que él hizo en la abadía románica de Sant Cugat, próxima a Barcelona, a escasos 20 kilómetros, Schneider arribó a la teoría de que cada animal representaba una nota musical; o, mejor dicho, que cada nota musical era representada por un animal en los capiteles de Sant Cugat y que por lo tanto quizás fuese posible leer linealmente -en el desarrollo de sus capiteles- como si cada animal fuese una nota proyectada en un pentagrama, o en un tetragrama eventualmente. Él notó la frecuencia con la cual ciertos animales eran representados más que otros

en esa serie de capiteles. El pavo real, por ejemplo, que es el animal que está más representado en las esculturas en los capiteles. El león, el león alado mejor dicho, ciertas aves canoras, el gallo, el centauro como animal fabuloso, la sirena. Remitiéndose a un libro muy antiguo de teoría musical de la India, libro debido al teórico Sharngadeva -un erudito muy famoso en la historia de la teoría musical de la India que vivió entre finales del siglo XII y principios del siglo XIII- Schneider descubrió que ese teórico había planteado la analogía entre notas musicales y animales de la realidad o animales fabulosos.

- **P:** ¿De qué manera abordaba la música con esta analogía?

- **L. M:** Con esa analogía Schneider abordó la posibilidad de que en el claustro de Sant Cugat hubiese una melodía representada a través de los animales. De hecho lo pudo probar, de una manera bastante convincente, digamos -aunque debe darse crédito a que haya una construcción bastante ficcional en todo esto- pero debo decir que su visión es bastante convincente. Él pensó que si había alguna melodía representada en el claustro debía ser una melodía relacionada con el santo patrono de la Abadía. Sant Cugat es un santo conocido por varios nombres, uno de ellos muy gracioso: San Cucufate. Existe un himno muy antiguo conservado en el repertorio mozárabe y transcrito en notación gregoriana, ya que de otra manera no lo conoceríamos, porque de la escritura del repertorio mozárabe -es decir, el repertorio de la Iglesia visigótica que siguió existiendo bajo la dominación árabe en España- aún no se ha descubierto la clave de su notación musical. Pero este himno, el de Sant Cugat o Cucufate, había sido transcrito en notación gregoriana y así lo conocemos. Y de hecho, lo que llegó a descubrir Schneider a través de la lectura de las notas musicales adjudicadas a determinados animales, fue una línea melódica que se parecía muchísimo, realmente, a la del himno de Sant Cugat; que era como un esqueleto del himno de Sant Cugat y que fácilmente podía completarse, digamos, leyéndose así en las cuatro paredes. Este claustro es absolutamente cuadrado y leyéndolo comenzando por la mitad de la dirección oeste, subiendo por la dirección norte, yendo después por la dirección este y bajando por la dirección sur, se permite completar la lectura de este himno de Sant Cugat. Al mismo tiempo, él imaginó una sistemática bastante elaborada que podría corresponder a la mente medieval, aunque es difícil decirlo, que permite leer los signos del zodiaco inscriptos alrededor de las 72 columnas dobles -es decir 144 columnas- pero 72 filas en todo caso. Las horas del día, las estaciones del año, los signos del zodiaco estarían de alguna manera representados.

- **P:** Volviendo a la pregunta original, lo que estás comentando implicaría un árbol semántico interminable.

- **L. M:** Sí, sí, sí. Es un sistema de correspondencias, sobre todo, que Schneider desarrolló en su libro principal, el cual fue reeditado muy recientemente por la editorial Siruela y que se llama "El origen musical de los animales símbolos en la arquitectura románica y en el imaginario medieval".

- **P:** Entonces llamaron por teléfono y te dijeron que tenés que componer una obra homenajeando a Marius Schneider, para lo cual tenés una construcción previa bastante considerable.

- **L. M:** Sí. De hecho, me piden una obra sobre Marius Schneider. La construcción previa es bastante considerable, sobre todo teniendo en cuenta que las investigaciones de Schneider se desarrollaron en muchos campos paralelos, como las relaciones del folclore español con una antigua mitología asociada a la música, por lo que trató de remontarse a lo que resulta casi impensable, digamos, a lo que habría sido el paisaje mitológico imaginario del hombre de la civilización neolítica. Esto era una de las cosas que más le preocupó a Schneider. Para remontarse a esas distancias, estudió muchas cosas permanentes del folclore de la vieja Europa. Estudió las danzas rituales, que también podían ser danzas terapéuticas, danzas medicinales como la tarantela, como la danza de espadas. Estudió las supervivencias de las viejas canciones de cuna, de los antiguos textos de las canciones de cuna, en las cuales creyó leer también todo un sistema de correspondencias muy arcaico.

Y bueno, homenajear a Schneider, de cierta manera, significaba tomar una vertiente dentro de ese trabajo de etnomusicología imaginativa, esotérica –diría, porque restringir una figura como Schneider al rol de un musicólogo o de un etnomusicólogo no me parece correcto; creo que Schneider es un hombre que va mucho más allá de esos límites. Lo veo un poco parecido a alguno de los grandes esotéricos de la primera mitad del siglo XX como René Guénon, como Julius Evola, como Ananda Coomaraswamy; o bien figuras más cercanas como Elémire Zolla en Italia; podría pensar también en la figura de Gurdjieff. Hay una especie de acercamiento entre el esoterismo, la magia y la música en la obra de Schneider; él vuelve mucho en sus ensayos a las analogías entre música y magia.

Para realizar este homenaje, después de darle muchas vueltas llegué a la conclusión de que lo mejor era no centrarse en una de sus direcciones de estudio, sino crear una especie de pieza que girase también de manera un poco circular en torno al personaje de Schneider y que mostrase, a través de miniaturas, todas ellas relacionadas por otra parte, ese amplio abanico de nociones que investigó. Que mostrase también etapas en la construcción -la construcción imaginaria quizás- de aquello que Schneider llamó “el paisaje megalítico”. La idea de que hemos heredado de los hombres que construyeron los menhires, los dólmenes, y los círculos de piedra como el de Stonehenge por ejemplo, una gran cantidad de nociones mitológicas, que han pasado a ser parte de nuestro inconsciente colectivo, como se diría en términos junguianos o en términos de la Gran Memoria, cómo hubiese dicho el poeta William Butler Yeats, quien también se interesó por este tipo de cosas.

De manera que mi obra consiste en 12 piezas que, sin estar cada una de ellas relacionadas con un signo del zodiaco, siguen un poco la idea de las correspondencias zodiacales, la idea de las relaciones entre las notas y determinados animales, la idea de ciertos elementos constitutivos de ese paisaje megalítico -como el valle o la montaña que es el eje del mundo, pero que al mismo tiempo es como un eje doble porque está bajo la dominación del signo zodiacal de géminis-, las danzas de espadas y la tarantela como danzas terapéuticas, como danzas chamánicas. Bueno, yo quise poner un poco todas esas cosas en mi obra y quise además citar este himno de Sant Cugat que Schneider creyó leer en las piedras de este claustro. Además el himno de la Virgen dolorosa que Schneider leyó también con el mismo sistema de correspondencias en la catedral de Gerona, cerca de Barcelona.

Vamos a escuchar un número de esta obra, que corresponde a parte de la idea del paisaje megalítico, corresponde a lo que Schneider llamaba el “Mar de Llamas”. Lo llamaba así porque tenemos esta especie de división entre valle y montaña. La montaña, como dije, es un poco el eje del mundo, el eje que conecta el mundo superior, el mundo celeste con el mundo terrestre y más allá, con los mundos infernales. Hay como una especie de círculo correspondiente a la tierra y un círculo correspondiente al cielo que se intersectan y dan origen a una suerte de eclipse. Esta eclipse correspondería, según

Schneider -y debo decir que no solamente según él, sino también según otros pensadores como el filósofo francés Henry Corbin, que investigó largamente el influjo de la mitología persa zoroástrica sobre el sufismo musulmán- a la intersección del círculo terrestre y del círculo celeste que da origen a la elipse que es como una almendra y que en el arte medieval es llamada *mandorla*. Es la elipse en la cual aparecen los cuerpos de los santos o el cuerpo de Cristo generalmente. Ustedes deben recordar imágenes en las cuales se ve el cuerpo de Cristo en gloria que no tiene solamente el halo, sino que todo el cuerpo está envuelto en esa elipse, surge de la elipse. Estas representaciones son muy frecuentes en el arte medieval occidental, pero también en el arte oriental; ¿por qué? Porque el cuerpo emerge allí donde se tocan, donde intersectan los cielos y la tierra. Es decir donde lo que es espiritual se vuelve carne y donde lo que es terrestre, lo que es carnal, tiende a espiritualizarse. Como la idea de que hay un mundo medio, un mundo intermedio entre los cielos y la tierra. Así como existe ese mundo intermedio, hay una especie de mundo subterráneo que está definido por las dos vertientes del “Mar de llamas”, como lo llamaba Schneider. Una vertiente tiene que ver zodiacalmente con la zona que va desde el signo de Escorpión hasta el signo de Piscis. Es decir, en el hemisferio norte, una zona relacionada con el invierno, con la oscuridad y por lo tanto con la purgación, con la etapa de la purgación y de la muerte. Fíjense que esta idea del “Mar de llamas” también tiene para Schneider una lectura celeste: el “Mar de llamas” podría ser la Vía láctea: el camino que siguen las almas cuando son conducidas por algún dios psicopompo, como Hermes, por ejemplo. La otra parte del “Mar de llamas” correspondería a la del nacimiento y del crecimiento de la vida, de la expansión de la vida. Sería como una especie de etapa relacionada con la juventud, quizás con el erotismo, también con el casamiento. Digamos que sería como la etapa opuesta de esta que es como el declinio, la purgación, la curación o la muerte. Esta etapa tiene que ver con esta pieza, subjetivamente.

En la obra hay dos movimientos que se denominan “Mar de llamas” y que están puestos en lugares equidistantes. El que escucharemos es el que aparece primero y es el que tiene que ver con la idea de la purgación, con la idea de la curación de la enfermedad. Es una pieza en la cual he apelado a diversos esquemas de notas que el propio Schneider daba en su libro y que relacionaba con las ideas de las armonías presentes en el universo, pero no perceptibles. Evidentemente he apelado en esta pieza también a mi subjetividad, representando esa idea de lo purgatorial a través de una especie de lamento que surge en el violoncello sobre todo -recordemos que si bien toda la obra es un cuarteto, ésta es una pieza en la cual uso tres instrumentos: la flauta barroca, el violoncello barroco y el clavecín-. Para la idea del lamento me he servido un poco de la figura del *glissando* en el violoncello, que conecta ciertas notas que se van dando sobre todo en el clavecín. Digamos que los acordes que se escuchan en el clavecín son enlazados por los *glissandi* del violonchelo. Después entra la flauta con una melodía que es muy simple porque es casi toda secuencial. Es una melodía basada en muy pocos intervalos: en la cuarta y la segunda prácticamente. De manera secuencial se va construyendo una especie de gran arco con esa melodía que asciende y desciende acompañada por la melodía lamentosa del violoncello, ya que los *glissandi* empiezan a ser representados con notas propiamente dichas, que cubren el ámbito original de los *glissandi*. Mientras tanto la armonía del clavecín se va transformando progresivamente por permutación de los elementos que la componen, y si bien al principio ustedes notarán que es una armonía muy simple, casi solamente triádica, después, a medida que la pieza avanza, se va transformando de a poco en una armonía más compleja, más



densa, con más notas y muy poco tonal, hasta que al final se retorna un poco a la situación casi triádica del principio. Es una pieza muy corta por otra parte.

- **P:** ¿Usted considera que los intérpretes tienen que saber esta fundamentación para interpretarla?

- **L. M:** Bueno en el caso de esta pieza hay un comentario previo que he escrito, que está en la partitura y qué ayuda un poco a orientarse. Digamos que es una pieza que depende un poco del contenido. Por otra parte, la pieza está pensada un poco a la manera de un ballet imaginario, como si estuviésemos asistiendo a una representación teatral en el teatro de la mente, por así decirlo.

- **G. P:** Quizás yo pueda aportar algo desde el campo de la interpretación. En la partitura se puede apreciar el tipo de precisión en la notación que Luis utiliza. Si bien conocer todo el contenido imaginario que la pieza encierra es importante, vemos que la notación es muy precisa. Aunque a veces se puede pensar que resulta muy difícil interpretar todos los matices, todos los ataques, todos los detalles escritos, sin embargo, todas esas indicaciones son muy consustanciales con un discurso natural de la música resultante, con un fraseo orgánico, por denominarlo de alguna manera. En este caso podemos decir que la interpretación es facilitada y mediada por la notación, en la música de Luis. En este sentido, hay parte de los contenidos imaginativos que sirven para la interpretación y partes que no son necesarios. Escuchemos...

### **Mar de llamas: Purgatorio**

<http://youtu.be/1xU82ErcGMs>

- **P:** ¿Suena como usted se lo imaginó?

- **L. M:** ¡Sí, sí!

- **P:** Debe ser raro escuchar la música que uno tiene en el corazón o en la mente cuando se está componiendo materializada en una interpretación ¿le resulta sorprendente?

- **L. M:** Bueno... no sé... Los intérpretes están acostumbrados a mi música, o resignados en todo caso... [risas]. En el caso de Gabriel, creo que él está habituado a mis intenciones. Cuando escribo para Gabriel me imagino de manera bastante exacta cómo va a sonar. Es lo que suele sucedernos cuando estamos habituados a escribir para determinado intérprete, para determinado conjunto u orquesta: ya tenemos un poco en mente la sonoridad.

- **Sandra Giron:** ¿Cómo surgió el encargo?

- **L. M:** El encargo surgió de la “Fundación Vocación Humana” que es un centro de estudios Junguianos, sobre todo. A través de la editorial “El hilo de Ariadna”, del MALBA, han publicado recientemente la gran obra póstuma de Jung: “El libro rojo”. Aquí hay un interés muy fuerte por todas las cuestiones de simbología, por los estudios de determinados sistemas simbólicos. En este orden de cosas resulta determinante la línea de trabajo del director de la Fundación, el Dr. Bernardo

Nante, un extraordinario erudito apasionado por Jung, por la obra de Henry Corbin, por la historia de las religiones, la alquimia y el gnosticismo.

Por otra parte, debo decir que hay también una razón personal en todo esto. Hace unos tres años he escrito un ciclo de canciones sobre textos del poeta catalán Juan Eduardo Cirlot, quien además de poeta ha sido un gran investigador de la simbología, de la historia de las religiones y ha escrito un “Diccionario de símbolos” que es muy conocido. Cirlot fue discípulo de Schneider cuando éste vivió en Barcelona y enseñó en el Instituto de musicología. Fue discípulo no oficial, ya que Cirlot no estudiaba musicología, sino que asistió a unas clases. Se encontraba con Schneider y mantenía conversaciones en las cuales Cirlot aprendió realmente mucho sobre simbología. Por otra parte Juan Eduardo Cirlot tuvo dos hijas, de las cuales una de ellas, Victoria Cirlot, es medievalista, escritora y una gran amiga mía. Nos hemos conocido hace ya unos años a partir de una pasión común por la Edad Media y por la literatura artúrica. Yo he escrito varias piezas musicales que tienen que ver con la literatura artúrica y con el imaginario medieval. A través de mi amistad con Victoria, llegué a saber un poco más sobre Schneider, una figura bastante nebulosa digamos, sobre el cual hay muy poco escrito y cuya obra es de bastante difícil acceso. El año pasado Victoria (octubre de 2012) estuvo en Argentina como invitada de la “Fundación Vocación Humana”, dictando un par de charlas allí y en el MALBA y se habló en ese momento de la idea de hacer un curso sobre la simbología de Schneider -el curso que he dictado finalmente en octubre de 2013- y llegamos también a la idea de que sería interesante escribir una pieza musical basada en la figura de Schneider y en su simbólica. Surgió así esta obra.

- **P:** Quisiera preguntar sobre el por qué de la elección de instrumentos barrocos.

- **L. M:** En primer lugar por la idea de que la pieza debería mantener una especie de distancia. De qué debería haber, cómo podría decir..., algo de lejano en esta pieza, algo de inactual. En todo caso intempestivo, para decirlo a la manera de Nietzsche. Creo que un poco fue esa idea y un poco también fue la idea de que durante el período barroco existía toda una especie de sistema de correspondencias a través de la retórica barroca. Un sistema de correspondencias que, si bien desapareció de alguna forma a partir del clasicismo tardío y del romanticismo, ha perdurado, de la misma manera que Schneider dice que todos estos mitologemas de la época megalítica perdurarían en el inconsciente colectivo. Digamos que creo que todo este sistema de la retórica barroca sigue perdurando en el inconsciente de los intérpretes y de los compositores. Creo que es como un arsenal de recursos, que está ahí y al cual recurrimos aún sin saberlo muchas veces, o sabiéndolo en el caso de los que nos hemos interesado por abordarlo de manera más sistemática. De manera que me pareció interesante recurrir a un conjunto de música antigua o de música barroca para confiarles esta pieza.

- **G. P:** ¿El hecho de que la clavecinista fuera tu esposa influyó? [Risas...]

- **L. M:** ¡Sí...! [Risas...] Y el hecho de que ustedes [Refiriéndose al Ensamble *Musica Poetica*, que estrenó la pieza] fueran mis amigos... todo eso influye. Por eso decía que en el momento en que componemos una obra hay montones de razones subjetivas que nos llevan a que la pieza sea algo más que la formulación de un determinado problema abstracto, en términos musicales. Creo que a

partir del momento en que sabemos para quien la estamos escribiendo, si lo sabemos, se crea una especie de campo de correspondencias.

- **P:** ¿Puedo preguntarle qué instrumento toca?

- **L. M:** Piano. He escrito bastante música para piano.

- **P:** Cuando compone estas obras ¿compone desde la hoja y el lápiz o utiliza el piano?

- **L. M:** Todo depende de la obra. Digamos que el piano es bastante importante en el momento de planear la obra. Yo, por lo menos, comienzo siempre por algunos sonidos, algunas armonías, algún grupo de sonidos que sé que después van a tener alguna importancia fundamental en la obra. Sí, en ese momento creo que el piano es bastante importante para no perder contacto con la realidad. Pero después, en el momento de componer una pieza que esté escrita para el clavecín, por ejemplo, digamos que ahí hay que ser más bien cuidadosos, porque podrían surgir cosas bastante engañosas, en el sentido en que el parecido entre el clavecín y el piano está en el hecho de que ambos tienen teclados. Pero ahí terminan las similitudes. La sonoridad es completamente distinta, el espectro armónico es completamente diferente, las cosas que se hacen en el piano no suenan bien en el clavecín y viceversa. Las cuestiones de la dinámica son completamente distintas. Existe, de hecho, una dinámica posible en el clavecín, pero se produce a través de medios que no tienen nada que ver con aquellos que usamos en el teclado del piano. Es una dinámica que se produce a través de la articulación, de la distancia mínima, casi imperceptible, que puede haber entre una nota y la otra, entre un acorde y otro.

- **G. P:** O sea que la elección de los instrumentos a partir de una razón simbólica genera además otros problemas. Porque hay que componer para esos instrumentos con un conocimiento de causa ¿no? Me remito por ejemplo al final del *glissando* del armónico del cello, cuando entra la flauta, en donde hay un enmascaramiento de ataque perfecto. Cuando aparece la flauta, no se sabe de dónde sale, como si surgiera mágicamente del sonido del cello.

- **L. M:** Sí, es un sonido bastante similar. Permite crear una especie de perspectiva también. Ésta me parece una noción importante. Quizás sobre todo cuando escribimos música que involucra a varios instrumentos, cuando escribimos música orquestal, por ejemplo. El hecho de que haya una especie de perspectiva de los planos que están más alejados y de los que están más presentes. No me refiero a la posición de la orquesta en el escenario, sino que pienso más bien en otro tipo de cosa. Hay cosas que pueden sonar como más próximas, más cercanas dependiendo de en qué registro están escritas, a qué instrumento están confiadas. Por ejemplo, pensemos en las notas graves del del *piccolo*, que son notas muy tenues, muy suaves y que en sí mismas podrían significar un poco la idea de una cierta lejanía, sin que el instrumento esté situado más lejos de nosotros.

Es decir, hay toda una especie de cuestión de la perspectiva orquestal que me parece muy interesante. Hay compositores que la han tenido en cuenta y otros que no. Gente que simplemente no se ha interesado en eso. Pienso que es una noción que viene de una cierta manera de escribir la música, una noción que es inaugurada por compositores como Berlioz y Wagner. Y continúa después

a través de Bruckner y de Mahler, de los impresionistas franceses y entre compositores más recientes, más próximos a nosotros, no sé, podría referirme, bueno, a Ligeti, quien ha escrito una pieza llamada *Lontano* que juega todo el tiempo con la idea de la perspectiva orquestal, de las cosas que están más lejos y más cerca, sin que estén distribuidas a distancias específicas. Utiliza una orquesta grande, pero una orquesta tratada de manera muy tradicional. Los instrumentos se sientan en el lugar que les corresponde en el tablero tradicional de la orquesta. El hecho es conseguir crear una especie de distancia más allá del hecho de las cuestiones puramente materiales, digamos, de la presencia del instrumento en tal o cual lugar del escenario. Pensaría en Ligeti, sí, y pensaría en Takemitsu, un gran maestro de la perspectiva orquestal. Cualquier pieza orquestal de Takemitsu realmente es una demostración de un refinamiento extremo de cómo manejar estas nociones.

- **P:** ¿Tiene alguna preferencia en cuanto a componer música instrumental, música vocal o música instrumental y vocal?

- **L. M:** La música instrumental y vocal me gusta mucho. De hecho, tengo muchos ciclos de canciones. Es algo que me gusta particularmente. De alguna manera, mis preferencias van por un lado hacia el piano; porque es mi instrumento, porque he tocado bastante en algún momento y he escrito mucha música para piano y por otra parte, la música instrumental y vocal me gusta mucho porque me permite utilizar un texto poético. Pienso que la confrontación con los poemas, con los poetas, para algunos de nosotros es muy interesante.

- **P:** ¿El poema lo limita o le abre un campo?

- **L. M:** No me limita, me abre una ventana hacia otras posibilidades. Muchas veces el poema me permite llegar a cosas a las cuales no me acercaría si no fuese por la confrontación con ese poema. Me ha sucedido varias veces. De todas maneras, lo que prefiero es la escritura orquestal o vocal-orquestal. Pero la escritura vocal para canto y piano... bueno, el piano es un instrumento con tantos recursos de coloración que no hago mucha diferencia entre escribir para voz y piano o para voz y orquesta. De hecho he orquestado varias de las canciones que originalmente eran para canto y piano.

- **P: Cuando** compone piezas para piano ¿Qué es lo que lo motiva a darle la pieza a otros pianistas en vez de tocarla usted mismo? ¿Piensa que la puede tocar mejor que otro pianista?

- **L. M:** Bueno a veces las piezas han sido pedidas por otros pianistas. Hay alguna pieza reciente que ha sido un encargo de Susana Kasakoff, por ejemplo. El *Concierto para piano* fue pedido para Alexander Panizza, para el cual yo he escrito también, después, otras piezas para piano solo. Panizza ha tocado muchas de mis piezas para piano. Otro pianista que me ha pedido piezas destinadas a grabaciones ha sido Aldo Antognazzi, quien por otra parte fue mi maestro de piano, hace ya bastantes años. De manera que... no sé... uno escribe para sí mismo cuando escribe para su instrumento, evidentemente, pero también se trata de contemplar un poco el carácter de la persona que va a tocar. En el caso de la pieza escrita para Susana Kasakoff y que creo que tal vez la hayan escuchado...

- **P:** ¿*El ciervo blanco*?

- **L. M:** No, no, *El ciervo blanco* fue escrita para Antognazzi. Me refiero a "*A true lovers knot...*" que es una pieza basada en una balada escocesa: *Barbara Allen*. Consideré el hecho de que Susana Kasakoff ha tocado muchas veces la *Sonata Concord* de Charles Ives -yo también he tocado varias veces la *Sonata Concord*- En esa sonata hay un movimiento, el movimiento lento "*The Alcotts*", donde son citadas varias baladas escocesas y en algún momento hay como una resonancia de campanas en el agudo del piano. Eso lo tomé como algo pasible de ser citado en mi obra, pero que solo aparece citado después de que surgen varias resonancias de campanas armadas con acordes muy diferentes. Es decir, entra progresivamente, llega como una cita que está incorporada dentro del imaginario musical de mi obra y qué tal vez no se escucha como una cita. Es decir, no hay un corte, salvo que en la partitura dice entre paréntesis "*The Alcotts*", que es el nombre del movimiento de la *Sonata Concord* citado. Pero, bueno, había ahí también una especie de gesto, como diría... una especie de gesto de dedicatoria, algo que tiene que ver con la pianista para la cual fue escrita esta obra.

- **P:** Cuando otro pianista interpreta su obra ¿no podría suceder que hiciera algo distinto de lo que usted imaginó y qué tal vez a Ud. luego le gustó más así como lo hizo? ¿Es posible que el intérprete cree un poco más sobre su obra?

- **L. M:** Sí, creo que cada versión trae algo diferente para la obra. Por ejemplo mis canciones para barítono y orquesta existen en dos versiones, si bien la versión definitiva es para barítono y orquesta, porque comprende un número extra que no está presente en la versión original para piano. Esas canciones las escribí para Víctor Torres, específicamente pensando mucho en las características de la voz de Torres, en el hecho de que Víctor tiene determinadas posibilidades en el falsete que yo quería utilizar también. Pensando también en la pronunciación alemana de Víctor Torres elegí los textos en alemán para estas canciones. Pero después, esas canciones -que Torres ha hecho varias veces, tanto en la versión para piano como en la versión para orquesta- se las escuché a un barítono argentino que vive en Alemania: Guillermo Anzorena. Su versión era completamente distinta de la de Torres y era excelente, debo decir. Era muy buena y muy meticulosa, pero era completamente diferente, lo cual me parece muy bien, porque no escribo para una única persona, sino pensando en que la música perdure, que la música la canten o la toquen otros. Recuerdo ahora aquel verso de Paul Eluard: "El duro deseo de durar". Bueno, hay algo de eso. Cuando sucede algo así, cuando oímos una versión completamente distinta de la obra que habíamos escrito, pero que nos satisface y que nos revela aspectos diferentes de la misma obra, es realmente una cosa muy buena. Anima un poco a seguir escribiendo también.

- **P:** Cuando hacés tu selección de materiales, notas, intervalos ¿mantenés esa premisa durante toda la pieza o si sentís que te hace falta un sonido que no estaba en esa selección, lo utilizás?

- **L. M:** Yo creo que hay que darse un cierto margen de libertad. Sobre todo en el sentido de que si hay algo que hace falta y que no está en ese material original y sentimos la necesidad de colocarlo en la pieza, debemos incluirlo. Generalmente después encontramos alguna explicación de por qué lo hemos hecho. Lo fundamental es que no nos reprimamos por ceñirnos a una especie de rigor, a un

plan preestablecido; que no nos reprimamos hasta el extremo de producir algo que sea anti-musical, eventualmente. Creo que hay que partir, sí, de determinadas premisas, pero creo que uno no debe ser el esclavo de premisas. Hay que conceder su margen de libertad a todos los parámetros porque no sabemos exactamente a dónde nos conduce la obra. No somos tampoco los dueños de la obra. Una vez que la pieza comienza, que escribimos una determinada parte y continuamos avanzando, yo diría que la obra tiene una especie de vida propia independiente. En el sentido en que la conocemos, que empezamos a conocerla mejor. Mejor que cuando solamente teníamos una premisa y el papel en blanco y el susto de tener que empezar. Una vez que comenzamos a conocer mejor la música, descubrimos que hay otras cosas, que hay otras posibilidades involucradas en el material que sirvió de partida. Descubrimos que es posible tejer una red de relaciones que no habíamos visto antes y de esa manera se va avanzando, se va construyendo una obra que será más compleja, pienso, en la medida que nos dejemos llevar por esas apariciones, a veces de materiales concomitantes. Al menos esa es mi opinión en este momento.

Pienso en tanta música que fue producida en el momento del rigor extremo del serialismo integral y que a duras penas conseguimos oír ahora, que es música que existe de cierta manera como para demostrar un principio. Bueno, tal vez eso era necesario en determinado momento, pero me parece que las condiciones actuales son otras. Creo que debemos mantener una especie de mente abierta en el momento de componer.

- **P:** Por lo que escuché, su música es poco atonal, en ese sentido, es como bastante equilibrada ¿Se trata de una decisión a priori?

- **L. M:** Esto se ha ido dando como una evolución. En primer lugar, me pregunto hoy en día que es tonal, que es atonal, más allá de los conceptos de tonalidad tradicional, funcional, etcétera. Hablé de Takemitsu hace un momento y ahora recuerdo algo que Takemitsu había escrito en un ensayo sobre su música en los años 70'. Creo que decía algo así como que él había decidido explorar el gran océano de la tonalidad. Con lo cual no se refería que iba a escribir música tonal tradicional, o a hacer ejercicios de estilo ni nada de eso, sino a algo que me parece bastante perceptible en cierto tipo de música que se escribe hoy en día. De cierta manera hemos llegado a un momento en el cual hemos probado todas las combinaciones posibles dentro del sistema temperado. Un acorde de ocho notas, salvo por la densidad, no es necesariamente más complejo que un acorde triádico, dependiendo de cómo lo usemos. Me parece que de eso se trata, de cuál es el contexto en el cual están colocadas las zonas más tonales o menos tonales de una obra.

En lo que a mí respecta pienso que hay una suerte de simulación de tonalidad en mi música. Esto sucede en algunas piezas como *Broceliande*, por ejemplo. Ésta es una pieza que está hecha a la manera de una constante simulación de lo que podrían ser instancias de una tonalidad que no se define nunca. La pieza comienza con un acorde de séptima disminuida por ejemplo, un poco como si estuviese comenzando un poema sinfónico de Liszt, pero luego se va para otro lado, porque en realidad las cuatro notas del acorde de séptima disminuida formaban parte de un hexacordio, que, completado con las otras dos notas que faltaban, lleva en otra dirección, conduce en otra dirección. Hay una especie de juego constante de ambivalencias entre lo que es sonoridad tonal o cuasi tonal. Casi hablaría de un timbre específico de la tonalidad. En mi música yo trato mucho de concebir una armonía que tenga una especie de valor tímbrico al mismo tiempo.

- **P:** Luego de escuchar "*El ciervo blanco*" nos preguntábamos sobre su relación con Scriabin.
- **L. M:** Si alguien lo preguntó, acertó. En esa pieza hay una relación con Scriabin. Es una relación muy simple, en realidad. "*El ciervo blanco*" es una pieza que fue pedida para un disco de música para chicos, que reúne varias piezas de música para chicos, para ser tocadas por chicos o que tiene una especie de imaginario infantil. Esta pieza no es tan difícil, cualquier chico que toque bien puede tocarla. Comencé con la idea de hacer algo a partir de las teclas blancas del piano, en realidad [el título] "*El ciervo blanco*" tiene que ver con eso. Después se fueron dando cosas que no estaban pensadas al principio y que decidí incluir. Una de las cosas que se dio fue el complemento, es decir, la escala cromática. [El complemento] de las siete notas de la escala diatónica, que son las cinco notas de la escala pentatónica y las teclas negras del piano, por ende. Al mismo tiempo el ir disponiendo transposiciones de las siete notas diatónicas, una al lado de la otra en el teclado, fue creando una especie de modo de muchas notas, en el cual se establecían regiones intermediarias entre el final y el principio de una escala diatónica y otra. Entonces se establecían regiones que llevaban a la escala de tonos enteros, por ejemplo. De ahí a la escala de siete notas que utilizaba Scriabin y que él llamaba el acorde místico -que son cinco notas de la escala de tonos enteros más una nota situada a distancia de semitono- no había más que un paso, lo que me permitió incluir también esa sonoridad. La pieza está construida con esos elementos, muy simples.
- Pero la idea de que la armonía pueda funcionar como una especie de timbre tiene que ver, en cierta manera, con una noción del registro, de la situación en la tesitura dónde colocamos los acordes. Si un acorde triádico aparece en el extremo agudo del piano, o en el registro sobre-agudo, o en el registro extremo grave, no es lo mismo que si está dispuesto en el centro del teclado: es mucho menos reconocible. Es otra armonía. Y si se da el caso de que ese acorde esté escrito en la orquesta y dependa de los instrumentos, por más que ese acorde sea triádico, va a funcionar como una cosa completamente distinta, dependiendo de cómo esté orquestado y de cómo esté colocado en el registro.
- **P:** Con respecto a lo mencionado sobre el serialismo integral como algo necesario, como que en esa época era necesario demostrar que se podía hacer eso con la música...
- **L. M:** Me refería a algunas obras, sí. No estaba generalizando.
- **P:** Mi pregunta es si el serialismo integral fue un punto culminante en esta tendencia, luego del cual los compositores posteriormente pudieron componer más libremente.
- **L. M:** Es posible. En la época más dura del serialismo integral había pocos compositores que utilizaran una armonía que fuese más diatónica, por así decirlo, que tendiese a un mayor grado de armonicidad, en todo caso. Pero podríamos recordar, sí, el ejemplo de Luigi Nono. Si tomamos una obra tan austera, tan estricta como *Il canto sospeso* nos va a sorprender la cantidad de octavas que aparecen en esa obra, en algunos de los movimientos. Por el hecho de que la falsa relación de octava, podríamos decirlo así, está tomada como un elemento más de construcción de la obra y el hecho de que a través de eso se puede llegar a una atmósfera de transparencia sonora, como no sería posible de otra manera quizá. Pienso también en la música de Luigi Dallapiccola en esa época, que incorporaba elementos triádicos en la construcción de las series. Y evidentemente en la música de

Olivier Messiaen, que en cierta manera nunca dejó de utilizar ciertos elementos tomados de la tonalidad. Pero si el Serialismo integral fue nocivo en algún momento a una mayor libertad o para tener menos prejuicios, yo no lo sé. Pienso que hubo como un agotamiento en algún momento, que varios compositores lo manifestaron. Stockhausen uno de los primeros. Si ustedes recuerdan la cantidad de piezas intuitivas de Stockhausen en los años 60' y luego el hecho de que las armonías más tonales vuelven en una obra tan rigurosa por otra parte como *Mantra* para dos pianos y electrónica de 1970.

Me parece, sí, que en la música ha sucedido algo que fue como más violento que en las otras artes, quizás. A mediados de los años 40', a finales de la guerra, se trató de hacer una tabla rasa definitiva, de recomenzar todo a partir de cero. Se trató de sustituir todos los elementos del vocabulario por otros. No estoy seguro, pero pienso que parte de lo que sucedió fue que esa actitud tan radical llevó a la instalación también de una buena cantidad de clichés de los cuales después ha sido muy difícil desprenderse. Digamos que todos estamos un poco, no sé si prisioneros, pero sujetos... quizá, no sé cómo decirlo, pero si lo fuese a decir de una manera medio dramática, sujetos al peligro de que esos clichés aparezcan en lo que hacemos en cualquier momento, en el momento menos pensado. Con esto yo no estoy criticando ciertas cosas que fueron descubiertas por el serialismo integral de los años 50', que me parecen muy importantes. Cosas que realmente han sido incorporadas al lenguaje musical.

Pero piensen que cuando aparece por ejemplo un compositor como Ligeti, desde el primer momento, desde la primera obra que compone después de que viene a vivir a la Europa occidental, Ligeti está estableciendo como una especie de crítica el Serialismo integral. Y sabiendo muy bien lo que hacía, porque no en vano se había pasado un par de años sin componer y analizando obras como los primeros *Klavierstücke* de Stockhausen y, sobre todo, le *Marteau sans maître* de Boulez. Pero a partir de la primera obra de Ligeti, la primera obra orquestal escrita por él en occidente después de su emigración: *Apartitions*, no sé si tienen presente esta obra..., es una obra para gran orquesta en dos movimientos. Ahí aparecen todas las cosas que estaban prohibidas por el serialismo integral y sin embargo usadas de tal manera que nadie podría decir que esta es una pieza retro, o es una vuelta atrás. No, simplemente creo que Ligeti está significando con esto que determinadas prohibiciones, determinados anatemas que se había esbozado en aquel momento no tenían en el fondo ningún sentido. De hecho, esa pieza para gran orquesta está agujereada de octavas, prácticamente. De octavas usadas como una especie de factor tímbrico, de transparencia. Es decir, simplemente está demostrando que el intervalo de octava no dejó de existir, que es necesario encontrarle otro uso. Porque seguimos estando, seguimos componiendo dentro de un espacio octavado, de todas maneras. Y la misma cosa sucede con sonoridades que son a veces muy simples, muy elementales. Me parece que eso después se va tornar con el paso de los años más notorio fuera de Ligeti, pero me estoy refiriendo ahora a esas primeras obras: *Apartitions*, *Atmosphères*, el *Concierto para violoncello y orquesta*, piezas de los años 60'. Piezas compuestas en una época verdaderamente muy dura, en la cual cada uno estaba vigilando al otro para ver lo que hacía, dispuesto a caerle encima al menor reconocimiento de una octava o de algún acorde más o menos consonante, entre comillas. Porque también es parte de lo que estamos charlando ahora: qué es una consonancia, qué es una disonancia ¿Siguen teniendo algún valor esos viejos criterios? ¿Han reaparecido de alguna manera en la música que escribimos hoy en día, o en alguna música que escribimos hoy en día? No lo sé, no sé qué piensan ustedes al respecto, porque creo que es una cuestión bastante importante de plantear al



momento de estar componiendo ¿Hay algo semejante a la idea de consonancia? ¿Es necesaria esa idea por otra parte?

Hablé de Ligeti, podríamos hablar también de un compositor como Lutoslawski, en el cual ha perdurado igualmente el uso de esos elementos. Inclusive en obras muy complejas, como el *Libro para orquesta* por ejemplo, o el *Concierto para violonchello y orquesta*. Podría pensar también en un compositor muy interesante que murió hace poco tiempo, quizás no tan conocido, un poco subestimado por el hecho de que lo consideraban demasiado ligado a toda la tradición: pienso en Henri Dutilleux. Lo principal de Dutilleux creo que es su obra orquestal; por una parte porque tiene un oído orquestal refinadísimo y por otra parte porque, en piezas como el *Concierto para violoncello* que fue escrito a finales de los años 60' para Rostropovich, consiguió un nivel de complejidad extraordinario, sin atenerse a ningún sistema. Él no era un compositor serial, pero tampoco era un compositor retro, como muchas veces trataron de rotularlo. Nada de eso sucede en el *Concierto para violoncello*; es una pieza extremadamente refinada y extremadamente compleja, de una gran complejidad múltiple, digamos. Es una pieza que apela a una especie de correlato poético, porque cada movimiento está basado en, o por lo menos tiene como título, un verso que proviene de algún poema de Beaudelaire. Es decir, es una pieza que de alguna manera se inscribe en la continuación del Simbolismo. No hay una ruptura formal con la tradición del impresionismo francés, pero al mismo tiempo es una cosa completamente distinta, es una pieza no tonal basada en procedimientos peculiares a Dutilleux.

No creo que ninguna pieza debería juzgarse a priori a favor o en contra por el tipo de acordes que utiliza. Depende de lo que suceda en la obra, depende de la red de relaciones que se va tejiendo, depende del sentido que puedan asumir estos acordes. Yo reconozco que en mi música a veces, el uso de los elementos triádicos -en el medio de otras cosas porque a veces coexisten los elementos triádicos con acordes de otro tipo, con acordes muy diferentes- pienso que estos elementos triádicos tienen para mí el sentido de... quizás yo diría el sentido de la nostalgia, no siempre, pero a veces. El sentido de la nostalgia, el sentido de la búsqueda de los orígenes, el sentido como de la sensación de algún recuerdo de paraíso que puede perdurar en la tierra en un mundo, si fuese a hablar en términos religiosos diría en un mundo caído, en un mundo después de la caída. Pero eso es una cosa personal, eso no tiene por qué saberlo nadie.

- **P:** ¿Puede tener que ver con una función de acercamiento, de comunicación, de mayor cercanía con un auditorio que no sea del ámbito académico, con alguna función popularizadora, por así decirlo, de la pieza?

- **L. M:** Popularizadora no diría, realmente. Pero que eso pueda servir como puerta de acceso digamos, para algo que de todas maneras es más complejo, eso sí, eso pienso que sí. En ese sentido pienso que es válido, desde ese punto de vista. Algo parecido pensaba Alban Berg al respecto. Porque por otra parte sería muy triste, muy frustrante imaginar que estamos escribiendo música solamente para un ámbito académico. Para nuestros colegas, que no siempre son los que mejor nos quieren, por otra parte... [risas]

- **P:** ¿No es una tendencia bastante contemporánea el hecho de que alguien que no sea estudioso de la música escuche una pieza contemporánea y se sienta sorprendido, desorientado?

- **L. M:** Que nos sentimos a veces en una especie de vacío, eso sucede mucho a mi manera de ver con la música electrónica, con cierto tipo de música electroacústica. Me parece que a veces estamos escribiendo mucha música a favor de una determinada tendencia, a favor de un determinado fetiche instrumental, digamos, algo nuevo, algo que el mercado promueve. Dejamos que la obra se rebaje en cierta forma a ser una especie de mercadería. Me parece que la obra no debería quedarse en eso. Me parece que la obra debería contener siempre algo que sirviese como de puerta de acceso para el público, no sé si para cualquier tipo de público, pero para un público en general de todas formas. En primer lugar creo que escribimos para nosotros mismos, para una necesidad que nosotros tenemos, para nosotros mismos y para algo que nosotros sentimos. Pero más allá de eso me parece que no deberíamos quedarnos ahí, en escribir para una determinada *coterie*, para un grupito, para una determinada moda, siguiendo un determinado dictamen porque hay que hacerlo así. En este momento hay miles de grupos, hay gente que escribe de maneras tan diferentes, hay cosas tan distintas. Hay gente que sigue escribiendo como en los años 60' o 70', hay gente que ha hecho una especie de retorno definitivo a la tonalidad, hay gente que escribe con un eclecticismo sin mayor prurito. Deberíamos aceptar ser nosotros mismos y me parece que eso no es fácil.

- **P:** Se podría decir que retrógrados son los prejuicios.

- **L. M:** Posiblemente. Por otra parte muchas veces la obra de los compositores que consideramos como retrógrados, o que ya han sido etiquetados como retrógrados nos sorprende. Qué pensar de la obra de Britten, por ejemplo. Hasta hace veinte años no se podía tocar o cantar una obra de Britten sin provocar sonrisas de sorna, condescendientes. En este momento es una obra que ha recibido toda una revaloración por motivos que podrán ser válidos o no, pero se han descubierto montones de cosas en esa obra (desde el punto de vista de la técnica musical puesta en juego) que nadie pensaba que existiesen en la misma. Lo mismo sucede con otros compositores a los cuales les ha llegado el momento de ser revistos cómo lo que realmente eran: como el caso de Frank Martin, por ejemplo. Pienso en otro inglés, Michael Tippett, o en otra gente que construyó obras realmente muy originales y que se servían de relaciones con la tonalidad con la cual no habían cortado totalmente los vínculos, que fueron considerados como ceros a la izquierda en algún momento, pero que ahora han sido “rehabilitados” por decirlo de alguna manera, y que suscitan una nueva demanda de interés.

#### **Links relacionados:**

##### **Mar de llamas: Purgatorio**

<http://youtu.be/1xU82ErcGMs>

##### **Site de Luis Mucillo (Soundcloud)**

<https://soundcloud.com/luis-mucillo/>

## LUIS MUCILLO

El compositor Luis Mucillo nació en Rosario el 12 de diciembre de 1956. Estudió piano con Aldo Antognazzi y composición con Francisco Kröpfl. Becado por el DAAD de 1979 a 1984 desarrolló parte de su carrera en Alemania y en el Brasil. Obtuvo, entre otras distinciones, el Premio Internacional de Composición Sinfónica de Trieste (Italia) en 1987, el Primer Premio Municipal de Composición Sinfónica de la Ciudad de Buenos Aires (2006), el Premio Clarín–Espectáculos otorgado por el matutino porteño en 2005 y el Premio Konex: Diploma al Mérito por su trayectoria como compositor. (2009). Ha sido compositor en residencia de la Fundación Les Treilles y la Academia Musical de Villecroze (Francia) en 1989. Entre sus obras recientes se destacan las orquestales “Notturmo”, “Concierto para piano y orquesta”, “Entre la luna y la sombra” (ciclo sinfónico-vocal, “Brocéliande”, “Corpus Christi” y “Liebeslieder” (barítono y orquesta). En 2008 estrenó con gran éxito de público y crítica, la versión integral de su ciclo pianístico “Aus Märchenzeit”, vasta serie de siete piezas de aproximadamente una hora y media de duración. Actividades en el 2010 incluyeron el estreno en mayo de la suite para orquesta “Mabinogion” (encargada por la Sinfónica de Rosario con motivo de su cincuentenario), la presentación en el Teatro Argentino de La Plata de los “Liebeslieder” cantados por Victor Torres bajo la dirección de Stefan Lano y el estreno de la versión definitiva de “Corpus Christi: visiones del Grial” en el Teatro Colón de Buenos Aires por la Orquesta Filarmónica de dicha ciudad, dirigida por Günter Neuhold, así como un recital de Luis Mucillo en París retrospectivo de sus obras pianísticas más recientes. En mayo de 2011 la Orquesta Sinfónica Nacional interpretó su suite “Mabinogion”, y en diciembre de 2011 Patricia Da Dalt estrenó junto a la Orquesta Sinfónica de Entre Ríos dirigida por Luis Gorelik el “Concierto para flauta y orquesta”, obra que da Dalt y Gorelik volvieron a interpretar en junio de 2013 con la Sinfónica Nacional. En 2012 Mucillo realizó junto a Víctor Torres la integral de las canciones folklóricas de Benjamin Britten en el Teatro Colón, integral “intervenida” por numerosas obras de Mucillo compuestas especialmente para la ocasión. En 2013, Mucillo acaba de lanzar su CD de música de cámara y canciones, “En el reino de la alegoría”, editado por el sello SyS y presentado recientemente en el CETC del Teatro Colón.

## ARTÍCULO Nº 1 – ESPACIO JOVEN

### La Flauta Dulce en Argentina

Gonzalo Ariel Juan

En Argentina, como en la gran mayoría de los países del mundo, la flauta dulce está íntimamente ligada a la enseñanza en las escuelas primarias. Sin embargo, además de su función pedagógica, en este país existe una cantidad bastante importante de obras escritas para este instrumento. Hay alrededor de 130 obras para flauta dulce, en las que se la combina con otros instrumentos o bien en forma de solista sin acompañamiento.

Esta investigación está realizada en base a entrevistas que he hecho a lo largo de dos años a los más importantes representantes del instrumento en mi país (tanto profesores, compositores y el luthier argentino de flautas dulces).

La flauta dulce ha tenido tres vías diferentes de ingreso en Argentina: por intermedio de Filóstetes Martorella, por intermedio del COLLEGIUM MUSICUM de Buenos Aires y por intermedio del conocido compositor Alberto Ginastera.

Gracias a Martorella, la flauta dulce fue introducida en los cursos de iniciación en el CONSERVATORIO NACIONAL a comienzos de la década de 1970, Era la primera vez que este instrumento entraba en un ámbito académico. Cerca de 1977 fue introducida como carrera en el CONSERVATORIO MUNICIPAL primero y luego en el Nacional, pero la carrera en su totalidad (con los 10 años de estudio) no se implantó hasta cerca de los 90.

Volviendo al tema de Martorella, a fines de la década del 40 se realizó un “curioso” concierto en el Museo de Arte Decorativo. Y digo “curioso” porque fue un concierto de ¡flauta dulce! Se hicieron algunas danzas del Renacimiento, que, de manera muy primitiva, llegaron a manos de los intérpretes en ese momento (hay que ubicarse en la realidad de aquel entonces, que es muy diferente de la que vivimos hoy en día). Según Alberto Devoto los instrumentos de aquella época en Argentina parecían “palos de escoba”. “Eran instrumentos muy ingratos para tocar, incluso algunos prevenían de Europa o Estados Unidos”.

Martorella era, originalmente, profesor de clarinete. Pero paradójicamente fue uno de los pioneros en el tema de la flauta dulce. Él fue autodidacta, porque ¿dónde iba a encontrar un profesor de flauta dulce? En esa época, él fue uno de los primeros maestros del instrumento.

La segunda vía (la del Collegium) fue por intermedio de Susana Graetzer. Ella (esposa de Guillermo Graetzer, fundador del Collegium Musicum) estudió flauta dulce en Europa con una de las hijas de la familia Trap y la introdujo en esta institución. Esto debe haber ocurrido alrededor del año 1948. Allí fue donde se hicieron las primeras cosas para niños con flautas dulces. Más adelante hablaré sobre este tema.

La tercera y última vía (la de Ginastera), fue en la época en que él tomó la dirección del Conservatorio de La Plata. En ese momento viajó a Europa y a su regreso trajo un instrumento que ni él mismo sabía bien de qué se trataba, y lo puso en manos de un profesor que estaba enseñando en la Universidad Católica y que por cuestiones artísticas era muy conocido y de confianza de Ginastera. Obviamente,

ese desconocido instrumento era nada más y nada menos que una flauta dulce. Pero esta vía no es más que una cuestión anecdótica, ya que por ese lado la flauta dulce no tendría ningún tipo de progreso.

Ahora bien, hasta ahora hemos visto las tres vías de ingreso de este instrumento a Argentina, pero después, ¿qué es lo que pasó? Según las entrevistas que realicé, el primero que empezó a estudiar flauta dulce fue Ricardo Graetzer. Él comenzó a los 10 años en el Collegium Musicum (esto fue más o menos en el año 1953). Digamos, entonces, que la primera institución que se dedicó a la enseñanza del instrumento fue ésta. Él nos cuenta que en su adolescencia formó un grupo llamado ARS ANTIQUA, en donde había flauta dulce, clave y violín entre otros instrumentos. De ese grupo han salido muchos nombres conocidos de hoy en día en mi país, como por ejemplo, Andrés Spiller, Sergio Siminovich y Antonio Spiller. Años más tarde, el Maestro Graetzer entraría como flautadulcista en la CAMERATA BARILOCHE (dirigida en aquel entonces por Alberto Lisy). Pero siguiendo con el tema del Collegium, otro alumno que ha salido de allí es Mario Videla. Él comenzó, al igual que Graetzer, su estudio con Susana Graetzer. Él cuenta que en ese momento era alumno de Guillermo Graetzer de composición y éste le sugirió que estudiara flauta dulce. “Yo no tenía la menor idea de lo que era eso” nos cuenta. Pero finalmente accedió. Nos dice que “con el correr de los meses, los pequeños progresos me hicieron hábil para tener una cierta capacidad de poder transmitir los elementos básicos de la flauta. Entonces entré como ayudantía en el Collegium Musicum. Luego de esta primera experiencia con la flauta me incorporé como profesor en el Collegium, profesor de chicos, de iniciación, junto con la flauta”. Con el correr del tiempo en la institución se abrió un departamento de adultos, y ahí empezó también la idea de hacer cursos de iniciación con flauta. Eso fue aproximadamente en el año 1964.

En el año 1969 aparece uno de los grupos más importantes con flautas dulces de Argentina. Es el año de la creación del CONJUNTO PRO-ARTE DE FLAUTAS DULCES. Tenían como meta tocar únicamente repertorio para flautas dulces. En esa primera formación estaban: Mario Videla; Gustavo Samela; Gabriel Garrido y Ezequiel Recondo.

Después Recondo se fue y entró Ricardo Graetzer. Luego Garrido se fue y entró Andres Spiller. También hubo una época en la que estuvieron Denis Alpert y Héctor Rodríguez. Este conjunto realizó diferentes grabaciones, a saber: *La flauta dulce: historia y música*; *La flauta dulce en Francia*; *La flauta dulce en Inglaterra*; *la flauta dulce en Italia* y *La flauta dulce en España*. El conjunto tuvo una duración aproximada de 20 años (¡lo que no es poco para un conjunto de flautas dulces en Argentina!).

Siguiendo con el tema de los *ensambles*, hubieron gran cantidad en Argentina que utilizaron la flauta dulce. Ya he nombrado a ARS ANTIQUA, la CAMERATA BARILOCHE y el CONJUNTO PRO-ARTE, pero existieron muchos más, como por ejemplo: RECORDER ENSEMBLE; PROMÚSICA DE ROSARIO; CONJUNTO IN NOMINE; GEIM (Grupo de Experimentación e Improvisación Musical); CONJUNTO DE MÚSICA ANTIGUA DEL COLLEGIUM MUSICUM; ENSAMBLE INSTRUMENTAL ARGENTINO; MUSICA NOVA; LEVARE; ENSAMBLE DE CÁMARA DE BELGRANO; ENSAMBLE VOCAL E INSTRUMENTAL; QUADRO BARROCO; AULODIA; CONJUNTO DE FLAUTAS DULCES DEL CONSERVATORIO MUNICIPAL MANUEL DE FALLA y, más actualmente ANTIQUUS; MÚSICA IMAGINARIA; LA NADA; ZERPHIRO; AUTISTAS-FL; entre los más destacados.

Ahora bien, uno de los acontecimientos más importantes que han sucedido en Argentina ha sido la venida de Hans-Martin Linde a nuestro país. Esto ocurrió por el año 1965. Después él volvió dos o tres veces más. Pero no fue sólo la presencia del “gran maestro” lo que cautivó el interés de los presentes, sino sus “flautas”. Era la primera vez que la gente veía una flauta de marfil. Linde estableció una gran relación con el Collegium Musicum, y por mediación suya entraron al país las primeras flautas de *luthiers* (hasta ese entonces solo se tocaban flautas hechas en serie, tipo Moeck).

Finalmente se la podía empezar a llamar “dulce”.

Pero no sólo el gran flautista suizo visitó la Argentina. En el año 1967/68 también vino Ferdinand Conrad (Alberto Devoto un año más tarde iría a estudiar con él en Hannover, Alemania). Pero indudablemente el “shock” lo produjo Linde. Mario Videla me contaba que con él aprendieron a “elegir” las ediciones. Es decir, en cuáles el bajo continuo estaba bien realizado o cómo se podía llegar a modificar por medio delcifrado. Cosas que hasta en ese entonces no se tenían en cuenta por los músicos argentinos.

Como hemos visto, la flauta dulce no hace mucho que está entre los argentinos. Sin embargo, existen algo más de 150 obras para este instrumento. En esto tiene mucho que ver el flautadulcista y compositor Alberto Devoto. Él fue uno de los pioneros de la flauta dulce “profesional” en nuestro país y por ende tiene una gran cantidad de obras dedicadas (aproximadamente 14). Además, al tener contacto con compositores, él nos cuenta que insistía para que se compusiera para este “nuevo” instrumento. Otro gran incentivo fue el conjunto Pro-Arte. Ellos también poseen algunas obras dedicadas especialmente. Ya hablaré de ello.

Entre los compositores más importantes podemos destacar a Eduardo Alemann (que tiene nueve obras para flauta dulce); Carlos Roqué Alsina; Roque de Pedro; Gerardo Gandini; Roberto García Morillo; Marta Lambertini; Carlos Guastavino; Salvador Ranieri y muchos otros.

La obra más antigua de la que se tiene conocimiento es *Títere Sabio* de Honorio Siccardi (1897-1963). Esta obra data de ¡1936! Originalmente era para clarinete en Si bemol, pero en una grabación del 10 de febrero de 1943 aparece la versión para flauta dulce. La obra está dedicada “al eximio intérprete Filotteto Martorella” (el nombre de Martorella nunca se supo bien del todo, a veces aparece como en este caso o, sino, Filóstetes, etc).

Pero la primera obra original es la *Sonatina Francesa* de Eduardo Alemann (1922- 2005), para flauta dulce y guitarra. Esta obra está editada en el año 1956, lo que hace suponer que corresponde a comienzos de esa misma década. Está construida en un lenguaje tonal-neoclásico. No es una obra de vanguardia. Más bien es de estilo conservador. La primera obra de “vanguardia” es *Tres movimientos para flauta dulce* de Carlos Roqué Alsina (\*1941). Esta obra está editada en 1962 y se supone que es de fines del '50. Estos movimientos “rozan” por momentos el minimalismo y por otros momentos tiene “encuentros” con la escuela de New York (Cage; Brown; Feldman; etc.). Es la primera obra que “muestra” un poco más las posibilidades del instrumento.

En 1973 aparece la primera obra para flauta dulces y cinta compuesta por un argentino. Se trata de *Variantes del ser* de Salvador Ranieri (\*1930). La cinta está hecha con los mismos sonidos de la flauta pero procesados. No son sonidos creados.

La obra trabaja con repeticiones, disminuciones y aumentaciones de fórmulas rítmicas y melódicas. Es un ejemplo muy interesante de lo que se puede llegar a lograr con la combinación de estos dos elementos. Habría que esperar 25 años para una nueva obra con medios mixtos. Se trata de *Chambre 40* (1998) de María de los Ángeles Esteves (1970) y dedicada a quien escribe.

Más adelante seguiré un poco con el tema de las obras. Ahora, sería interesante destacar que, aproximadamente, en 1970 nace la Asociación Argentina de Flauta Dulce. Es la primera asociación con personalidad jurídica en el país. Y en 1978, por intermedio de ésta, se crea, en Radio Nacional, un programa dedicado exclusivamente a este instrumento. El programa se llamaba *La flauta dulce en Argentina y en el mundo* y tuvo una continuidad de aproximadamente 5 años. Marcelo Birman me contaba que el programa estaba a nombre de Alberto Devoto y él figuraba como colaborador.

En lo que hace a los libros y demás publicaciones, en 1968 aparece el primer libro de método para flauta dulce soprano. Se llamó *Iniciación a la flauta dulce* y estaba escrito por Mario Videla y Judith Akoschky. En 1970 salió el segundo tomo y en 1972 el tercero y último. Los libros presentan una enseñanza progresiva de la flauta dulce soprano, con interesantes ejemplos musicales. Primeramente fue pensado para los niños, pero finalmente fue utilizado (y todavía lo sigue siendo) por todo el mundo. Pero Mario Videla publicó otros libros: alrededor de 1975 salió *Fantasías y variaciones de maestros holandeses del siglo XVII*. Éste fue el primer libro para flautadulcistas “profesionales”, ya que el contenido no era para alumnos de iniciación. Más tarde salieron (siempre escrito o supervisados por Mario Videla) las *Danzas del renacimiento* (tres volúmenes y para conjunto de flautas dulces); *Greensleeves con variaciones sobre bajos ostinatos*; las *Formas instrumentales del renacimiento*; *Ejemplos de ornamentación del renacimiento*, y, después, pequeños arreglos para dos o tres flautas de diversos autores, desde Mozart hasta Telemann. Más adelante salió el *Método para flauta dulce contralto* (dos volúmenes). También Ricardo Graetzer ha publicado varios libros, entre ellos: *Danzas del siglo XVIII*; *Danzas indígenas antiguas* y *Danza indo-americanas*. Alberto Devoto publicó un libro de método sobre la flauta dulce soprano y un libro de texto sobre la flauta dulce en general (allí es donde aparece por primera vez un catálogo de obras argentinas para flauta dulce). Existen otros libros “menores” sobre métodos para flauta dulce soprano.

Con respecto a las publicaciones, el 1 de mayo de 1988 aparece *Encuentro de Flautadulcistas*. Duró unos 2 ó 3 años. Surgió a partir de las primeras visitas de Gabriel Garrido. Era un boletín que salía aproximadamente cada tres meses y hablaba sobre la flauta dulce en general (conciertos, cursos, artículos, etc.). Pero lamentablemente tuvo una corta duración.

A propósito de Garrido, él como otros argentinos han tenido gran repercusión en el exterior. Garrido actualmente da clases en Suiza. Pedro Memelsdorff es profesor en la Schola Cantorum de Basilea (Suiza). Otro argentino, quizás menos conocido, es Manfredo Zimmermann, quien tiene editado un método para niños sobre la flauta dulce (y da clases en la Musikhochschule Köln / Wuppertal - Alemania).

Volviendo al tema de los compositores, podemos ver que existe una gran variedad en los orgánicos. Hay obras para flauta dulce sola; para flauta y piano; para flauta y guitarra; para dúos, tríos o cuartetos de flautas dulces; para flauta dulce y recitado; para flauta dulce y clave; para flauta dulce y violín; hay obras que incluyen la amplificación: para flauta dulce y orquesta; para flauta dulce y percusión; para flauta dulce y bajo eléctrico y para flauta dulce y cinta. El material es realmente diverso. Sin embargo, pocos son los compositores que han entrado en el terreno de la

experimentación del instrumento. Creo que mucho tiene que ver que el mismo Alberto Devoto es quien no está muy de acuerdo con este tipo de música. Igualmente existen obras que rozan este terreno, como la obra de Ranieri o mas actualmente la obra de María de los Ángeles Esteves, pero son las menos.

En Argentina existe solo un *luthier* de flautas dulces. Su nombre es Marcelo Gurovich.

Él mismo nos cuenta cómo se inició en este arte: “A mi me habían traído una flauta de Alemania, de un *luthier* que se llamaba Melherz, y bueno, dejó de andar. Traté de conectarme con él, traté de ver quien me podía ayudar acá, nada. (...) Entonces yo tenía esa flauta, la metí en un cajón porque no andaba, el tipo no me contestó nunca, hasta que vino Garrido y dió un curso que eran 3-4 clases, y luego de los cursos mostró que la flauta se podía abrir, se podía desarmar, y dió una idea muy somera de qué se podía hacer, con cosas mínimas digamos, limpiarla, el bloque está muy alto, cosas por el estilo, y qué se puede llegar a hacer, y bueno, entonces yo dije se puede hacer algo, entonces empecé a investigar”. Bueno, como vemos todos los comienzos en Argentina han sido autodidactas. Actualmente Gurovich vive de la construcción de flautas dulces (aunque también se dedica a otros instrumentos de viento). Los precios de sus flautas son muy variables y dependen, como siempre, según el tipo de madera y modelo. Hasta ahora su mercado se ha expandido por toda la Argentina.

A continuación adjunto el catálogo de obras para flauta dulce realizadas por compositores argentinos. Algunos nombres de las obras no se han conseguido, pero se tiene la certeza de que existen. Muchos compositores ya no se encuentran en el país y algunos otros han fallecido. De los actualmente radicados aquí se ha tratado de tener la mayor información. Lamentablemente no todos los compositores han “colaborado” para ofrecer dicha información.

Agradezco especialmente a Mariana Cabal por toda la ayuda y a Pola Suárez Urtubey por su “guía”. Igualmente a todos los compositores e intérpretes entrevistados (Marcelo Birman, Roque de Pedro, Alberto Devoto, Marcelo Gurovich, Gabriel Pérsico, Augusto Rattenbach y Mario Videla).

## CATALOGO DE OBRAS PARA FLAUTA DULCE DE COMPOSITORES ARGENTINOS

ALEMANN, EDUARDO A. (1922 – 2005)

- *Sonatina francesa*, editada en 1956, para flauta travesera, flauta dulce, oboe, violín u otro instrumento melódico y guitarra. Esta obra fue grabada por el autor (flauta dulce) y Roberto Lara a la guitarra (Qualiton QH-2006). Movimientos: *Allegretto; Adagietto Cantabile; Allegretto Giocoso*.
- *Arlequin Triste*, 1964, para flauta dulce contralto (u otro instrumento melódico). Editada en 1978,
- *Rondas de agonía*, editada en 1973. Primera versión de lo que mas adelante fueron los *Tres estudios* para flauta dulce contralto sola.
- *Tropi danza*, decenio del '70, para flauta dulce soprano sola.
- *Doce piezas breves op.78*, editado en 1970, para dos flautas dulces sopranos.
- *Tres estudios*, 1973, para flauta dulce contralto sola.
- *Spectros*, Escrita en 1971. Dedicada al conjunto PRO ARTE DE FLAUTAS DULCES. Obra premiada y grabada en EE.UU., para cuarteto de flautas dulces.
- *Enigmusic*, 1976, para una o cuatro flautas dulces.



- *Quijoteskas*, para flauta dulce y piano, y un recitado a cargo del flautista. Estreno: 1991 en el Instituto Goethe, con Irma Urriaga al piano y Alberto Devoto a la flauta dulce.

#### ALSINA, CARLOS ROQUÉ (1941)

- *Tres movimientos para flauta dulce*, decenio del '50. Editada en 1962, para flauta dulce soprano sola.

#### ARCE, MARCELO

- *Europa*, 1978, para flauta dulce contralto sola. Dedicada a Alberto Devoto.
- *[?]*, movimientos: *Preludio; Meditación; Burla*, para flauta dulce contralto sola.
- *Cuarteto*, Movimientos: *Hércules; Minerva; Danae; Saturno; Baco*.
- *Trío*, para flauta dulce y clave.
- *Concierto*, para flauta dulce soprano y cuerdas (basado en la obra para flauta dulce y clave). Dedicado a Alberto Devoto.
- *Diálogos op.65*, octubre de 1980, para flauta dulce y violín. Movimientos: *Diálogo sin tema; Diálogo en fuga; Diálogo de amor; Diálogo en burla*. Dedicada a Alberto Devoto y Gíntoli.
- *Septeto con piano*, para cuarteto de flautas dulces, dos traveseras (piccolo), fagot y piano.
- *Sonola*, para flauta dulce soprano y piano. Movimientos: *Lento-Adagio espressivo; Lento singulare; Allegro commodo-Rondó fresco*. Dedicada al dúo Devoto-Gilardi.

#### ARIAS, LUIS (1940)

- *Equisonancias*, 1975, para flauta dulce amplificadora y guitarra tocada con arco. Sin estrenar.

#### AYAS, RICARDO (26-06-1961)

- *Túnez*, 1994, para cuarteto de flautas dulces. Composición sobre una melodía tunecina. Estrenada el 24-06-1995 por el ENSAMBLE DE CÁMARA DE BELGRANO.
- *Sin nombre*, 1993, para dos flautas dulces, viola y violoncello. Composición sobre una melodía austríaca (Edelweiss). Dedicada a Alejandra Kusnetz- Goobar. Se estrenó el día en que ella y el compositor se casaron (03/07/1993). Existe un arreglo realizado por el compositor para cuarteto de flautas dulces (1994).

#### BRONZINI, PABLO

- *Bueyes (perdidos)*, 1995, para cuarteto de vientos (clarinete en sib, flauta dulce contralto, tenor y bajo).
- *Vaivenes*, 1995, para piano y vientos (clarinete en sib, flauta travesera y flauta dulce contralto).
- *Bembolio y la Aldaba*, 1997, para piano y vientos (flauta dulce soprano y tenor y clarinete en sib).
- *Chicas tristes*, 1998, para acordeón y vientos (clarinete en sib, flauta travesera y flauta dulce tenor).
- *Costard & Jaqui*, 1998, cuerdas y flautas dulces (sopranino, soprano y contralto). Compuesta para la obra de teatro "Trabajos de amor perdidos" de W. Shakespeare, dirigida por Julia Calvo.
- *El baile*, 1998, para acordeón, contrabajo, percusión y flautas dulces. Compuesta para la obra de teatro "Trabajos de amor perdidos" de W. Shakespeare, dirigida por Julia Calvo.
- *Entrelazados*, 2000, para piano y vientos (flauta travesera y flauta dulce tenor).
- *La pulpería*, 2001, para guitarra y vientos (clarinete en sib, flauta dulce sopranino y contralto).
- *Milonga del restaurador*, 2001, para clarinete bajo, flauta dulce sopranino y soprano y percusión.
- *Fachalón*, 2001, para guitarra, flauta dulce contralto y bombo legüero.

BURGER, CARLOS (Decenio del '40)

- *Sonatina*, decenio del '70.
- *Sanpshops*, decenio del '70.
- *El recuerdo de Giacomó*, decenio del '70, para flauta dulces y piano. De esta obra se realizó una grabación con Alberto Devoto a la flauta dulce y el autor al piano.
- *Concierto*, decenio del '80.

CALCAGNO, ELSA (Buenos Aires, 19/10/1910 – 1978)

- *Tres preludios bucólicos*, decenio del '70. Solos de flauta dulce. Movimientos: *Primaveral* (flauta dulce soprano); *Nocturnal* (flauta dulce contralto) y *Ronda de los pájaros* (flauta dulce sopranino).
- *Acuarelas norteañas*, decenio del '70, para cuarteto de flautas dulces, mas canto optativo y percusión. Movimientos: *Preludios del amanecer*; *Bailecito*; *Cueca norteaña*; *Carnavalito* (*Textos de E. Calcagno*); *El regreso a mi tierra* (*Aire de Vidala*). Texto de Martha Giuliano. Dedicada a los Maestros Gustavo Samela y Mario Videla.
- *Jesus, tu amigo te dice*, para recitante, guitarra y flauta dulce. Texto de Mario A. Rabossi. El flautista a lo largo de la obra va tocando diferentes flautas: soprano, sopranino y contralto. Son seis movimientos. Obra estrenada con el actor Juan Carlos Puppo.
- *Tres corales argentinos*, para flauta dulce soprano, orquesta de cuerdas y arpa. Movimientos: *Andante (intr.)-Andante maestoso y profundo*; *Andante resolutó e sentito*; *Poco andante con expresión*. Hay otra versión para flauta dulce y guitarra.
- *Última obra* (sin terminar).

CAMPANA, JOSÉ LUIS (1949, radicado en Francia)

- *Flautasía opus 18*, decenio del '70, para conjunto de flautas dulces.

CAPARRÓS, MARÍA ENCARNACIÓN (02/07/1930)

- *Soliloquio*, decenio del '70, para flauta dulce sola.
- [?], decenio del '80, para flauta dulce y guitarra.
- [?], decenio del '80, para flauta dulce y clave.

CASTRO, WASHINGTON (Buenos Aires, 13/07/1909 – Mar del Plata 29/10/2004)

- *Tres piezas simples*, 1980, para trío de flautas dulces. Obra editada en Argentina. Movimientos: *Allegretto tranquilo*; *Andantino pastorale*; *Allego giocoso*.

COHAN DE SCHER, CELINA (31/01/1931 - ?)

- *Concierto*, decenio del '80. Estrenada por Alberto Devoto (flauta dulce) con la Orquesta Juvenil de Radio Nacional, dirigida por el Mtro. Ljerko Spiller.

CUCINOTTA, OLGA (?)

- *Pequeña Suite*, 1974, para flauta dulce y piano. Contiene un *Canon*, una *Elegia*, dos *Bagatelas* y una *Danza*.
- *Eidos*, decenio del '70.
- *Cartapacio*, 1971, para flauta dulce soprano, oboe, violín, viola, violoncello y clave. Movimientos: *Allegro energico*; *Andantino*; *Allegro Vivace*. Dedicada "A mi madre".
- *Logos*, decenio del '70.

- *For Daisy Dog*, 1974, para flauta dulce soprano sola. Consta de cinco movimientos.

#### DE PEDRO, ROQUE (1935)

- *Minicrosmos*, para cuarteto de flautas dulces.
- *Suite de la calle King*, 1994, para flauta dulce, violín, piano y percusión.
- *Homero en la calle King*, para flauta dulce, violín y piano.
- *Diferencias sobre Yankee Dultri*, para flauta dulce, violín y piano.
- *Dos Casitangos*, 1997, para flauta dulce, violín y piano. Se alterna la soprano con la contralto. Movimientos: *Bluestango* y *Fantasmatango*. Estrenada el 10 de junio de 1997 en el Salón Dorado del Teatro Colón con Horacio Fleitas a las flautas dulces; Patricia Lamprópulos al violín y el autor al piano. Nótese que la obra también requiere un recitante que ese día por razones de fuerza mayor no pudo estar presente.

#### DE VITTORIO, ROBERTO (10/10/1939 – 12/10/2004)

- *Piezas sintéticas*, decenio del '70, para flauta dulce y guitarra. Consta de tres movimientos.
- *Dúos*, decenio del '70.

#### DEVOTO, ALBERTO (1945)

- *Soliloquio*, decenio del '70, para flauta dulce sola. Obra escrita en homenaje a Salvador Ranieri.
- *Suite infantil*, decenio del '80. Obra didáctica, escrita durante un camping musical realizado con sus alumnos en El Palmar, provincia de Entre Ríos.
- *Variaciones norteñas*, noviembre de 1991, para flauta dulce contralto y percusión. Estrenada por Marcelo Birman (flauta dulce) y Arauco Yepes (percusión), en la Asociación Médica Argentina.
- *Cuatro miniaturas*, 1991, para flauta dulce soprano y recitado. Escrita en base a textos de Lidia Binguerra. Adaptación libre al alemán de Werner Wagner. Movimientos: *Tránsito*; *Soledad*; *Mago aliento*; *Anagrama*.
- *Preludiando en Amarillo*, septiembre de 1989. Reza la dedicatoria de la obra “A Osías Wilenski, en homenaje amistoso a sus medias”, para cuarteto de flautas dulces.
- *Sonidos Posibles, oyendo sonidos posibles*, septiembre de 1992, para flauta dulce contralto y piano.
- *Trío*, 1992.
- *Aurícula*, enero de 1993, para flauta dulce contralto sola. Dedicada “Al distinguido ser humano y excelente música Marcelo Birman”.
- *Dúo*, junio de 1993, para dos flautas dulces contralto u otros instrumentos melódicos.
- *Concierto*, para flauta dulce, orquesta de cuerdas y percusión.
- *Elegia (Estudio de “legato”)*, agosto de 1994, para flauta dulce contralto.
- *Duettino*, 1994, para dos flautas dulces contralto y recitado. Dedicada a sus alumnos Arauco Yepes y Mariana Cabal. Estreno: 07/11/1994 en el Auditorio de la Universidad CAECE por A. Yepes y M. Cabal.
- *Divertisement libero*, 1994, para flauta dulce contralto, guitarra y percusión (güiro y vibráfono). Estrenada el 19/07/1994 en la fundación Andreani. Dice la dedicatoria de la obra: “Divertisement libero, o una Fantasía tanguada sobre un tema de Vivaldi. Homenaje a Bruno Vernier, en su 80° aniversario. Buenos Aires, 16/10/1994. Dedico especial y afectuosamente”.

#### DEVOTO, MARTÍN (1968)

- *Fantasia*, 1986, para flauta dulce contralto sola. Dedicada “Al Maestro Alberto Devoto”.
- DIRIE, GERARDO ENRIQUE (?)
- *Preludio a Bernoulli*, 1985, para seis flautas dulces (2 contraltos, 2 tenores y 2 bajos).
  - *Los ocho puentes*, 1985, para cuatro flautas dulces, mandolina y percusión.
  - *Cinco canciones debajo del ladrillo*, 1988, para flauta dulce contralto, violín, clarinete y 2 percusionistas.
  - *Tarde, uma nuvem rosean*, 1989, para flauta dulce contralto sola.
  - *Lo colore son amore*, 1994, para un flautista dulce (soprano, contralto y bajo), clarinete, trompeta, viola y 1 percusionista.
  - *Versos Alejandrinos*, 1994, para 1 flautadulcista (soprano, contralto y tenor), fagot, quinteto de cuerdas, charango y percusión.
  - *Blå, Gul, Rojo*, 1995, tres partitas para flauta dulce soprano.
  - *Moon of the Sore Eyes*, 2006, para flauta dulce, trombón, contrabajo y percusión.
  - *Las cuerdas del titiritero*, 2007, ópera de cámara en dos actos. Texto original de Josep Miquel Sobrer. Escrita para el ensamble Fénix de los Ingenios para voces soprano, mezzo soprano, tenor, flautas dulces, violín, dulcinea, fagot, ciaramella, clave, viola da gamba y tiorba.

ESTEVEZ, MARÍA DE LOS ÁNGELES (30/07/1970)

- *Chambre 40*, 1998, para flauta dulce contralto y cinta. Obra realizada en Holanda. Dice la portada: “Chambre 40. Alto Recorder Solo. Una tranquila observación, resignada, de una realidad vacía, solitaria, inexistente. Viaje al fondo, lectura del cadáver, postergación, y no entrega. Mutismo. La necedad, la cobardía, la inercia. De Cuca para Gonzalo”. Dedicada a Gonzalo Ariel Juan.

FIORINO, RAÚL (?)

- Se sabe que tiene varias obras para flauta dulce, pero todavía no se ha conseguido la información pertinente.

FRANZE, JUAN PEDRO (1922 – 1997)

- *Para Gabriela*, 1975, para flauta dulce, violín y viola. Se trata de una Elegía para Gabriela Moner.

FREIBERG, PABLO (28/07/1974)

- *Wu-Wei*, 2013. Para Flauta dulce (Sopranino, Soprano, Tenor y Bajo), Cuenco Tibetano y Electroacústica. Estrenada el 29-11-2013 por Graciela Flores (Flauta) y Marina Calzado Linage (Cuenco Tibetano) en la Casa del Bicentenario.

GANDINI, GERARDO (1936)

- [?], decenio del '70, para flauta dulce y orquesta de cuerdas. Escrita para la Camerata Bariloche. Estrenada con Ricardo Graetzer a la flauta dulce.

GARCÍA ACEVEDO, MARIO (28/04/1926 – 06/03/2013)

- *Saturnalia*, decenio del '80, para flauta dulce sola.
- *Exedra*, decenio del '80, para flauta dulce sola.

GARCÍA BERARDI, MARIANO (21/03/1977)

- *Absorption*, Marzo 2013. Para flauta dulce bajo y puesta en escena. Dedicada a Gonzalo Ariel Juan. Estrenada el 26-10-2013 por Gonzalo Ariel Juan en La Scala de San Telmo.

GARCÍA CÁNEPA, JULIO CÉSAR

- *Tres miniaturas*, decenio del '70, para flauta dulce sola.

GARCÍA MORILLO, ROBERTO (22/01/1911 – 26/010/2003)

- *Concertino Español*, 1992, para flauta dulce y orquesta.

GIMÉNEZ NOBLE, JAVIER (25/08/1953)

- *Juegos de arteificio*, para flauta dulce contralto, clave y violoncello.

GRAETZER, GUILLERMO (05/09/1914 – 22/01/1993)

- *Penélope*, 1974
- *Sonatina*, 1937, para flauta dulce y piano.

GUASTAVINO, CARLOS (05/04/1912 – 29/10/2000)

- *Introducción y Allegro*, 1973, para flauta dulce contralto y piano.

GUTIÉRREZ, HIPÓLITO (04/02/1931 - ?)

- *Oscilación*, decenio del '70, para flauta dulce soprano y voz (soprano dramática), para la obra se utilizaron textos de Raúl Gustavo Aguirre extraídos de *La piedra movediza* (poemas). Estreno realizado con: Ruth Satanosky (canto) y Alberto Devoto (flauta dulce).
- *Il Tracciamento*, decenio del '80, para cuarteto de flautas. Dedicada al grupo de flautas dulces Aulodia.
- *Ecuatoriana*, 1988-1989, para flauta dulce sola.

JUAN GONZALO ARIEL (03/10/1975)

- *De la poesía*, 1995, para flauta dulce contralto y recitado masculino. Texto extraído del “Primer manifiesto surrealista” de André Breton. Estrenada el 5 de octubre de 1996 en Templum por el autor (flauta dulce) y Néstor Pardo (recitado).
- *Estudio sobre el Si bemol*, 1996, para flauta dulce contralto, flauta dulce tenor, clarinete en Si bemol y piano.

KAGEL, MAURICIO (24/12/1931 – 18/09/2008)

- *Kammermusik für Renaissance Instrumente*, 1965-66. Para instrumentos del Renacimiento (incluye 4 flautas dulces).
- *Atem*, 1970, para instrumentos de vientos y cinta.

KASULIN, AITANA (1964)

- *Endechas* (original para flauta travesera). Versión autorizada par la compositora a pedido de Gonzalo Ariel Juan, para flauta dulce contralto sola. En dos movimientos.

KOC, MARCELO (04/06/1918 – 26/10/2006)

- *Divertimento para conjunto de flautas dulces*, 1955, instrumentación de 1989, para cuarteto de flautas dulces. Se puede ejecutar en forma fraccionada. Movimientos: *Allegretto amabile*; *Lento*; *Allegro giocoso*. Obra dedicada “al conjunto de flautas dulces que dirige Alberto Devoto”.

LAMBERTINI, MARTA (13/11/1937)

- *Mocqueur polyglotte*, 1995. Flauta dulce alto solo. Comisionada por Horacio Franco (México). Estrenada el 21-04-1995 por Horacio Franco en el Festival de Milwaukee, Wisconsin, USA

LAMPRÓPULOS, PATRICIA

- *La adolescente*, para flauta dulce, violín y piano.

LAVIOLA, NAHUEL (07/10/1974)

- *Invencción sobre el nombre "CAGE"*, 06-01-1999 (Hartford, USA). Para cuarteto de flautas dulces (Soprano, Alto, Tenor, Bajo).

LODIGIANI, MARCELO FABIÁN (1969)

- *Tierras de insomnio*, 1996, para cuarteto de flautas dulces.

LÓPEZ VILAR, HERNÁN

- *Indagación y Remanzo*, dúos para dos flautas dulces sopranos o tenores.
- *Derivaciones a cuatro*, para cuarteto de flautas dulces.

LOPSZYC, EVA (01/10/1956)

- *¡Agua!*, decenio del '70. Madrigal para flautas y voces.
- *Incaica*, 1976, para trío de flautas dulces.
- *Dos estudios*, abril de 1978, para flauta dulce soprano sola. Dedicada al Mtro. Alberto Devoto.

MAIZTEGUI, ISIDRO (14/07/1905 – 29/05/1996)

- *Capriccio*, decenio del '60-'70. Editada en julio de 1975, para flauta dulce sola. Primera parte: flauta dulce soprano. Segunda parte: flauta dulce contralto. Dedicada a Alberto Devoto.
- *Scherzo*, decenio del '70, para flauta dulce sopranino y piano. Dedicada a Alberto Devoto.
- *Suite escolástica*, para flauta dulce y orquesta. Estreno: con la Orquesta de Música Argentina Filiberto, con la dirección de Miguel Ángel Gilardi y Alberto Devoto en flauta dulce.
- *Trío*, para tres flautas dulces: soprano, contralto y bajo. Dedicado al conjunto Aulodia. Son sus movimientos: *Aria* y *Scherzo*.
- *Adagio*, para flauta dulce contralto, oboe y fagof. Estreno: Festival de Popaion.

MARIGO, FRANCESCO (02/01/1916 – 08/05/2000)

- *Tres piezas*, para flauta dulce soprano y guitarra. Movimientos: *Canción (Andantino)*; *(Sin título) Allegro danzando*; *Arioso (Libremente, Declamando)*.
- *Soliloquio para flauta dulce*, decenio del '60. Editada en 1983, para flauta dulce soprano. Movimientos: *Prólogo (tranquilo)*; *Pequeño vals (Calmo, ma andando)*; *Allegretto amabile*; *Conclusio (Allegro)*.
- *Tre tempi*, decenio del '60, para flauta dulce contralto y piano. Movimientos: *Allegro vivo*; *Adagio Molto*; *Allegro*.

- *Concierto*, decenio del '80, para flauta dulce y orquesta. Estreno: 1990 con la orquesta de Cámara Mayo, bajo la dirección del Mtro. Mario Bencecry y con Alberto Devoto a la flauta dulce.
- *Pequeñas melodías en estilo popular italiano*, mayo de 1978, para dos flautas dulces soprano (la 2° puede ser en contralto). La 2° versión está compuesta para dos flautas dulces y percusión; grabada con Antonio Yepes en percusión. La 3° versión es de agosto de 1986 y está compuesta para flauta dulce soprano y piano. Movimientos: *Pastorale; Nina-Nanna; Canzona; Tarantella; Barcarola; Tamborino*.
- *Dos cánones*, decenio del '80, para dos flautas dulces soprano o dos flautas dulces tenor.
- *Serenata para Alejandra*, enero de 1973, para flauta dulce sola.

MARTÍNEZ, PATRICIA ELIZABETH (08/07/1973)

- *sinojos*, 1998. Para cuarteto de flautas dulces y piano preparado. Estrenada el 25-07-1998 por Gonzalo Ariel Juan, Soledad Mascia, Juan Manuel Granda y Mercedes Blanco (en flautas dulces) y Patricia Martínez en piano preparado en La Scala de San Telmo.

MIHOLVICEVICH, LUIS (24/10/1958)

- *Tres movimientos para flauta dulce*, para flauta dulce soprano sola.

MONTES, VICTORIANO E.

- *Opus 32*, 1995, para cuarteto de flautas dulces.

OCHOA FERNÁNDEZ, PEDRO (1968)

- *Tango I*, 1986, para cuarteto de flautas dulces y bajo eléctrico.

PAGÉS, ADRIÁN (decenio del '50, Fallecido)

- *Trío*, decenio del '70. Movimientos: *Moderato Cantabile; Largo; Allegro*.
- *Cuarteto*, decenio del '70.

PERERA, HOMERO R.

- *Hojas*, Tango para tres flautas dulces y dos guitarras. Escrita a pedido del conjunto Pro-Arte de Flautas Dulces.
- *Domingo*, Tango para dos flautas dulces y dos guitarras.
- *Charcos*, Milonga para tres flautas dulces y dos guitarras. Escrita a pedido del conjunto Pro-Arte de Flautas Dulces.
- *Tango, Milonga y Tango*. Para flauta dulce y guitarra o piano.

PICCHI, SILVANO (15/01/ 1922 - ?)

- *Seis contradanzas*. Flauta dulce y guitarra. Estreno: Teatro del Pueblo (Buenos Aires), el 27/09/1977 con Alberto Devoto a la flauta y Juan Carlos Benítez a la guitarra.
- *Nenia*, 1975. Editada el mismo año, para dos flautas dulces contralto. Estreno: Colegio de Escribanos, el 22/12/1975 por Alberto Devoto e Isabel Salces. Grabada por ellos para la O.E.A.
- *Divertimento Numero 5*, 1979, para flauta dulce y orquesta. El nombre de la obra se debe a que lleva cinco flautas; el flautista debe ir cambiando de instrumento. Estreno: con al Orquesta Sinfónica Nacional, bajo la dirección del Mtro. Dietfried Bernet y Alberto Devoto a las flautas dulces.

- *Navidad*, octubre de 1977, para coro mixto de cámara, flauta dulce contralto, guitarra y percusión (C. clara, W. block, triángulo, cascabeles y gong).
- *Epifanía*, para órgano y flauta dulce, oboe o trompeta aguda.

RANIERI, SALVADOR (19/10/1930 – 13/05/2012)

- *Variantes del ser*, 1973, para flauta dulce contralto y cinta. Son sus movimientos: *Movimiento de Milonga; Cantilena; Allegro agitato e nervoso*.
- *Divertimento*, 1976, para flauta dulce en do y piano. Movimientos: *Allegro assai; Tempo di valzerino; Allegro giocoso*.
- *Interferencias*, decenio del '70, para recitante, flauta dulce y piano. Esta obra fue estrenada con Luis Medina Castro (recitado), Dora Castro (piano) y Alberto Devoto (flauta dulce), durante un ciclo de Solistas y Música de Cámara de Radio Nacional. El concierto fue realizado en el Auditorio de la Facultad de Medicina.
- *Concierto*, 1983, para flauta dulce contralto y orquesta. Estrenada por la Orquesta Sinfónica Nacional (Alberto Devoto en flauta dulce). Luego la obra fue tocada en el Teatro Colón, bajo la dirección del Mtro. Bruno D'Astoli.

RATTENBACH, AUGUSTO BENJAMÍN (1927)

- *Cuatro miniaturas líricas*, 1973. Editada en 1978, para flauta dulce soprano y piano (clave). Movimientos: *Andante; Agitato; Allegretto; Allegro*.
- *Concierto Pastoral*, 1983, para flauta dulce, cuerdas y percusión.
- *Triple concierto*, 1982, para oboe, flauta dulce contralto, fagot y orquesta. Estreno: Orquesta Sinfónica Nacional, dirigida por Rubén Ferreiros.
- *Concierto*, para flauta dulce soprano y orquesta.
- *Tres atmósferas tangueadas*, 1995, para flauta dulce y piano.

SAMELA, GUSTAVO (15/01/1940 – 09/09/2013)

- *Blues '73*, para cuarteto o trío de flautas dulces y guitarra.

SCHEMPER, RAÚL

- *Sonatina*. Para flauta dulce y guitarra. El flautista debe tocar tres flautas distintas: sopranino, soprano y contralto, en diferentes momentos de la obra.

SICCARDI, HONORIO (13/09/1897 – 10/09/1963)

- *Títtere sabio (de la Suite Títeres)*, 1936. Versión original para clarinete en Si bemol. Dedicada “al eximio intérprete Filotteto Martorella”. Esta versión fue grabada en Discos Odeon el 10 de febrero de 1943. De esta obra, el mismo Martorella hizo una versión para flauta dulce.

SOLARE, JUAN MARÍA (11/08/1966)

- *Pacífico*, 04/06/1992, para trío de flautas dulces (o piano).
- *Ars Moriendi*, 1998, para cuarteto de flautas dulces (dos tenores y dos bajos). Dedicada “al conjunto de flautas que dirige Gonzalo Ariel Juan” (haciendo referencia a “Autistas-fl”).
- *Baile Atha Cliath* (nombre irlandés de la ciudad de Dublín), 1999. Dedicada a Lucia Mense. Estrenada por Gonzalo Ariel Juan en el C.C. Ricardo Rojas en 1999.



- *Blockartig (en bloque)*, 2000, para trío de flautas dulces (2 tenores y 1 bajo). Dedicada al trío “les trois en bloc”.
- *Nómade de Sonatango*, 13/06/2002. Original para piano. Segunda versión para cuarteto de flautas dulces, SATB, hecha por el compositor en Köln el 16/01/2002 (correcciones: Worpswede, 27/01/2005).
- *Caminata nocturna (por Colonia)*, Original para piano. Segunda versión: para dos flautas dulces, SA o AT (hecha por el compositor en Köln el 22/09/2002).
- *Haiku N°6*, 26/12/2006 & 02/11/2007. Para flauta dulce y guitarra. Estreno: Sylvia Hinz (flauta dulce tenor) y Carlos Eduardo Bojarski (guitarra) el 26/09/2013 en la Sala "Carlos Guastavino" del Nacional de la Música, Buenos Aires.
- *Hecho de ocho*, 27/10 - 14/12/2007. Para flauta dulce y guitarra. Dedicada a Eduardo Scala. Estreno: Sylvia Hinz (flauta dulce tenor) y Carlos Eduardo Bojarski (guitarra), el 26/09/2013 en la Sala "Carlos Guastavino" del Nacional de la Música, Buenos Aires.
- *Fricción*, para dos instrumentos de registro similar - o idéntico (2 flautas, 2 violines, 2 clarinetes, 2 violas, 2 celli, etc.) Viaje Munich-Bremen (22/07/2010) & Bremen (en parte Worpswede) 24/07 - 4/08/2010.
- *Cantos Rodados*, 2010, para flauta dulce tenor, violín y violoncello.
- *The Voynich Manuscript*, para flauta dulce (soprano y tenor), violín y cello. Bremen, MAR-MAY-12/OCT/2010. Dedicada al trío XelmYa (Sylvia Hinz, Alexa Renger & Marika Gejrot).
- *Octango*, para trío de flauta dulce bajo, bajo eléctrico y teclado. Original para piano: Köln, 9-10/05/2005. Versión para trío (Especialmente para el "Ensemble S"): Bremen, 13/07/2011. Estreno: 29/04/2012 en el teatro La Ranchería (Buenos Aires) por el Ensamble de cámara "s" (Ariadna Duarte Mell: flauta dulce, Nahuel Castelao: bajo eléctrico, Luis Mihovilcevic: teclado).
- *Sounds trying to tell us something* [Sonidos intentando decirnos algo] para flauta dulce (soprano y tenor), violín y cello. Worpswede & Bremen, 11- 24/07/2011. Dedicada al trío XelmYa (Sylvia Hinz, Alexa Renger & Marika Gejrot).
- *Mantic Uttair* [El lenguaje de los pájaros] siete piezas para flauta dulce sola. Bremen, DIC/2011-2012. Dedicada a Sylvia Hinz.
- *Shakespeare's Winks* [Guiños de Shakespeare], tres piezas para flauta dulce sola (con percusión ad libitum ). Segunda versión: para piccolo. Tercera versión: para flauta (aguda). Cuarta versión: para cello. Movimientos: 1- " Puck's Pranks " [Las travesuras de Puck] Bremen, 28-29/08/2013; 2- "Cesario's Trap " [La trampa de Cesario]; 3- " Mercutio's Puns " [Los juegos de palabras de Mercutio].
- *Petite Suite Antique*, Bremen, 20-23/02/2014. Para flauta dulce soprano sola. Movimientos: Prélude; Rondeau; Air; Cueca; Gavotte; Ecosaise y Gigue postantique.

#### SPENA, LITA (04/10/1904 – 1989)

- *Caminito de la Sierra*, decenio del '70, para flauta dulce contralto, soprano (cantante) y piano. Hay una versión original de la autora para guitarra, flauta dulce y canto.
- *Andante y Scherzo*, decenio del '80, para flauta dulce y piano. Estrenada con la compositora al piano y Alberto Devoto a la flauta dulce, en la Facultad de Derecho.
- *Preludio y Scherzo*, octubre de 1983, para flauta dulce contralto, oboe, fagot y piano. Obra dedicada a Alberto Devoto.
- *Preludio y Scherzo*, para flauta dulce contralto y piano. SUFFERN, CARLOS (25/09/1905 – 31/05/1991)

- *Canción de la doncella*, decenio del '70. Versión para flauta dulce autorizada por el compositor.
- *Canto de cabras*, decenio del '70. Versión para flauta dulce autorizada por el compositor.

TEJEDA, EDUARDO (25/05/1923 - 2012)

- *Dialogues avec otoved*, 1995, para dos flautas dulces contralto. Dedicada “con afecto a Marcelo Birman y a Alberto Devoto”.

TSÍLICAS, JORGE (16/10/1930 – 02/01/1995)

- [?], para flauta dulce amplificada y percusión (vibráfono, tom-tom, gong). Dedicada a Alberto Devoto.

URIARTE REBAUDI, LÍA NOEMÍ

- *Remembranza*, 1997, para flauta dulce tenor y piano. Movimientos: *Andante cantabile con moto*; *Adagio* y *Allegro*. Dedicada a Gonzalo Ariel Juan.

WAGNER, WERNER (1927 – 03/11/2002)

- *Concierto*, decenio del '80, para flauta dulce y orquesta. Estreno: Alberto Devoto con la Orquesta Sinfónica Nacional.
- *Música Concertante II*. Para flauta dulce y cuerdas.

WIEDE, CELESTE (03/02/1972)

- *Triángulos*, 1996, para flauta dulce tenor, flauta dulce bajo y clarinete en si bemol. Estrenada el 5 de octubre en Templum, por Soledad Mascia a la flauta tenor, Gonzalo Ariel Juan a la flauta bajo y la autora al clarinete.
- *No por esperado, es menos doloroso*, 1997, para flauta dulce sola amplificada. Dedicada a Gonzalo Ariel Juan. El intérprete debe intercambiar la tenor con la contralto. Estrenada el 22 de agosto de 1997 en la Scala de San Telmo por Gonzalo Ariel Juan.

YEPES, ARAUCO

- *Apeyron o Disfusión*, para flauta dulce contralto sola.
- *Enc-Desenc*, para flauta dulce y marimba.

## TESINA Nº 1

### La interpretación violinística del concierto clásico (desde mediados del siglo XX hasta nuestros días).

**Daniela Acrich**

Licenciatura en Artes Musicales con Orientación en Violín

Tutor: Mario Benzecry

Co-tutor: Hernán Cupeta

Octubre 2011

#### Introducción

La interpretación requiere una postura frente al texto escrito, frente a la música y frente al arte en sí mismo. Supone decisiones sobre ciertos aspectos que se presentan en el abordaje de una obra.

¿Cómo traducir el lenguaje escrito en lenguaje sonoro? ¿Qué aspectos hay que tener en cuenta?

¿Cómo se tocaba esa música cuando fue creada? ¿Lo que está escrito es lo que el autor quería que suene o hay datos no escritos que se daban por supuestos en su época?

¿Cómo se suele interpretar hoy en día? ¿Qué es correcto y qué es incorrecto?

Con la llegada de las grabaciones ¿es posible que nuestra creatividad sea orientada o condicionada?

Las grabaciones actuales: ¿son más diferentes o más similares entre sí que las de períodos anteriores?

Todas estas preguntas surgen en el intérprete al acercarse a una obra.

Este trabajo se propone analizar la interpretación violinística del concierto solista perteneciente al período clásico, desde mediados del siglo XX hasta nuestros días. Se estudiará cómo fue cambiando la interpretación de los grandes violinistas del siglo XX y XXI comparando grabaciones bajo parámetros específicos. El objetivo del trabajo es buscar puntos en común y diferencias entre las distintas interpretaciones, lo que hace que cada interpretación sea única y aquello que las une más allá de la partitura.

El enfoque del trabajo es analítico y comparativo, se analizarán 5 interpretaciones del concierto Nº 4 para Violín y Orquesta K218 de W. A. Mozart, que han sido seleccionadas entre 18 grabaciones. El criterio de selección se basa en la elección de grabaciones con características distintivas, pertenecientes a violinistas emblemáticos de cada época, aunque muchos de ellos quedarán fuera del análisis por motivos de extensión.

Se analizará cada interpretación bajo los parámetros de tempo, articulación, ornamentación, dinámica, cadencia y sonido; tomando en cuenta el año de nacimiento del intérprete y el año de grabación de la versión. Como fuente original para el análisis se tomará la partitura publicada por la *New Mozart Edition* NMA online (<http://www.nma.at/>).

#### Descripción

La interpretación

*“...la primera condición que debe cumplir quien aspire al prestigioso nombre de intérprete es la de ser ante todo un*

*ejecutante sin falla. El secreto de la perfección reside, ante todo, en la conciencia de la ley que una obra impone a quien la ejecuta.”*  
*Igor Stravinsky* 1

“Interpretación: en música se da este nombre al acto de ejecutar una obra implicando la participación de la personalidad y del juicio del ejecutante. Así como no es posible que un dramaturgo escriba en sus obras las indicaciones precisas sobre la manera en que debe ser dicha cada una de sus líneas, tampoco existe el medio para que el compositor pueda señalar al cantante o al ejecutante la manera precisa de cantar o tocar una pieza. Por eso no hay dos ejecutantes que adopten un mismo criterio, produciéndose dada la diferencia de velocidad, intensidad, etc, efectos distintos, como ocurre con dos actores que recitan un mismo pasaje con diverso énfasis o lo comprenden en forma distinta, etc.” 2

“Por **praxis interpretativa** se entiende todo cuanto sea necesario para la *realización sonora* de la música. Cuanto más atrás nos remontamos en la historia, tanto mayor se torna la **laguna de conocimientos** entre **escritura** y **sonido**, laguna que colmaban antes los hábitos de ejecución no escritos de los músicos.” 3

La música no es atemporal, está sujeta a una época. En ella influye el contexto social, político y cultural. Por lo tanto, lo que se escucha en una época en particular necesariamente va a regir los parámetros interpretativos que van a influir en el intérprete.

En la actualidad, la música académica no forma parte del presente. Antes se interpretaba la música de la propia época y la música del pasado no se solía tocar. Había una unidad entre la creación cultural del presente y la vida. Al haberse roto esta unidad, comenzó a interpretarse la música del pasado (en el ámbito de la música académica) y con la llegada de nuevas corrientes interpretativas, se perdió un legado de generación en generación, que nos indique con certeza cómo se interpretaba la música barroca y clásica en su propia época.

Hoy en día sólo podemos inferir como se tocaba reconstruyendo una praxis interpretativa a partir de los tratados de la época (Tartini, Leopold Mozart, etc).

En el postromanticismo se retomaron las obras del pasado (barroco y clasicismo) interpretándolas como se acostumbraba en la época. Con la llegada del movimiento de principios del siglo XX que busca la “fidelidad” a la obra, se borraron todos los agregados hechos en el postromanticismo y se interpretó exactamente lo que estaba escrito, sin tener en cuenta que en la época en que fue escrita la obra, el compositor no escribía exactamente todo lo que el intérprete debía tocar. La partitura muchas veces era una guía que suponía que en ciertos lugares se debía tocar de una manera u otra. Esto formaba parte del conocimiento musical de la época, era conocido por todos y por lo tanto no era necesario escribirlo (la notación matemáticamente exacta no fue habitual hasta el siglo XIX). A fines del siglo XX surge el historicismo, movimiento que plantea una vuelta a las fuentes, a los tratados de la época, para lograr una interpretación que suene como en la época en que fue creada la obra. Es una búsqueda que requiere un saber histórico y que plantea el traslado al presente de una manera de tocar a partir del estudio musicológico. Harnoncourt 4 sostiene que la música es expresión viva de su tiempo, sólo sus contemporáneos la pueden entender y es un error pensar que los signos (dinámicas, carácter, tempo, etc) hayan tenido el mismo significado que en la actualidad. Según él hay dos maneras de interpretar la música histórica (barroca, clásica): “Hay dos posiciones básicamente diferentes con respecto a la música histórica, a las que también corresponden dos

formas completamente diferentes de interpretación: una la traslada al presente, la otra intenta verla con los ojos del tiempo en que fue creada.”<sup>5</sup>

Si bien el contexto rige una interpretación, también hay ciertas elecciones que debe realizar el intérprete. El manejo de la técnica del instrumento, el conocimiento musical y cultural y la personalidad del músico, influyen y marcan una interpretación dándole el sello personal que la hace distinta a cualquier otra.

La distancia entre el lenguaje escrito y la realización sonora de una obra musical es la materia prima a partir de la cual trabaja el intérprete.

Hay dos posturas frente a la notación, una que plantea la obra como una reproducción que supone mucho más y otra que supone que la obra es lo que está escrito que hay que reproducir exactamente. Stravinsky en “La poética musical” diferencia al ejecutante del intérprete, afirmando que éste no sólo debe tener una buena instrucción musical, sino además una gran familiaridad con el estilo de la obras.

### Las eras del violín

Zdenko Silvela<sup>6</sup> en su libro “Historia del violín” distingue tres eras fundamentales en la historia del violín:

- la era antigua (desde sus comienzos hasta Viotti<sup>7</sup>, creador de la era romántica)
- la era romántica (desde Viotti a Lambert Massart<sup>8</sup>)
- la era moderna o del vibrato (desde Lambert Massart hasta nuestros días)

En sus principios, el violín es introducido y aceptado en la música clásica no como instrumento solista sino como masa instrumental gracias a Lully. Luego toma más protagonismo hasta evolucionar en el concierto para violín solista.

En la era antigua había dos corrientes entre los músicos: una que experimentaba con el violín para realizar diversas pirotecias y malabarismos y otra corriente más purista que buscaba sacar los recursos musicales y expresivos del violín. Se tocaba sin vibrato. Éste era considerado un ornamento más como el trino, el mordente, el grupeto, que sólo se utilizaba en determinadas notas (no se acostumbraba usar el vibrato como se utiliza en nuestros días, incluso era rechazado). En esta época quedaron establecidas reglas de “buen gusto” para la interpretación, habiendo una preponderancia por una manera de tocar más equilibrada y moderada.

En la era romántica el vibrato continúa siendo rechazado tanto para el violín como para la voz. Se lo consideraba en ambos instrumentos, de mal gusto y “como un grave defecto que desfigura la pureza y la autenticidad de la nota”<sup>9</sup>. Otro recurso que estaba prohibido era el glissando. Éste sólo podía ser usado siempre y cuando se lo utilizara adecuadamente y con buen gusto, pero como era imposible enseñar el “buen gusto” en una época donde imperaba el “mal gusto” (un gusto “cursi, almidado,

1 “La poética musical” Igor Stravinsky, conferencias dictadas en 1939.

2 “Diccionario Oxford de la Música”. Editorial Sudamericana. 1964.

3 “Atlas de la Música”, Ulrich Michels, Editorial Alianza Atlas. 1977.

4 Nikolaus Harnoncourt: director de orquesta austríaco pionero en la interpretación historicista con instrumentos originales y criterios musicológicos de las obras del periodo barroco y clásico.

5 “La música como discurso sonoro”, Nikolaus Harnoncourt. Editorial Acanalado. 2006. (1° edición 1982).

afectado”) los profesores terminaron por prohibirlo. En esta época, el violín va ganando más protagonismo como solista y el centro de gravedad del violín se desplaza desde Italia hacia el eje franco-belga (conservatorios de París, Lieja y Bruselas). Con la llegada de Paganini, que asombraba al público con su virtuosismo, se creó una brecha entre los profesores ortodoxos que no lo aceptaban y los que querían imitarlo. Paganini recopiló los malabarismos de una forma de tocar antigua que había caído frente a una manera de tocar más equilibrada y moderada, recopilando todo y adaptándolo a la manera de pensar y de sentir de la época (los caprichos de Paganini están inspirados en los caprichos de Locatelli).

Con la proliferación de las clases medias los teatros se llenan y se construyen salas más grandes. Se crean los modernos conservatorios, instituciones laicas, clausurando las instituciones religiosas que hasta el momento habían sido los centros de enseñanza musical.

En 1795 se crea el conservatorio de París y luego este movimiento se expande por toda Europa (le siguen el conservatorio de Leipzig, Munich, Berlín, Dresden, Frankfurt, Weimar, Hamburgo, San Petersburgo, América, Italia y el resto de mundo). Las enseñanzas de los profesores parisinos se propagaron por todo el mundo (Wieniawsky, alumno de Massart en París se fue a San Petersburgo; Ysaye, alumno de Wieniawsky, se fue a Bruselas; Kreisler, alumno de Massart, expandió sus enseñanzas por todo el mundo; Isidro Lotto, alumno de Massart en París se fue a Varsovia; Sarasate, alumno de Alard en París, expandió sus enseñanzas por todo el mundo; Galamian, alumno de Capet en París, en Estados Unidos; Persinger, alumno de Ysaye y Thibaud, en Estados Unidos; etc).

La era moderna, desde Massart hasta nuestros días, se caracteriza por buscar intensificar la expresividad, lograr una mayor comunicación con el público, transmitir sensaciones más emotivas que hagan surgir sentimientos románticos, apasionados, vibrantes. Se busca traspasar los límites de la intimidad y las reglas del clasicismo.

Las salas más grandes requieren una mayor sonoridad, más amplia y robusta. Cambia la literatura musical y la nueva escritura orquestal requiere más instrumentos de viento, por lo que se necesita una mayor sonoridad en las cuerdas para equiparlos. Por lo tanto se busca una sonoridad más amplia en la cuerda a través del vibrato. El vibrato se impone sacando del violín un sonido más grande. Surge como fruto del romanticismo donde era necesario despertar emociones fuertes en el público con mayor expresividad y pasión traspasando los límites rígidos del clasicismo. El violinista no sólo debe asombrar al público con malabarismos sino que también debe emocionarlo. El vibrato continuo se vuelve parte orgánica de la técnica violinística de la mano izquierda. El vibrato moderno es más intenso y más amplio que el antiguo y el romántico, por lo que si no se pisa la cuerda en el lugar correcto, con un balanceo se puede llegar a la nota y corregir la posición, recurso llamado “corrección instantánea” por Galamian.

El centro de gravedad del violín se traslada de las escuelas tradicionales a las grabaciones donde cada alumno puede escuchar a los grandes violinistas y aprender de ellos.

Por algún tiempo los románticos convivieron con la escuela moderna, había una disociación entre ambas que culminó con la llegada del gramófono.

6 Zdenko Silvela: nacido en Madrid en 1937, es uno de los más importantes estudiosos del violín.

7 Giovanni Battista Viotti (1775-1824): violinista, compositor y pedagogo italiano.

8 Lambert Massart (1811-1892): violinista y pedagogo belga. Es el primero en utilizar el vibrato de manera sistemática.

9 “Historia del Violín”. Zdenko Silvela. Entrelíneas editores, 2003.

## La llegada de la grabación y sus consecuencias

El desarrollo de un repertorio grabado y de la industria discográfica comienza a partir de principios del siglo XX (1910). Con la llegada de las grabaciones, el legado de maestro a alumno cambió, ya que el modelo para los jóvenes violinistas dejó de ser sólo su maestro, teniendo como referencia también a los grandes violinistas que podían escuchar a través de grabaciones. Los cambios de estilo en la interpretación violinística engendrados por la globalización de la información, tuvieron como consecuencia el deterioro de la figura del maestro y las escuelas violinísticas que hasta el momento eran claramente diferenciadas (escuela alemana, franco-belga y rusa) comenzaron a desdibujarse acabando por desaparecer de manera pura.

El siglo XX tiene como grandes pedagogos a Carl Flesch, Georges Enescu y Leopold Auer. Flesch y Enescu siguen con la escuela de Massart habiendo estudiado con su discípulo Martin Marsick. Auer, el último romántico, no estaba a favor del vibrato pero sus alumnos sin embargo lo usaban.

## El concierto de violín en el clasicismo

En el clasicismo, el concierto solista era generalmente para violín o piano y constaba de tres movimientos.

El primer movimiento tiene forma sonata (exposición: tema A y B, desarrollo y reexposición) y generalmente la orquesta expone ambos temas (A y B), contrastantes entre sí. Hay una sección de intensificación virtuosística que habitualmente desemboca en un trino dando término a la exposición. La orquesta conduce hacia el desarrollo (cuyo tema generalmente deriva del final de la exposición) que lleva a cabo el solista alternándose con la orquesta.

Después de la reexposición y antes del final aparece la cadencia en la cual el solista ejecuta una fantasía o improvisación sobre los temas mostrando sus conocimientos técnicos y virtuosísticos (hasta la época de Beethoven la cadencia se solía improvisar, luego se la compuso incorporándola al movimiento).

Los movimientos centrales son de índole cantabile y suelen estar en la dominante o en el tono relativo menor. Los movimientos finales son virtuosísticos en forma de rondeau.

## Los Conciertos de violín de Mozart

Es importante para el músico comprender las ideas del autor, pero éstas sólo se pueden intuir y las costumbres interpretativas de la época (articulaciones, ornamentos, dinámicas, tempos, etc) sólo se pueden inferir al haber perdido continuidad el legado interpretativo.

Los grandes contrastes expresivos (“claro-oscuro”) son un elemento esencial en la música de Mozart (Salzburgo 1756 – Viena 1791), Justamente ésta era rechazada porque estaba construida en base a un diálogo con yuxtaposición de violentos contrastes. En su época esto era chocante y su lenguaje fue rechazado debido a que no era refinado. Con el tiempo, basándose en el ideal sonoro del romanticismo tardío (sonido de cuerdas suave, lleno, con mezcla de instrumentos), este lenguaje fue suavizado, endulzado y armonizado.

W. A. Mozart compuso sus cinco conciertos para violín y orquesta cuando era konzertmeister en la corte de Salzburgo. El primero K207 fue completado en abril de 1773 y los otros cuatro K211, K216, K218, K219, fueron terminados en junio, septiembre, octubre y diciembre de 1775 respectivamente. Además escribió una sinfonía concertante para violín y viola y un concertone para dos violines.

El 1º movimiento del concierto para Violín y Orquesta Nº 4 K218 (Re mayor) es un *Allegro* con forma sonata. La orquesta presenta el tema A y B. El tema A es más rítmico, e imita el ritmo y golpe característico del timbal y el tema B es más cantabile. En el desarrollo se elaboran los temas. Luego viene la reexposición y cadencia, culminando la orquesta con un tutti.

El 2º movimiento es un *Andante cantabile*, donde la orquesta presenta el tema (La mayor).

Luego entra el solista con el primer tema. El segundo tema lo presenta el solista y es más rítmico. Hay una cadencia y finaliza con un diálogo entre la orquesta y el solista.

El 3º movimiento es un *Rondeau*, donde el solista presenta el tema. El *Andante grazioso* se alterna con el *Allegro ma non troppo*, con un *Andante* en 2/2 en la parte central.

## Análisis

### Metodología

Se han seleccionado 5 grabaciones para el análisis (muestra intencional). Por motivos de extensión quedarán fuera del estudio interpretaciones de grandes violinistas (el trabajo podrá ser ampliado en un futuro sumando más interpretaciones al análisis).

Las grabaciones seleccionadas fueron grabadas entre mediados del siglo XX y el siglo XXI.

En primera instancia, se analizará cada grabación según los parámetros de tempo, articulación, dinámica, ornamentación y cadencias, teniendo en cuenta la fecha de grabación, la fecha de nacimiento del intérprete y su característica personal en lo referente al sonido. Luego se hará una comparación entre interpretaciones.

Para el análisis se ordenarán las interpretaciones por año de grabación en orden cronológico creciente:

Jascha Heifetz, grabación 1947

Arthur Grumiaux, grabación 1962

Isaac Stern, grabación 1976

Pinchas Zukerman, grabación 1988

Giuliano Carmignola, grabación 2007

### Jascha Heifetz (Vilna, Lituania 1901 - Los Ángeles 1987)

*“La música no sólo está en los dedos o en el codo. Está en el misterioso EGO del hombre, está en su alma y su cuerpo es como su violín, nada más que una herramienta.”*

*Jascha Heifetz<sup>10</sup>*

Comenzó a estudiar violín con su padre a los tres años. En 1910 entró en el conservatorio de San Petersburgo donde estudió con Leopold Auer. Hizo giras por EE UU, Londres, Paris, Australia, Asia. Se



hizo ciudadano estadounidense en 1925. Luego de la segunda guerra mundial tomó un puesto como profesor en Los Ángeles.

Grabación: 1947

Royal Philharmonic Orchestra

Director: Sir Thomas Beecham

### Tempo

1° movimiento q = 116/126

2° movimiento q = 48/50

3° movimiento q = 60/63 / qk = 96/104 / h = 63/72

Se observa un tempo constante con pequeños rallentandos en el final de los movimientos y antes de las cadencias.

### Articulación

Algunas notas con punto están articuladas de manera más bien blanda, sin mucho ataque, más *detache*. En estos ejemplos del primer movimiento, las corcheas si bien tienen punto se escuchan como si tuvieran raya.<sup>11</sup>

Compás 68, 1° movimiento



Compás 105, 1° movimiento



En el segundo movimiento las corcheas tienen también una articulación blanda escondiendo los ataques.

En el tercer movimiento las corcheas con punto y *cuña* del *andante grazioso* y del *allegro* ma non troppo, están más articuladas saliendo de la cuerda.

### Dinámica

Si bien se observa el uso de *fp*, *crescendos* y *diminuendos* en relación al fraseo del solista, las dinámicas no se pueden distinguir tan precisamente debido a la calidad de la grabación.

### Ornamentación

Los *trinos* que preceden los finales de frase son tomados desde la nota real y son constantes y veloces.

10 "Violin Mastery". Interviews with Heifetz, Auer, Kreisler and others. Dover edition. 2006. (1° edición 1919).

11 Se referirá a una articulación "con raya" cuando la misma tenga un ataque más blando y una articulación no tan corta.



En este caso, las *apoyaturas* son interpretadas como semicorcheas (sobre el tiempo).



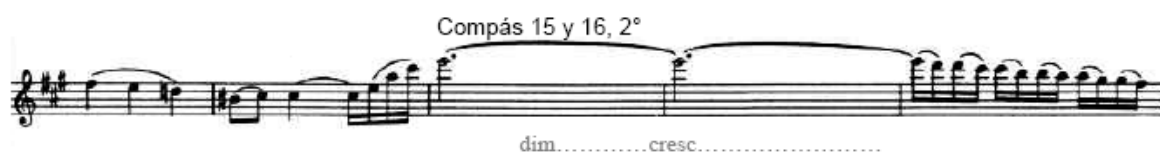
Hay gran uso de *portamentos* con fines expresivos. Los portamentos utilizados en esta interpretación se caracterizan por tener un pequeño arrastre antes de tomar la nota de llegada.



El uso de portamentos no sólo se ve en algún pasaje específico para dar mayor expresividad a alguna frase, sino también en numerosos cambios de posición, como sello personal del intérprete. En este caso hace un portamento en la novena semicorchea.



Utiliza un *vibrato* veloz y constante que se puede observar en los pasajes más cantables. Por ejemplo, en el 2º movimiento ataca la blanca con punto con gran sonido y vibrato, hace un *diminuendo* para luego hacer un *crescendo*.



En algunos casos el ritmo no es exacto. En este ejemplo las últimas cuatro semicorcheas se escuchan fraseadas.



## Cadencia

En el disco no se aclara de quién son las cadencias, por lo que se interpreta que pueden ser de su autoría. Las tres cadencias tienen un carácter romántico (sobre todo la primera), mostrando

virtuosismo, con el uso de dobles cuerdas (discurso polifónico) y golpes de arco saltados. No hace trino al finalizar las cadencias del 1° y 3° movimiento.

Cadencia 1° movimiento (minuto: 6:49)

Cadencia 2° movimiento (minuto: 4.40)

Cadencia 3° movimiento (minuto: 5:25)

### **Sonido**

Tiene gran caudal sonoro, un sonido muy robusto, amplio y lleno, con mucho cuerpo. Tiene un fraseo romántico, utiliza mucho vibrato y hace gran uso del portamento como elemento expresivo.

**Arthur Grumiaux** (1921 Villers-Previn, Bélgica - 1986 Bruselas)

*“Para un intérprete, cualquiera que sea, una pieza de Mozart representa un reto increíble, por la limpidez cristalina de secuencias, pero también por la sensibilidad que se deja. Arthur Grumiaux era un verdadero amo en estos ámbitos. Controlaba perfectamente las menores inflexiones, las articulaciones melódicas y rítmicas de toda esta maravillosa organización mozartiana que transforma el mundo sonoro en expresión de la vida. [...] Tocaba a Mozart de una manera tan fascinante que las palabras serían insuficientes.”*  
Sir Colin Rex Davis 12

Estudió en el conservatorio de Charleroi (Bélgica) y a los 12 años comenzó sus estudios en el conservatorio de Bruselas donde estudió con Dubois, discípulo de Ysaye. Más tarde estudió con Enescu en París.

Grabación: 1962

London Symphony Orchestra

Director: Sir Colin Davis

### **Tempo**

1º movimiento  $q = 120/132$

2 movimiento  $q = 42/48$

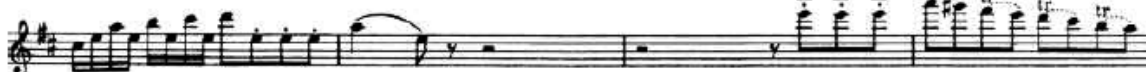
3 movimiento  $q = 63/66 / qk = 96/100 / h = 63/69$

En general el tempo se mantiene con los rallentandos propios del fraseo. Al final del segundo movimiento, por ejemplo, en el diálogo entre el solista y la orquesta la última negra dura casi una blanca. En el andante grazioso del tercer movimiento hay más libertad en el tempo acompañando el fraseo del solista.

### **Articulación**

Las notas con punto están bien articuladas. Sin embargo, algunas notas con punto son interpretadas como si tuvieran raya, con una articulación más blanda.

Compás 98, 1° movimiento



Compás 119, 1° movimiento



En algunos pasajes, la orquesta hace articulaciones diferentes a las escritas en la parte original. Por ejemplo, en el compás 109 del 1° movimiento, se escucha la apoyatura como semicorchea suelta y no ligada a la corchea.

Compás 109, 1° movimiento



En el compás 104 del 3° movimiento las dos primeras semicorcheas se escuchan ligadas.

Compás 104, 3° movimiento



### Dinámica

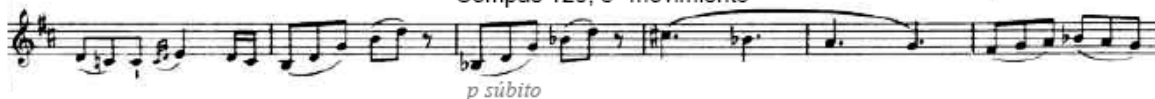
Si bien hay algunos matices en la grabación, las dinámicas en la orquesta no están muy exageradas. Por ejemplo, en el compás 2 del 2° movimiento, los *fp* de la orquesta se escuchan como un apoyo en la primera nota pero el diminuendo no es muy marcado.

Compás 2, 2°



Las dinámicas de la interpretación están en relación al fraseo del solista. En el compás 120 del tercer movimiento hay un piano súbito regido por el fraseo.

Compás 120, 3° movimiento

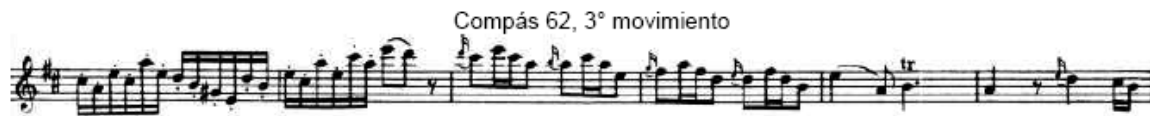


12 "El Silencio y la Música". Entrevista a Sir Colin Rex Davis. Londres. 12 de Septiembre de 1989.

## Ornamentación

Los *trinos* son constantes y son tomados siempre desde la nota superior. En el 2º movimiento se queda un poco en la apoyatura antes de comenzar el trino.

En este caso, las *apoyaturas* son interpretadas como semicorcheas (sobre el tiempo).



Utiliza muy pocos *portamentos*. Éstos son muy veloces.



El *vibrato* es constante y veloz, como puede observarse en la redonda del siguiente pasaje:



## Cadencia

El disco no aclara de quién son las cadencias por lo que se puede suponer que son propias del intérprete.

La cadencia del primer movimiento es virtuosística, con dobles cuerdas, octavas y trinos dobles.

La cadencia del segundo movimiento es menos virtuosística, más simple, es la melodía del 2º movimiento en la que utiliza un gran sonido con vibrato constante.

La cadencia del 3º movimiento es muy corta, con una bajada cromática y un juego entre dos cuerdas.

Cadencia 1º movimiento (minuto: 6:41)

Cadencia 2º movimiento (minuto: 5:14)

Cadencia 3º movimiento (minuto: 5:51)

## Sonido

Tiene un sonido grande, amplio y limpio, cuidando siempre la calidad para que se escuche poco el ataque. Utiliza un vibrato constante y veloz. Es un sonido muy claro ya que articula de manera muy prolija pero sin perder cuerpo sonoro.

**Isaac Stern** (Kremenets, Rusia 1920 – Nueva York 2001)

*“Cada vez que tomamos el instrumento estamos haciendo una declaración, nuestra declaración, y debe ser una declaración de fe, de que creemos que ésa es la forma en la que queremos hablar.”*

*Isaac Stern*<sup>13</sup>

Ingresó al Conservatorio de San Francisco en 1928. Estudió con Persinger y con Blinder. Contribuyó para impedir la demolición del Carnegie Hall en 1960.

Grabación: 1976

English Chamber Orchestra

Director: Alexander Schneider

### Tempo

1° movimiento q = 116/126

2° movimiento orquesta e = 80/88 solista / e = 76

3° movimiento q = 50/52 / qk = 84/88 / h = 54

Los tempos son bastante lentos y hay mucha libertad en los movimientos (el tempo fluctúa), sobre todo en el 2° movimiento y en el andante grazioso del 3° movimiento. Sin embargo, el 1° movimiento también tiene fluctuaciones de tempo. En el compás 117 del 1° movimiento (desarrollo), el tempo baja y recién se retoma el tempo inicial en el compás 125.

13 “De Mao a Mozart: Isaac Stern en China”, película dirigida por Murray Lerner. 1980. Producida por THE HOPEWELL FOUNDATION.

En el 2° movimiento la orquesta empieza a un tempo y cuando entra el solista el mismo baja, además de fluctuar mucho. Desde el compás 82 hasta el final el tempo es cada vez más lento (e = 66/69) y además hay un rallentando al final del movimiento.

En el andante grazioso del 3° movimiento el tempo también es más bien libre con rallentando al final.

### Articulación

En algunos casos las notas con punto están muy articuladas.



En otros casos las notas con punto se interpretan con raya. En el compás 204 del 1° movimiento las corcheas son interpretadas con raya, quedándose el tempo.



En el desarrollo del 1° movimiento, desde el compás 115, las cuñas son interpretadas como rayas (luego los puntos son también interpretados como raya estando la cuña levemente más articulada que el punto).



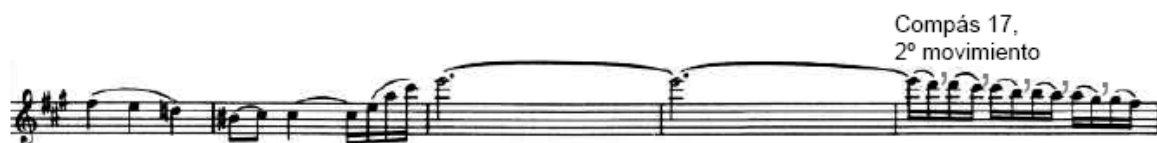
En el compás 66 y 67 del 1° movimiento, la negra con puntillo tiene un acento agregado.



En el compás 82 del 1° movimiento se escucha un pequeño acento en la primera semicorchea de cada ligadura.



En el 2° movimiento hay una sonoridad muy llena, con poca articulación. Sin embargo, en los compases 17 y 49 hay una clara separación entre ligaduras.



Las corcheas ligadas del compás 161 del 3° movimiento se escuchan sueltas.



### Dinámica

Se escuchan dinámicas en el rango de *mf* a *forte*, pero los pianos no son exagerados. Los *fp* están interpretados con un ataque *sf* pero no están seguidos de un piano.

Las dinámicas de esta interpretación están en relación al fraseo del solista más allá de los matices escritos en la partitura. Por ejemplo, desde el compás 134 al 141 del 1° movimiento, la dinámica de la frase asciende y desciende por compás.

Compás 134 a 141. 1° movimiento

Desde el compás 96 al compás 99 del 3° movimiento, hay un forte y un eco en cada aparición del violín solista.

Compás 96, 3° movimiento

### Ornamentación

Los *trinos* son tomados con la nota superior quedándose un poco en la misma antes de comenzarlo.

En este caso el *trino* lo inicia más lento y lo va acelerando.

Compás 69,  
2° movimiento

En este ejemplo, las *apoyaturas* del compás 21 son interpretadas bien cortas y fuera del tiempo mientras que la *apoyatura* del compás 24 es interpretada como semicorchea sobre el tiempo.

Compás 21, 3° movimiento

Compás 24



Utiliza *portamentos*, sobre todo en los cambios de posición. Se escuchan las bajadas.



El *vibrato* es constante y veloz sobre todo en las notas largas.

### Cadencia

Las cadencias son las escritas por Joachim<sup>14</sup>.

La cadencia del 1º movimiento es interpretada con un sonido amplio y atacado, se escuchan los ataques del arco contra la cuerda. Los pasajes en la IV cuerda tienen un sonido más ronco y rústico. Las subidas y bajadas (arpeggios y escalas) son veloces y virtuosísticas.

En la cadencia del 2º movimiento el tema está más articulado y más veloz que en el resto del movimiento. Utiliza *portamentos* y tiene un sonido menos áspero, más dulce y sutil.

En la cadencia del 3º movimiento tiene nuevamente un sonido más atacado, los pasajes los interpreta de manera más veloz y virtuosística.

Cadencia 1º movimiento (minuto: 7:21)

Cadencia 2º movimiento (minuto: 6.15)

Cadencia 3º movimiento (minuto: 6:25)

### Sonido

Tiene un sonido amplio, lleno y rugoso, ya que se escucha mucho ataque del arco al frotar la cuerda (sobre todo en los pasajes en la IV cuerda y en el 1º y 3º movimiento).

### Pinchas Zukerman (Tel Aviv, Israel, 1948)

*“Cuando estaba entrando en la adolescencia, yo daba conciertos y creía dominar todo. Pero me encontré con Isaac Stern, que me ordenó que dejara de tocar y que me pusiera a estudiar música. No violín, sino música. Le obedecí, aunque sentí una gran frustración. Pero a los 17, entendí la sabiduría de Stern y nunca terminaré de agradecerle. No se debe hacer música sin la posibilidad de aproximarse a ella con todas las herramientas. Hay que armarse de paciencia y serenidad, y entender que no se puede interpretar una obra si no se comprenden su sentido, sus colores, su lenguaje, su perfil y sus signos”.*  
Pinchas Zukerman<sup>15</sup>

A los 8 años entró a la Academia de música de Tel Aviv donde estudió con Ilona Feher, discípula de Hubay. En Julliard estudió con Stern y Galamian.

Grabación: 1988  
Saint Paul Chamber Orchestra  
Director: Pinchas Zukerman

### Tempo

1º movimiento  $q = 116/126$

2º movimiento  $q = 40/42$

3º movimiento  $q = 50/52$  y luego  $40 / qk = 92 / h = 60/63$

El tempo se mantiene salvo en los finales de frase o de movimiento, fluctuando con el fraseo. En el 1º movimiento, por ejemplo, hay un *ritenuto* en las tres primeras notas del compás 88.



En el 3º movimiento el tempo fluctúa más. El *andante gracioso* es retomado cada vez más lento ( $q = 50/52$ ,  $q = 50$ ,  $q = 40$  con *rallentando* al final,  $q = 40$  con *rallentando* al final).

### Articulación

Las notas con punto están muy articuladas siempre, con separación.



Las notas con punto en el 2º movimiento son articuladas, con separación, pero cada nota tiene cuerpo.



Cuando hay ligaduras, hay una pequeña separación entre ellas acortando la última nota ligada.



En este caso también hay una clara separación entre ligaduras.



La *cuña* también es interpretada de manera bien articulada. En el *andante gracioso*, compás 126 del 3º movimiento, las negras con *cuña* están muy articuladas saliendo de la cuerda.

14 Joseph Joachim (1831-1907): violinista, compositor y pedagogo húngaro.

15 <http://www.lanacion.com.ar/1038436-pinchas-zukerman-el-regreso-de-un-superheroe-del-violin>

Compás 126, 3º movimiento



### Dinámica

En esta interpretación se escuchan diferentes matices. Los *fp* funcionan como un apoyo en el ataque, sin ser tan piano inmediatamente después.

Compás 23, 3º movimiento



Las dinámicas están en relación con el fraseo del solista. En este ejemplo hay un *diminuendo* en cada ligadura.

Compás 70, 1º movimiento



En este caso hay un *crescendo* en cada subida.

Compás 134, 1º movimiento



### Ornamentación

Los *trinos* son tomados desde la nota superior, quedándose brevemente en la primera nota antes de comenzar. En algunos casos el trino comienza lento y se acelera (sobre todo en el 2º movimiento).

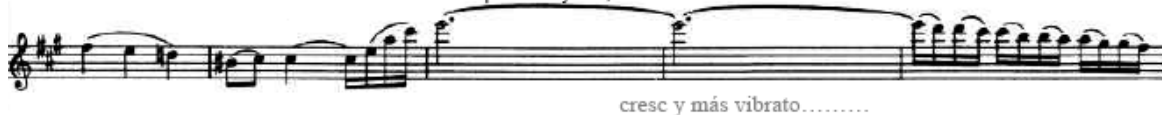
En este caso, las *apoyaturas* son bien cortas (sobre el tiempo).

Compás 63, 3º movimiento



Utiliza diferentes tipos de *vibrato* para determinado fin. Por ejemplo, en este caso ataca la nota larga con un vibrato más lento y lo va acelerando para acompañar el *crescendo*.

Compás 15 y 16, 2º



### Cadencia

En el disco no se aclara de quién son las cadencias así que podrían ser propias del intérprete, exceptuando la última cadencia que hace en el 3º movimiento que es de Joachim.

La cadencia del 1º movimiento tiene arpeggios, dobles cuerdas como acompañamiento y para retomar el tema. Tiene pasajes de gran velocidad pero no es virtuosística. La cadencia del 2º movimiento presenta el tema con dobles cuerdas de acompañamiento. Es más bien sutil y delicada y no culmina con un trino sino que expone el tema nuevamente bien piano y la orquesta entra después.

El 3º movimiento tiene 3 cadencias, siempre antes de retomar el Andante gracioso. Las dos primeras son bien cortas y la última (Joachim) es un poco más larga. Son delicadas y si bien son veloces, no son virtuosísticas.

Cadencia 1º movimiento (minuto: 7:09)

Cadencia 2º movimiento (minuto: 5:52)

Cadencia 3º movimiento (minuto: 1:52 / 5.19 / 6:20)

### **Sonido**

Tiene un sonido grande, amplio con varios colores. En los pasajes en la IV cuerda su sonido es más atacado, más rugoso. En el 2º movimiento tiene un sonido más puro, más opaco y no tan brillante como en el 1º o 3º movimiento.

### **Giuliano Carmignola (Treviso, Italia 1951)**

*“Para tocar estos conciertos lo que se necesita es un sonido clásico, atacar la cuerda con el arco de una manera en particular, encontrar un amplio rango de color y hacer algunos pasajes más teatrales y con más carácter.”*

*Giuliano Carmignola16*

Estudió con Luigi Ferro, Nathan Milstein, Franco Gulli y Henryk Szering. Es profesor de la Academia Musical de Siena.

Grabación: 2007

Orchestra Mozart

Director: Claudio Abbado

### **Tempo**

1º movimiento  $q = 132/138$

2º movimiento  $q = 60/63$

3º movimiento  $q = 69 / qk = 92/96 / h = 72/76$

Esta interpretación utiliza tempos más veloces.

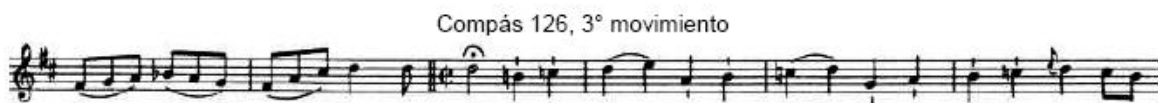
Si bien hay rallentandos propios del fraseo en general el tempo se mantiene. En este ejemplo las corcheas son interpretadas hacia adelante.



### Articulación

En los tres movimientos las notas están muy articuladas respetando las indicaciones de la partitura. Las notas con punto están muy articuladas.

Hay una diferencia de articulación entre las notas con punto y las notas con cuña, teniendo estas últimas una mayor articulación, un ataque más seco.



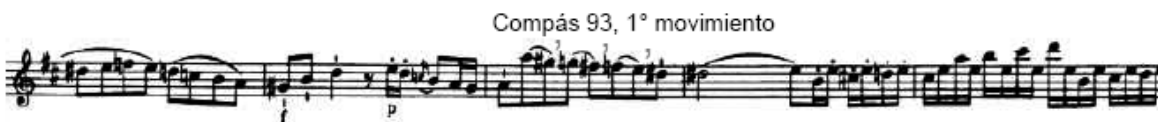
En algunos casos, las negras no se mantienen toda su duración. En el compás 134 del 1º movimiento, la segunda negra de cada compás no se mantiene, acortando su valor.



Cuando hay dos notas ligadas y dos sueltas en un grupo de semicorcheas, hay un pequeño apoyo en la primera nota de la ligadura.



Cuando hay varias ligaduras, hay separación entre ellas, acortando la última nota ligada.



Lo mismo ocurre con la orquesta en el compás 76 del 2º movimiento por ejemplo.

Compás 76, 2º movimiento



Musical score for measures 76 of the 2nd movement. The score is written for a soloist (violin) and an orchestra (piano, violin, viola, cello, double bass). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The soloist part features a melodic line with dynamic markings *p* and *f*. The orchestra provides accompaniment with various textures and dynamics.

### Dinámica

Se escuchan muchos matices en la interpretación tanto en la orquesta como en el solista. Las dinámicas están exageradas, creando contrastes muy marcados.

Compás 18, 1º movimiento (orquesta)



Musical score for measure 18 of the 1st movement, specifically for the orchestra. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score shows a melodic line with dynamic markings *p* and *f*.

En el compás 23 del 3º movimiento los *fp* tienen mucho apoyo en la primera nota y un piano súbito en la segunda (casi no se escucha).

Compás 23, 3º movimiento



Musical score for measure 23 of the 3rd movement. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score shows a melodic line with dynamic markings *fp* and *p*.

En este ejemplo hay un juego entre la orquesta y el solista que en esta interpretación se escucha muy claramente ya que el solista hace un diminuendo muy marcado en su nota larga y la orquesta hace lo mismo, lográndose así un diálogo entre ambas partes.

Compás 38 a 41,  
3º movimiento



Musical score for measures 38 to 41 of the 3rd movement. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score shows a melodic line with dynamic markings *f* and *p*.

En algunos grupos de semicorcheas se escucha más la primera nota, con un diminuendo en las siguientes.

Compás 64, 1° movimiento

También hay matices propios del fraseo. En este pasaje, el solista hace un eco luego de cada forte.

Compás 96, 3° movimiento

### Ornamentación

Los *trinos* son tomados siempre desde la nota superior quedándose un poco en la nota que hace el trino.

En este caso las *apoyaturas* son bien cortas (sobre el tiempo).

Compás 63, 3° movimiento

Hay *apoyaturas* agregadas. En este caso se agrega una apoyatura sobre el tiempo y es interpretada como corchea.

Compás 55, 2º movimiento



Hay *adornos* agregados.

Compás 10, 3º movimiento



El *vibrato* es utilizado en lugares específicos, para ciertos fines, no todo el tiempo. En este pasaje la nota larga es atacada sin vibrar y después empieza el vibrato para hacer un crescendo.

Compás 15 y 16, 2º



### Cadencias

Las cadencias del 1º y 2º movimiento son de Franco Gulli17 y las del tercer movimiento son de W.A.Mozart. No son virtuosísticas.

En la cadencia del 1º movimiento se presentan los temas del movimiento sin modificaciones, con algunas dobles cuerdas que funcionan como acompañamiento (poco virtuosística).

La segunda cadencia es corta, una melodía con acompañamiento.

En el 3º movimiento hay pequeñas cadencias antes de retomar el Andante grazioso.

Cadencia 1º movimiento (minuto: 6:29)

Cadencia 2º movimiento (minuto: 4:00)

Cadencia 3º movimiento (minuto: 1:40 / 4:39 / 5:33)

### Sonido

El sonido es muy cristalino, puro y límpido, no tan lleno; utilizando el vibrato en ciertos pasajes, como ornamento.

La afinación utilizada en la interpretación es LA=430 hz.

### Comparación de pasajes

Se compararán las interpretaciones de algunos pasajes del concierto:

Compás 42, 1º Movimiento



En la interpretación de Heifetz las negras son largas, como si tuvieran una raya, con vibrato y con una pequeña separación entre ellas. Las corcheas con punto del compás 44 están articuladas como si tuvieran punto y raya, haciendo un diminuendo al final de la frase.



Grumiaux interpreta las negras con raya y vibrato, pero más separadas que Heifetz. Las corcheas con punto son más cortas, más staccato y no hay disminuyendo al final de la frase.

En la interpretación de Stern las negras son más largas y con raya pero con separación entre ellas. Las corcheas con punto son interpretadas con raya. Utiliza mucho vibrato en todo el pasaje.

Zukerman interpreta las negras más cortas, con vibrato. Las corcheas con punto son bien articuladas saliendo de la cuerda. Carmignola interpreta las negras bien cortas saliendo de la cuerda y con separación entre sí.

Las corcheas con punto también están muy articuladas y tienen un crescendo.

En las cinco interpretaciones la apoyatura de la primera nota es interpretada fuera del tiempo (bien corta).



En la interpretación de Heifetz se escucha el contraste entre la frase piano y legato y las notas fuerte con cuña. Éstas además, tienen un carácter diferente a lo anterior y a lo que sigue. El pasaje está interpretado a tempo y utiliza algunos portamentos.

17 Franco Gulli (1926-2001): violinista italiano.

En la grabación de Grumiaux no se escucha tanto contraste entre piano y forte ya que utiliza mucho sonido en el piano y tampoco hay un contraste de carácter. El pasaje está interpretado a tempo.

Stern interpreta el pasaje legato no tan piano, de manera que no hay tanto contraste con las notas con cuña. Éstas se escuchan más pesadas quedándose el tempo en ese lugar.

La interpretación de Zukerman empieza piano y hay un crescendo en el segundo grupo de corcheas ligadas (compás 87). Después de las notas con cuña fuerte se retoma el piano.

Utiliza portamentos. El tempo se queda apenas en las notas con cuña.

Carmignola interpreta este pasaje levemente hacia adelante. Las corcheas con cuña fuerte son bien articuladas y contrastan con lo anterior (piano). En el compás 89 se escuchan bien separadas las dos últimas ligaduras.



En este pasaje, Heifetz hace varios portamentos (en la última negra del compás 11, por ejemplo). No hay separación entre ligaduras. En las dos blancas con punto ligadas utiliza vibrato constante.

Grumiaux utiliza mucho vibrato en todo el pasaje (vibrato constante en las dos blancas con punto ligadas). No hay mucha separación entre ligaduras.

En la interpretación de Stern se escucha la bajada de la primera negra (la) a la segunda (sol#). No hay separación entre ligaduras y se escucha un apoyo en la primera corchea del compás 12 y 14. En el compás 17 hay más separación entre ligaduras. Hay un crescendo en las dos blancas con punto ligadas. Utiliza vibrato constante.

En la interpretación de Zukerman el solo empieza bien piano. Hay separación entre ligaduras. Las dos blancas con punto ligadas empiezan bien piano y hay un crescendo con vibrato cada vez más veloz.

En la interpretación de Carmignola hay separación antes de las dos corcheas ligadas del compás 12 y 14. Las dos blancas con punto ligadas empiezan piano y sin vibrato; solo utiliza vibrato al final de la ligadura.

Compás 30, 2º movimiento



Heifetz interpreta este pasaje a tempo y las corcheas que tienen cuña se escuchan como si tuvieran raya. En la interpretación de Grumiaux las notas con cuña también se escuchan como si tuvieran raya, separadas, articuladas y con vibrato. El pasaje está a tempo.

Stern interpreta la cuña con un sonido lleno, con vibrato, articulado con raya. El solista se toma su tiempo en el levare antes de empezar la frase. El tempo no es exacto en la segunda ligadura de semicorchea con punto y fusa.

Zukerman se detiene en las corcheas antes de empezar la frase. Las notas con cuña son interpretadas con raya y vibrato. En la segunda ligadura de semicorchea con punto y fusa el ritmo no es exacto, la fusa es más larga.

Carmignola interpreta este pasaje a tempo, veloz. Las primeras corcheas con cuña están bien articuladas saliendo de la cuerda y sin vibrato. Hay un diminuendo en la subida del compás 31. Utiliza vibrato en algunos lugares, por ejemplo en la corchea con punto del compás 32.

En las cinco interpretaciones la apoyatura del compás 32 está interpretada como semicorchea (sobre el tiempo).

Compás 1, 3º Movimiento (Andante grazioso)



En este pasaje, Heifetz hace separación entre el levare y las corcheas siguientes. Éstas están bien articuladas saliendo de la cuerda. La cuña es interpretada igual que el punto.

Grumiaux tiene un sonido más lleno en las corcheas con punto y con cuña y no tan articulado como Heifetz. La cuña es interpretada como raya y el punto está más articulado.

En la interpretación de Stern las corcheas con cuña son interpretadas como raya pero las corcheas que tienen punto están más articuladas (son cortas pero con sonido). Se queda en el levare.

Zukerman interpreta las notas con cuña y con punto como raya y se queda en el levare. Carmignola interpreta el pasaje a tempo y muy articulado. La cuña está más articulada que el punto.

En las cinco interpretaciones la apoyatura del levare al primer compás es interpretada fuera del tiempo (bien corta).

Compás 15, 3º movimiento (Allegro ma non



En la interpretación de Heifetz las corcheas son cortas y se escucha ataque de arco en cuerdas. Las apoyaturas son bien cortas (fuera del tiempo).

Grumiaux interpreta las corcheas con ataque pero a la vez con un sonido lleno y limpio, no tan atacado como en la interpretación de Heifetz. Las apoyaturas son cortas (fuera del tiempo).

Stern interpreta las corcheas con mucho ataque. Hay un crescendo en la subida. Las apoyaturas son cortas (fuera del tiempo) y con un pequeño acento.

En la interpretación de Zukerman las corcheas son atacadas pero con un sonido limpio. Las apoyaturas son cortas (fuera del tiempo).

Carmignola interpreta las corcheas bien cortas y con un sonido limpio. Las apoyaturas (cortas, fuera del tiempo) tienen un pequeño acento y un diminuendo.

### Cuadro comparativo

Violinistas	Versión	Tempo	Articulación	Dinámica	Ornamentación	Cadencia	Sonido
Heifetz	1947	♩ = 118/128	No siempre igual. 1º y 2º movimiento articulación más blanda en algunos casos. 3º movimiento más articulado.	Con fraseo del solista.  No se distinguen por la calidad de la grabación.	<i>Trinos</i> desde nota real. <i>Apoyaturas</i> como semicorcheas. Gran uso de <i>portamento</i> <i>Vibrato</i> constante y veloz.	Virtuosística Romántica	Gran caudal sonoro. Sonido robusto, amplio y lleno, con mucho cuerpo. Fraseo romántico por uso de <i>portamento</i> y <i>vibrato</i> .
		♩ = 48/50					
		♩ = 80/83					
		♩ = 96/104 ♩ = 83/72					
Grumiaux	1982	♩ = 120/132	No siempre igual. Articulación bien corta y en algunos casos más blanda, con raya.	Dinámicas en orquesta no muy exageradas.  Con fraseo del solista.	<i>Trinos</i> desde nota superior. <i>Apoyaturas</i> como semicorcheas. Uso más veloz y más acotado de <i>portamento</i> . <i>Vibrato</i> constante y veloz.	1º movimiento virtuosística. 2º y 3º movimiento más simple.	Sonido grande, amplio, limpio y prolijo cuidando ataques. Sonido claro, articulado sin perder cuerpo sonoro.
		♩ = 42/48					
		♩ = 83/88					
		♩ = 96/108 ♩ = 83/89					
Stern	1978	♩ = 118/128	No siempre igual. Punto y cuña articulación más blanda en algunos casos (como raya). 2º movimiento menos articulado.	Dinámicas en orquesta no muy exageradas.  Con fraseo del solista.	<i>Trinos</i> desde nota superior (lento y se acelera). <i>Apoyaturas</i> como semicorcheas. Uso de <i>portamento</i> en bajadas. <i>Vibrato</i> constante y veloz.	Joachim. 1º y 3º movimiento sonido más atacado, romántico, virtuosística. 2º movimiento sonido más dulce.	Sonido amplio, lleno, rugoso, áspero. Se escuchan ataques.
		♩ = 80/88 (76 solista)					
		♩ = 50/52					
		♩ = 84/88 ♩ = 54					

Violinistas	Versión	Tempo	Articulación	Dinámica	Ornamentación	Cadencia	Sonido
Zukerman	1988	$\downarrow = 118/126$	Notas con punto y cuña bien articuladas. Separación entre ligaduras.	Matices orquesta y con fraseo del solista.	<i>Trinos</i> desde nota superior (se queda antes de trinar). <i>Apoyaturas</i> cortas. <i>Vibrato</i> : diferentes tipos.	No romántica, no virtuosística. Musical. 3° movimiento varias cadencias (última Joachim).	Sonido amplio, grande con varios colores (más brillante, más opaco, etc).
		$\downarrow = 40/42$					
		$\downarrow = 50/52$ (luego 40)					
		$\downarrow = 92$					
		$\downarrow = 60/63$					
Carmignola	2007	$\downarrow = 132/138$	Todo muy articulado. Punto y cuña son diferentes. Separación entre ligaduras.	Matices muy exagerados. Grandes contrastes en orquesta y solista.	<i>Trinos</i> desde nota superior. <i>Apoyaturas</i> cortas. <i>Apoyaturas</i> y <i>adornos</i> agregados. <i>Vibrato</i> en lugares específicos.	1° y 2° movimiento Lolli. 3° movimiento Mozart. No virtuosísticas. Musical.	Sonido claro, articulado, cristalino, puro y límpido. (Afinación LA=430hz)
		$\downarrow = 60/63$					
		$\downarrow = 69$					
		$\downarrow = 92/96$					
		$\downarrow = 72/76$					

## Conclusiones

Los tempos son distintos en cada versión. En la interpretación de Carmignola son más veloces que los de las otras versiones. La interpretación de Stern tiene tempos más lentos y fluctuantes. Las interpretaciones de Heifetz y Grumiaux utilizan tempos rápidos y constantes que fluctúan con el fraseo del solista. Zukerman usa un tempo más bien veloz en el 1° movimiento y tempos más lentos en el 2° y 3° movimiento, teniendo éste último variaciones de tempo.

La articulación tiene relación con el tempo utilizado. Los tempos de la interpretación de Carmignola permiten una articulación más corta y a su vez esta articulación permite un tempo más veloz. Zukerman también utiliza una articulación bien corta, pero el resultado sonoro es diferente ya que los tempos son más lentos. Las articulaciones de Heifetz, Grumiaux y Stern no siempre son iguales, algunas veces interpretan un punto bien corto y otras como raya.

Las dinámicas no siempre se pueden escuchar claramente debido a la calidad de algunas grabaciones. En la interpretación de Heifetz, Grumiaux y Stern no se distinguen grandes contrastes en los matices de la orquesta, por ejemplo los *fp* no llegan a ser bien piano luego del ataque fuerte. Las dinámicas están en relación al fraseo del solista. En la versión de Zukerman se distinguen más matices y la de Carmignola tiene grandes contrastes (chiaroscuro).

En relación a la ornamentación, Carmignola es el único que agrega algunos adornos. Heifetz toma los *trinos* desde la nota real, mientras que los otros intérpretes analizados lo hacen desde la nota superior (Stern, Zukerman y Carmignola se quedan en la nota antes de comenzar el trino).

Heifetz, Grumiaux y Stern interpretan las *apoyaturas* más largas que Zukerman y Carmignola.

Heifetz hace gran uso de los *portamentos*. El resto de los intérpretes analizados hace un uso más acotado de los mismos, salvo Carmignola que no utiliza. Grumiaux hace algunos portamentos pero éstos son más veloces y Stern los utiliza sobre todo en las bajadas. Heifetz, Grumiaux y Stern utilizan un *vibrato* veloz y constante. Zukerman utiliza diferentes tipos de vibrato según la frase y Carmignola lo utiliza sólo en algunos casos.

Muchas grabaciones no aclaran de quién son las cadencias por lo que se infiere que son del intérprete. Las cadencias de Heifetz son bien románticas y virtuosísticas. Las de Grumiaux también son interpretadas de manera virtuosística (sobre todo cadencia del 1º movimiento).

Las cadencias de Stern son de Joachim y son interpretadas virtuosísticamente. Las cadencias de Zukerman y Carmignola no son tan virtuosísticas (los dos hacen una cadencia antes de retomar cada andante grazioso en el 3º movimiento).

El sonido que utiliza cada intérprete es distinto. El sonido de Heifetz es un sonido bien lleno, grande, con vibrato, más bien romántico. El sonido de Grumiaux es un sonido amplio y bien prolijo, limpio, cuidando siempre los ataques. El sonido de Stern es más atacado y robusto.

Zukerman tiene muchos colores en el sonido (más brillante, más opaco, etc). Carmignola tiene un sonido más puro, límpido.

La afinación varía entre las cinco grabaciones. Las interpretaciones de Heifetz y Grumiaux están afinadas en LA = 442hz, las interpretaciones de Stern y Zukerman están afinadas en LA = 440 y la interpretación de Carmignola en LA = 430.

Hay puntos en común y diferencias entre las interpretaciones analizadas. Sin embargo, cada una tiene algo que la hace única e irrepetible. Esta característica propia es el “ideal sonoro” que tiene cada intérprete. El sonido que busca cada uno es diferente.

Es difícil hablar del “sonido” o la “sonoridad” de un intérprete, a veces las palabras resultan imprecisas para describirlo, pero esa sonoridad propia marca la diferencia entre una interpretación y otra. El resto de los parámetros se desprenden de ese ideal sonoro que busca el intérprete. Por ejemplo, si se busca un sonido amplio y robusto va a ser más difícil lograr tempos más veloces y articulaciones más cortas y viceversa.

Por otra parte, la época en que vive el intérprete es otro factor que influye y condiciona su manera de tocar.

En la grabación de Heifetz la expresividad pasa por un fraseo más romántico y virtuosístico con numerosos portamentos, un sonido amplio con vibrato veloz y una articulación más detache.

En cambio, en la interpretación de Grumiaux hay una búsqueda de una sonoridad más limpia, sin tantos ornamentos acercándose más a la partitura original, pero sin hacer un estudio histórico de cómo se tocaba en la época en que fue escrito. Hay menos portamentos y los pocos que hay son más veloces, no se escuchan tanto. Los ataques se esconden logrando un sonido más limpio. Ésta interpretación tiene carácter objetivo (si bien toda interpretación es subjetiva, la misma puede tener carácter objetivo o subjetivo según como se posicione el intérprete frente a la obra).

La interpretación de Stern es una interpretación con carácter subjetivo. La expresividad pasa por el uso de flexibilidad en los tempos y una sonoridad más atacada.

La sonoridad de Zukerman tiene muchos colores que utiliza para cada movimiento. En el 1º y 3º movimiento tiene un sonido más brillante, en el 2º movimiento un sonido dulce, sereno, sutil y cuando va a los pasajes de la IV cuerda tiene un sonido robusto.

En la grabación de Carmignola hay una búsqueda historicista mediante la utilización de tempos más veloces que permiten articulaciones bien cortas, dinámicas muy contrastantes y un sonido más puro sin tanto vibrato.

La interpretación violinística del concierto clásico varía de intérprete a intérprete. La expresividad se enfoca en diferentes lugares influyendo en el intérprete las corrientes interpretativas de la época. Hay diferentes enfoques en relación a la expresividad en el concierto clásico: el lenguaje romántico,

la “fidelidad a la obra” y búsqueda historicista. Si bien éstos son muy diferentes, en las interpretaciones aparecen elementos de otros enfoques. No siempre se puede encuadrar claramente una interpretación en un enfoque, ya que en ella influyen muchos elementos externos a la época en que vive el intérprete. Sin embargo, sí se puede determinar cuando está más cerca a un enfoque que a otro, y qué elementos toma de cada uno.

Cada interpretación representa una forma de pensar, una idea distinta que surge a partir de la partitura creando una obra de arte nueva. La partitura es una excusa para que el intérprete pueda expresarse. Cada interpretación es una obra de arte en sí misma en la cual el intérprete estampa su sello personal. Por lo tanto, no se puede juzgar si una obra de arte es buena o mala, correcta o incorrecta. Es de nuestro agrado o no lo es.

El intérprete debe tener otros conocimientos más allá de la técnica propia del instrumento.

Es importante que el intérprete conozca diferentes formas de tocar, de ver la misma obra, para poder encontrar la propia. Saber cómo se tocaba en otra época y cuáles eran las costumbres de los violinistas cuando se creó la obra, ayuda a posicionarse con más herramientas frente a una obra para luego poder hacer una interpretación propia. De esta manera, se cuenta con más información y criterio a la hora de hacer elecciones interpretativas. Sería interesante ampliar el estudio y comparar mayor cantidad de interpretaciones de una misma época para analizar más en detalle cómo evoluciona la interpretación a lo largo del tiempo y ver si conviven varios estilos. También se podría ampliar el repertorio y comparar como se interpretan no sólo las obras del clasicismo sino también las pertenecientes a otros períodos (romántico, barroco, contemporáneo).

## Fuentes

### Bibliografía consultada

- “Atlas de la Música”, tomo 1 y 2. Ulrich Michels. Editorial Alianza Atlas. 1977.
- “Violin Mastery”. Interviews with Heifetz, Auer, Kreisler and others. Dover edition. 2006. (1° edición 1919).
- “Historia del Violín”. Zdenko Silvela. Entrelíneas editores. 2003.
- “La música como discurso sonoro”. Nikolaus Harnoncourt. Editorial Acantilado. 2006 (1° edición 1982).
- “El claro-oscuro de Mozart” de “El diálogo musical”, Nikolaus Harnoncourt. Christopher Helm, Londres.1989.
- “La poética musical”. Igor Stravinsky, conferencias dictadas en 1939.
- “Diccionario Oxford de la Música”. Editorial Sudamericana. 1964.
- “El violín: manual de cultura y didáctica violinista”. Pascuali, Principe. Editorial Melos. 2007 (1° edición 1952).
- “El violín y sus maestros”. Lancelotti. Editorial Argos. 1947
- “Filosofía del violín”. Lancelotti. Ricordi Americana. 1965.

## Videos

- “El arte del violín”. Película documental escrita dirigida por Bruno Monsaingeon. Producción de Idéale Audience e IMG Artists Production, en coproducción con La Sept-Arte, Batischer Rundfunk, Thirteen/WNET y AVRO. 2001.
- “De Mao a Mozart: Isaac Stern en China”. Película dirigida por Murray Lerner. 1980. Producida por THE HOPEWELL FOUNDATION.

## Páginas consultadas

<http://www.nma.at>

## Grabaciones

- 1- Fritz Kreisler. 1936 (youtube, sólo 1º movimiento).
- 2- Arthur Grumiaux. 1962.
- 3- Jascha Heifetz. 1947.
- 4- Zino Francescatti. (youtube, en vivo sin fecha).
- 5- Joseph Szigeti. 1932.
- 6- Wolfgang Schneiderhan. 1968.
- 7- Henryk Szering. 1970.
- 8- David Oistrakh. 1972.
- 9- Itzhak Perlman. 1982.
- 10- Gidon Kremer. 1987.
- 11- Pinchas Zukerman. 1988.
- 12- Anne Sophie Mutter. 2006.
- 13- Maxim Vengerov. 2006 (youtube, en vivo).
- 14- Giuliano Carmignola. 2007.
- 15- Guidon Kramer. 2006.
- 16- Yehudi Menuhin. 1961.
- 17- Isaac Stern. 1976.
- 18- Andrew Manze. 2005.

## RECOMENDADOS

**DE TROPOS, NOES Y PERROS**

sobre poemas de Oliverio Girondo y música de Andrés Gerszenzon, con puesta en escena de Bea Odoriz

La obra "De Tropos, Noes y Perros" cuenta con la dirección escénica de Bea Odoriz y la dirección musical del compositor Andrés Gerszenzon.

Basada en los textos de Oliverio Girondo, ciertas situaciones adquieren sentido en la puesta en escena que, como en toda la obra poética del autor, lleva a detenernos en gestos de la vida cotidiana y a preguntarnos sobre nuestra existencia.

Interpretada por las sopranos Bárbara Perrota, Erika Redondo Eslava y Natacha Nocetti; la bailarina Sofía Sciaratta y acompañados al piano por Lorena Torales y Norberto Vogel en bandoneón.

La realización escenográfica a cargo de Ariel Vaccaro y el diseño de luminación de Fabricio Ballarati con producción de Romina Beraldi.

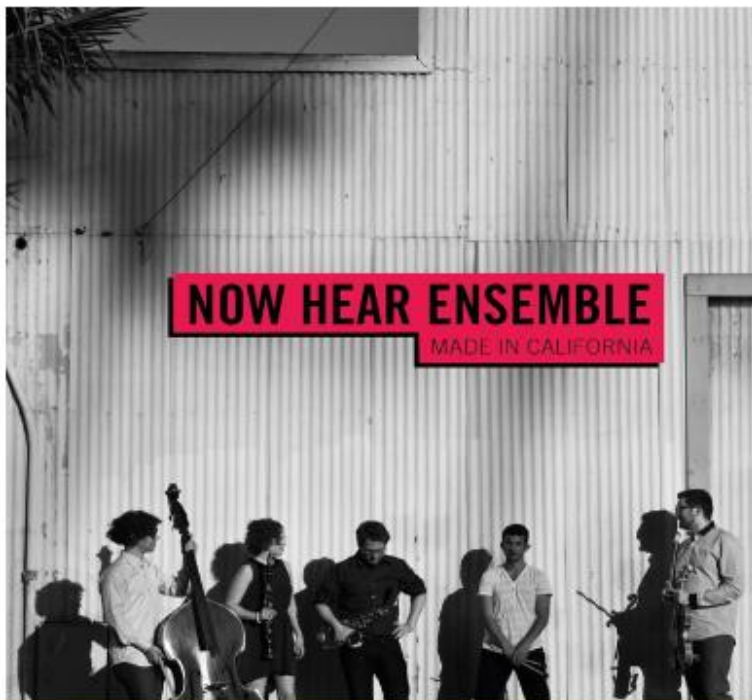
Para mayor información: <http://www.youtube.com/watch?v=frfQKkJzf4>





DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN

RECOMENDADOS



## MADE IN CALIFORNIA

### NOW HEAR ENSEMBLE

Este álbum forma parte del proyecto “Made in California” emprendido por Now Hear Ensemble durante el año 2013 que contó con un atractivo ciclo de conciertos donde participaron 11 compositores de todo el estado de California.

En contribución a este ámbito artístico y debido a que el paisaje californiano es rico y diverso, Now Hear Ensemble buscó crear un medio uniforme y accesible para el intercambio de ideas entre compositores, intérpretes y audiencias.

“Made in California” fue presentado en las ciudades de San Diego, Los Angeles, Santa Bárbara y el Area Metropolitana de la Bahía de San Francisco.

Para mayor información dirigirse al sitio [www.nowhearensemble.com](http://www.nowhearensemble.com)



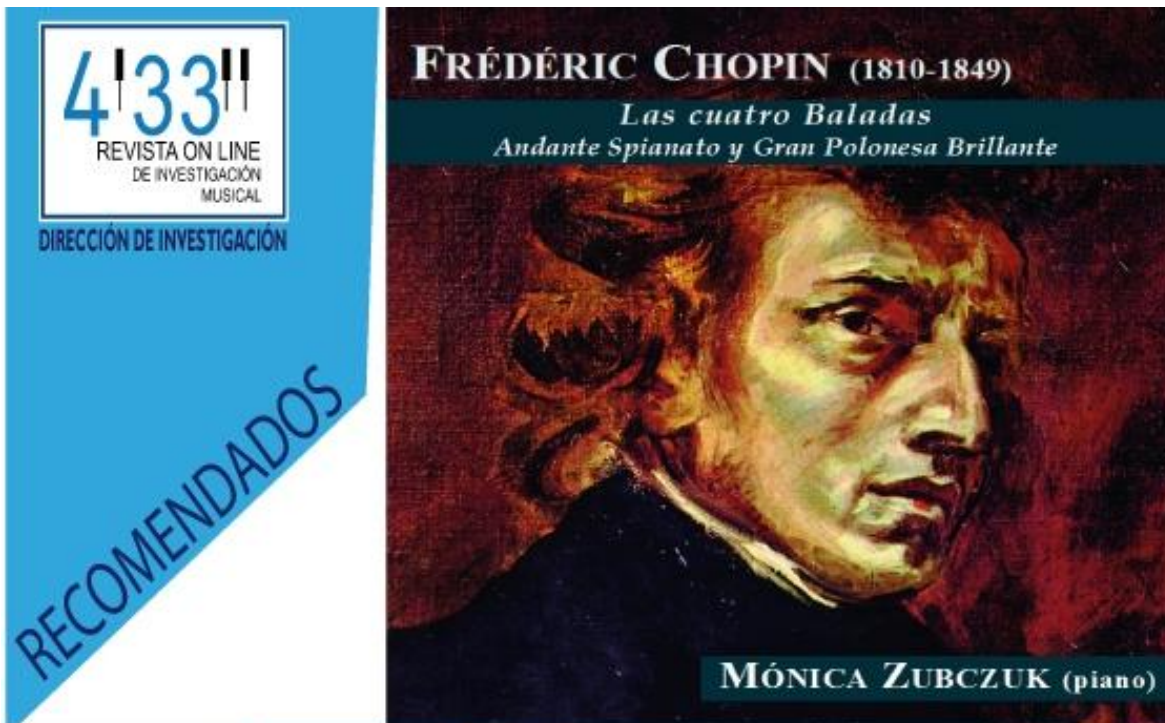
**TANGO MONOLOGUES**  
JUAN MARÍA SOLARE, piano

El disco "**Tango Monologues**" está digitalmente disponible a nivel mundial desde el 25 de mayo de 2013. Casi 80 minutos de música cubriendo gran parte del espectro comprendido entre el *tango rioplatense* tradicional y el *Tango Nuevo*.

Entre las veinte obras del disco hay doce del propio Solare y varios clásicos del tango, como Cobián, Di Sarli o Piazzolla, en arreglos originales del pianista. Solare (Buenos Aires 1966), argentino que vive en Alemania, es uno de aquellos músicos que abren senderos apenas hollados. La originalidad de su música procede de la confluencia entre el tango post-piazzolliano y la música clásica contemporánea. Su singular estilo representa una síntesis de Norte y Sur, clásico y popular, humor y melancolía, interpretación y composición. "La música culta y la ligera no son extremos irreconciliables, sino polos en un campo de fuerzas", dice Solare acerca de su "bilingüismo musical".

Se puede acceder a la información detallada del álbum, comentarios de la prensa y oírse algunas de las obras en [www.JuanMariaSolare.com/CD\\_tango\\_monologues.html](http://www.JuanMariaSolare.com/CD_tango_monologues.html). La distribución digital (para descarga vía iTunes o amazon mp3, pero también en servicios de webradio o streaming como *spotify* o *deezer*) implica que el álbum esta disponible en todo el planeta.

El álbum *Tango Monologues* (Monólogos tangueros) fue grabado en el piano de cola *Bösendorfer* del teatro de la Universidad de Bremen, Alemania.



## FRÉDÉRIC CHOPIN

MÓNICA ZUBCZUK, piano

Mónica Zubczuk, pianista y licenciada en Artes Musicales egresada del DAMus-IUNA, presenta su cuarto disco como intérprete solista dedicado en su totalidad al compositor Frédéric Chopin (1810 - 1849). El CD ha sido difundido en Argentina, Canadá y próximamente en Italia y Croacia junto a una serie de conciertos y masterclass dictadas por la artista. Incluye como repertorio *Las Cuatro Baladas*, el *Andante Spianato* y la *Gran Polonesa Brillante*, op. 22.

Grabado por SyS Estudio (Constanza Sánchez).

Para mayor información dirigirse al sitio [www.sitemusic.com.ar](http://www.sitemusic.com.ar)



## EN EL MISMO LUGAR

### MORA MESÓN

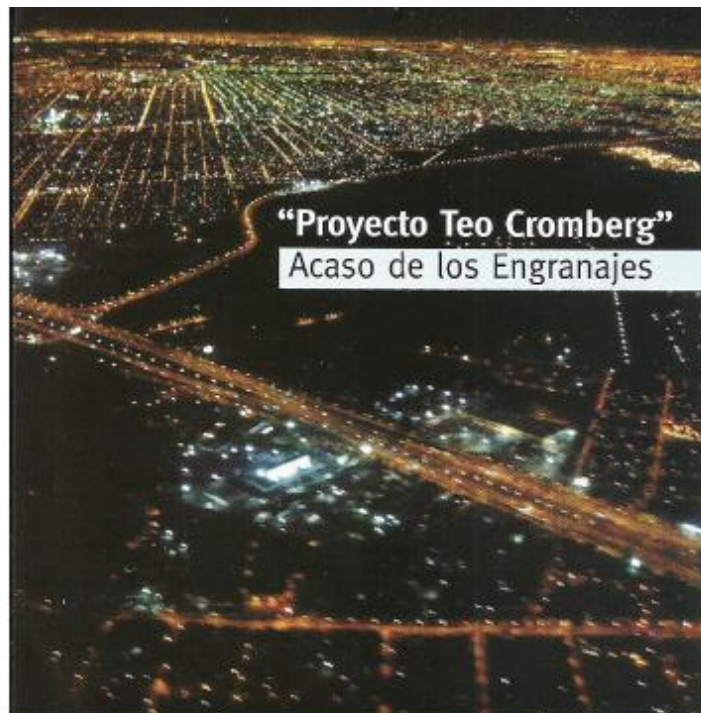
**Mora Mesón** es cantante, guitarrista y compositora.

El material presentado en el disco *"En el mismo lugar"* está integrado por cinco tracks que incluyen baladas y canciones del compositor Marcelo Funes. Los arreglos los realizó Mariano Cusano.

En la grabación de este material han participado Mora Morán (voz) - Marcelo Funes (guitarra) - Daniel Gómez (guitarra eléctrica) - Daniel Maza (bajo eléctrico) - Mariano Cusano (piano y teclados) y Nancy Arias (coros).

Fue grabado y mezclado a mediados del año 2006 en los estudios de Mariano Cusano y masterizado en Estudio 332 por el técnico Pablo López Ruiz.

Para mayor información: [www.morameson.com.ar](http://www.morameson.com.ar)



## ACASO DE LOS ENGRANAJES

### PROYECTO TEO CROMBERG

*La relación entre la nueva música “clásica” y la música de jazz promete ser fructífera, aún en el marco de discursos no tonales o puramente tímbricos.*

**“Acaso de los Engranajes”** (elegido segundo como Grupo Revelación de la encuesta de la revista digital *El Intruso*), se propone recorrer campos estéticos que se nutren del jazz, la música “clásica-contemporánea” y electroacústica a partir de la conjunción de la experiencia musical diversa de sus miembros.

Este quinteto de jazz contemporáneo de Buenos Aires, liderado por el compositor y pianista porteño Teodoro Cromberg, está integrado por músicos de vasta experiencia en la escena jazzística argentina: Daniel Johansen (saxo soprano) - Juan Pablo Arredondo (guitarra) - Jerónimo Carmona (contrabajo) - Carto Brandán (batería) y Teodoro Cromberg (piano, electroacústica y composición).

El CD consta de 9 piezas instrumentales: Intervalos I, Partes I, El Gráfico, Nocturno, Partes II, Acaso de los Engranajes, Intervalos II, Danzando bajo la ducha, Batalla naval. Sello *Blue Art*  
Para mayor información: [www.blueart.com.ar](http://www.blueart.com.ar)



**Mgtr. Diana Zuik**  
**Directora**  
**Revista nº 11**