

Instituto Politécnico do Porto

Escola Superior de Música, Artes e Espectáculo



**LAS HUELLAS DE LA MEMORIA EN LA MÚSICA
CONTEMPORÁNEA PARA FLAUTA DE PICO**

ANNA MARGULES RODRIGUEZ

Disertación para la obtención del grado de Master en
Música-Interpretación Artística

Area de especialización – Flauta de pico

Orientador: Profesor Doctor Miguel Ribeiro-Pereira

2015

In memoriam

Lydia Rodriguez Hahn y Ludwik Margules, mis padres,

Hanna y Fidelia

Agradecimientos

A Pedro Sousa Silva por haberme aconsejado y permitido realizar esta aventura en la ESMAE y por ser uno de los flautistas de pico más inteligentes y generosos que conozco. Hacen falta más como él.

A Miguel Ribeiro-Pereira por haber aceptado orientarme en esta investigación y por cada uno de sus comentarios. Los encuentros que hemos mantenido para la revisión del texto han sido de absoluta iluminación intelectual y espiritual.

A Ignacio Baca Lobera, Alejandra Hernández, Gabriela Ortiz, Diana Pérez Custodio y Victor Varela, los compositores que accedieron a participar en este proyecto respondiendo cuestionario. Me siento muy honrada de contar con su confianza y su amistad, y afortunada de poder interpretar sus bellas obras.

A mi compañero de vida, Michel Torres Alfonso, por su ayuda de transcriptor y su apoyo, cada día. A mi hermana Lydia Margules, por animarme a no dejar de escribir y estar siempre conmigo, a pesar de la lejanía.

Índice de contenidos

Agradecimientos	iii
Índice de contenidos	v
Índice de figuras	vii
Resumen	1
Abstract	1
0. Introducción	3
1. Breve reseña histórica de la flauta de pico en los siglos XX -XXI y estado de la cuestión	5
1.1 Primera mitad del siglo XX	5
1.2. Los años 1960-70 y la gran revolución instrumental	7
1.3. Algunas obras rompedoras	8
1.4. Los años 1970-80	10
1.5. Desde 1990 hasta ahora	11
2. Los compositores y su memoria: procesos del recuerdo	15
2.1. Del recuerdo originario al instrumento en sí	16
2.2. Conocer el instrumento	20
2.3. Procesos de creación	24
2.4. Memoria, flauta de pico y música	30
3. Tiempo y música, procesos de la memoria	35
3.1. Tiempo	35
3.2. Tiempo y música	37
3.3. Memoria y música	38
3.4. Procesos de la memoria	39
Cita	39
Resonancia	46
Evocación	48
4. El concierto como lugar de la macro-memoria	55
4.1. Hacer Música	55
4.2. Ritualidad	57
4.3. Teatralidad	58
5. Conclusiones	61
Bibliografía y referencias	63
Anexo I	67
Anexo II	85

Índice de figuras

Figura 1. Ejemplo de la primera estrofa de <i>A cantar m'er de so q'ieu non volria</i>	41
Figura 2. Tabla analítica: <i>Si me juzgan las cortes de amor</i>	41
Figura 3. Fragmento del principio de <i>Si me juzgan las cortes de amor</i>	42
Figura 4. Fragmentos del Polo Margariteño.....	45
Figura 5. Polo Margariteño al completo.....	45
Figura 6. Fragmento de <i>Memento</i>	47
Figura 7. Fragmento del principio de <i>Canto a Hanna</i>	49
Figura 8. Últimos compases de <i>Canto a Hanna</i>	50
Figura 9. Fragmento del principio de <i>Vuelos</i>	50
Figura 10. Fragmento de la sección intermedia (flautas tradicionales mexicanas).....	51

Resumen

Existe un tipo de repertorio contemporáneo para flauta de pico en donde podemos encontrar la huella del pasado y de culturas no europeas. A veces se muestra de manera obvia, y otras de forma casi imperceptible, a través de pequeños trazos. Es posible que esto se deba a que la flauta de pico posee en esencia una cualidad arquetípica de la que emana el poder de la evocación. Para poder profundizar sobre esto se cuestiona a algunos de los autores que han escrito este tipo repertorio. Se genera así una reflexión sobre los conceptos de tiempo, memoria musical y sobre los distintos procesos que de ahí se desprenden. Su síntesis se efectúa durante el fenómeno del concierto que se convierte en el lugar de la macro-memoria.

Palabras Clave: Flauta de pico, repertorio contemporáneo, tiempo, memoria, evocación, resonancia, cita.

Abstract

There is a kind of contemporary repertoire for recorder where we can find traces of the past and of non-European cultures. Sometimes it is shown in an obvious way, and some others it is there almost imperceptibly, through small signs. This may be because the recorder has in its essence an archetypal quality that emanates from the power of evocation. To deepen this issue we questioned some of the authors who have written this sort of music. A reflection on the concepts of time, musical memory and the various processes that emerge from there was thus generated. Its synthesis is carried out during the performance that becomes the site of macro-memory.

Keywords: Recorder, contemporary repertoire, time, memory, evocation, resonance, citation.

0. Introducción

Es sabido que a pesar de ser uno de los instrumentos más antiguos de los que se tiene conocimiento, la flauta de pico perdió la batalla con los demás debido a su falta de volumen, desde el momento en que los grupos orquestales empezaron a aumentar de tamaño durante la segunda mitad del siglo XVIII. Casi quedó en el olvido, en un segundo plano, sino hubiera sido porque siguió en ciertos países y estratos sociales como instrumento *amateur* durante casi siglo y medio. Sin embargo, cuando empezó el gran interés por la recuperación e interpretación del repertorio musical de antes de J. S. Bach hace aproximadamente unos 120 años, la flauta de pico tuvo un afortunado re-nacimiento. Desde su resurgimiento a finales del siglo XIX hasta ahora, la flauta de pico ha llegado estar hoy considerado como un instrumento contemporáneo por excelencia. Lo podemos encontrar frecuentemente como instrumento solista y de cámara en la programación de los mejores festivales de música de nuestros días, en todo el mundo.

Así, a lo largo de nuestro camino como intérpretes de flauta de pico nos hemos encontrado que mucho del repertorio contemporáneo que existe para el instrumento evoca sonidos, concepciones, formas de otros tiempos. Pero no sólo eso, sino que también despierta el recuerdo de timbres tradicionales de culturas no occidentales.

¿Porqué sucede esto? ¿Se debe a la forma que tenemos los intérpretes de presentar el instrumento y su repertorio a los compositores? ¿Es acaso también parte de la esencia tímbrica del instrumento la que despierta el recuerdo, y a continuación el interés por descubrir la música de otros tiempos y espacios históricos y geográficos para la escritura de nuevas obras? ¿Cómo se presentan estas huellas en la música escrita? Y finalmente ¿Qué hacemos con todo ello? ¿Cómo podemos presentar estas obras? ¿Cómo hacer revivir todo esto en la praxis, a la hora del concierto?

En el texto que aquí se presenta investigaremos cómo la memoria del pasado y de otras culturas forma parte esencial y constituyente de la música contemporánea para flauta de pico.

Nuestro objetivo es ver cómo los conceptos de memoria, evocación, y resonancia se convierten en latidos generadores de este tipo de repertorio.

Para ello, intentaremos situarnos contextualmente a partir de la elaboración de una breve reseña histórica sobre la flauta de pico. A continuación realizaremos un cuestionario a algunos de los compositores cuyas obras se interpretarán en el programa de concierto *Re-sonancias*, que se llevará a cabo el 27 de septiembre de 2015, como parte práctica del examen final de Master de la que escribe esta disertación.¹ A partir de su análisis intentaremos establecer cuál es la relación de estos autores con la flauta de pico, su repertorio y los que la tocan. Indagaremos además sobre sus recuerdos, para ver si esto influye de alguna manera en sus procesos de creación artística. Se hará seguidamente una reflexión sobre tiempo y memoria, y se procederá a extraer ciertas categorías del análisis del cuestionario para empezar a definir los conceptos arriba mencionados.

Posteriormente intentaremos plantear el evento del concierto como fenómeno ritual, es decir como secuencia de acciones, gestos, sonidos encargados también de mantener el recuerdo. Intentaremos descubrir también los posibles nexos con la teatralidad.

¹ El Programa del concierto *Re-sonancias* se incluye en los documentos anexos

1. Breve reseña histórica de la flauta de pico en los siglos XX -XXI y estado de la cuestión

Para poder establecer un estado de la cuestión sobre lo que concierne a esta investigación, queremos en primer lugar, trazar una breve reseña histórica sobre la flauta y los flautistas de pico y su repertorio, desde la primera mitad del siglo XX hasta la actualidad.

Con esto pretendemos establecer un punto de partida para empezar a indagar sobre una parte muy específica del repertorio contemporáneo de dicho instrumento: aquella que evoca sonidos, concepciones, formas de otros tiempos y que despierta también el recuerdo de timbres tradicionales de culturas no occidentales.

Consideramos además, que es nuestra responsabilidad recordar y dar el valor suficiente a nuestros orígenes como flautistas de pico. Así entenderemos quienes somos, en dónde estamos, y no caeremos en el frecuente error de pensar que estamos descubriendo algo totalmente nuevo.

Al contar esta breve historia, rendimos además homenaje algunas de las personas que han hecho posible que la flauta de pico siga hoy en día en el panorama del mundo de la música contemporánea.

1.1 Primera mitad del siglo XX

Desde su redescubrimiento hasta los años cincuenta, casi todo el repertorio que se tocaba con flauta de pico se centraba en torno al reciente interés por la música antigua, así como a repertorio pedagógico y de folklore tradicional arreglado para flautas de pico. Se trataba de música que en general resultaba muy apta para ser interpretada por aficionados y niños. El propio Arnold Dolmetsch en Inglaterra hizo algunas primeras composiciones y no podemos olvidar el Trio para flautas de pico del Plöner Musiktag (1932) de Hindemith, que tocaba también el instrumento. No es casualidad que varios compositores de la generación de

finales de los años cincuenta que escribieron para flauta de pico hayan estudiado precisamente con él.²

Parece ser que ya para estos años, la técnica instrumental se había desarrollado ampliamente. La prueba de esto es que encontramos desde entonces los nombres de primeros flautistas verdaderamente profesionales y de alto nivel tanto en las salas de concierto y festivales de música importantes, como dentro del ámbito docente, siendo algunos de estos profesores, también compositores.

En Inglaterra flautistas de pico como Edgard Hunt, Freda Dinn y en especial, Carl Dolmetsch impulsan enormemente el desarrollo de la flauta de pico. De hecho, Carl Dolmetsch ("Dolmetsch Online – Carl Dolmetsch", n.d.), empieza a interesarse por la música de su tiempo e inspira y encarga obras a grandes compositores de su entorno³. Su interés por el desarrollo de un repertorio nuevo llega al punto de estrenar una obra nueva en cada uno los conciertos realizados en el Wigmore Hall de Londres en 1939, 1941, y desde 1948 hasta 1989. Con el dúo que formó junto al pianista Joseph Saxby, recorrió Australia, Nueva Zelanda, Japón, Canadá y Estados Unidos y contribuyó a dar a la flauta de pico un lugar totalmente profesional, tanto que influiría a grandes flautistas de pico de generaciones posteriores.⁴ Le debemos a él la invención y desarrollo de las primeras flautas de plástico, hechas en el taller de construcción de instrumentos de Dolmetsch durante la segunda guerra mundial, y algunas innovaciones que se han utilizado después en construcción de flautas de pico modernas.

En Alemania asistimos también al auge de la flauta de pico con músicos como Ferdinand Conrad, Linde Höffer-von Winterfield, Hildemarie Peter, Hans Conrad Fehr que son al mismo tiempo profesores, intérpretes, e incluso algunos de ellos, como Hans Martin-Linde, compositores.

Sin embargo, hasta los años sesenta aún se tomaba al instrumento como una especie de flauta travesera sin posibilidad de dinámica a través del volumen, se le consideraba quizás como un instrumento melódico sin demasiadas cualidades expresivas.

² Arnold Cooke, Hans Ulrich Staeps, Hans Poser y Harald Genzmer estudiaron con Hindemith

³ Como Arnold Cooke, Cyrill Scott, Colin Hand, Gordon Jacobs, Robert Simpson, Edmund Rubbra, William Mathias, entre otros

⁴ Parece ser que fue después de escuchar un concierto de Carl Dolmetsch que Kees Otten decidió convertirse en flautista de pico profesional para ser profesor de Franz Brüggen.

1.2. Los años 1960-70 y la gran revolución instrumental

El momento del gran cambio se produjo sin duda entre los años sesenta y los setenta con la entrada en el panorama musical de Franz Brüggen (1934-2014), uno de los flautistas de pico más importantes e influyentes de los siglos XX y XXI.

Brüggen no sólo fue concertista de fama internacional y docente en el Conservatorio de Amsterdam durante 20 años, sino el fundador y director de la *Orquesta del Siglo XVIII*, una de las primeras orquestas en abordar repertorio del los siglos XVIII y XIX (primeros años) con instrumentos originales.

Es posible que a Brüggen le resultara demasiado pequeño el repertorio de la música antigua que se hacía usualmente en esa época y que era sobre todo la de los siglo XVII y XVIII. Él comprendió, como lo había hecho antes en Inglaterra Carl Dolmetsch, que tanto para su carrera como concertista como para el desarrollo del instrumento era necesario encargar obras a los compositores más importantes de su época.

Efectivamente, la mayoría de la música que se había hecho para flauta de pico hasta entonces era prácticamente tonal o modal. La gran fama de Franz Brüggen coincide justo con los años en donde se experimentaría con otro tipo de lenguaje compositivo más atonal e incluso serial. A su vez, estas nuevas formas de componer conllevaban la búsqueda de nuevos timbres instrumentales, y a partir de ello, el desarrollo de las llamadas técnicas extendidas. Evidentemente había que crear también una nueva escritura que permitiera la notación de los nuevos timbres instrumentales. Esto integraría un nuevo código para convertirse, más adelante, en parte de la escritura musical convencional.

No es extraño, encontrar en estos años (¡Incluso muchas veces sigue sucediendo ahora!), la explicación del código de escritura y de cómo realizar sonidos específicos recién inventados por el propio compositor y muy probablemente en colaboración con el intérprete a quien la obra estuviera dedicada en las primeras páginas de las composiciones.

Además, en esa época se publicaron libros de metodología para la mayoría de instrumentos en donde se describían estas nuevas técnicas y se enseñaba cómo ejecutarlas (Bartolozzi, 1982).

En el caso de la flauta de pico, una de las principales aportaciones en este sentido fue el libro de Michael Vetter, concertista y docente interesado en la improvisación y en la obra de Bussotti y Stockhausen. *IL Flauto Dolce Ed Acerbo: Instructions & Exercises for Players of New Recorder Music* (Vetter, 1969) es, hoy en día, un libro clásico. En dicho libro, además de introducir al instrumentista en las nuevas técnicas para flauta de pico, Vetter hizo una de las mayores compilaciones de multifónicos que se podían realizar con el instrumento.

Según Eve O'Kelly, el punto que lo cambió todo fue comprender por primera vez que en la flauta de pico existía una infinidad de digitaciones que le daban al instrumento la posibilidad de tener diversos timbres y sobre todo ciertas posibilidades dinámicas (O'Kelly, 1995, p. 160).

Las digitaciones alternativas habían existido ya en la música de otros tiempos, pero fue quizás entre finales de los años sesenta y durante los años setenta, que se tomó plena conciencia de la increíble herramienta que podían llegar a ser. A partir de lo anterior, además, se empezaron a investigar todas las demás posibilidades de realización de diferentes sonidos, articulaciones, efectos especiales etc. que se podían hacer con la flauta de pico. Así se comenzó a inscribir, al igual que el resto de instrumentos, en la música de su tiempo.

1.3. Algunas obras rompedoras

A continuación haremos una breve descripción de algunas de las composiciones que nos parecen más significativas para el desarrollo posterior de la flauta de pico. Se podría hablar de muchísimas piezas más, pero estas son las que pensamos que cambiaron tanto la mentalidad de los compositores como la de los intérpretes con respecto al instrumento.

Las dos obras quizás más importantes en este sentido, ambas encargadas por Franz Brüggen y dedicadas a él, son probablemente *Sweet* (1964), de Louie Andriessen y *Gesti* (1966) de Luciano Berio. Creemos que estas dos piezas revolucionarias para su época tratan, a partir del entendimiento de la verdadera esencia, o quizás del origen histórico de la flauta de pico, de trasgredir lo que hasta entonces se suponía que era este instrumento: una flauta “dulce”, y melódica. En este sentido Luciano Berio escribe *Gesti*, que se relaciona sin duda con la familia de sus *Sequenzas* para diversos instrumentos.

Durante prácticamente toda su vida, el flautista de pico tiene que estudiar con gran rigor y disciplina la coordinación de tres elementos que son inseparables: la articulación, el aire

(respiración: sonido) y la digitación. Sólo así logrará la destreza para poder interpretar cualquier tipo de repertorio.

Sin embargo, en *Gesti* el intérprete se encuentra con una obra que lo confronta con lo que siempre a practicado. En esta pieza Berio el compositor trata de hacer una total disociación de estos elementos. De hecho, él mismo escribe en una carta enviada a Brügger cuando le envía la pieza: “Me doy cuenta ahora que usted es responsable de uno de los más extraños “gestos” de mi vida. Como puede ver traté de celebrar un divorcio entre sus dedos y su boca...” (O’Kelly, 1995, p. 55)⁵. La notación de la obra también supuso algo totalmente innovador. Como en todas las obras de este período, el compositor explica en su primera página, su escritura y la forma de hacer cada uno de los efectos. Pero además de esto, nos encontramos una partitura que parecería escrita para un instrumento armónico y no melódico. ¡Son 2 sistemas diferentes: uno para todos los sonidos de voz, flauta y articulación y el otro para la digitación! Sin duda, el interpretar esta obra cambia totalmente la mentalidad del flautista y su acercamiento al instrumento.

Andriessen, a su vez, va más allá de lo que había escrito para la flauta de pico convencional y lo hace desde el principio, con el nombre de su composición: la palabra “Sweet” en holandés, quiere decir al mismo tiempo “dulce” y “sudor”. Así, lo que había sido un instrumento históricamente dulce y pastoril, se convierte aquí en todo lo contrario. La obra hará que el instrumentista trabaje y “sude” hasta llegar a la locura. Se trataba de componer una pieza tan virtuosa que fuera casi imposible de ejecutar, tanto que a pesar del esfuerzo del intérprete, llegaría el momento de la imposibilidad seguir tocando. Hay un *black out* mental, en donde el flautista ya no puede más y es interrumpido por ruido blanco, o algún ruido pregrabado que no sea reconocible. En la partitura esto se refleja con una interrupción de las notas convencionales por dos líneas rectas paralelas que duran el tiempo en que el flautista se queda *en blanco*. Finalmente el intérprete vuelve poco a poco en sí y se va reconstruyendo a través de su sonido, hasta llegar al final de la pieza.

Entre los años setenta y ochenta encontramos partituras para flauta de pico en donde se emplean todas estas técnicas extendidas, pero en donde el foco de atención se gira hacia el intérprete. Muchas de las obras son de carácter improvisatorio e introducen el elemento teatral. Estamos en los años en donde la *Performance* que había nacido en los años cincuenta junto con los demás movimientos artísticos de vanguardia, está en su máximo esplendor. Los intérpretes se vuelven, además de músicos, actores, bailarines, cantantes e

⁵ Traducción libre.

incluyen en sus actuaciones luces, escenografía, vestuario para poder realizar una acción artística total, en donde además el público puede llegar a ser integrado al evento escénico.

Podemos situar en este movimiento a una de las obras que, junto con *Sweet* y *Gesti*, ha tenido más repercusión para los flautistas de pico dedicados al repertorio contemporáneo. Se trata de *Black Intention* (1975) de Maki Ishii (1936-2003). Probablemente gracias a la milenaria tradición del Sakuhachi, la flauta de pico se introdujo en Japón y se desarrolló de una forma fluida, casi orgánica. Compositores como Hirose con *Meditation* o Shinohara con su obra *Fragmente*, contribuyen al *boom* del instrumento en Japón. Pero es Maki Ishii, compositor japonés que se había formado en Berlín, quien hace una de las mejores obras del repertorio contemporáneo para flauta de pico. Se trata de una pieza en donde estructural, técnica y conceptualmente hay un verdadero sincretismo entre la música tradicional japonesa y la europea. Utiliza elementos melódicos y tímbricos tradicionales japoneses, como la melodía pentatónica del principio, producida con dos flautas sopranos, una en A=440hz y la otra en A=415hz que crean una disonancia que da un color muy especial. La melodía va acelerándose cada vez hasta que llega a un climax en donde el intérprete explota en un grito y un golpea un Tam tam. En la parte intermedia de la pieza encontramos una atmósfera de meditación budista, y volvemos a lo pentatónico en el final, pero con interrupciones varias. Ishii trata todo el material desde una técnica compositiva europea utilizando además efectos como voz, *slaptone*, *vibratto*, *glissando* etc. Aquí también se utilizan diferentes notaciones.

La influencia de Brügger no se dio sólo gracias a su práctica como concertista sino que contribuyó al desarrollo de una “escuela holandesa” gracias a sus veinte años de docencia tanto en el Conservatorio de Amsterdam como en los diversos países donde fue a impartir cursos de flauta de pico.

1.4. Los años 1970-80

Cuando Franz Brügger se retiró de la docencia Walter van Hauwe tomó su relevo en el Conservatorio Sweelinck de Amsterdam. Van Hauwe había sido alumno suyo y había formado, junto con él y su compañero de generación Kees Boeke el revolucionario y vanguardista trío de flautas de pico “Sour Cream”.

Walter Van Hauwe escribe *The Modern Recorder Player* (tres volúmenes), quizás uno de los libros más completos de técnica profesional e interpretación de flauta de pico, ya que abarca

más de seis siglos de repertorio y hace un especial énfasis en las nuevas técnicas instrumentales (Hauwe, 1984). El libro es un resultado de años de investigación pedagógica, y de las aportaciones propias y de varios de sus alumnos que pasaron por el “Blok”, sistema pedagógico creado en principio por Kees Boeke (participó hasta 1980) y por él en los años setenta y que ha servido de modelo y ha sido un semillero de brillantes flautistas de pico en el mundo. De ahí han salido los mejores especialistas en todo tipo de repertorios. Walter van Hauwe formó (hasta 2006) e influyó en varias generaciones de flautistas de pico interesadas en seguir desarrollando el instrumento y su repertorio, desde el terreno de la improvisación, la fusión con otras músicas y la colaboración con compositores para la creación de nuevas obras.

Además de *The Modern Recorder Player* Van Hauwe creó el *Stichting blockfluit* (“Catalogue of Recorder Repertoire: Home,” n.d.), catálogo de música para flauta de pico por internet que contiene tanto repertorio contemporáneo como repertorio histórico y que sigue funcionando y ampliándose cada día, además de que puede ser consultado desde cualquier parte del mundo. Actualmente está gestionado por Paul Leenhouts (miembro fundador de Loeki Stardust Quartet y del Royal Wind y docente en Amsterdam durante una década) y por Jorge Isaac (sucesor de Walter Van Hauwe en el Conservatorio desde 2006). Como Isaac, existe ahora toda una generación que se está especializando en flauta de pico contemporánea en combinación con el mundo de la electrónica⁶.

1.5. Desde 1990 hasta ahora

A partir de los años noventa la cantidad de intérpretes que se dedican en parte o enteramente a este tipo de música se ha multiplicado de manera sustancial, de manera que, como lo hemos ya mencionado, la flauta de pico está considerada como un instrumento totalmente actual. Lo encontramos en la programación de los mejores festivales de música de nuestros días, *casi*⁷ a nivel mundial. Esto se debe también en parte, a la contribución que han hecho los constructores. Tanto para el desarrollo de nuestro instrumento como para la creación e interpretación de música contemporánea, ellos han sido fundamentales. Diremos simplemente, que además de la profunda investigación que han realizado constructores de

⁶ Antonio Politano, gran concertista que enseña en el Conservatorio de Lausanne en Suiza, lleva algunos años desarrollando un proyecto de investigación sobre las flautas “Paetzold” y su repertorio, especialmente en combinación con electrónica.

⁷ Este “casi” es un matiz importante, como lo podremos constatar más adelante.

flautas de pico como Morgan, Marvin, Brown, Livirghi, Much, Kanji-Sorel y sus sucesores a partir de modelos de épocas pasadas, existen algunas flautas de pico imaginadas y realizadas ya en el siglo XX (flauta cuadrada Paetzold, flauta armónica de Helder, Eagle de madera con ciertos implementos y la flauta Elodie o las flautas midi), creadas muchas veces con la colaboración de grandes intérpretes y pensadas específicamente para un repertorio más moderno.

Hemos hablado de lo que ha sucedido con la flauta de pico en Inglaterra, Holanda, y Alemania que fue en donde se originó todo el interés por el instrumento. Podríamos seguir hablando de cómo se desarrolló posteriormente en los Bélgica (Flanders Recorder Quartet), Escandinavia (Michala Petri, Dan Laurin, Clas Pehrsson), Países de Europa Central y del Este, Estados Unidos de Norte América, Asia (Japón y China principalmente), Oceanía (Australia y Nueva Zelandia), España, Italia y Portugal, y Latinoamérica (Brasil⁸, Argentina, Colombia y México principalmente).

Sin embargo, hemos encontrado poco material escrito sobre su desarrollo en estos países, y sobre todo en lo que se refiere a repertorio contemporáneo. Se trata en su mayoría de artículos sueltos, que en su mayoría no están traducidos al inglés, por lo que se quedan quizás en un ámbito demasiado local.

Nos referiremos aquí a los casos que conocemos más directamente que son los de México y España.

En México, la labor tanto pedagógica como concertística de María Díez Canedo y de Horacio Franco, dos flautistas de pico excepcionales, ha servido para hacer de la flauta de pico un instrumento enteramente profesional. Y esto no se debe, como en muchos otros países a la inserción de la flauta dulce en la educación musical del ámbito escolar.

Se puede atribuir realmente a Horacio Franco el hecho de que en México se conozca al instrumento de forma masiva. Franco, fue alumno de Marijke Missen y de Walter Van Hauwe en Amsterdam. Se trata sin duda alguna de un caso particular, porque no sólo es flautista de pico, sino también director de orquesta y coro y uno de los artistas más reconocidos y mediáticos de México y Latinoamérica. No sólo interpreta música antigua o contemporánea sino que abarca otros tipos de música, desde la música tradicional mexicana como el

⁸ Cabe destacar la gran labor que está haciendo César Villavicencio (nacido en el Perú, pero radicado en Sao Paolo) en el campo de la flauta Paetzold, las flautas Midi y la electrónica en general.

Danzón o música pop como los Beatles hasta el jazz. En lo que respecta esta investigación, fue el primero que al regresar de Holanda se atrevió a realizar un concierto de flauta de pico solo. Nunca antes se había realizado un evento así en el país. En esta memorable actuación, el público pudo escuchar por primera vez algunas obras contemporáneas europeas. Poco después, empezó a colaborar con Mario Lavista, uno de los compositores más importantes de México de los siglos XX-XXI, para la creación de la primera obra de vanguardia para flauta de pico: *Ofrenda*. Este fue el punto de partida para la creación de un importante repertorio mexicano para el instrumento⁹. Gracias a Horacio Franco, la flauta de pico en México, además de ser conocida por todos los sectores de la sociedad, es un instrumento que no sólo lleva la etiqueta de “instrumento de música antigua”.

En España la existencia de música contemporánea para flauta de pico es relativamente reciente y se ha ido incorporando muy poco a poco en los estudios de algunos Conservatorios de nivel medio y superior. Los flautistas de pico pioneros y especialistas en este campo son el Cuarteto de flautas de pico *Fruatto* y Joan Izquierdo en Cataluña, para quienes han escrito la mayoría de los compositores catalanes de vanguardia. En el resto del país, hay cada vez más mejores flautistas de pico y nuevas generaciones que quieren profundizar este tipo de repertorio. Sin embargo, a nivel del público en general queda aún la idea, de la flauta de pico como un instrumento apto sólo para interpretar música antigua, y en especial música barroca.

Para finalizar este capítulo nos referiremos a las publicaciones tanto en papel como en internet que han aparecido desde hace algunos años, que constituyen una fuente de información importante en lo que al instrumento se refiere.

Entre los libros más completos acerca de la flauta de pico, se encuentra *The Recorder: A Research and Information Guide*, de Griscom y Lasocki (Griscom & Lasocki, 2013). Junto con éste, *The recorder today*, de Eve O' Kelly (O'Kelly, 1990) y *The Cambridge companion to the recorder* editado por John Mansfield y Anthony Rowland Jones (Thomson & Rowland-Jones, 1995) tienen una importante sección que da luz sobre el repertorio contemporáneo.

⁹ Horacio Franco también fue profesor e inspiró a algunos de sus alumnos para seguir en el campo de interpretación de repertorio contemporáneo para flauta de pico. De hecho, algunos estudiamos después en el Conservatorio Amsterdam con Walter van Hauwe y con Paul Leenhouts. Entre sus alumnos destacados se encuentran Mónica López Lau, que volvió a México hace 7 años, Angélica Castelló que reside en Austria y la que escribe este texto, cuya residencia es España desde 1995.

La red de internet, por otra parte, se ha constituido como el sitio donde se puede encontrar cada vez más información acerca de la flauta de pico y su repertorio. Muchas de las grandes marcas de fabricación de instrumentos (Mollehauwer, Moeck, Dolmetsch, etc.) e incluso algunos de los constructores tienen páginas web y blogs en donde, dedican una parte a hablar sobre la música de flauta de pico. En este sentido, una de las páginas web más interesantes es *Recorder home page* creada y administrada por Nicholas Lander (“Recorder Home Page | Compiled by Nicholas S Lander”, n.d.). La página de Lander incluye artículos, bases de datos, bibliografía, historia y sobre una excelente descripción de distintos repertorios de diversos países y todos las épocas. El apartado sobre repertorio contemporáneo es de inmenso valor.

Dentro del mundo hispanohablante, una de las mayores aportaciones sobre todo tipo de información alrededor del instrumento ha sido sin duda *La Revista de flauta de pico*, editada de 1995 a 2004 por Bárbara Sela y Guillermo Pañalver, en España (Sela Andres, 1995). Muchos de nosotros pudimos verter algo de nuestra experiencia, desde artículos sobre la construcción de la flauta de pico y su funcionamiento, su historia, sus intérpretes, su repertorio etc. Ha sido además una de las pocas revistas en donde se podía encontrar cierta información sobre la flauta de pico en España, Portugal y Argentina.

Los compositores a quienes hemos invitado a participar en este proyecto contestando el cuestionario que mencionamos en la introducción pertenecen todos al ámbito musical iberoamericano al que nos acabamos de referir. Directa o indirectamente se han nutrido de los hallazgos que han realizado los músicos que hemos recordado a lo largo de estas líneas.

2. Los compositores y su memoria: procesos del recuerdo

En el capítulo que aquí se presenta se hace un análisis comentado del cuestionario que se ha realizado a cinco compositores vivos de cuyas obras se tomarán algunos ejemplos en esta disertación. Se ha elegido a estos creadores por un lado, porque sus piezas conforman parte del programa de concierto que interpretaremos para finalizar el Master en Interpretación Musical de la ESMAE, y por haber, entre ellos y la que escribe este texto, una cercanía y confianza construida a través de muchos años de conocimiento mutuo y colaboración.

El lector podrá, si lo desea, encontrar tanto el cuestionario como las páginas *web* con información sobre cada uno de los compositores en los anexos de este Proyecto científico.

Aunque se haya presentado como una lista de preguntas seguidas, el cuestionario está estructurado en tres grandes partes que conducen todas al meollo de esta investigación y que conforman, a su vez, su título: *Las huellas de la memoria en la obra contemporánea para flauta de pico*.

El primer grupo de preguntas (1 a 3) tiene que ver con el instrumento en sí, con el primer recuerdo que se tiene de él, con las asociaciones que pueden hacerse a partir de la flauta de pico, y con la opinión que tiene sobre ella el compositor.

Siguen luego preguntas (4 a 6) que van dirigidas a entender qué tipo de conocimiento tiene el compositor con respecto a la música hecha para el instrumento, y que a veces va de la mano con las obras que le ha hecho conocer el propio flautista con el que el compositor ha trabajado.

En el último grupo (7 a 10), se plantean problemas que tienen que ver con la obra en sí, su proceso de creación y la cercanía y/o dependencia con intérprete a quien se ha escrito la pieza.

Finalmente se da rienda suelta al compositor (11-12) para que se exprese en la medida de lo posible sobre el tema central de esta investigación.

Creemos que a partir de las respuestas se pueden extraer ideas clave y categorías que nos servirán para ir delucidando cómo se relaciona la flauta de pico y su repertorio con los distintos procesos de la memoria.

2.1. Del recuerdo originario al instrumento en sí

1. ¿Cuál es tu primer recuerdo de la flauta dulce o flauta de pico?

Para algunos de los compositores que aquí se presentan, el primer recuerdo de la flauta de pico está relacionado con la niñez y en muchas ocasiones tiene que ver con la etapa de formación básica de primaria y secundaria, es decir con la utilización de la flauta de pico dentro del ámbito pedagógico. En la mayoría de casos, el uso de instrumentos que son casi “de juguete” y no están bien hechos, la impartición de clases por profesores que no saben tocar casi nada y la ratio de alumnos por aula, hace que muchos niños empiecen a odiar la música a través de la flauta de pico. Sin embargo, los compositores que han participado en esta encuesta no tienen, afortunadamente, un mal recuerdo. Y esto con la añadidura de ser además, como dice Alejandra Hernández, un instrumento “obligatorio”, característica que conlleva a veces una cualidad de imposición que no es precisamente placentera. Aquí se ve lo contrario: para algunos de ellos es efectivamente el instrumento a partir del cual empiezan a descubrir el mundo de la música de una forma práctica y sensorial. En el caso de Gabriela Ortiz, el instrumento sirve incluso como herramienta para sus primeras invenciones musicales estimuladas por su profesor de música y a su vez compositor; para Alejandra Hernández, la flauta de pico le permite realizar sus primeras interpretaciones de melodías sencillas.

En Diana Pérez Custodio, en cambio (compositora española), el recuerdo se desarrolla en forma de *flash back*. Viajamos junto con ella a un momento muy particular, también de la temprana infancia: la tómbola de la feria de su pueblo en donde tuvo la suerte de que le tocara una flauta de pico de plástico roja y azul de tres agujeros. Sería quizás la llamada “flauta rociera” muy utilizada en la música tradicional de Andalucía, pero en forma juguete de feria. El hecho azaroso de haber ganado este objeto marca la vida de la compositora, que parece ver trazada su vocación desde ese momento, tanto así que, luego de insistir durante un tiempo, “consigue que le compren” una flauta de pico que sería, como ella misma dice, su “primer instrumento musical “de verdad”.

Para Nacho Baca Lobera y Víctor Varela, el verdadero recuerdo va unido a una época un tanto posterior de últimos años de adolescencia y primera adultez, y tiene más que ver con la formación universitaria que con la niñez, casi como si se tratara de un proceso iniciático. Encontramos en ambos que el momento preciso del descubrimiento de la flauta de pico está ligado con una sensación de apertura hacia un mundo de música distinto al de la música convencional: la “Música Antigua”. Baca Lobera recuerda incluso ese disco particular en el

que escuchó la flauta de pico por primera vez, es decir que se trata de un momento muy específico. Varela además conecta ese descubrimiento con un fenómeno social y una sensación de pertenencia. Un grupo de jóvenes contestatarios, irreverente, con una estética específica, un “injerto de hippies más comunistas”, es el que lo inicia al universo de la flauta de pico y la Música Antigua. Junto con esto le muestran la Música de Protesta, los jeans rotos, el despertar político, y todo esto unido en un mismo paquete al que quizás él mismo quisiera pertenecer.

La pregunta que se ha hecho a los compositores les ha llevado remitirse a una ubicación y una sensación particulares ligadas al origen de su relación con el instrumento. Se trata, sin duda, del recuerdo originario a partir del cual comienza su andadura hacia distintos horizontes. La flauta de pico se erige entonces como la herramienta con la que se descubre un mundo nuevo y desconocido. Está ligada a la invención, al juego, e incluso a la experiencia y el placer de poder hacer música práctica, producir sonido. Abre la puerta del mundo de la música en general o al universo de la música antigua en particular, pero también se revela como instrumento iniciático para pasar de una etapa de la vida a la siguiente.

2. ¿Con qué lo asocias?

Asociar es ser capaz de unir o de relacionar dos o más ideas que tienen algo en común, informaciones a veces nuevas con otras que ya forman parte de nuestro sistema y que van conformando proceso de memoria. Para Nacho Baca Lobera esto es tan obvio que él mismo remite, con una escueta respuesta, a la contestación anterior. En cambio, en los demás compositores la pregunta sirve como detonante para ahondar en un proceso de búsqueda hacia otros sectores de la memoria y hacia las sensaciones que les produce el instrumento en cuestión.

Aquí las respuestas son más particulares, más diversas y quizás, más profundas. Por una parte se vuelve a establecer la relación entre la flauta de pico y la música antigua. Es una asociación que puede partir ya sea de un conocimiento histórico, o surgir desde un punto de vista más imaginativo. Este último es el caso de Gabriela Ortiz, que no asocia la flauta de pico ni con la historia de la música propiamente dicha, ni con un estudio académico intelectual. Para ella, el recuerdo tiene que ver con escenas cortesanas renacentistas y medievales de la literatura o del cine, en donde se escucha una supuesta *música antigua* basada en fuentes históricas reales o totalmente inventada. Se trata de momentos muy específicos asociados a sonidos particulares. El recuerdo del instrumento en Ortiz va aunado con dos artes distintas, dos formas de ficción que se nutren, al igual que el propio

acto de componer, de imaginación e invención. La literatura, el cine, la composición pasan todas ellas por procesos abstractos que se sirven de la memoria para manipular la información hacia una representación posterior. En cambio, la música antigua desde la perspectiva histórica es mencionada casi “de pasada” por Hernández que, al principio de su respuesta, va saltando rápidamente de una idea a otra, como si se tratara de proceso de asociación libre casi freudiano. Varela también hace esta misma relación pero desde otro tratamiento. Curiosamente, ubica este tipo de asociación en un momento específico de su vida, cuando tiene más instrucción intelectual. Él relaciona también al instrumento con la música antigua y con la “Música de Palacio”, dejando irrumpir en su memoria imágenes de juglares y trovadores; se mezclan así repertorio e historia.

Por otra parte, la flauta de pico vinculada a los pájaros es una asociación que aparece en el recuerdo de ambos compositores. A través del instrumento (la flauta como herramienta), el Hombre aprehende los sonidos propios de la naturaleza, de la *música humana*, y los vuelve *música artificial*¹⁰. De hecho, se podría trazar un hilo conductor desde la época medieval, pasando por el renacimiento y el barroco, hasta llegar incluso a nuestra época con innumerables obras de carácter descriptivo (*Le chant des oiseaux* de Clément Janequin, *Engels nachtegaeltje* de Van Eyck, *Music for a Bird* de Hans-Martin Linde, etc.) que hacen patente esta asociación, una de las más frecuentes en la historia de la música. La flauta de pico además lleva a Varela al mundo pastoril, otra constante¹¹ no sólo en la música sino en iconografía y la historia del arte en general.

Como se ha mencionado anteriormente, Hernández va saltando de una idea a otra, habla de la música tradicional¹², la música antigua y la contemporánea y se deja llevar hacia sonidos, timbres, estilos particulares. Finalmente establece la relación con una emoción específica. La flauta de pico para ella está íntimamente ligada a una amiga que murió joven en un accidente y que fue quien le enseñó a tocar el instrumento. Se crea una sensación doble de disfrute y amistad al poder hacer música juntas, y al mismo de dolor por su pérdida trágica y abrupta. En su respuesta, Hernández viaja de lo objetivo y casi académico, a lo subjetivo, a lo íntimo.

¹⁰ Nos referimos a la tripartición boeciana de la música: Música mundana, música humana y música artificial.

¹¹ Monteverdi utiliza las flautas de pico en las escenas de pastores del *Orfeo*.

¹² Sobre todo se refiere a la música tradicional mexicana, en donde, las flautas y la percusión existen desde antes de la llegada de los españoles en el siglo XVI.

Este tipo de proceso se da también en la respuesta de Varela, que además de asociar la flauta de pico con la naturaleza y lo pastoril, o con un grupo de personas con características particulares, como se ha visto anteriormente, relaciona al instrumento con una sensación de juventud, fresca y lozanía.

Diana Pérez Custodio lleva a la respuesta directamente al terreno de lo personal. Nuevamente aparece el *flashback*, la infancia de la compositora, un sitio específico y placentero, sereno. El recuerdo aquí está unido a la figura de su padre leyendo en una butaca y la alegría de poder hacer música con el instrumento. En sus palabras y su forma de decir las, Pérez Custodio transmite la sensación de serenidad y belleza de un momento entrañable en su vida.

Las asociaciones que conforman el recuerdo de los compositores se presentan aquí como sedimentación de cultura adquirida, sin importar si se trata de ficción o historia real. Sin embargo, también hay una vuelta a un mundo de sensaciones y emociones, e incluso la flauta de pico se presenta como instrumento arquetípico, como memoria de los sonidos de siempre.

3. ¿Qué piensas sobre el instrumento en la actualidad?

La flauta de pico se revela en todas las respuestas como un instrumento poco convencional. Está al margen del grupo usual de instrumentos orquestales demasiado utilizados y explorados, lo que lo hace interesante para la mayoría de los compositores entrevistados. Por una parte, porque mantiene cierta frescura con respecto a los demás por el hecho de haber sido olvidado durante un tiempo. Todos ellos son conscientes de que su “renacimiento”, como menciona Baca Lobera, está totalmente ligado al interés de los intérpretes, que casi en forma de militancia (Varela), luchan por hacer que su instrumento permanezca vivo, no muera. Es un “mundo abierto a la búsqueda” (Gabriela Ortiz), lo que implica necesariamente que se vea a la flauta de pico desde un nuevo prisma de posibilidades técnicas, tímbricas y expresivas que se inscriben dentro del mundo de la música contemporánea.

Por otra parte, otra de sus características es que no se trata de una, sino de varias flautas de diferentes épocas, diversos tamaños, distintos timbres, y esto hace de la flauta de pico un instrumento muy particular, además de que tiene una “voz” (Alejandra Hernández) especial. Pérez Custodio, en cambio, nos recuerda que se trata de “el instrumento más natural y sencillo”, frase que nos lleva de vuelta al timbre “puro” de la flauta de pico, una sonoridad (de nuevo) primitiva, arquetípica. El instrumento se erige aquí también como herramienta

que posibilita el paso de un mundo a otro, liga el presente con el pasado e incluso con otras culturas quizás más naturales y sencillas. El “más” es clave aquí para entender que el presente es agitado y complejo. Introduce un punto de inquietud angustiante que hace que pensemos en lo otro como un lugar mejor. El irse a lo otro se vislumbra como una posible huida del presente.

Nuevamente los compositores inciden en pensar en la flauta de pico, no sólo como herramienta iniciática, que es como se habían referido a ella en la pregunta anterior, sino como un espacio de búsqueda abierto en si mismo. Es un instrumento que ha re-nacido, y en cuya esencia resuena un algo muy particular. La flauta de pico, el instrumento cuyo sonido natural y sencillo, casi primitivo, recuerda a la voz humana, se mantiene viva en el ámbito contemporáneo gracias al interés constante que tienen los intérpretes por su reactualización casi en forma de militancia.

2.2. Conocer el instrumento

4. ¿Qué repertorio para el instrumento conoces (Música Antigua, Contemporánea)?

Las contestaciones son bastante variadas sobre todo en cuanto a su tamaño. “Conozco los dos, aunque no soy experto en música antigua” (Baca Lobera) o “Bastantes cosas de ambas épocas” (Pérez Custodio) son respuestas en las que los compositores no se explayan nada. Existe en ambos una cierta contundencia, y al mismo tiempo una indeterminación que permite al lector imaginar lo que no se ha dicho. ¿Cómo llenar el vacío? Con la segunda parte de su frase, Baca Lobera traslada su foco de atención a la música contemporánea, lo que acota el punto de mira. Sin embargo, Pérez Custodio imprime en la frase una vaguedad que nos lanza sobre un campo de conocimiento tan amplio como se quiera, que se queda abierto. ¿Cuáles son estas “cosas” de las que habla? ¿Cuántas son “bastantes”?

Hernández y Varela hacen, en cambio, una enumeración detallada de las obras que conocen y que quizás hayan marcado su producción, pero con ciertos matices distintos entre las respuestas. La compositora trata a cada uno de los repertorios de forma diferente. Ella va desde su tiempo presente hacia el pasado. Primero se refiere al contemporáneo, nombrando cada una de las composiciones que seguramente ha escuchado y analizado y a sus creadores. Al resto lo menciona desde un punto de vista un tanto más general. Conoce “obras” del *ars nova*, del *ars subtilior*, del barroco, aunque de este último también puntualiza con el nombre de algunos compositores, quizás porque es el período más conocido. Incluso,

se permite hacer un guiño a la entrevistadora, mencionando los CD's que Anna Margules ha grabado y gracias a los que Hernández ha conocido parte del repertorio que menciona. Varela también hace un listado de composiciones particulares pero, a diferencia de Hernández, va en orden cronológico estricto, de lo más antiguo a lo contemporáneo. Él también, cuando dice "lo que ustedes tocaban en la escuela"¹³, me incluye en su respuesta, y aunque no lo menciona propiamente, a Joan Izquierdo, a quien dedica su primer obra para flauta de pico, *Oriente*.

Ortiz es quizás la única que admite en su respuesta no conocer demasiada la música antigua y al mismo tiempo entiende que esto es posiblemente un error. Sabe, quizás gracias a su primer maestro de composición¹⁴, que en ella se encuentran muchas claves o formas de concepción que son interesantes y que pueden ayudar a la nueva creación.

El conocimiento del repertorio y la historia de la música se van sedimentando en la mente de los compositores. Ambos son, sin duda, una puerta para su inspiración y una fuente de material que se transforma en una de las herramientas a partir de la cual pueden empezar a crear sus propias piezas, enriqueciendo el mundo de la música contemporánea.

5. ¿Cómo accediste al repertorio?

Esta pregunta es una continuación de la anterior y con ella se pretende ver si los compositores han ido de la mano del intérprete para el que han escrito sus obras.

Baca Lobera conoce tanto el repertorio como el instrumento de manera indirecta, de forma auditiva. Él mismo dice que no ha tocado la flauta de pico. Se le ha aproximado en principio como un melómano más, interesándose, indagando, buscando música, asistiendo a Festivales... casi como si se tratase de algún joven en busca discos de rock. También hace referencia a "colegas" (compañeros de trabajo o de profesión) que lo han introducido a parte del repertorio.

Alejandra Hernández se sitúa en primer lugar como alumna receptora de información y como persona abierta a recomendaciones externas. Luego es ella quien va hacia la

¹³ La "escuela" a la que se refiere Víctor Varela, es el Conservatorio Sweelinck de Amsterdam, en la que coincidimos cuando éramos estudiantes el propio compositor, Joan Izquierdo y la que escribe esta disertación.

¹⁴ El profesor de composición del que hablamos es Mario Lavista que ha empleado en gran parte de su obra, herramientas recogidas de la música antigua, en especial del *ars nova* (Machaut).

búsqueda del repertorio a partir de su interés personal y de los CD's de los intérpretes que le circundan.

Diana Pérez Custodio parte en un principio de sí misma, por su propio interés por la música antigua. Entiende además que hecho de ser compositora y profesora de composición hacen necesariamente que actualice constantemente con respecto al repertorio de música actual en general. Por otra parte, es interesante ver cómo la recepción de conocimiento en su caso, se realiza también de la hija a la madre, y no viceversa como suele suceder, ya que Pérez Custodio tiene contacto cotidiano con la flauta de pico y todo el universo implica por ser madre una hija que está estudiando flauta de pico.

En Víctor Varela el acceso al repertorio ha tenido también que ver con su actividad docente, ya que ha tenido que hacer cierta investigación para preparar las clases de historia de la música y estética que dio durante un tiempo en Venezuela, su país natal. Además, vuelve a mencionar que ha podido conocer música para flauta de pico por haber tenido, aunque fuera de forma *amateur*, un contacto práctico con el instrumento ya que él mismo ha tocado la flauta de pico.

Gabriela Ortiz responde a la pregunta de manera muy escueta. Sólo dice "Por Anna Margules". Nuevamente lo no dicho cobra importancia. ¿Porqué no menciona, su propio interés? ¿Porqué no hace referencia al flautista para quien escribió *Huítztl*, su primera pieza? La cercanía que ha habido entre la entrevistadora y Gabriela Ortiz (hemos sido testigos de nuestra vida desde los 18 años aproximadamente) ha permitido que le diera a conocer cierto repertorio medieval (a través del Trío Subtilior de flautas de pico del cual fui miembro fundador y activo durante más de diez años), además de mostrarle algunas piezas contemporáneas cruciales dentro de la música para flauta de pico del siglo XX, como *Black Intention* de Maki Ishii, *Sweet* de Louis Andriessen, o *Gesti* de Luciano Berio. Es probable que ya las hubiera visto y analizado anteriormente, pero quizás el acceso al repertorio ligado a un solo nombre se hace mucho más presente por la relación de amistad entre la intérprete y la compositora.

El acceso al repertorio de la flauta de pico parte de una propia necesidad, por interés general o para integrarse dentro del material de docencia y de la futura obra contemporánea. El compositor se muestra como sujeto investigador que puede, dado el caso, integrar la información para una futura transmisión de conocimiento o para la creación de nuevo repertorio. Del sujeto va hacia el conocimiento. Pero también del conocimiento

hacia el sujeto: es el receptor cuando se abre a las distintas recomendaciones de la gente (como ente abstracto) o a un repertorio específico transmitido por una hija o una amiga.

6. ¿Con qué flautistas de pico has trabajado?

Los compositores mexicanos (Gabriela Ortiz, Ignacio Baca Lobera y Alejandra Hernández) han trabajado con Horacio Franco y/o con su primera alumna, Anna Margules. Baca Lobera menciona también a Mónica López Lau, quien también estudió con Franco, como una flautista con la que quisiera trabajar más adelante. Todos ellos han pasado, en alguna etapa de su formación, por el Amsterdam y específicamente por las enseñanzas de Walter van Hauwe.

Diana Pérez Custodio es la compositora que ha trabajado con una mayor cantidad de flautistas de pico. Las cinco personas que menciona en un principio son especialistas en música contemporánea. Algunos de ellos, además de ser solistas, han sido miembros del Cuarteto Frullato, uno de los grupos de flautas de pico que han hecho historia dentro de la música contemporánea española por la cantidad de repertorio que se ha hecho específicamente para él. En estos últimos tres años la de producción para el instrumento de Pérez Custodio ha aumentado exponencialmente. Ha escrito para Carolina Vicente, Silvia Rodríguez, José Menéndez, Gonzalo Alonso y Alegría Muñoz. Pensamos que esto quizás tenga que ver con el hecho de que su propia hija, Alegría Muñoz, estudia flauta de pico en de manera profesional, acaba de terminar el Grado Medio en el Conservatorio Gonzalo Martín Tenllado de Málaga y empezará el Grado Superior en breve, probablemente en Holanda.

Es interesante notar que todos los compositores han contestado esta pregunta directamente, sin analizarla. Sin embargo, el único que ha saltado con la formulación de la misma es Víctor Varela. Su reacción es confrontar la pregunta en sí a través de su respuesta. Explica con gran contundencia que no trabaja *con*, sino *para* el flautista. El uso de estas preposiciones indica un punto de vista distinto de los demás con respecto al trabajo entre compositor e intérprete. Varela sustituye al “con” en sentido de “en compañía de”, de colaboración entre sujetos, por “para”, palabra que significa fin y al mismo tiempo de estar al servicio de alguien, de algo. La respuesta es congruente con su forma de escribir, como se verá más adelante.

Es bastante frecuente que los compositores se acerquen al instrumento y a su repertorio a través de los intérpretes para quienes escribirán la obra. Dado que la flauta de pico aparece

en muy pocos manuales de orquestación¹⁵, puede ser incluso que este sea el primer encuentro real. En nuestro caso particular, la primera sesión de trabajo consiste en hacer una demostración al compositor de las diferentes flautas de pico con sus posibilidades y limitaciones tímbricas y técnicas. Esto se complementa con la introducción a una amplia bibliografía (repertorio de música antigua y contemporánea, respectiva literatura, etc.) para que las puedan ir estudiando, analizando, y conociendo a fondo. Creemos que la visión que tiene el intérprete de su instrumento puede influenciar y ser crucial para el trabajo del compositor.

2.3. Procesos de creación

7. ¿Qué obra u obras has hecho para flauta de pico?

Los compositores han respondido casi en forma de simple enumeración, sin grandes explicaciones o comentarios estéticos. Creemos que de todas formas era pertinente mantener la pregunta y sus respuestas en el corpus del análisis del cuestionario, para poder adentrarnos en los procesos creativos a partir de esta primera perspectiva cuantitativa. Hemos ordenado las respuestas también en forma de listado, mencionando a cada uno de los compositores, según la cantidad de obras que han escrito para flauta de pico, de menos a más.

- Baca Lobera es el único que formula su respuesta con dos frases cortas pero completas. En la primera habla de “sólo una pieza, *Memento*”. Enseguida, como si tuviera que disculparse por no haber escrito más, o quizás por tener la deseos de escribir otra, completa con una segunda frase en donde muestra la esperanza de hacer una segunda pieza.
- Hernández contesta sólo con el nombre de la pieza, *Vuelos*, ni siquiera pronuncia una frase completa.
- Ortiz enumera, dice directamente la cantidad, “dos”, y el nombre de cada una de sus composiciones siguiendo un orden cronológico, pero sin mencionar el año: *Huitztl* y *Canto a Hanna*.
- Varela hace también un listado con el nombre de la pieza, e introduce el año de su creación y la plantilla de instrumentos para los que la ha escrito.

¹⁵ Una excepción digna de mencionar es el libro de Agustín Charles, *Instrumentación y Orquestación clásica y contemporánea* (vol.1 “Viento madera, viento metal y voz”), editado por Impromptu editores S.L.

- Pérez Custodio especifica ella misma que va a hacer la enumeración de sus obras por orden cronológico. Hace una lista con el nombre y el año de la composición. Al final remite al lector a su página web en donde podrá encontrar las duraciones de las piezas y la plantilla de instrumentos.

El foco de atención aquí se traslada a la música en sí, e incluso a veces, al año de su creación y sus instrumentos específicos, otorgándole sus primeros signos de identidad. Los compositores no se refieren a sí mismos ni directa ni indirectamente, y ninguno de ellos ha vuelto a mencionar al intérprete para quien han escrito las obras que han enumerado.

8. ¿Cómo ha sido el proceso de creación de la obra?

Gabriela Ortiz habla del proceso de creación de su obra musical como una totalidad. Junto con Ignacio Baca Lobera, Diana Pérez Custodio y Víctor Varela parte también de una idea general para llegar a la pieza o piezas que han escrito para flauta de pico. Alejandra Hernández en cambio, va directamente a lo específico, a la descripción del proceso que llevó a cabo para la escritura de *Vuelos*, su única obra para flauta de pico hasta el momento. Así, Gabriela Ortiz se remite al intérprete como parte constitutiva de la creación de su obra. No hace realmente un autoanálisis metódico de su proceso sino que desvía la atención hacia la colaboración cercana con los intérpretes. Por una parte, sabe que la proximidad que se ha dado entre ella y los instrumentistas para quienes ha escrito en los últimos años la ha ayudado a conocer y entender las técnicas y cualidades expresivas del instrumento; pero además, la posibilidad de adentrarse en el mundo del otro, el del intérprete, se transforma en una fuente de inspiración para su la concepción de su obra. En este caso además, pone el ejemplo de la pieza compuesta para Anna Margules.

Baca Lobera en cambio, describe las dos maneras distintas en las que suele escribir una composición. En el caso de no conocer, o de conocer poco el instrumento, parte de una idea central clara que luego adaptará al instrumento. El instrumento es el que se “integrará orgánicamente” a la idea de la pieza (este es el caso de *Memento*). En el supuesto contrario, es el propio instrumento, “su timbre, sus características de ejecución” el que define tanto la pieza como su estructura. El compositor describe el proceso creativo de una forma muy racional, centrado en su propia producción, sin hablar, o mencionando tan sólo de una manera lejana, a la intérprete.

Pérez Custodio describe su creación también de una forma muy metódica, haciendo, como Baca Lobera, un recorrido de lo general a lo particular. Parte del concepto y estructura de su obra como totalidad y llega a la descripción del proceso de la pieza *Si me juzgan las cortes*

de amor, que escribió para la que hace el cuestionario. Al ser una obra para flauta Paetzold, electrónica y video, la compositora plantea desde el principio un trabajo de colaboración con la videoartista Ana Sedeño. A partir de una idea clara y un plan de la composición a los que se han llegado luego de un trabajo en común, cada una de ellas empieza a trabajar por su cuenta. Lo primero que hace Pérez Custodio es grabar y manipular su propia voz para la composición de la parte electrónica. Es interesante notar que hay una implicación directa de ella como intérprete dentro de su obra, en la parte de audio. Lo último que escribe es la partitura de la flauta de pico, y ella misma puntualiza que esto sólo se puede realizar gracias a que existe, desde un principio, un itinerario claro para la creación de la pieza. Cuando la parte musical está acabada, la compositora y la videoartista vuelven a juntarse para que se pueda completar y concluir la parte del video.

Víctor Varela afirma que cada obra sigue un itinerario propio y pone como ejemplo cada una de las tres piezas que ha escrito para flauta de pico, haciendo una síntesis de cada una de las ideas de las que parten. “En *Oriente* me interesó el proceso de revelado fotográfico y un polo margariteño; en *Miró-epsilon*, la forma como Joan Miró entendía los colores complementarios; en *High pressure* me interesaron las repeticiones y alternancias como arquetipos”. Para él el proceso de creación depende de cada obra. El material musical es el que indica el camino a seguir¹⁶.

Alejandra Hernández se centra directamente en su pieza para flauta de pico y electrónica *Vuelos*. Hace una descripción pormenorizada de todo el proceso, desde la gestación de la idea y su desarrollo, hasta la descripción de la pieza como tal. Hace referencia en un principio, a la colaboración entre la ella y la intérprete (Anna Margules), luego a la realización de una amplia investigación sobre los timbres de flautas diversas (tradicionales mexicanas y la flautas de europeas de la intérprete) y su grabación para su posterior manipulación electrónica. Finalmente, la compositora se remite a los diversos encuentros que mantiene con la flautista durante el la elaboración de su obra. A partir de aquí, establece el vínculo emocional con la pieza (la muerte de una amiga en común) y la influencia de este dolor sobre la composición. Para la Hernández su obra “Es una manera de pensar la muerte como generadora de vida”. Pensamos que esta frase resume toda la concepción de su pieza. Ella misma tiene claro que el uso de sonoridades previamente manipuladas de flautas y de silbatos de antaño, y a través de la espacialización (por medio de la cuadrafonía), *Vuelos* plantea, sin duda, la creación de un espacio ritual.

¹⁶ A la manera de Stravinsky.

Es interesante notar los distintos puntos de vista sobre la pregunta en sí. El cuestionar sobre el proceso de creación de la obra supone problemas de sentido que nos habíamos imaginado a la hora de plantearla. La que escribe este texto había pensado que, ya que cada uno de los compositores que participaron en el cuestionario habían escrito una obra para flauta de pico dedicada a ella, se centrarían inmediatamente en contestar sobre la creación de esa pieza en particular¹⁷. Sin embargo, no es así. La única que responde en ese sentido es Alejandra Hernández, quizá, porque a diferencia de los demás compositores, tiene una sola obra para flauta de pico en su repertorio. En cambio la obra para Gabriela Ortiz, Ignacio Baca Lobera, Diana Pérez Custodio y Víctor Varela implica una totalidad. Es un genérico que significa todas y cada una de sus obras. La pieza escrita para Anna Margules se inscribe dentro de esta totalidad, se vuelve una de tantas obras dentro de su amplio repertorio.

9. ¿Has sido totalmente independiente del flautista a quien se la has escrito o han trabajado codo a codo?

Baca Lobera defiende la cercanía y retroalimentación que ha habido con la intérprete para quien escribe *Memento*. Quizás este sea su ideal, aunque sepamos que la realidad no haya sido exactamente así.¹⁸

Gabriela Ortiz entiende que esta pregunta se contesta en la pregunta anterior. Su respuesta es escueta. Efectivamente, como se ha visto, en *Canto a Hanna* el trabajo entre compositora e intérprete ha sido muy cercano, desde los encuentros en donde se mostraron las posibilidades técnicas y expresivas de las flautas de pico y en los que la intérprete le dio a conocer el repertorio, hasta las revisiones conjuntas de la pieza para su posterior estreno y correcciones diversas.

Alejandra Hernández reitera su postura en cuanto la importancia de la colaboración continua y cercana con “los intérpretes”. Luego se centra directamente en su trabajo con Anna Margules, particularmente en *Vuelos* y se explaya en el relato del trabajo que se realizó junto con ella durante la gestación de la pieza. Ella habla del proceso como un círculo que se completa cuando la intérprete toca la pieza que idearon ambas.

¹⁷ ¿Es el quizás un problema de egocentrismo...?

¹⁸ La pieza fue ideada a distancia y se le dio a la intérprete pocos días antes de su estreno.

Pienso que los intérpretes le proporcionan a las obras una vida propia y singular, en donde la esencia permanece, es decir la conceptualización de la obra por el compositor. Cada intérprete tiene su propio estilo, su expresividad, por lo tanto cada interpretación de algún modo moldea la idea primera, la composición en sí.

Para Pérez Custodio es igualmente importante tener presente al intérprete para el que compone. Como Hernández y Ortiz habla al principio de los intérpretes en general y luego sitúa su descripción en el trabajo particular que ha realizado con Anna Margules:

Yo siempre necesito pensar en el intérprete para el que escribo; sus peculiaridades, sus habilidades y sus limitaciones me inspiran para crear una obra totalmente personalizada, aunque luego pueda por supuesto ser tocada por cualquier otro intérprete. En este caso concreto tuve la posibilidad de conversar tranquilamente con la dedicataria, Anna Margules, así como de grabarla mostrándome todas las posibilidades que podía extraer al instrumento, la flauta Paetzold, hasta aquel momento desconocida para mí.

Varela es nuevamente aquí *el disidente*. A diferencia de los demás compositores, que son partidarios del trabajo codo a codo con los intérpretes, él defiende el hecho de hacer un trabajo independiente, incluso teniéndolo a su lado. “Yo escribo y cuando la pieza está concluida, los músicos tocan”. Se establece aquí un triángulo formado por *yo-la obra-ellos* en donde *yo*, es el compositor en sí mismo, y está casi enfrentado con *ellos*, que ahora no son *los intérpretes* sino que son *los músicos*. Hay que notar que en su manera de decir la frase pareciera como si desligara su escritura de la propia música. Ya no utiliza la palabra intérprete, sino que los músicos, los otros, son los que tocan, los que hacen que lo escrito suene.

La colaboración entre compositores e intérpretes es un tema crucial y candente para proceso de creación. Se puede entrever en sus respuestas el problema de la relación entre los sujetos y la obra, y sobre todo lo complejo de la autoría y la interpretación de la misma, a partir de las que se disparan la preguntas ¿Quién es el primer creador? ¿Quién es el primer lector? ¿Quién es el primer intérprete? ¿Quién es el primer oyente?.

10. ¿Pensabas en el intérprete cuando la estabas componiendo?

Como se verá a continuación, las respuestas de todas las compositoras son bastante categóricas y contrastan con las de Ignacio Baca Lobera y Víctor Varela, que tienen un tono completamente distinto del de ellas.

Gabriela Ortiz resume su respuesta en una sola palabra: “Totalmente”. Efectivamente, entendemos que ha hecho la pieza específicamente para el instrumento y la persona a quien se la dedica. En el caso de *Huitztl*, se mezclan la música algo nerviosa con el virtuosismo en términos de velocidad, características que están seguramente basadas en la personalidad y forma de tocar Horacio Franco, para quien escribe su primer pieza para flauta de pico. En *Canto a Hanna* en cambio, hay mucha utilización de voz y de canto, ya que Gabriela sabe que una de las especialidades de Anna Margules es precisamente cantar y tocar a la vez. La belleza está en la calidez sonido y en la melodía, la fuerza de la música reside en la contención.

Alejandra Hernández se remite de nuevo a su obra *Vuelos*. “Por supuesto que sí” es como el “totalmente” anterior, aunado aquí a la cercanía vital con la intérprete con quien la compositora afirma tener una “complicidad de vida”.

La frase de Diana Pérez Custodio es también contundente: “Todo el rato. Sin su sonido y su voz la obra nunca hubiera sido así”. Esta respuesta y la de la pregunta anterior están ligadas. En este caso, la compositora está pensando en las características del instrumento y sobre todo del (la) intérprete para quien está escribiendo la obra. Pérez Custodio escribe “Obras personalizadas”. En el caso de *Si me juzgan las cortes de amor* le interesó el canto combinado con la voz, el hecho de ser mujer (quizás), y el interés compartido por la música medieval.

La pregunta causa en Baca Lobera una cierta desazón, casi como si no la entendiera realmente o le molestara por algo, así que en seguida trata de puntualizar, de acotar la misma pregunta para poder contestarla claramente. La centra entonces en pensar en la posibilidad o imposibilidad del intérprete para tocar lo que él va escribiendo. Para él es importante “retar” al instrumentista con lenguajes o técnicas que a lo mejor son desconocidas para ambos. Baca Lobera asocia esa idea en principio con su historia de intérprete autodidacta, lo que hace que su formación práctica se base en una búsqueda totalmente personal.

Retar como hacen los contrincantes de una batalla o un juego, ver la capacidad de hacer algo propuesto por el otro, sin saber qué encontrarán al entrar en el juego es una idea que, si no espanta al instrumentista, puede funcionar como estímulo en forma de detonador tanto para el compositor como para el intérprete que se tienen que adentrar ambos en el terreno de lo desconocido, en donde muchas veces, lo imposible se vuelve posible. Empieza así la búsqueda de nuevas técnicas, nuevas formas de expresión.

Como lo ha explicado en la respuesta anterior, Víctor Varela no trabaja *con*, sino que escribe *para* el intérprete. Sin embargo sí piensa en lo que el intérprete puede hacer como fuente de información para inspirarse y estimularse, aunque no se refiera precisamente a lo que pueda realizar musicalmente hablando. De hecho, con respecto a *Oriente*, Varela se refiere a la capacidad pulmonar de Joan Izquierdo, para quien está escrita la obra, que le da pie a escribir una primera frase en donde el flautista tiene que soplar continuamente durante un largo rato.

Esta pregunta es un tanto diferente de la anterior. El foco de atención se desvía del trabajo de colaboración, hacia el recuerdo del intérprete a la hora de componer. Pensar en alguien implica una ausencia aunque sea momentánea, y forzosamente una distancia de tiempo y lugar. Pensar en quiere decir en este caso, recordar a.

2.4. Memoria, flauta de pico y música

11. ¿Tu obra tiene algo que ver con la memoria?

La pregunta funciona como detonante para que Baca Lobera empiece a lanzar diferentes ideas y asociaciones que tienen que ver con distintos tipos de memoria en general: en un principio habla sobre ella desde el punto de vista neuropsicológico y emocional, pero también la entiende como tradición y arquetipo cuando la relaciona con la cultura, el arte y la sociedad. Por una parte el compositor se pregunta por las causas del recuerdo, pero como contrapartida también introduce en su discurso el concepto del olvido. Cuando nos dice “a veces es mejor olvidar”, pronuncia una frase que conlleva la fuerza de lo no dicho, evoca todo eso que es preferible borrar de la memoria para limpiar el alma, dejar espacio para que lo importante emerja y lo nuevo pueda introducirse.

Finalmente, Baca Lobera se concentra en la relación entre música y memoria. La memoria es “La otra vida de la música”, lo que implica que por una parte hay una música que se realiza en el presente sonoro de la escucha. Sin embargo, hay otra que tiene lugar en el preciso momento en que el sonido físico ya ha pasado y renace en la memoria para ir, según él, muriendo poco a poco a través de un recuerdo que se va borrando. Baca Lobera afirma que “Cuanto más se escucha, más rápido se olvida”. Con esta frase el compositor vuelve a introducir la relación entre la escucha y el olvido y, sin decirlo realmente, permite entrever aquí el concepto del sonido como resonancia.

Gabriela Ortiz responde de una manera bastante pragmática y habla directamente de sus dos piezas para flauta de pico. La memoria es para ella es evocación cuando remite directamente a una imagen o impresión precisa: en el caso de su pieza *Huitztl* se trata de un pájaro veloz, con aleteo de cambios súbitos¹⁹. En *Canto a Hanna* Ortiz habla de “una música atemporal de forma personal”, una pieza que es eterna, es decir que no muere y está siempre presente. A través de ella compositora, intérprete y escucha realizan una comunión con una emoción profunda que les lleva a adentrarse en una atmósfera de “espiritualidad interna”. Como veremos más adelante, el recuerdo funciona aquí como fuente de inspiración y como estructura para ambas obras.

A Alejandra Hernández esta pregunta le permite resumir los dos puntos centrales sobre los que ha hecho la composición *Vuelos*. Desde su presente, es decir desde la utilización de la electrónica y estructuras contemporáneas, la compositora nos remite a los sonidos casi arquetípicos de flautas de hace mucho tiempo. Por otra parte, como ya ha mencionado antes, escribe la pieza como homenaje a “un ser ausente y muy querido”. De hecho, ella se refiere a su obra como “un espacio sonoro de evocación”, pero nos atreveríamos a ir un poco más allá, para nosotros la obra es en realidad: un lugar de invocación.

En la respuesta de Diana Pérez Custodio la palabra *siempre* aparece de manera reiterada (tres veces en un párrafo de cuatro líneas). De hecho “Siempre” es la primera palabra con la que la empieza, sola, sin verbo, sin predicado. Nuevamente hace referencia a la asociación entre memoria y eternidad: su obra se relaciona con la memoria en todo o cualquier tiempo, perpetuamente, en un tiempo sin comienzo ni fin. La melodía medieval que utiliza en la composición *Si me juzgan las cortes de amor* ha existido junto a ella, la ha “acompañado” durante gran parte de su vida. Además ha tenido la posibilidad de experimentarla de manera práctica, ha podido tocarla con la flauta de su niñez (nuevamente existe aquí una asociación directa entre la flauta de pico y la infancia) y la ha conmovido “siempre” y “profundamente”. Diana Pérez Custodio se refiere a esta pieza en particular como parte de un todo, la inserta en su obra musical que es, en gran medida, autobiográfica. Ella misma es consciente de cómo utiliza su experiencia de vida (sedimentada en su memoria) como fuente de inspiración y estructura para su composición.

Varela ha pensado ya en este pregunta en diversas ocasiones y esto se nota en su discurso. La expresión que utiliza al principio “¡Pregunta compleja!”, o “¡Y dale!” del final de su

¹⁹ *Huitztl* o *Huitzil* quiere decir colibrí en lengua náhuatl, idioma uto-azteca hablada por nahuas en México y en Centroamérica y que existe por lo menos desde el siglo VII.

respuesta, revelan incluso una alegre ironía que sólo se produce cuando la persona tiene un conocimiento tan profundo del tema que puede permitirse hacer una broma. De hecho, los ejemplos que propone para aclarar sus ideas son brillantes. El compositor tiene presente la relación de la memoria con “el todo” a través del “inconsciente colectivo de Jung” es decir que aquí también aparece nuevamente la idea de arquetipo.

Para Víctor Varela “todo se conecta con todo”, es decir que ve la obra musical unida a un todo, como organismo vivo y cambiante. De hecho sabe bien que la memoria tiene distintas maneras de revelarse: como evocación, es decir como llamada de algo o alguien de otro tiempo, y también como trazos, huellas. La memoria trabaja como proceso de sedimentación, asentándose “unas cosas sobre otras”, en el camino de la vida. No hay invención por generación espontánea: “Nadie se inventa al universo de una sola sentada”.

Memoria, olvido, evocación, espiritualidad, arquetipo, sedimentación, inconsciente colectivo, son palabras que si bien estaban latentes o aparecían tímidamente en las respuestas anteriores, se disparan ahora con claridad, como si se tratara de una explosión de conceptos que han quedado vertidos en el espacio.

12. ¿Quieres añadir algo más?

Ignacio Baca Lobera y Alejandra Hernández consideran que ya han dicho todo lo que tenían decir. El “no” de Baca Lobera es más categórico que el “creo que no” de Hernández que revela cierta indecisión, o que quizás sea una forma retórica más amable de negación.

Gabriela Ortiz y Diana Pérez Custodio se explayan un poco más. Ortiz vuelve sobre la idea de la colaboración necesaria entre intérprete y compositor. Ambas compositoras aprovechan también para hablar una vez más sobre la impresión que tienen de la flauta de pico: un instrumento tan antiguo como vigente, fascinante y expresivo, al que hay que seguir conociendo.

Varela aprovecha la pregunta para hablar cronológica y autobiográficamente de su relación con el instrumento a nivel práctico como flautista de pico amateur, primero autodidacta y después con cierta instrucción recibida por parte de los distintos profesores a quienes menciona. Lo importante es quizás, que a pesar de su nivel técnico que reconoce como bastante bajo, utiliza al instrumento en lugar del piano cuando tiene que componer para flauta de pico.

A partir del análisis del cuestionario se ha podido, efectivamente, extraer ciertas categorías que nos ayudarán a entender cuál es la relación entre la música, la memoria, y una parte del repertorio contemporáneo para flauta de pico. Nuestra tarea en el capítulo siguiente será tratar de redefinirlas y entender cómo se presentan en las propias obras de los autores que lo han respondido.

3. Tiempo y música, procesos de la memoria

Intentaremos ahora hablar de los procesos de la memoria en relación con la música y la flauta de pico a partir de las ideas que fueron emergiendo del cuestionario anterior. Añadiremos además otros conceptos que nos parecen importantes, y los redefiniremos a través de ejemplos de las obras de los compositores que se prestaron a responderlo y que forman parte del programa de concierto *Re-sonancias (Latidos del la memoria en aires del presente)*.

3.1. Tiempo

Para poder centrarnos en la memoria, como la posibilidad en principio de traer a nuestro presente eventos de tiempos pasados y de otras culturas, nos tenemos que remitir obligatoriamente al concepto del tiempo, que es a su vez, parte esencial de la música. El tiempo se ha tratado de definir de maneras diversas durante el transcurso de la historia de la humanidad y sigue siendo, a día de hoy, una noción abstracta, compleja y casi inaprensible. De hecho, el hombre se construye a sí mismo y trata de entender su existencia y la de los demás seres y objetos a través de la temporalidad. Sabemos entonces que reflexiona sobre este fenómeno desde su condición inherente. Su propia vida está limitada por una duración y por un devenir, desde el momento en que nace hasta que muere, es decir que es en sí mismo un ser temporal. ¿Lo será sólo en esta vida? ¿Y si existiera la reencarnación? ¿Lo será sólo mientras está despierto?

El origen de la reflexión occidental sobre el tiempo puede encontrarse desde el siglo VI a.C, en la filosofía de los griegos. Ya Heráclito establece el tiempo como movimiento del cosmos, un fluir constante cuya imagen queda reflejada como metáfora en su famoso río. Más tarde en *La Física*, Aristóteles (siglo IV a. C), añade a esto la idea de tiempo como número al demostrar que se habla en términos de mucho o poco tiempo, es decir que es algo que se puede medir. El concepto se transforma cuando pasa por el tamiz judeo-cristiano. En el pensamiento de San Agustín, el tiempo sólo se entiende en conexión íntima con el espíritu. En su libro *Las Confesiones*, además de ser movimiento y medida, es devenir. Es pasado, presente, futuro, o definiéndolo mejor, son tres presentes:

Hay tres tiempos: presente de los hechos pasados, presente de los presentes y presente de los futuros". De hecho, estos tres son algo que está en el alma y nos

los veo en otra parte: memoria presente de los hechos pasados, contemplación presente de los hechos presentes, y espera presente de los futuros (San Agustín, 2010, p. 510).

El pasado es lo que traemos al presente a través del recuerdo, el presente es lo que ya no es, y el futuro es lo que esperamos en el presente y que todavía no ha sucedido.

Efectivamente, encontramos ya aquí el tiempo subjetivo, noción que se refuerza posteriormente en el pensamiento romántico en donde somos nosotros los que percibimos el tiempo desde el propio tiempo.

Dentro de las líneas de reflexión constantes en el transcurso de la historia de la humanidad y sobre todo en el mundo occidental, la noción del tiempo ha sido por una parte y casi siempre, lineal. Sin embargo, existen otras sociedades en donde el tiempo es circular, cíclico, espiral. Esto sucede en la mayor parte del pensamiento mesoamericano (mayas, aztecas etc.), en la filosofía budista etc.

Así, podemos ver que la temporalidad es relativa. No es extraño que en el mismo espacio dos personas sientan el paso del tiempo de distinta manera. Puede incluso una misma persona tener la sensación de que una hora puede durar muchísimo, o transcurrir de manera fugaz. La lentitud o rapidéz con la que experimentamos el fluir del tiempo confirma que nuestra temporalidad es como decíamos antes, psicológica y subjetiva. Pero además, sabemos también desde las ideas planteadas por Durkheim y seguidas por Halbwachs (Huizi Urmeneta, 1998) y Jung, en el siglo XX, que el tiempo es una construcción que se va edificando a partir de los pensamientos colectivos (memoria colectiva) que nos vamos pasando de generación a generación.

Estas son tan sólo unas cuantas ideas sobre el concepto del tiempo, entre tantas otras, que coexisten en la actualidad. Rubén López Cano (2001) lo describe claramente en un artículo llamado "Cronoestética":

- 1) Vivimos en un *universo multitemporal*, donde 2) una infinidad de ejes posibles, entendidos estos como construcciones gnoseológicas que nos permiten acceder a la comprensión de un concepto tan complejo, conviven sincrónicamente, como una especie de pilares virtuales en los cuales apoyamos una serie de escurridizas experiencias fragmentadas (p. 179).

Efectivamente, vivimos en un presente construido por una superposición de tiempos, una sincronía de diferentes realidades.

3.2. Tiempo y música

La música es, ante todo, sonido (es decir vibración), y se constituye como un lenguaje artístico no verbal que transcurre organizando su material sonoro desde y en el tiempo. Al igual que ha pasado con la concepción del tiempo, la temporalidad de la música ha sido revisada una y otra vez a lo largo de los años. De hecho, tanto las huellas de la concepción del tiempo como algo medible y objetivo como el tiempo centrado en el ser, subjetivo y psicológico, se encuentran dentro la reflexión actual, como partes constitutivas del fenómeno musical en si mismo. Las podemos seguir los puntos de vista del compositor, director, pensador Pierre Boulez y del filósofo y melómano Jean-Luc Nancy, dos autores contemporáneos cuyas ideas interemos describir brevemente aquí, ya que consideramos que pueden ayudar a esclarecer lo que acabamos de mencionar y que tendrán efecto en el análisis de los procesos de memoria que abordaremos más adelante.

El propio Pierre Boulez, retoma de alguna manera la visión del tiempo mensurable, objetivo. Para él el movimiento en música es un movimiento cronométrico en el que la base es el instante o pulsación. A partir de esto, se puede distinguir en la música tres tiempos distintos, el tiempo pulsado, el tiempo fijo y el tiempo amorfo. Así, en el tiempo pulsado, aunque la pulsación sea irregular, el oyente puede todavía reconocer sus las marcas (estrias) y esto por esto que lo denomina tiempo estriado. En el tiempo amorfo en cambio, se produce otro tipo de relación entre el instante y el tiempo; Aquí ya no hay velocidad en tanto que tiempo cronométrico, por lo que el oyente no puede reconocer el pulso. Se sustituye por la sensación de ocupación²⁰ del espacio de tiempo que se llena y se expande formándose, como el dice “burbujas de tiempo”. Pero existen además, los “Fijos”, que son otros movimientos que producen otros tiempos, esta vez sin permanencia, que permiten percibir las “variaciones en medio estriado, las distribuciones en medio liso” (Boulez, 1987, p. 99, citado por Pardo Salgado, s.f.).

En la reflexión de Nancy en cambio, se perciben las huellas del concepto del tiempo subjetivo, como devenir. A diferencia de lo táctil y lo visible en donde hay un presente sin

²⁰ La *ocupación* es un concepto empleado sobre todo por Gilles Deleuze.

movimiento, el presente sonoro es un material vibrante en movimiento y por tanto “un al mismo tiempo móvil” (Nancy, 2007, p. 37). El sonido va desde la fuente al oído y vuelve,

fluye y llena todo el espacio, una vez más lo *ocupa*, es "un presente como ola en una marea, y no como punto en una línea; es un tiempo que se abre, se ahonda, se ensancha o se ramifica, que envuelve y separa, que pone o se pone en bucle, que se estira o se contrae", etc. (Nancy, p. 32).

Podemos entender, por otra parte, que en música hablar de la construcción del tiempo significa que los tiempos internos del objeto musical (la obra) por un lado y el de los sujetos que la perciben (compositor, público, ejecutante) por otro, se encuentran continuamente manteniendo su diversidad particular. De hecho las temporalidades de estos últimos también son complejas, ya que las que se producen en la experiencia del compositor en el momento de la creación (desde el proyecto de la pieza hasta el instante de la escritura), difieren de los tiempos que vive el intérprete a la hora del estudio de la misma, y no tienen nada que ver, a su vez, con la percepción temporal que el propio ejecutante tiene en el momento del concierto, ni con el público que asiste a dicho evento. Cada uno de los oyentes entonces, experimenta el tiempo musical de distinta manera.

3.3. Memoria y música

En todas las reflexiones que acabamos de describir se puede entrever cómo el concepto de memoria aparece en todo cuanto concierne al tiempo. La memoria es en principio la facultad de recordar, palabra que viene del latín *recordare*, resultante de la unión del prefijo “re” que significa “volver a” y *cordis* que significa *corazón*. Es entonces, un volver a pasar por el corazón. Pero, ¿Qué es lo que vuelve y cómo lo hace?

Como hemos podido constatar anteriormente, la memoria es una construcción social que hace factible los diversos tiempos y espacios se comuniquen entre si y convivan en sincronía. Es la posibilidad de traer a nuestro presente eventos y experiencias pasadas y anticipar lo futuro, además de aproximar también otras culturas y espacios. Efectivamente, en gran parte de la música existen una serie de recursos que permiten que, mientras transcurre un presente sonoro, se recuerde lo que ya ha sucedido, e incluso se pueda, algunas veces, anticipar lo que va a pasar. Algunos autores puntualizan que esto sucede específicamente en la música tonal o funcional, en la que además de que se reconocen las estructuras del pasado, se puede tener la expectativa de lo que puede llegar en el futuro, lo

que ha servido para crear una cierta tranquilidad en el oyente (Dufour, 1998). La posibilidad de memoria en música se da a partir de la existencia de marcos espacio-temporales que funcionan como cajones para guardar los recuerdos, y que permiten que estos no se vayan perdiendo. De hecho, la memoria se magnifica cuando, como veremos a continuación, se hace referencia –se cita– a repertorio de otros tiempos, además de que se expande cuando se traen al presente sonoridades de otros mundos. Sin embargo, cuando estos marcos se difuminan y las señales reconocibles se pierden como en parte de la música de los siglos XX-XXI, la tranquilidad de la que hablábamos, la confianza que da la sensación de seguridad se rompe. Esta sensación de incertidumbre puede ser quizás, según Dufour, una de las razones por la que se ha ido creando una distancia entre el oyente y parte del repertorio de nuestros días. Sin embargo, pensamos que la imposibilidad de predecir lo que va a acontecer no sólo tiene un halo negativo; la sorpresa puede ser excitante y liberalizadora.

3.4. Procesos de la memoria

Cita

Si me juzgan las cortes de amor (Mala Cansó) / Oriente

Citar es un concepto que tiene dos acepciones. 1) Es por una parte, en el sentido retórico, insertar una expresión (verbal, sonora, pictórica etc.) en otra expresión humana, con un discurso propio. 2) Por otra parte, significa reunir una o varias personas en un sitio, día y hora señalado. En los dos ejemplos que revisaremos a continuación el recuerdo se lleva a cabo en gran parte en tanto que cita, ya sea con todos sus significados o alguno de ellos.

En *Si me juzgan las cortes de amor (Mala Cansó)* (Pérez Custodio, 2012), la compositora utiliza un fragmento íntegro de la canción *A cantar m'er de so qu'eu no volria* de Beatriz de Día, también llamada Condesa de Día, trovadora del siglo XII. Sin embargo, aunque pareciera en una primera instancia que la cita fuera literal ya que podemos reconocer la misma melodía en su composición, Diana Pérez Custodio la retoma y la transforma. Se la apropia creando un espacio nuevo, y como sucedía con la etimología latina del recordar, la vuelve a traer a nuestro presente, a nuestro corazón, pero esta vez, a través de un discurso propio y contemporáneo.

Se sabe poco de la Condesa de Día, tan sólo que probablemente estaba casada con Guilhem, Duque de Poitiers, pero estaba enamorada de Raimbaut d'Orange a quien dedicó algunas de sus obras. Su canción, escrita en occitano, es quizás la única obra de una autora femenina en donde se conserva toda la música²¹. Al utilizar la pieza de Beatriz de Día como punto de partida para su composición, Diana Pérez Custodio rinde homenaje por una parte a todas aquellas compositoras que han permanecido casi ocultas en la historia de la música occidental, y al mismo tiempo a las personas, hombres y mujeres, que han sufrido. Como lo vimos en el cuestionario del capítulo anterior, la propia compositora habla del desamor como una de sus fuentes de inspiración creadora, e incluso subtitula su pieza *Mala Cansó* (canción de dolor en occitano o lengua provenzal), que ya de por sí es el género literario trovadoresco del amor no correspondido (Delgado Suárez, s.n., 2006). De hecho, Diana Pérez Custodio no empieza *Si me juzgan las cortes de amor*, como suele suceder en cualquier composición, con una primera página de notas explicativas para el intérprete. En su lugar escribe un *Comentario* a través del cual contextualiza histórica y emocionalmente su pieza, y relega estas notas a la segunda página. Incluso, la traducción al español de la primera estrofa de la canción aparece como epígrafe²². La compositora (Pérez Custodio, 2012) explica quienes fueron tanto las trobairitz como la Condesa de Día y termina su texto con unas líneas en tono de confesión:

Es esa la melodía en la que baso esta obra, en la que reviso el sentimiento de dolor amoroso que fue, es y será un campo de batalla universal, un camino oscuro infinitas veces recorrido por hombres y mujeres de cualquier época (p.1).

Del pequeño círculo de creatividad femenina medieval que describe en el principio del texto, la autora nos lleva a un tiempo eterno en el que el sentimiento del desamor ya no se centra en un sexo determinado, sino en la toda la humanidad. Con estas palabras Diana Pérez Custodio predispone al lector/intérprete y lo sumerge en una emoción determinada que tendrá que mantener durante toda la ejecución de la pieza.

²¹ *A chantar m'er de so qu'eu no volria* se conserva en una colección de canciones llamada *Le manuscrit du roi*, copiada hacia 1270 para el hermano de Luis IX, Carlos de Anjou.

²² "Ahora deberé cantar de lo que no querría,
tanto me lamento del que no soy amiga,
pues le amo más que a cualquier cosa en el mundo
pero no valen ante él ni la piedad ni la cortesía
ni mi belleza, ni mi valor y mi juicio,
porque soy engañada y traicionada
como sucedería si fuera poco agraciada. Beatriz "Condesa de Día",
traducción de la primera estrofa de *A chantar m'er de so q'ieu non volria*" (ca. 1180).

La canción de Beatriz de Día está formada por cinco estrofas o *coblas* de siete versos, ABabCdb', y un retorno o *tornada* de dos.



Figura 1. Ejemplo de la primera estrofa de *A cantar m'er de so q'ieu non volria*.

En su composición, Pérez Custodio utiliza exactamente la misma estructura de la pieza original salvo que aquí, a falta de letra, el tratamiento musical de cada una de las coblas o estrofas es diferente, lo que se puede ver en la siguiente tabla:

COBLAS	A	B	a	b	C	D	b'
CONTRAPUNTO Y COMBINACIÓN INSTRUMENTAL	- Cinta y voz: misma melodía de la pieza original - Flauta Paetzold: notas tenidas		- Cinta y Flauta Paetzold: misma melodía de la pieza original - Voz: notas tenidas		- Cinta: misma melodía de la pieza original - Flauta Paetzold: sonidos percusivos - Voz: eliminada momentáneamente	- Cinta: misma melodía de la pieza original - Flauta Paetzold y voz: Improvisación catártica	- Cinta y voz: misma melodía de la pieza original - Flauta Paetzold: notas tenidas (Parten de disonancia y llegan a consonancia)
DINÁMICA	<i>mf</i>		<i>mf</i>	<i>f</i>	<i>pp cresc... il piu fff poss</i>		<i>mp</i>
CARÁCTER Y VELOCIDAD	- <i>dolce</i> - no hay indicación de velocidad		- <i>espressivo</i> - no hay indicación de velocidad		- no hay indicación de carácter - <i>poco a poco acell...il piu presto poss</i>	IMPROVISACIÓN CATÁRTICA	- <i>dolce</i> - no hay indicación de velocidad
EFFECTO EXPRESIVO	<i>senza vibrato</i>		<i>con molto vibrato irregolare</i>		no hay indicación		no hay indicación

Figura 2. Tabla analítica: *Si me juzgan las cortes de amor*

Lo primero que se escucha es el sonido grabado de una fuerte y lenta respiración, como si fuera un gran suspiro. Es el origen y el final de la pieza entera y de cada una de las coblas de la obra: **R** - AB - **R** - ab - **R** - CDb' **R**²³. Sólo se elimina entre CD y b' en el que, de la improvisación catártica de la intérprete y del grito de la voz de la parte electrónica, se vuelve a un ambiente de serenidad. Además, en las notas para el intérprete, Diana Pérez Custodio hace la siguiente acotación:

La respiraciones del intérprete quedan enteramente ad libitum, y nunca deberán tratarse de disimular sino más bien lo contrario, intentar que suenen e integrase en el discurso expresivo musical. Las notas largas serán así interrumpidas cuantas veces sea necesario (p. 2).

El suspiro no es la única manera de respirar que hay aquí. El sonido de la inhalación de aire acompaña libremente todo el transcurso de la obra. Así, el aliento en *Si me juzgan las cortes de amor* se muestra como principio del sonido en tanto que vibración y como metáfora del origen, sustento y final de la vida.

Libero

Voz

Flauta Paetzold
contrabajo en fa

Tape

00:04

Figura 3. Fragmento del principio de *Si me juzgan las cortes de amor*²⁴

La parte electrónica está hecha a partir de la grabación de la propia voz de la compositora que canta varias veces la misma melodía de Beatriz de Día con un efecto de reverberación que nos traslada a un espacio de gran altura, como si se tratara del eco de algún templo o recinto abandonado; o posiblemente sea un símbolo de la condición de abandono y soledad de las mujeres de esa y de todas las épocas. No hay aquí una pulsación regular, las notas tienen diversas duraciones, aunque todas son extremadamente largas, casi eternas. Tampoco se trata de una sola línea totalmente homofónica. Es un lamento atemporal, infinito, en donde los sonidos se van superponiendo por momentos unos sobre otros,

²³ **R** = respiración (inspiración/expiración).

²⁴ Los signos del primer compas significan inspiración y expiración.

memoria de memorias, creando consonancias y disonancias respectivamente. El timbre de la propia voz también varía y se distorsiona según la intensidad que se requiere, desde un simple lamento hasta un grito doloroso (CD).

Sobre esto se disponen otras dos líneas melódicas, la voz de la intérprete y el sonido de la Paetzold en Fa, una flauta cuadrada que tiene un timbre extremadamente grave, con registro de contrabajo. Así se logran hacer diversas combinaciones tímbricas, metáfora a su vez de la sincronía de aquello que no está (la voz grabada y procesada) y la que acontece en el momento de la interpretación (la voz de la intérprete y el sonido de la flauta). Una de las voces, hará notas tenidas, mientras las otras dos hacen la melodía de *A cantar m'er de so qu'eu no volria*, casi a la par. La cinta siempre es la encargada de hacer íntegramente la melodía original. Las que varían son las partes de la Paetzold o la voz de la intérprete que harán respectivamente notas tenidas, o seguirán casi las mismas alturas que la parte electrónica, a veces partiendo de la misma nota, a veces sosteniendo más unas notas que otras. Como en el *organum* florido, cada verso empieza y termina con un intervalo consonante de cuarta/quinta, salvo el último que parte de una disonancia de segunda mayor.

Efectivamente, Diana Pérez Custodio logra que brote la segunda significación de la cita de la que habíamos hablado antes. La gran reunión se lleva a cabo esta vez a través de su música. Emplea la cita para congregar, casi como acto de amistad, a diferentes sujetos de diferentes tiempos y espacios: a través de su obra evoca a Beatriz de Día, se inserta ella misma en su composición por medio de la grabación y manipulación electrónica de su propio canto, e invita a la/ el intérprete a integrarse con el resto de personas (¿personajes?) por medio del sonido de la flauta y de su voz.

La cita aparece en *Oriente* de Víctor Varela de manera muy distinta. Como nos lo relata el propio compositor en el cuestionario anterior, la pieza está basada en un Polo Margariteño. Sin embargo, como describiremos a continuación, no podemos darnos cuenta de esto sino hasta el final de la obra.

El Polo Margariteño es una forma de música tradicional que proviene de la Isla Margarita pero que se toca en toda la costa oriental de Venezuela. Al igual que gran parte de la música de folklore latinoamericano, proviene del mestizaje entre los ritmos autóctonos y la música llevada por los españoles durante la colonia. De hecho, está posiblemente emparentado con las *Diferencias*, que es como se llamaban a las Variaciones sobre un tema en España durante el siglo XVI. Normalmente tiene un compás de 6/8 o de 3/4, una

velocidad moderada, y consta de cuatro acordes sobre los que la voz va variando la melodía del tema principal. Los versos que canta hablan sobre el mar, el viaje el amor y las vivencias cotidianas casi siempre de pescadores. Para la elaboración de esta disertación intentamos encontrar alguna partitura de Polo. Pudimos hallar ediciones y páginas web de música venezolana que contenían sólo los acordes y algunas de sus letra, pero no la melodía. Posiblemente esto se deba a que, como mucha de la música tradicional improvisada, se conserva ante todo por transmisión oral. Afortunadamente, contamos hoy en día con excelentes grabaciones de cantantes como Soledad Bravo o Cecilia Todd, entre otros, por lo que tenemos constancia de cómo se interpreta y de las posibles improvisaciones que pueden ir surgiendo de la misma canción.

El *Oriente* de Varela no es una cita histórica de las *Diferencias*. Si fuera así, empezaría probablemente exponiendo el tema y seguiría con las variaciones. En cambio, en *Oriente* el Polo Margariteño va apareciendo muy poco a poco en forma de pequeños fragmentos casi irreconocibles, intercalados en entre notas y células rítmicas (síncopas, contratiempos, ritmos ternarios, notas rápidas) que de alguna manera aún más abstracta contienen también parte de la esencia de esta música tradicional venezolana.

Hemos extraído dichos fragmentos (son cinco) para que el lector pueda entender cómo se van presentando a lo largo de la pieza. A continuación veremos que el compositor no va simplemente construyendo el Polo en el que se basa, sino que presenta trazos que irrumpen y desaparecen súbitamente, hasta que nos topamos con la forma completa.

1.

Piu Mosso **Tempo primo**

p *fp* *sfz*

2.

Piu Mosso

p *f*

3.

Piu Mosso

p

4.
Piu Mosso



5.
Piu Mosso



Figura 4. Fragmentos del Polo Margariteño

Allegro vivo




Figura 5. Polo Margariteño al completo²⁵

Como mencionamos anteriormente, sólo podemos quizás entender que estos fragmentos eran parte del Polo, cuando el se yergue en su totalidad al terminar la obra, a través de nuestra memoria, o en el momento, como lo hacemos ahora, de un análisis posterior. En alguna ocasión Víctor Varela, explicó que lo que pretendía era trasladar a la música el mismo efecto del revelado fotográfico en un cuarto oscuro. Efectivamente, como sucede con la imagen, parecería como si el Polo Margariteño empezara a surgir muy poco a poco, primero de manera tenue hasta su completa aparición. Creemos que a veces los procesos de la memoria funcionan de la misma manera, de manera fragmentaria, hasta que paulatinamente los trazos se van organizando y reconstruyéndose en el recuerdo.

En la segunda página de la obra, en donde describe los diferentes signos que está

²⁵ Polo Margariteño que aparece al final de *Oriente* (partitura manuscrita). Transcripción a *Sibelius* de Pedro Michel Torres del Polo Margariteño.

utilizando, el compositor pide literalmente al intérprete que salga del escenario tocando esta pieza, “*In public performance the recorder player must leave the stage while he plays the folk song*” (Varela, 1991, p.1) y al final de la obra le indica que repita el tema tantas veces como sea necesario hasta desaparecer, “*Dal segño \$ al (*) fine ma perdendosi*” (Ibidem, p. 5). Varela pide a la intérprete en un último correo electrónico que escuche el Polo *El cantar tiene sentido*, en la versión cantada por Soledad Bravo (incluye el enlace específico de la canción a la que se refiere) y que la tome como ejemplo para terminar la pieza: “Escucha a Soledad, por favor, y si te parece incorpora alguna de las variaciones que ella usa” (Varela, 2015). El hecho de irse poco a poco, hace que la melodía se escuche cada vez más piano, y esto refuerza la idea de algo que se va alejando. Queda el misterio de saber a ciencia cierta (quizás ni siquiera importe realmente) si el Polo en el que se basa Varela es una composición propia. No estamos seguros de que sea la transcripción de una grabación, de un concierto en vivo, o si se trata más bien de plasmar en el papel un pedazo del recuerdo nostálgico de la música tradicional de su país natal.

En cambio, somos testigos de que justo en el momento en que, por fin, la cita del Polo Margariteño se revela por completo, inicia de nuevo su desaparición. El sonido de *Oriente* se difumina en el espacio/tiempo, y se vuelve recuerdo, esta vez compartido entre todos, presentes y ausentes, para entrar así, como menciona el propio compositor en el cuestionario, en el universo de la memoria colectiva.

Resonancia

Memento

Lo que acabamos de describir lleva a preguntarnos ¿Qué pasa cuándo la obra musical ha terminado? ¿Acaso no sigue el sonido como recuerdo en nuestro pensamiento? Emerge entonces el concepto de resonancia.

Como sucedía también con el término *recuerdo*, la palabra resonancia contiene el prefijo latino *Re* que significa *volver a*, y además se combina con un sonido que está sonando (*sonancia*). Es un *volver a sonar*. Efectivamente, como acabamos mencionar en *Oriente*, cuando la música se ha ido, el sonido vuelve como recuerdo en tanto que resonancia. Esto sucede con toda la música, pero es interesante sobre todo recalcarlo en cierto repertorio de nuestros días del hablamos antes, en donde no existen contenedores que permiten que el oyente se sienta seguro. De hecho, el músico, filósofo y musicólogo Daniel Charles denomina este tipo de repertorio como *Música del olvido*. En el artículo “Músicas sin

memoria”, Carmen Pardo (2013) hace un resumen de su reflexión, “Frente a la música que se compone con jerarquías las músicas informales, aquellas que no pueden ser estructuradas por la memoria, serán para Daniel Charles, músicas del olvido” (p. 173).

En principio, la obra para flauta de pico y electrónica de Ignacio Baca Lobera podría insertarse dentro de este tipo de música. Efectivamente, las jerarquías de sus sonidos y marcas son difícilmente reconocibles, es complejo predecir lo que vendrá e improbable retener lo que ha pasado, no hay casi referencias que podamos seguir auditivamente para saber en donde estamos. En la partitura de su pieza aparece escrita sólo la parte del instrumento, sin ninguna referencia a la parte de la cinta. No hay marcas de compases, sino segundos que el intérprete tiene que seguir a rajatabla para poder coincidir con lo que suena en la parte electrónica cuando el compositor lo requiere. En un tiempo bastante estático, las pocas alturas que emplea se enriquecen variando en timbres y texturas. Tres veces a lo largo de la pieza irrumpen eventos (escritos en forma de cuadrados) en donde la flautista debe alternar el orden de las alturas *ad libitum*.



Figura 6. Fragmento de *Memento*

Y sin embargo la obra se llama *Memento* (Baca Lobera, 2003), imperativo latino que significa recordar, como en la frase *Memento mori*: recuerda que morirás... La obra de Baca Lobera confronta sin duda la idea de considerar este tipo de repertorio como *Músicas del olvido*. La memoria si aparece aquí, y lo hace todo el tiempo en forma de diversos tipos de resonancia. En la parte de la cinta los diversos sonidos van apareciendo y aglomerándose unos sobre otros. Se funden timbres manipulados pero aún reconocibles de instrumentos de percusión metal (láminas, campanas etc), de violonchelo, saxo bajo y flauta de pico con otros sonidos electrónicos de creación propia, que de alguna manera nos remite al aire pasando por tubos de metal y nos traslada a un universo *espacial* en donde los timbres se intensifican, retumban. ¿Se trata quizás de la representación de esa música esférica mencionada por los griegos y retomada después por la filosofía boeciana? ¿Será quizás la resonancia del origen del universo encerrada en nuestra memoria colectiva? Los sonidos acústicos de la flauta de pico se superponen y se integran en este ambiente no sólo a través

de la amplificación, sino también a partir los ornamentos y efectos que indica Baca Iobera sobre la partitura. Los trinos, *frullati*, multifónicos, sobreagudos, sonidos con aire, transforman por momentos los timbres de este instrumento de viento madera en sonoridades casi metálicas. Así, lo que escuchamos producido por el instrumento acústico nos remite a la cinta y viceversa. El tiempo es estático pero aún así los eventos se suceden de manera continua, con algunas interrupciones súbitas (sobre todo de la flauta de pico), que recuerdan que todo es frágil, como la vida misma... *Memento*. A pesar de que no hay referencias convencionales, lo que está en juego son las combinaciones de diferentes tipos de resonancia. Por una parte, la que es inherente al propio sonido, que es en sí mismo vibración en resonancia, y esta vibración es, a su vez movimiento. Por otra parte, la obra reflexiona sobre la resonancia psicológica y social en la que sujeto se yergue en un tiempo eterno de memorias superpuestas.

Evocación

Canto a Hanna / Vuelos

Queda hablar del proceso de la memoria como evocación. Evocar es, en su origen latino, llamar a los espíritus; apelar un recuerdo de algo/alguien particular para intentar traerlo al presente.

Así como Diana Pérez Custodio trae a nuestro presente a Beatriz de Día en *Si me juzgan las cortes de amor*, Gabriela Ortiz, evoca el recuerdo de la tía abuela de Anna Margules en *Canto a Hanna* (Ortiz, 2005) y Alejandra Hernández llama a Fidelia Sánchez Macgregor en *Vuelos* (Hernández, 2005). Las tres piezas parten de una historia o un evento preciso que funciona como detonante e inspiración para la composición.

En el caso Gabriela Ortiz, la historia de la tía abuela por parte de padre de la flautista que escribe este texto la conmovió de tal manera que decidió hacer una obra como homenaje a su familia. Hanna Coben, de tan sólo 16 años, trabajaba asistiendo al Doctor Janusz Korczak, famoso escritor de libros infantiles, pedagogo y sobre todo, pediatra del Ghetto de Varsovia. Cuando los niños a los que enseñaba y curaba fueron enviados al campo de exterminio en Treblinka, el doctor y Hanna los acompañaron para morir junto con ellos. Parece ser que el doctor Korczak no aceptó ninguna de las oportunidades que se le presentaron en diversas ocasiones para salir del Ghetto y salvar su vida. Prefirió estar siempre con los niños hasta su muerte.

La melodía que aparece poco a poco al comienzo de *Canto a Hanna* tiene una sonoridad que remite inmediatamente a la música de Oriente Medio, y más particularmente a la música Klezmer, judío ashkenazi. Va acompañada de las acotaciones *Lento, molto espressivo con melancolía* y un poco más adelante, *lontano, religioso* refuerzan la atmósfera a donde nos quiere trasportar la compositora, un lamento que reproduce el dolor del recuerdo de la historia de la joven Hanna.

Lento, molto espressivo
con melancolía
♩=46
para Anna
Gabriela Ortíz

The musical score is written on a single staff in treble clef. It begins with a half rest followed by a quarter note G4, then a quarter note A4, and a quarter note B4. This is followed by a triplet of eighth notes: C5, D5, E5. The next measure contains another triplet of eighth notes: F5, G5, A5. The piece concludes with a half note G4. Dynamics are indicated as pp, mf, p, mf, and p. The tempo is marked as Lento, molto espressivo con melancolía, and the time signature is 4/4 with a tempo of ♩=46. The score is dedicated to Anna and composed by Gabriela Ortíz.

Figura 7. Fragmento del principio de *Canto a Hanna*

La flauta de pico tenor, que tiene un timbre grave y envolvente está sola en el comienzo, pero enseguida va combinándose con la voz de la flautista que canta notas largas, a la manera de un *tenor* medieval. Súbitamente irrumpen, con un tiempo rápido y con un carácter vivo y *Ben marcato*, los patrones melódicos que se suceden y varían gracias a diferentes acentuaciones rítmicas, hasta que son interrumpidos por trinos nerviosos que los van cortando y hacen que terminen por callarse. Durante unos breves instantes hay un cantábile *Meno mosso* en donde pareciera que el/la flautista toma aliento, como para realizar una súplica, sin embargo las notas rápidas y *ff* vuelven para recordar lo que había pasado. Esta vez ya no se comportan como los patrones anteriores, sino que esta vez son fragmentos de semicorcheas con diferentes acentos y con una articulación muy fuerte, (*almost slaptone*) como si fueran gritos ya casi sin voz, interrumpidos no sólo por trinos agitados, sino por silencios, como si se tratase de una mano que nos tapara la boca para impedir que saliera el sollozo. Pero el lamento es irrefrenable, y llega (*Poco piu lento*), a pesar de todo, para explayarse definitivamente, para ocuparlo todo. En la última sección de la obra (*Ancora piu lento*), las notas largas de este *organum* que antes constituían simplemente un soporte para la melodía, empiezan a moverse creando un rico contrapunto entre la flauta de pico y la voz en un ambiente *Lento, religioso e molto espressivo*.

The image shows four systems of musical notation for the final measures of 'Canto a Hanna'. Each system consists of a treble and bass clef staff. The first system (measures 155-158) features a treble staff with eighth-note patterns and slurs, and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. Dynamics range from *p* to *mf*. The second system (measures 159-160) continues with similar textures, including a *p* dynamic in the treble. The third system (measures 161-164) shows a transition to a *mp* dynamic. The fourth system (measures 165-168) concludes with a *pp* dynamic. Various articulations like slurs and accents are used throughout.

Figura 8. Últimos compases de *Canto a Hanna*

El canto del principio se retoma al final, se modifica y se alarga, pero esta vez la flauta de pico no está sola, tiene a la voz para acompañarla y desaparecer juntas en consonancia, con una sonoridad de quinta justa que realza la sensación de lejanía y espiritualidad.

Como mencionamos anteriormente, y tal ella misma relata en el cuestionario analizado en el capítulo anterior, Alejandra Hernández escribe *Vuelos* para evocar a una gran amiga que murió a los treinta y siete años en un accidente de coche.

vuelos

Alejandra Hernández
recordando a *Fidelia* 2005
para Anna Margules

The image shows the beginning of the musical score for 'Vuelos'. It features a treble and bass clef staff. The treble staff starts with a whole note chord at 0:00, followed by a long note at 0:11, and then a series of notes at 0:16. The bass staff begins with a *p* dynamic, followed by a *mf* dynamic, and then a *f* dynamic. The score includes a *gliss.* (glissando) and a *murmurando* (murmuring) instruction. Time markers are provided at 0:00, 0:11, 0:16, and 0:19.

Figura 9. Fragmento del principio de *Vuelos*

De hecho el subtítulo de la composición es *Recordando a Fidelia*. El gerundio del verbo

indica que se trata de una acción que no ha terminado y que continúa mientras que se expresa. El recuerdo, de hecho, es constante, desde la gestación de la idea, durante el proceso de composición hasta el momento de la interpretación. Fidelia Sánchez, flautista ella misma (flauta travesera y flautas de pico), fue la persona que introdujo a Alejandra Hernández en la música en su juventud, y se transformó en una gran amiga tanto de ella como de Anna Margules. Algún tiempo después de que muriera surgió la idea de componer una obra en su honor y en su memoria. ¡Qué mejor manera de evocar su recuerdo que haciendo precisamente una pieza para diversas flautas y una sola flautista! La idea de la pieza nace (paradójicamente) a partir del suceso de su fallecimiento, pero no desde la gravedad o parquedad que puede tener el hecho de la muerte casi en toda la cultura europea, sino desde otro sitio mucho más luminoso, que se otros mundos, y en este caso específicamente, en el mexicano. Aunque el tema de la muerte en México es mucho más complejo de lo que podemos describir en esta disertación, *Vuelos* es una pieza en donde, se puede escuchar la doble sensación que esta provoca. Se produce un sentimiento agrídulce, una mezcla de dolor que se funde con una extraña alegría, quizás por el hecho de pensar, como ya lo hacían los nahuatl, en vida y muerte como un tiempo cíclico, o posiblemente por saber que la muerte forma parte sustancial de la propia vida.

Así la compositora decidió componer su pieza también desde la mezcla de sentimientos, culturas y tiempos. La creación de la parte electroacústica tuvo varias etapas, y se realizó, como sucedió con toda la obra, tanto en México como en España. En un principio, Alejandra Hernández se puso en contacto con el etnomusicólogo Guillermo Contreras, que le brindó la posibilidad de conocer su enorme colección instrumentos tradicionales mexicanos y le ayudó a grabar una gran variedad de instrumentos de viento, desde aerófonos antiguos con membrana, ocarinas, flautas de carrizo, flautas de barro, flautas dobles y triples, etc.

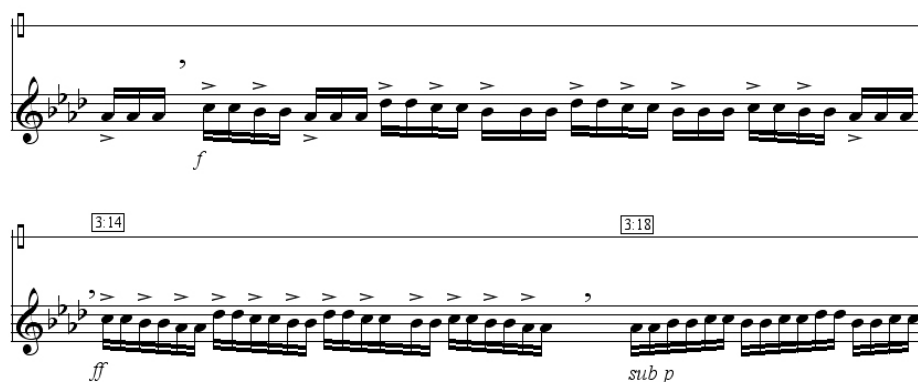


Figura 10. Fragmento de la sección intermedia (flautas tradicionales mexicanas)

La segunda parte tuvo lugar en el LIEM (Laboratorio de Informática y Electrónica Musical) de Madrid, en donde la compositora pudo manipular todo lo que había grabado y confeccionar así la cinta, hecha enteramente de sonidos procesados en el laboratorio. De esta forma la evocación de lo más antiguo, en este caso, del mundo prehispánico en donde sólo había aerófonos e instrumentos de percusión, se realiza a través de los sonidos electroacústicos; todo esto se lleva a cabo en un espacio cuadrofónico especialmente recreado por Alejandra Hernández por medio de la espacialización. Así, la resonancia de otro tiempo se genera en un espacio contemporáneo.

Los encuentros entre intérprete y compositora se efectuaron asimismo, entre los “ires y venires” a ambos lados del Atlántico, desde el momento de la idea y gestación de la obra, hasta los distintos momentos de revisión, y el estreno de la misma. La parte acústica también mezcla flautas europeas y americanas. Para la parte inicial y la final la compositora pide una flauta bajo, y para la central requiere flautas tradicionales mexicanas de carrizo que se pueden adquirir en cualquier mercado en México. El sonido del instrumento grave, copia de una flauta de pico barroca europea y su imagen, usualmente bastante seria, contrasta con el timbre agudo de dos pequeñas flautas casi de juguete, pintadas con colores fuertes, que tienen que tocarse a la vez, como si fuera una flauta doble, y que producen una interesante desafinación²⁶. Como sucedía en *Si me juzgan las cortes de amor* de Diana Pérez Custodio, en *Vuelos* suena el viento como origen de la vida, y quizás aquí, como preámbulo de la muerte. Esta vez sin embargo, se produce en la parte acústica, y no es la inspiración y expiración, sino sólo aire soplado directamente en el tubo de la flauta bajo; la pura resonancia es la que genera la obra. Los sonidos, gestos y articulaciones de la parte acústica (flauta de pico bajo y flautas de carrizo) a veces dialogan con la cinta y otras se reflejan y amplían en ella. Este tipo de sonoridad, ayudada por los ritmos y gestos empleados, refuerza una vez más el vaivén que se produce entre dos sensaciones distintas y contrastantes. Del momento de evocación a través del aire y el murmullo que sucede al principio de la obra, pasamos a momentos en donde la cinta repite de forma burlona lo que han realizado las flautas, o en donde se escuchan efectos que evocan el recuerdo de sonidos de juegos mecánicos de feria y que nos transporta a un ambiente de brillantez y liviandad. Pero luego, el juego nuevamente se transforma en un universo mucho más espiritual, una suerte de ritual chamánico, a través del que podemos nuevamente

²⁶ El compositor japonés Maki Ishii emplea el mismo efecto en su obra *Black Intention* en donde pide tocar a la vez la misma melodía con una flauta soprano A=440hz y otra en A=415hz, lo que produce una desafinación de 2ª menor.

llamar/invocar la presencia nuestra amiga Fidelia, y junto con ella a seres de otros tiempos y espacios.

Hemos hablado de la cita, la resonancia y la evocación tomando como ejemplo obras específicas para flauta de pico solo y para flauta de pico y electrónica en donde se puede distinguir cada uno de estos procesos de forma concentrada y magnificada. Sin embargo, evidentemente estos fenómenos no suceden de manera aislada, sino que todos están presentes en mayor o menor medida en las piezas que hemos mencionado. De hecho, la cita es resonancia y esta, a su vez, es evocación. Son procesos que están permanentemente enlazados y que conforman nuestra memoria.

4. El concierto como lugar de la macro-memoria

¿En dónde se produce la máxima concentración de todos los procesos de la memoria que hemos analizado antes? ¿Cómo se inserta la flauta de pico en todo esto? ¿Cuál es el papel del instrumentista? Creemos que la síntesis de todo esto se efectúa durante el concierto, que se convierte en el lugar de la macro-memoria. Nos ceñiremos a la música escrita, ya que es el tipo de repertorio que hemos abordado a lo largo de esta disertación.

4.1. Hacer Música

El concierto es un evento en donde se interpreta música en tiempo real frente a una o varias personas que escuchan y miran, y en el que se produce un acto artístico de comunicación. La propia definición que acabamos de plantear desprende distintas problemáticas que intentaremos analizar a continuación.

La primera se erige en torno a la interpretación, que es de por sí un concepto ambiguo e invita a cuestionarse sobre su significado. Si lo enfrentamos con el de otros términos utilizados en el idioma español de nuestra época, podremos intentar averiguar su verdadera esencia. Se puede decir *interpretar* una obra, pero también *tocar* o *ejecutar* una pieza de música, palabras que, aunque son un tanto distintas, se refieren en mayor o menor medida a lo mismo.

Tocar es una acción que apunta al sentido del tacto, es decir que se trata de un hecho sensorial. Supone también entrar en relación con el/lo otro. En nuestro caso, el de los flautistas de pico, pensamos por ejemplo, en el acto de posar la mano encima de la madera del instrumento, de los dedos que tapan y destapan agujeros, de los labios que recubren la embocadura. Este contacto entre los cuerpos animado e inanimado, flautista y flauta, trae consigo una fricción y la correspondiente transformación de ambos. Sentimos el fluido del aire que pasa por la garganta cuando soplamos dentro del instrumento. Experimentamos el placer del cosquilleo que ese viento humano produce en los dedos al salir por cada uno de sus agujeros, para transformarse en sonido y ser escuchado. Al decir *tocar*, la atención se centra particularmente en *el* que realiza la acción y *lo* que se somete a ella, aunque sepamos que al mismo tiempo hay otros implicados, el compositor y la partitura por una parte, el público por otra.

Ejecutar en cambio, es llegar al fin de algo, cumplir con una tarea. Es una acción que implica un desplazamiento ya que hay que *ir* de algún sitio para *alcanzar* un término. Ejecutar una pieza musical es partir de una idea compositiva que ya ha pasado por un filtro (las decisiones del compositor) y ha tomado forma de notación en la partitura, hasta llegar a un supuesto final: sonar en un espacio determinado para alguien, a través de nuestro instrumento y de nuestra intervención. Hemos cumplido con la misión de volver lo que estaba mudo en un objeto sonoro. Por otra parte, no podemos olvidar que ejecutar es también matar a alguien (¿a algo?), llevarlo en efecto, al final de su vida. Los ejecutantes, somos entonces los que hacemos que la partitura como tal muera, y renazca en el sonido.

Interpretar se deriva de intérprete, que tiene a su vez origen en la palabra latina *interpres*, -*etis* y que quiere decir “mediador”. La partitura está esperando ser estrujada y descodificada por alguien que se encarga de lograr que aparezca alguno de sus sentidos, quizás el único posible en ese preciso momento de la acción presente. Interpretar es entonces mediar *entre* las ideas de los compositores convertidas en signos en la partitura y el arte sonoro musical. Hay un campo que se genera precisamente *entre* la notación y la acción de revivir estos signos transformándolos en sonido, un espacio que se produce por este desfase. Es ahí donde está la labor creativa del intérprete que hace la suerte de traductor, chamán, oráculo, Hermes. Pero interpretar no es sólo traducir, o mejor dicho, no es simplemente pasar un mensaje de una lengua a otra, sino que es un acto artístico de comunicación. En un nuevo espacio, se realiza el acto mágico de revivir y representar los contenidos de lo escrito junto con lo no escrito, el intérprete vuelve presente lo no presente. Por una parte, a través de la música que suena, trata de transmitir al público algunas de las ideas del compositor; pero, como se dijo anteriormente, estas son a su vez el resultado de una serie de elementos que el autor ha elegido y organizado a partir de lo que ya estaban ahí. Tanto Víctor Varela como Ignacio Baca Lobera se refieren a ello en sus respuestas, como parte de la memoria colectiva. Es la resonancia de esta toda memoria la que está en juego en el fenómeno del concierto. Pero no es sólo eso...

Intentar acceder y entender los signos que están dispuestos en la partitura es sólo una parte de la historia. Entramos como intérpretes a un espacio misterioso en donde se empiezan a abrir las fronteras que nos llevan a otros mundos. Imaginamos y evocamos a través de lo que hay, lo que no hay: los compositores y su música, los contextos históricos y geográficos, las narrativas particulares, las culturas de otros mundos, los seres que no están. Al mismo tiempo, realizamos nuestra propia introspección, aplicamos a este universo nuestro propio análisis y elecciones estéticas, e incorporamos además nuestro lenguaje corporal gestual; elegimos cada vez, un orden específico para crear un nuevo resultado artístico sonoro. En

efecto, en lo que acabamos de describir se vislumbran los nexos que existen entre interpretación musical, ritualidad y teatralidad.

4.2. Ritualidad

En su artículo “Musique et rituel, significations, identité et société” la etnomusicóloga Monique Desroches describe muy claramente la relación que hay se establece entre música y ritual. Los rituales surgen en todas las culturas como respuesta a fenómenos naturales inexplicables para la lógica de los mortales (terremotos, inundaciones, sequías, enfermedades, etc.). Lo que no se controla pertenece entonces a lo sobrenatural, al universo de los dioses (o del único dios) y es incomprensible. Por eso se necesita a un mediador o médium que entienda el lenguaje de lo divino y lo explique. Sólo puede acceder a este diálogo aquél que a través de una serie de acciones, gestos, palabras y cantos específicos, muchas veces repetitivos y dotados de gran simbolismo, pueda pasar el umbral de lo natural. Para que se produzca la ceremonia sagrada, necesita además, de un espacio específico. Así, el médium, nos remite a la función del intérprete musical. Según Desroches,

el músico, a través de un conjunto de reglas, trata de comunicar un estado de espíritu, una atmósfera al público, en un espacio de intercambio que permitirá una comunicación con lo trascendente, casi mística, así contribuye a una construcción cultural de identidad común (2005).

Nosotros añadimos a esto, que el intermediario, el chamán, necesita casi siempre de herramientas para realizar la ceremonia sagrada: un cetro, una vara, hierbas, caracoles, conchas, instrumentos musicales... De hecho, tambores y flautas están siempre presentes en los rituales más antiguos de todo el mundo. La flauta evoca así al aire como origen del universo. Este aparece como vibración en resonancia dentro de nuestra propia cavidad y resulta como primer grito de nuestra existencia al nacer (c.f. Nancy, 2007). El flautista como intermediario sopla a través del pico del instrumento hacia el interior del tubo, es decir de su cuerpo. Hace resonar el mismo oxígeno del principio de la vida y de la última exhalación. Es esto a lo que se refieren Diana Pérez Custodio y Alejandra Hernández en las respuestas al cuestionario cuando hablan de la flauta de pico como de un instrumento muy antiguo, o cuando resaltan el sonido del viento y de la respiración incorporada a sus obras. A través del viento, el intérprete vuelve a la vida sonora la música que estaba dormida en la partitura.

4.3. Teatralidad

En el caso del concierto, la interpretación se hace en la escena (auditorio, teatro, casa, palacio, iglesia), ese espacio vacío que se llena (cf. Brook, 1977). Ahí se realiza la representación musical para alguien que, como mencionamos al principio de este capítulo, no sólo escucha, sino que mira. Si sólo habláramos de escuchar, podríamos referirnos únicamente a la situación del propio intérprete ensayando sólo, en la intimidad de su hogar. Sin embargo, para que se pueda efectuar del evento del concierto como tal, tiene que haber también alguien que mire, ese *otro* que es el público. Esta reflexión apunta a pensar que el concierto contiene teatralidad, fenómeno que además de ser parte una cualidad esencial del teatro, se puede encontrar en otras formas de representación. Para intentar comprenderlo, hemos recurrido a textos sobre teoría teatral cuyas reflexiones se pueden aplicar hasta cierto punto al concierto/performance. El investigador Oscar Cornago²⁷ explica que “La teatralidad es la cualidad que una mirada otorga a una persona [...] que se exhibe consciente de ser mirado mientras está teniendo lugar un juego de engaño o fingimiento” (2005, p. s.n). Efectivamente, la primera parte de esta aseveración podría atribuirse también al evento musical. El público observa toda la gestualidad del intérprete, su movimiento e incluso, el vestuario que ha elegido específicamente para el concierto. Como en el teatro, la acción sucede en el escenario, e incluso es cada vez más frecuente que vaya sustentada también por un diseño de luces y de escenografía. Sin embargo existen grandes diferencias entre estas artes escénicas. La primera reside en que en el teatro hay artificio, y en la música no lo hay. No hay fingimiento, ya que ni el intérprete trata de ser otro, ni el público entra en el proceso de “juego de engaño consciente” (Cornago, 2005, p. s.n) que se da en la puesta en escena teatral. La segunda radica sin duda en que el núcleo del concierto es la propia música, la puesta en sonido de la composición que se interpreta, y por ende el sentido que está magnificado es, sobretodo, la escucha.

La interpretación, ritualidad y teatralidad, se funden así en el evento del concierto, ese lugar especial de reunión y de comunicación artística donde se comparten experiencias entre los sujetos presentes, es decir entre el intérprete y el público. Pero también es en donde se lleva a cabo la evocación permanente de todo y todos los ausentes: el compositor cuya obra se toca, los otros compositores, los otros intérpretes, las otras personas, los otros mundos a

²⁷ Oscar Cornago es Investigador del Instituto de la Lengua Española del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Madrid).

través de la música, en tiempo real. El concierto se convierte así en el lugar de la macro-memoria.

5. Conclusiones

Al comienzo de esta disertación nos propusimos investigar una parte específica del repertorio contemporáneo para flauta de pico, aquél que muestra, de manera muy contundente, trazos de música antigua o de otras culturas. Queríamos indagar si el propio instrumento tenía algo en su esencia que evocara este tipo de sonoridades.

Para ello pensamos que lo primero que habría que hacer sería revisar su historia, para ver su situación en el presente. Luego empezaríamos a definir los conceptos de tiempo, memoria, cita, resonancia, evocación, y analizaríamos obras específicas que tuvieran, de una manera muy marcada, las características arriba mencionadas. Seguiríamos con la corroboración de nuestros hallazgos a partir de las opiniones de algunos de sus compositores. Finalmente, revisaríamos evento del concierto por una parte como el lugar donde llevar a cabo la interpretación de dichas obras, por otra parte como fenómeno artístico cargado de ritualidad y teatralidad.

Curiosamente nos encontramos con el hecho de que lo que sería casi una parte anecdótica del trabajo se convirtió prácticamente en el meollo de esta investigación. Nos dimos cuenta de que el cuestionario que pedimos responder a estos autores funcionaba no sólo como una mera confirmación de algunas de nuestras ideas, sino como una maravillosa fuente de información. A partir de este pudimos extraer los conceptos que nos interesaba analizar, para poder luego establecer la relación con sus propias composiciones y con la flauta de pico.

Efectivamente, para casi todos ellos esta flauta es un instrumento arquetípico, asociado directamente con la Música Antigua, que les recuerda una parte de su niñez o juventud. No es nada extraño entonces que despierte en sí mismo la resonancia de otras épocas, de otros seres, y que esto se lleve a cabo en el evento del concierto, ese espacio que contiene un alto grado de ritualidad y teatralidad. Ahí es donde se lleva a cabo el gran encuentro entre todos los tiempos y todos los seres, a través de la interpretación musical.

Finalmente, la elaboración de esta disertación nos ha abierto nuevos campos de interés. Por una parte, quisiéramos seguir investigando sobre el repertorio contemporáneo para flauta de pico, especialmente fuera de las fronteras europeas, y sobre todo, en los países latinoamericanos. Por otra parte, nos hace replantearnos la relación que se establece entre el compositor y el ejecutante, y la problemática que de ahí se deriva. Creemos que sería

interesante centrarnos en el estudio de los propios procesos de creación y de interpretación musical.

Bibliografía y referencias

- Andriessen, L. (1964). *Sweet* [partitura impresa]: for recorder. London: Schott
- Baca Lobera, I. (2003). *Memento* [partitura impresa]: for recorder and electronics. México. Edición propia.
- Bartolozzi, B. (1982). *New sounds for woodwind*. Oxford University Press. Recuperado desde: <http://books.google.es/books?id=zHMKAQAAMAAJ>
- Berio, L. (1966). *Gesti* [partitura impresa]: for treble recorder. Viena: Universal Edition.
- Boulez, P. (1963). *Penser la musique aujourd'hui*. Paris: Editions Gonthier.
- Brook, P. (1986). *El espacio vacío*. Barcelona: Península.
- Catalogue of Recorder Repertoire: Home. (n.d.). Recuperado 1 de abril 2015, desde: <http://www.blokfluit.org/>
- Cornago, O. (2005). ¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad. En *Telón de fondo*, 1. Recuperado el 01 de septiembre de 2015, desde: <http://www.telondelfondo.org/numerosanteriores/numero1/articulo/2/que-es-la-teatralidad-paradigmas-esteticos-de-la-modernidad.html>
- Corominas, J. (1976). *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos.
- Desroches, M. (2008). *Musique et rituel: significations, identité et société*. J.-M. Tremblay. Recuperado el 15 de junio 2015, desde: http://classiques.uqac.ca/contemporains/desroches_monique/musique_rituel_significations/musique_rituel_significations.pdf
- Dolmetsch Online - Carl Dolmetsch. (n.d.). Recuperado 9 de marzo 2015, desde: <http://www.dolmetsch.com/Cfdobit.htm>
- Dufour, M. Memoria, tiempo y música. *A Parte Rei: revista de filosofía* 2. Recuperado el 15 de julio de 2015, desde: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/musica.html>
- Griscom, R. W., & Lasocki, D. (2013). *The Recorder: A Research and Information Guide*. Taylor & Francis. Recuperado el 9 de marzo 2015, desde: https://books.google.es/books?id=N2clwLzV_gQC
- Hauwe, Walter van, W. van. (1984). *The Modern Recorder Player* (Vol. I–III). Londres: Schott & Co. Ltd, London.
- Hernández, A. (2005). *Vuelos* [partitura impresa]: para flauta de pico bajo, flautas de carrizo

mexicanas y electrónica. México. Edición propia.

Huizi Urmeneta, V. (1998). Tiempo, espacio y memoria: actualidad de Maurice Hawbwachs. IV Congreso Vasco de Sociología, Bilbao. Recuperado el 10 de julio, desde: <http://www.uned.es/ca-bergara/ppropias/vhuici/temmh.htm>

Ishi, M. (1975). *Black Intention* [partitura impresa]: for one recorder player. Tokio: Zen-on.

John Mansfield. (1995). The recorder revival i: Shaw and Dolmetsch. In *The Cambridge Companion to the Recorder*. Cambridge University Press.

Lasocki, David What We Have Learned about the History of the Recorder in the Last 50 Years. (n.d.). Recuperado el 10 de marzo 2015, desde:

http://www.instantharmony.net/Music/Recorder50Yrs_proof2.pdf

López Cano, R. (2001). Cronoestética: tiempo y estrategias de recepción en música del siglo XX. En *El tiempo en las músicas del siglo XX* (pp. 177-194). Universidad de Valladolid.

Madrid, Alejandro (2009). ¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier. *Revista Transcultural de Música*, 13. Recuperado el 10 de abril 2014, desde: <http://www.sibetrans.com/trans/publicacion/1/trans-13-2009>

Nancy, J.L (2002). *A la escucha*. Buenos Aires-Madrid: Amorrortu editores.

O'Kelly, E. (1990). *The Recorder Today*. Cambridge University Press.

O'Kelly, E. (1995). The recorder revival ii: the twentieth century and its repertoire. En *The Cambridge Companion to the Recorder* (pp. 152–166). Cambridge University Press.

Ortiz, G. (2005). *Canto a Hanna* [partitura impresa]: para flauta de pico tenor. México. Edición propia.

Pardo Salgado, C. (2013). Músicas sin memoria = Musics without memory. *Azafea: Revista de Filosofía*, 15, 169-185.

Pérez Custodio, D. Sedeño, A. (2012). *Si me juzgan las cortes de amor (mala cançó)* [partitura impresa]: para flauta Paetzold contrabajo en Fa, electrónica y video. Málaga. Edición propia.

Recorder Home Page | Compiled by Nicholas S Lander. (n.d.). Recuperado el 14 de marzo de 2015, desde: <http://www.recorderhomepage.net/>

Ribeiro-Pereira, M. (2012). Ciências da Mente e Arte da Música: Notas (em *staccato legato*) sobre a Atenção. *Arte e Signo, en Cadernos de Teoria das Artes*, série geral 1: 43-72.

Rink, J. (ed.) (2008). *La interpretación musical*. Madrid: Alianza Musica.

San Agustín (2010). *Confesiones*. Madrid: Gredos.

Sela Andres, Bárbara, Peñalver, Guillermo (1995, 2004). Revista de Flauta de Pico, la revista española de flauta dulce, 1-19. Edición propia.

Szendy, P. (2003). *Escucha: una historia del oído melómano*. Barcelona: Paidós.

Taruskin, Richard (1995). *Text and Act*. University of California Press, Berkeley.

Thomson, J. M., & Rowland-Jones, A. (Eds.) (1995). *The Cambridge Companion to the Recorder*. Cambridge ; New York, NY, USA: Cambridge University Press.

Varela, V. (1991). *Oriente* [partitura manuscrita]: for alto recorder.

Vetter, M. (1969). *Il flauto dolce ed acerbo*: Celle, Moeck.

Walter Van Hauwe, Jorge Isaac, Paul Leenhouts. *Catalogue of comporary blockflute music, The Stichting Blockfluit, Amsterdam*. Recuperado el15 de septiembre 2014, desde: <http://www.blokfluit.org/about-us/>

Yun, I. (1999). *Chinese Pictures for recorder* [partitura impresa]: for recorder. Berlin: Bote & Bock.

Anexo I

CUESTIONARIO PARA COMPOSITORES

2. Los Compositores y Su Memoria: Procesos del Recuerdo

Del recuerdo originario al instrumento en sí

1. ¿Cuál es tu primer recuerdo de la flauta dulce o flauta de pico?
2. ¿Con qué lo asocias?
3. ¿Qué piensas sobre el instrumento en la actualidad?

Conocer el instrumento

4. ¿Qué repertorio para el instrumento conoces: música antigua, contemporánea?
5. ¿Cómo accediste al repertorio?
6. ¿Con qué flautistas de pico has trabajado?

Procesos de creación

7. ¿Qué obra u obras has hecho para flauta de pico?
8. ¿Cómo ha sido el proceso de creación de la obra?
9. ¿Has sido totalmente independiente del flautista a quien se la has escrito o han trabajado codo a codo?
10. ¿Pensabas en el intérprete cuando la estabas componiendo?

Memoria, flauta de pico y música

11. ¿Tu obra tiene algo que ver con la memoria?
12. ¿Quieres añadir algo más?

CUESTIONARIO PARA COMPOSITORES

Respuestas de Ignacio Baca Lobera

<http://www.ignaciobacalobera.com>

1. ¿Cuál es tu primer recuerdo de la flauta dulce o flauta de pico?

Sin querer la asocio con las clases de la secundaria, y eso que a mi no me tocó esa época; eso es lo primero, pero en la universidad conocí y me aficioné a la música antigua, me gustaba mucho Hisperion XX, sobretodo el disco de *Trobairitz*, en el que la flauta es prominente. Creo que fue el primer disco donde realmente me fijé en la flauta de pico.

2. ¿Con qué lo asocias?

Ver anterior

3. ¿Qué piensas sobre el instrumento en la actualidad?

Como tantos instrumentos poco usados hasta hace poco en la música contemporánea (acordeón, clavecín), el renacimiento que han tenido en relación a nuevas posibilidades y en su presencia en los conciertos, sigue en expansión. Me parece que este aumento de nuevas técnicas y virtuosos de las mismas tiene gran vitalidad. Los músicos jóvenes están cada vez más interesados, o al menos esa es mi impresión.

4. ¿Qué repertorio para el instrumento conoces (Música Antigua, Contemporánea)?

Conozco las dos, aunque no soy experto en música antigua.

5. ¿Cómo accediste al repertorio? En festivales, comprando discos y por los colegas dedicados a la música antigua y a la contemporánea.

6. ¿Con qué flautistas de pico has trabajado?

Sólo con Anna Margules y espero trabajar con Monica López Lau pronto.

7. ¿Qué obra u obras has hecho para flauta de pico?

Sólo una, Memento, espero hacer más en el futuro

8. ¿Cómo ha sido el proceso de creación de la obra?

Casi siempre intento tener clara la idea musical central y después intento adaptarla al lo que sé del instrumento; sobretodo si es un instrumento que no conozco. Después

ya viene la reelaboración de cada aspecto para que haya el instrumento se integre orgánicamente a la idea de la pieza y ése es el caso de Memento.

A veces es justamente lo contrario, empiezo con el instrumento como estructura, en otras palabras, sus características de ejecución y producción de sonido son lo que define estructuras.

9. ¿Ha sido totalmente independiente del flautista a quien se la has escrito o han trabajado codo a codo?

Con Margules para Memento, se podría decir que el trabajo fue muy cercano. Hubo retroalimentación constante.

10. ¿Pensabas en el intérprete cuando la estabas componiendo?

No estoy seguro qué significa esta pregunta, te refieres en lo que el instrumentista pueda tocar? A veces uno pregunta sobre ciertas dificultades técnicas, pero me gusta retar, en el buen sentido, a los instrumentistas. Es un tema muy basto, que sería interesante discutir y mucho de lo formó estos procedimientos de composición vienen de mi experiencia como instrumentista, primero como autodidacta y después en la academia.

11. ¿Tu obra tiene algo que ver con la memoria?

Sí, en como son los mecanismos de la memoria, a corto, mediano y largo plazo; es un tema central en el arte, la cultura, la sociedad en general. Por ejemplo, por qué permanecen en nuestra memoria ciertos sonidos o conversaciones? De niño tenía una memoria muy viva, sobretodo la emocional. Ahora no es así, obviamente, para bien y para mal; a veces es mejor olvidar.

Es un tema complejo pero estoy convencido que en la memoria sucede la otra vida de la música, en cómo la recordamos y cómo ese recuerdo se va deteriorando con el tiempo. Es un proceso que por alguna razón me ha obsesionado muchos años. Cuando escucho muchas veces una pieza que me gusta mucho, termino olvidándola más rápido; es una experiencia que me llama mucho la atención.

12. ¿Quieres añadir algo más?

No, creo que no

CUESTIONARIO PARA COMPOSITORES

Respuestas de Alejandra Hernández

<http://www.alejandrahernandez.net>

1. ¿Cuál es tu primer recuerdo de la flauta dulce o flauta de pico?

La primaria y secundaria. Era un instrumento obligatorio en la clase de música. Me gustaba tocarla, así como tocar otro tipo de flautas.

2. ¿Con qué lo asocias?

Con los pájaros, con la música tradicional, con la música antigua y barroca, con la música contemporánea. También tiene una relación especial con la sensación de placer y de pena. Placer porque a través de la flauta de pico entré en el mundo de la música en un sentido más formal (antes tocaba flautas tradicionales solo por gusto). Tomaba clases particulares con una buena amiga a las cuales asistía con mucho interés y pena porque desafortunadamente esta amiga murió muy joven en un accidente.

3. ¿Qué piensas sobre el instrumento en la actualidad?

Es un instrumento con una voz y unas características muy particulares que son precisamente las que encuentro interesantes tanto para escucharlo como para componer para él. Creo que ocupa un lugar importante en la sonoridad actual ya que ha sido explotado por una gran variedad de compositores, debido en gran parte al interés de los intérpretes por la visibilidad de su instrumento en el mundo musical actual así como por la experimentación con las técnicas extendidas y la tecnología.

4. ¿Qué repertorio para el instrumento conoces (Música Antigua, Contemporánea)?

Fausto Romitelli: *Seascape* (flauta Paetzold), Roderik de Man: *Mensa secunda*, *Marionette* (obras multimediatas), George Crumb: *Lux Aeterna*. Calliope Tsoupaki: *Charavgi*, Donatoni: *Sweet*, Hans-Martin Linde: *Music for a Bird*, Berio: *Gesti*, Chiel Meijerin: *Sitting ducks*, Louis Andriessen: *Ende*, Maki Ishii: *Black Intention*, entre otros. Obras del *Ars Nova* y *Ars Subtilior* recogidas en los cds del Trio Subtilior del que Anna fue integrante; obras del renacimiento, barroco, Telemann, Bach, Vivaldi: Conciertos para flauta, etc, W. de Fesch: *Sonata en G*, y por supuesto las obras del CD *¿De qué lado?* También de Anna Margules con obras de compositores mexicanos y españoles contemporáneos.

5. ¿Cómo accediste al repertorio?

Por mis clases de flauta, por recomendaciones, por interés personal, por los cds de intérpretes que conozco.

6. ¿Con qué flautistas de pico has trabajado? Con Fidelia Sánchez, Anna Margules, Abraham Elias.

7. ¿Qué obra u obras has hecho para flauta de pico?

Vuelos

8. ¿Cómo ha sido el proceso de creación de la obra? La obra surgió por un interés de Anna y mío por trabajar juntas. Me interesó utilizar las sonoridades de distintas flautas tradicionales mexicanas y llevé a cabo una investigación al respecto asesorada por el musicólogo Guillermo Contreras para después realizar grabaciones con él que serían utilizadas para su futura manipulación por medios electrónicos. Por otro lado con Anna tuvimos una serie de encuentros en los que me mostró música, partituras y las posibilidades de las flautas de pico en especial las técnicas extendidas. La obra está dedicada a Anna Margules y es también un

homenaje a Fidelia Sánchez, mi maestra de flauta de pico y muy querida amiga de las dos quién lamentablemente murió en un accidente. Por esta razón esta pieza, por su diseño, el uso de sonoridades previamente manipuladas de flautas y silbatos ancestrales y a través de la espacialización (por medio de la cuadrafonía), plantea la creación de un espacio ritual. Es una manera de pensar la muerte como generadora de vida.

9. ¿Ha sido totalmente independiente del flautista a quien se la has escrito o han trabajado codo a codo? Algo que me parece muy interesante al componer es el poder trabajar con los intérpretes las obras. En este caso la pieza esta dedicada a Anna con quien trabajé muy de cerca. Fue muy enriquecedor para mí ya que me mostró todo un catálogo de posibilidades sonoras. La obra cobra otra dimensión al ser interpretada por ella, es como si se completara el círculo. Pienso que los intérpretes le proporcionan a las obras una vida propia y singular, en donde la esencia permanece, es decir la conceptualización de la obra por el compositor. Cada intérprete tiene su propio estilo, su expresividad, por lo tanto cada interpretación de algún modo moldea la idea primera, la composición en si.

10. ¿Pensabas en el intérprete cuando la estabas componiendo?

Por supuesto que si, en este caso la composición tiene que ver con una cierta complicidad de vida.

11. ¿Tu obra tiene algo que ver con la memoria?

Si, por un lado tiene que ver con sonoridades ancestrales que están de alguna manera presentes pero manipuladas electrónicamente para ser llevadas a un ámbito actual es decir, fueron descontextualizadas para entrar en relación con el lenguaje musical contemporáneo. Por otro lado tiene que ver con el recuerdo de un ser ausente y muy querido, es un homenaje, un espacio sonoro de evocación.

12. ¿Quieres añadir algo más? Creo que es todo.

CUESTIONARIO PARA COMPOSITORES

Respuestas de Gabriela Ortiz

<http://www.gabrielaortiz.com>

13. ¿Cuál es tu primer recuerdo de la flauta dulce o flauta de pico?

En la escuela en la clase del compositor Mario Stern en la primaria teníamos que inventar canciones con varios instrumentos y entre ellos se encontraba la flauta de pico.

14. ¿Con qué lo asocias?

Con los banquetes y tertulias medievales y renacentistas...

15. ¿Qué piensas sobre el instrumento en la actualidad?

Que hay mucho por explorar, su sonido aunque no tiene la potencia sonora de la flauta transversa, tiene un calidez y expresividad muy particular, además la familia de la flauta de pico es muy diversa en cuanto a registros y timbre.

16. ¿Qué repertorio para el instrumento conoces (Música Antigua, Contemporánea)?

Confieso que mucho mas de música contemporánea pero me gustaría conocer mucho mas a fondo la música antigua.

17. ¿Cómo accediste al repertorio?

Por Anna Margules

18. ¿Con qué flautistas de pico has trabajado?

Anna Margules y Horacio Franco, existen otros intérpretes que han tocado mis piezas pero no he tenido contacto personal con ellos.

19. ¿Qué obra u obras has hecho para flauta de pico?

Dos: *Huitztl* y *Canto a Hanna*

20. ¿Cómo ha sido el proceso de creación de la obra?

Por un lado muy de cerca con los intérpretes quienes me han mostrado las posibilidades tanto técnicas como expresivas del instrumento. Por otro lado el saber

a quien le dedicas una obra te abre las puertas para su concepción como es el caso de *Canto a Hanna* (pieza que se inspira en la vida de la tía de Anna Margules a quien esta obra esta dedicada)

21. ¿Ha sido totalmente independiente del flautista a quien se la has escrito o han trabajado codo a codo?

Esta pregunta se contesta en la pregunta anterior.

22. ¿Pensabas en el intérprete cuando la estabas componiendo?

Totalmente.

23. ¿Tu obra tiene algo que ver con la memoria?

Me parece que si, *Huitziltl* quiere decir colibrí en náhuatl y la música evoca el recuerdo del canto de un colibrí volando a toda velocidad y con toda libertad *Canto a Hanna* evoca una música atemporal de forma personal por supuesto pero tratando de acercar al escucha a un mundo de espiritualidad interna...

24. ¿Quieres añadir algo más?

Solo que la relación intérprete compositor resultad indispensable en la creación de repertorio nuevo y en especial cuando se vuelve a un instrumento tan antiguo pero a la vez tan vigente por su calidad expresiva.

CUESTIONARIO PARA COMPOSITORES

Respuestas de Diana Pérez Custodio

<http://www.dianaperezcustodio.com>

1. ¿Cuál es tu primer recuerdo de la flauta dulce o flauta de pico?

Tendría unos cinco años. Me tocó en una tómbola de la feria de mi pueblo una flauta de plástico, roja y azul, con sólo tres agujeros. Fue mi primer instrumento musical y me encantaba, aunque sonara a rayos. Con ocho años conseguí por fin que me compraran una flauta dulce de verdad, una *Hohner* amarilla que aún conservo y que fue mi primer instrumento musical “de verdad”.

2. ¿Con qué lo asocias?

Con el patio de la casa de mi infancia, con mi padre leyendo en una butaca y con la maravillosa sensación de poder hacer música.

3. ¿Qué piensas sobre el instrumento en la actualidad?

Que es el más natural y sencillo después de la propia voz humana. Y que por ello inevitablemente se asocia a otras épocas y otras culturas donde las cosas eran o son tal vez más naturales y sencillas.

4. ¿Qué repertorio para el instrumento conoces (Música Antigua, Contemporánea)?

Bastantes cosas de ambas épocas.

5. ¿Cómo accediste al repertorio?

De siempre me interesó mucho la música antigua; en cuanto a la contemporánea, más aún pues soy compositora y profesora de composición. Y, teniendo en cuenta que mi hija está estudiando flauta de pico, inevitablemente y para mi satisfacción cada día conozco más y más obras.

6. ¿Con qué flautistas de pico has trabajado?

Con María Jesús Udina, Andreu Roca, Joan Izquierdo, Jordi Argelaga, Anna Margules, Carolina Vicente, Silvia Rodríguez, José Menéndez, Gonzalo Alonso y Alegría Muñoz.

7. ¿Qué obra u obras has hecho para flauta de pico?

Por orden cronológico:

- La segunda parte de *4 súplicas (1.Rabieta infantil; 2.Tengo hambre; 3.Os ordeno que me compadezcáis; 4.Desde el corazón)*. 1998.
- El cuarteto *Jaqueca*. 1999.
- *Si me juzgan las cortes de amor*. 2012.
- *Tres poemas líquidos*. 2013.
- *Tres ventanas*. 2013.
- *4 miniaturas de Brocelianda*. 2014.
- *Mi buena ventura*. 2015.

Las plantillas, duraciones, etc. están en mi web (www.dianaperezcustodio.com)

8. ¿Cómo ha sido el proceso de creación de la obra?

Primero gestando la idea global y la estructura básica, para que pudiera ir trabajando la videoartista, Ana Sedeño, mientras yo componía la música. Después desarrollé esta idea con más detalle, para poder grabar las muestras de mi propia voz que luego manipulé electroacústicamente, creando así la parte pregrabada. Por último escribí la partitura para la flauta de pico, pero cada cosa estaba ya clara y prevista desde el principio. La videoartista completó los últimos detalles del montaje de vídeo sobre la obra musical acabada.

9. ¿Ha sido totalmente independiente del flautista a quien se la has escrito o han trabajado codo a codo?

Yo siempre necesito pensar en el intérprete para el que escribo; sus peculiaridades, sus habilidades y sus limitaciones me inspiran para crear una obra totalmente personalizada, aunque luego pueda por supuesto ser tocada por cualquier otro intérprete. En este caso concreto tuve la posibilidad de conversar tranquilamente con la dedicataria, Anna Margules, así como de grabarla mostrándome todas las posibilidades que podía extraer al instrumento, la flauta Paetzold, hasta aquel momento desconocida para mí.

10. ¿Pensabas en el intérprete cuando la estabas componiendo?

Todo el rato. Sin su sonido y su voz la obra nunca hubiera sido así.

11. ¿Tu obra tiene algo que ver con la memoria?

Siempre. En este caso la melodía medieval que utilizo lleva muchos años acompañándome de muchas formas. Siempre me gustó tocarla en mi flauta de cuando era niña, y siempre me ha conmovido profundamente. Además, como en casi toda mi música, vierto mi propia experiencia humana, en este caso sobre el desamor.

12. ¿Quieres añadir algo más?

Que cuanto más conozco la flauta de pico más fascinante me parece.

CUESTIONARIO PARA COMPOSITORES

Respuestas de Víctor Varela

<http://web.telia.com/~u31813557/>

1. ¿Cuál es tu primer recuerdo de la flauta dulce o flauta de pico?

En 1971, un grupo de estudiantes transferidos al liceo donde cursaba el último año en Ciencias llegó causando un revuelo memorable, por decir lo menos. Eran contestatarios, irreverentes; los chicos llevaban el pelo largo, las chicas no usaban *brassier*. Decían cosas como: "paren el mundo que me quiero bajar". Perteneían a un movimiento llamado PODER JOVEN (un injerto de hippies + comunistas). Varios 'tocaban' flautas dulces sopranos (de plástico), tirados por los suelos del instituto, con los jeans rotos... 'tocaban' *Greensleeves*, *El cóndor pasa*, *Scarborough Fair*.

2. ¿Con qué lo asocias?

Al principio lo asocié con la frescura, la lozanía, entendidas éstas como una condición esencial de la naturaleza.

Luego lo asocié al Barroco y a la música cortesana europea.

3. ¿Qué piensas sobre el instrumento en la actualidad?

Pienso q el atractivo actual del instrumento tiene mucho q ver con las nuevas generaciones de flautistas.

Difícilmente se consiguen músicos más entusiastas, más militantes, a la hora de interpretar música nueva. Sin desmerecer el trabajo de aquellos q circunscriben la flauta de pico a la música temprana, los jóvenes músicos han entendido que el "revival" del instrumento no tiene sentido si él no se integra a los tiempos actuales, a sus tecnologías, a sus mentalidades, a sus estéticas.

4. ¿Qué repertorio para el instrumento conoces (Música Antigua, Contemporánea)?

Conozco una buena cantidad de danzas medievales y renacentistas de autores anónimos (un *Trotto* italiano me viene a la memoria, un *Saltarello*). Conozco fantasías de Van Eyck; trios sonatas de Purcell, Händel, Telemann, JS Bach, Barsanti, Sammartini, Boismortier, Marcello. Conozco los *Brandeburgo* 2 y 4 y alguna cantata de Bach; suites de Hotteterre; música de Domenico Zipoli, ese italiano medio loco q fue a dar a la Córdoba argentina cuando ella era parte del Virreinato del Perú. Conozco el repertorio que escuché en el Sweelinck Conservatorium Amsterdam: *Gesti*, *Sweet*, *Ende*, *Rotation*, *Black Intention*, las obras de Franco Donatoni no las he escuchado mas las he visto en partituras.

5. ¿Cómo accediste al repertorio?

Una parte de él lo toqué directamente, otra lo escuché en conciertos, y otra lo expliqué en clases porque yo fui profesor de Historia de la Música y Estética.

6. ¿Con qué flautistas de pico has trabajado?

No he trabajado con ellos sino para ellos: Joan Izquierdo y recientemente Jorge Isaac.

7. ¿Qué obra u obras has hecho para flauta de pico?

1. *Oriente* (1991) para alto solo.

2. *Miró-epsilon* (1996-97) para alto y marimba / 4 wood-blocks.

3. *High pressure* (2013) para el ensemble *Black Pencil*. Aquí se emplean 3 flautas: soprano, bajo y alto.

8. ¿Cómo ha sido el proceso de creación de la obra?

Cada obra siguió un itinerario propio.

En *Oriente* me interesó el proceso de revelado fotográfico y un polo margariteño

En *Miró-epsilon*, la forma como Joan Miró entendía los colores complementarios

En *High pressure* me interesaron las repeticiones y alternancias como arquetipos.

9. ¿Ha sido totalmente independiente del flautista a quien se la has escrito o han trabajado codo a codo?

Independiente. Aún teniendo al flautista cerca como fue el caso de Izquierdo en Amsterdam, yo escribo y cuando la pieza está concluida, los músicos tocan.

10. ¿Pensabas en el intérprete cuando la estabas componiendo?

Eso sí, veo lo que pueden hacer y eso me sirve de input.

Ejemplo: El comienzo de *Oriente* exige pulmones bien entrenados porque, en principio, el músico debe soplar continuamente por unos cuarenta y cinco segundos. A Izquierdo lo vi una vez nadando bajo el agua por más de un minuto, y entonces dije: "bueno, si nada sin respirar, que toque la flauta sin respirar..."

11. ¿Tu obra tiene algo que ver con la memoria?

Pregunta compleja! Supongo que sí, todo tiene que ver con la memoria; ¿o tal vez con eso que Jung llama inconsciente colectivo?

12. Todo se conecta a todo. *Miró-epsilon*, por ejemplo, tiene que ver con una pieza

electrónica de Ton de Leeuw que se llama *Clair Obscur*, que a su vez tiene que ver con la forma como Rembrandt trabajaba la luz; que tiene que ver con cómo lo hacía Caravaggio.

La memoria no sólo es evocación sino también trazos y huellas q van dejando unas cosas sobre otras. Nadie se inventa el universo de una sentada: los motetes isorrítmicos de Machaut reaparecen en las duraciones de Messiaen; Webern le debe todo a los contrapuntistas franco-flamencos a la hora de construir sus series; 4' 33" de Cage es una consecuencia de los monocromos de Rauschenberg.

MEMORIA y TRADICIÓN parecieran estar emparentadas, efectivamente lo están pero no son sinónimos. Las tradiciones pueden y suelen ser normativas, separan lo que es de lo que no es, lo que se incluye de lo que se excluye. La memoria en cambio es abierta, misteriosa, puede expresarse claramente pero también puede permanecer latente. Entonces la música siempre tiene q ver con la memoria aún en los casos en los cuales el compositor trabaje con algoritmos provenientes de la genética.

13. ¿Quieres añadir algo más?

En Caracas, desde 1972 a 1981, yo fui miembro de un cuarteto de música barroca que funcionaba en la Academia de Música Antonio Roperti. Al principio el ensemble estaba integrado por un violín, una flauta de pico, un cello y un clavecín. En una segunda etapa el violín fue sustituido por otra flauta de pico. Yo toqué la flauta durante esos años. Lo hice de forma autodidacta aunque algunas lecciones del instrumento recibí: 1. De manos de Ruth Gosewinkel, una clavecinista alemana que dirigía la Asociación de Música Antigua de Caracas y 2. Con Gerrit Peereboom, un clarinetista holandés que era 2º clarinete de la Orquesta Sinfónica Venezuela. En la 2ª. etapa del mencionado cuarteto tuve como compañero a Ernesto Schmied. Naturalmente, toqué el instrumento de forma amateur, el nivel técnico era muy bajo, pero cuando he tenido que componer para la flauta no uso el piano, como es mi costumbre, uso mis flautas que aún conservo porque el instrumento no me es ajeno.

Anexo II

4. El concierto como lugar de la macro-memoria

Programa del concierto de fin de Master de Interpretación artística / Música Antigua:

Flauta de pico

“Re-Sonancias”

Latidos de la memoria en aires del presente

Anna Margules: Flautas de pico

Cláudia Marisa de Oliveira: Diseño de Movimiento

José Prata: Audio

Rui Damas: Diseño de Luz

Isang Yun

Chinese Pictures for recorder (1993)*

The visitor of the Idyll/ The Actor with the Monkey/ The hermit and the water

Flautas de pico bajo, tenor, Ganassi soprano

Ignacio Baca-Lobera

Memento (2003)**

Flauta de pico tenor y electrónica

Diana Pérez Custodio(música), Ana Sedeño(video)

Si me juzgan las cortes de amor ** (2013)

Paetzold en Fa, video y electrónica

Alejandra Hernández

Vuelos (2005)**

Flauta de pico Bajo, flautas mexicanas y electrónica

Gabriela Ortiz

Canto a Hanna (2005)**

Flauta de pico tenor

Víctor Varela

Oriente (1991)***

Flauta de pico contralto

*Estrenada por Walter Van Hauwe / **Estrenada por Anna Margules / ***Estrenada por Joan Izquierdo

Notas al programa

Memoria y repetición son elementos constantes de la vida que conforman de alguna manera, parte de la esencia de la música. Y la música, a su vez, tiene un lugar privilegiado en los entresijos de nuestro recuerdo; posee una intensidad tal que puede revivir el pasado. Es indudable también, que memoria, y resonancia se convierten en latidos generadores de una parte del repertorio musical contemporáneo que existe para flauta de pico....¿O quizás sea al revés?¿Será que el propio timbre de la flauta de pico tiene alguna cualidad que no sólo evoca un sonido puro, memoria de un tiempo lejano, sino que despierta recuerdo de sonoridades tradicionales no occidentales?

Cada una de las obras que se escucharán, soplos espirituales, recuerdos, ánimas, muertes, plegarias, aires que recorren un camino lleno de matices que va desde el dolor hasta la redención, desde la queja de lo que ocurre en vida hasta la alegría del volver a nacer. ¿Cómo no pensar también en que las piezas que aquí suenan reviven por el aire de la flauta, como ese momento cuando, en un principio, un soplo nos da la vida, como aquel cuando, con el último soplo, se nos va?