



**UNCUYO**  
UNIVERSIDAD  
NACIONAL DE CUYO

**TESIS DE MAESTRÍA**

**PANORAMA DE LA MÚSICA PARA FLAUTA EN URUGUAY.  
UNA MIRADA SOBRE LA INTERACCIÓN ENTRE COMPOSITOR E  
INTÉRPRETE EN EL PROCESO CREATIVO DEL REPERTORIO  
PARA FLAUTA SOLA Y FLAUTA CON MEDIOS  
ELECTROACÚSTICOS.**

**Tesista: Natalia Bibbó**

**Directora: Mgter. Beatriz Plana**

**Co-directora: Mgter. Patricia García**

**Mendoza, Argentina**

**Septiembre, 2023**





**UNCUYO**  
UNIVERSIDAD  
NACIONAL DE CUYO

**FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO**

**TESIS DE MAESTRÍA**

**PANORAMA DE LA MÚSICA PARA FLAUTA EN URUGUAY.  
UNA MIRADA SOBRE LA INTERACCIÓN ENTRE COMPOSITOR E  
INTÉRPRETE EN EL PROCESO CREATIVO DEL REPERTORIO  
PARA FLAUTA SOLA Y FLAUTA CON MEDIOS  
ELECTROACÚSTICOS.**

**MAESTRÍA EN INTERPRETACIÓN DE MÚSICA  
LATINOAMERICANA DEL SIGLO XX**

**Tesista: Natalia Bibbó**

**Directora: Mgter. Beatriz Plana**

**Co-directora: Mgter. Patricia García**

**Mendoza, Argentina**

**Septiembre, 2023**



## AGRADECIMIENTOS

A Beatriz Plana, por confiar en mi trabajo y acompañarme desde el inicio de este proceso, por sus enseñanzas, generosidad, por incentivar me a continuar y orientarme siempre con amor.

A Patricia García, por sus comentarios y aportes.

A Alejandro Barbot, Patricia Da Dalt, Eduardo Fernández, Patricia García, Juan José Iturribery, Julia Nudelman, Renée Pietrafesa, Camilo Rodríguez, Sofía Scheps, Pablo Somma, Silvia Suárez y Graciela Svara, por su música, la disponibilidad y colaboración para esta investigación.

A María Mori, por sus correcciones y paciencia.

A mis compañeras y compañeros de Maestría, por compartir el camino, los conocimientos y las risas.

A mis amigas y amigos que fueron faro en momentos de desorientación. Especialmente a Luiza Anastacio, Francisco Astorga, Lucila Crisman, Fabricia Malán, Nicolás Márquez, Gonzalo Mori, Pablo Murgier, Gonzalo Pérez, Irene Porzio, Pablo Reyes, mi agradecimiento por sus lecturas, sugerencias, comentarios, respaldo y por el cariño incondicional.



# ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>17</b>
<b>1. CAPÍTULO I</b>	<b>25</b>
1.1. Breve mención a la música de los siglos XX y XXI en Uruguay	25
1.2. La escuela flautística en Uruguay	29
1.3. Obras uruguayas para flauta sola y flauta con medios electroacústicos	31
1.4. Conclusiones del capítulo	35
<b>2. CAPÍTULO II</b>	<b>36</b>
2.1. Sobre la interacción compositor-intérprete	36
2.2. Interacción compositor-intérprete en el repertorio uruguayo para flauta	41
2.3. Conclusiones del capítulo	45
<b>3. CAPÍTULO III</b>	<b>47</b>
3.1. Obras del repertorio seleccionado	50
3.1.1. La auto-reflautación de Bloñilco - Juan José Iturribery	50
3.1.1.1. Introducción a la obra	50
3.1.1.2. Análisis de la interacción compositor-intérprete	53
3.1.1.3. Análisis descriptivo	54
3.1.1.4. Análisis técnico-interpretativo	61
3.1.2. Opuestos - Eduardo Fernández	69
3.1.2.1. Introducción a la obra	69

3.1.2.2. Análisis de la interacción compositor-intérprete_____	70
3.1.2.3. Análisis descriptivo_____	72
3.1.2.4. Análisis técnico-interpretativo_____	79
3.1.3. El tanguito del Entrevero - Renée Pietrafesa_____	92
3.1.3.1. Introducción a la obra_____	92
3.1.3.2. Análisis de la interacción compositora-intérprete_____	95
3.1.3.3. Análisis descriptivo_____	97
3.1.3.4. Análisis técnico-interpretativo_____	100
3.1.4. Hálito - Silvia Suárez_____	103
3.1.4.1. Introducción a la obra_____	103
3.1.4.2. Análisis de la interacción compositora-intérprete_____	104
3.1.4.3. Análisis descriptivo_____	106
3.1.4.4. Análisis técnico-interpretativo_____	111
3.1.5. Burka - Sofia Scheps_____	113
3.1.5.1. Introducción a la obra_____	113
3.1.5.2. Análisis de la interacción compositora-intérprete_____	115
3.1.5.3. Análisis descriptivo_____	116
3.1.5.4. Análisis técnico-interpretativo_____	120
3.1.6. Minifalda roja - Alejandro Barbot_____	123
3.1.6.1. Introducción a la obra_____	123
3.1.6.2. Análisis de la interacción compositor-intérprete_____	126
3.1.6.3. Análisis descriptivo_____	127
3.1.6.4. Análisis técnico-interpretativo_____	133

3.1.7. ... y sin embargo... seguirá soplando... - Camilo Rodríguez	136
3.1.7.1. Introducción a la obra	136
3.1.7.2. Análisis de la interacción compositor-intérprete	138
3.1.7.3. Análisis descriptivo	140
3.1.7.4. Análisis técnico-interpretativo	145
3.2. Conclusiones del capítulo	151
<b>4. CONCLUSIONES FINALES</b>	<b>153</b>
<b>APÉNDICE I</b>	<b>157</b>
Catálogo de obras para flauta sola y flauta con medios electroacústicos de compositoras y compositores uruguayos (1962-2023). Natalia Bibbó (2023)	158
<b>APÉNDICE II</b>	<b>167</b>
Transcripción de entrevistas a compositoras y compositores	168
Juan José Iturriberry	168
Silvia Suárez	176
Camilo Rodríguez	187
Eduardo Fernández	194
Sofía Scheps	202
Renée Pietrafesa	205
Alejandro Barbot	210
<b>APÉNDICE III</b>	<b>215</b>
Transcripción de entrevistas a intérpretes	216
Pablo Somma	216
Patricia García	218

Patricia Da Dalt	222
Graciela Svara	225
Julia Nudelman	229
<b>ANEXO I</b>	<b>233</b>
Datos biográficos de compositoras y compositores entrevistados	234
Alejandro Barbot	234
Eduardo Fernández	234
Juan José Iturribery	235
Renée Pietrafesa	236
Camilo Rodríguez	236
Sofía Sheps	237
Silvia Suárez	237
<b>ANEXO II</b>	<b>239</b>
Datos biográficos de intérpretes entrevistados	240
Patricia Da Dalt	240
Patricia García	240
Julia Nudelman	241
Pablo Somma	242
Graciela Svara	243
<b>ANEXO III</b>	<b>244</b>
Partituras del repertorio seleccionado	245
La auto-reflautación de Bloñilco - Juan José Iturribery	245
Opuestos - Eduardo Fernández	251

El tanguito del Entrevero - Renée Pietrafesa	257
Hálito - Silvia Suárez	260
Burka - Sofia Scheps	264
Minifalda roja - Alejandro Barbot	270
... y sin embargo... seguirá soplando... - Camilo Rodríguez	277
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>283</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA</b>	<b>287</b>
<b>PARTITURAS</b>	<b>289</b>
<b>GRABACIONES</b>	<b>290</b>



## ÍNDICE DE GRÁFICOS Y FIGURAS

Gráfico 1: Producción de obras uruguayas para flauta por décadas_____	32
Gráfico 2: Intérpretes de obras_____	34
Figura 1: “La auto-reflautación de Bloñilco” - “Monólogo II”. Sistema 1_____	52
Figura 2: “La auto-reflautación de Bloñilco” - “Monólogo II”. Sistema 6_____	52
Figura 3: “Monólogo I” - Serie_____	55
Figura 4: “La auto-reflautación de Bloñilco” - “Monólogo I”. Sistema 5_____	55
Figura 5: “La auto-reflautación de Bloñilco” - “Monólogo I”. Sistemas 7 y 8_____	56
Figura 6: “La auto-reflautación de Bloñilco” - “Monólogo I”. Sistemas 1 y 12_____	56
Gráfico 3: Presencia de las alturas 1, 1-2, 1-2-3_____	57
Figura 7: “La auto-reflautación de Bloñilco” - “Monólogo I”. Sistemas 3 y 4_____	58
Figura 8: “La auto-reflautación de Bloñilco” - “Monólogo I”. Sistema 11_____	58
Figura 9: “Monólogo II” - Serie_____	59
Gráfico 4: Presencia de las alturas 1, 1-2, 1-2-3-4_____	59
Figura 10: “La auto-reflautación de Bloñilco” - “Monólogo II”. Sistemas 1 y 10_____	60
Figura 11: “La auto-reflautación de Bloñilco” - “Monólogo II”. Sistemas 2 y 3_____	60
Figura 12: “La auto-reflautación de Bloñilco” - “Monólogo II”. Sistemas 6, 7 y 8_____	61
Figura 13: “La auto-reflautación de Bloñilco” - Técnicas extendidas_____	62
Figura 14: “La auto-reflautación de Bloñilco” - “Monólogo I”. Sistema 1_____	62
Figura 15: “La auto-reflautación de Bloñilco” - “Monólogo I”. Sistema 1_____	63
Figura 16: Bartolozzi, <i>New sound for woodwind</i> . Pág. 28_____	63

Figura 17: “La auto-reflautación de Bloñilco” - “Monólogo I”. Sistema 2	64
Figura 18: “La auto-reflautación de Bloñilco” - “Monólogo II”. Sistema 4	64
Figura 19: “La auto-reflautación de Bloñilco” - “Monólogo II”. Sistema 5	65
Figura 20: Bartolozzi, <i>New sound for woodwind</i> . Pág. 28	65
Figura 21: Digitación propuesta	65
Figura 22: “La auto-reflautación de Bloñilco” - “Monólogo II”. Sistema 3	66
Figura 23: “La auto-reflautación de Bloñilco” - “Monólogo II”. Sistemas 6 y 7	66
Figura 24: “La auto-reflautación de Bloñilco” - “Monólogo II”. Sistema 8	67
Figura 25: “Opuestos” - “Lento, libre”. Compases 13 a 22	73
Figura 26: “Opuestos” - “Lento, libre”. Compases 40 a 50	73
Figura 27: “Opuestos” - “Más bien rápido”. Compases 1 a 6	75
Figura 28: “Opuestos” - “Más bien rápido”. Compás 9	75
Figura 29: Serie	75
Figura 30: “Opuestos” - “Más bien rápido”. Compases 16 a 21	76
Figura 31: “Opuestos” - “Más bien rápido”. Compases 31 a 33	77
Figura 32: “Opuestos” - “Más bien rápido”. Compases 45 a 47	77
Figura 33: “Opuestos” - “Más bien rápido”. Compases 57 a 60	78
Figura 34: “Opuestos” - “Más bien rápido”. Compases 53 a 56	78
Figura 35: “Opuestos” - “Más bien rápido”. Compases 58 y 59	78
Figura 36: “Opuestos” - “Más bien rápido”. Compases 59 a 64	79
Figura 37: “Opuestos” - Técnicas extendidas y recursos compositivos	80
Figura 38: “Opuestos” - “Lento, libre”. Compás 2	81
Figura 39: “Opuestos” - “Lento, libre”. Compases 13 y 14	82

Figura 40: “Opuestos” - “Lento, libre”. Compases 26 y 27	82
Figura 41: “Opuestos” - “Lento, libre”. Compás 3	82
Figura 42: “Opuestos” - “Lento, libre”. Compases 4 y 5	83
Figura 43: “Opuestos” - “Lento, libre”. Compás 7	84
Figura 44: “Opuestos” - “Lento, libre”. Compases 23 y 24	84
Figura 45: “Opuestos” - “Lento, libre”. Compás 38	85
Figura 46: “Opuestos” - “Lento, libre”. Compás 29	85
Figura 47: “Opuestos” - “Lento, libre”. Compases 41 a 44	86
Figura 48: “Opuestos” - “Más bien rápido”. Compases 1 y 2	87
Figura 49: “Opuestos” - “Más bien rápido”. Compás 5	88
Figura 50: “Opuestos” - “Más bien rápido”. Compases 9 y 10	88
Figura 51: “Opuestos” - “Más bien rápido”. Compases 19 a 21	88
Figura 52: “Opuestos” - “Más bien rápido”. Compases 32 y 33	89
Figura 53: “Opuestos” - “Más bien rápido”. Compases 45 y 46	90
Figura 54: “Opuestos” - “Más bien rápido”. Compases 59 y 60	90
Figura 55: “Opuestos” - “Más bien rápido”. Compases 62 a 64	91
Figura 56: “El tanguito del Entrevero” - Modificaciones de la partitura	94
Figura 57: “El tanguito del Entrevero”. Compases 1 a 7	98
Figura 58: “El tanguito del Entrevero”. Compases 10 a 13	98
Figura 59: Síntesis de alturas. Compases 1 a 16	99
Figura 60: “El tanguito del Entrevero”. Compases 26 a 32	99
Figura 61: “El tanguito del Entrevero”. Compases 17 a 22	100
Figura 62: “El tanguito del Entrevero”. Compases 45 a 50	100

Figura 63: “El tanguito del Entrevero” - Técnicas extendidas	101
Figura 64: “Hálito” - Gestos	107
Gráfico 5: Presencia de cada clase de altura	108
Gráfico 6: Desarrollo de las alturas	108
Figura 65: “Hálito” - Espectrograma de la grabación	109
Figura 66: “Hálito”. Sistemas 1 a 3. Aparición de alturas diferentes	109
Figura 67: “Hálito”. Sistemas 9 y 10	110
Figura 68: “Hálito”. Sistema 13	110
Figura 69: “Hálito”. Sistemas 18 y 19	111
Figura 70: “Burka”. Sistema 1	117
Figura 71: “Burka”. Sistema 2	118
Figura 72: “Burka” - Sonidos difusos. Sistema 4	118
Figura 73: “Burka” - Multifónicos. Sistema 5	119
Figura 74: “Burka” - Espectrograma de la grabación	119
Figura 75: “Burka” - Recursos y técnicas extendidas	121
Figura 76: “Minifalda roja” - Modificaciones de la partitura	125
Figura 77: Serie	128
Figura 78: “Minifalda roja” - Series	128
Figura 79: “Minifalda roja”. Minuto 1’00” a 1’12”	130
Figura 80: “Minifalda roja”. Minuto 2’00” a 2’10”	130
Figura 81: “Minifalda roja”. Minuto 2’10” a 2’30”	131
Figura 82: “Minifalda roja”. Minuto 2’32” a 2’40”	131
Gráfico 7: Grupos 2, 4, 7, 8 - 9, 10, 11, 12 de la serie	132

Figura 83: “Minifalda roja”. Minuto 2’45” a 3’00” _____	132
Figura 84: “Minifalda roja”. Minuto 3’13” a 3’38” _____	133
Figura 85: “Minifalda roja” - Recursos y técnicas extendidas _____	134
Figura 86: Digitaciones propuestas _____	135
Figura 87: “... y sin embargo... seguirá soplando...” - Umbrales _____	141
Figura 88: “... y sin embargo... seguirá soplando...” Compases 13 a 16 _____	142
Figura 89: “... y sin embargo... seguirá soplando...” Compases 104 a 106 _____	142
Figura 90: “... y sin embargo... seguirá soplando...” Compases 46 a 51 _____	143
Figura 91: “... y sin embargo... seguirá soplando...” - Técnicas extendidas y recursos 146	
Figura 92: “... y sin embargo... seguirá soplando...” - Referencia _____	147
Figura 93: Digitaciones propuestas _____	148
Figura 94: Digitaciones propuestas _____	149
Figura 95: Digitaciones propuestas _____	150



## INTRODUCCIÓN

El presente trabajo aborda el estudio de la interacción entre compositor e intérprete durante el proceso creativo e interpretativo de la obra, y se encuentra específicamente enfocado en el repertorio uruguayo para flauta sola y flauta con medios electroacústicos.

El surgimiento de nuevas exploraciones sonoras en la música contemporánea ha provocado que la interacción entre compositores e intérpretes, entendida como el intercambio musical que se da entre estos actores, suceda con mayor frecuencia hoy en día, transformándose en una práctica habitual y necesaria. Consecuentemente, esta relación se ha convertido en un elemento característico dentro de la actividad de intérprete de repertorio contemporáneo (Terrazas, 2007-2008).

En Uruguay existe un movimiento significativo de compositores de música contemporánea que han generado importantes escenarios para la divulgación del repertorio. Esto se produce junto al grupo de instrumentistas, interesados en la actualización constante en cuanto a técnicas e innovaciones en el instrumento, y quienes han hecho realidad la difusión de las obras.

En ese marco, esta tesis propone brindar un panorama de la producción musical para flauta realizada en Uruguay en los últimos sesenta años, e identificar la interacción entre intérprete y compositor durante el proceso creativo de las obras para flauta sola y flauta con medios electroacústicos. Asimismo, se plantea describir el impacto del intercambio entre compositores e intérpretes en las obras compuestas, y analizar si el modelo de interacción entre estos dos actores se ha modificado en dicho período. Finalmente, procura realizar un análisis técnico-interpretativo de una selección de siete piezas, y actualizar el catálogo de obras para flauta sola y flauta con medios electroacústicos compuestas por uruguayas y uruguayos entre los años 1962 y 2023.

El sustento de este estudio es el “Catálogo de obras para flauta sola y flauta con medios electroacústicos de compositoras y compositores uruguayos (1962-2023)” (Bibbó, 2023), que ofrece una perspectiva de la creación para flauta en Uruguay y facilita la accesibilidad a este repertorio, favoreciendo su difusión, interpretación, conocimiento y estudio en diferentes ámbitos culturales y científicos. En él, se hace referencia al año de composición, título de la obra, instrumentación, nombre de compositora o compositor, duración aproximada, fecha, lugar e intérprete del estreno, dedicatoria, grabación e intérprete de la grabación y edición.

Se considera la familia de flauta integrada por flauta *piccolo*, flauta en do, flauta en sol y flauta bajo, incluyendo obras compuestas para el instrumento solista y con acompañamiento de medios electroacústicos. Cabe señalar que, si bien existe dentro de la producción uruguaya un vasto repertorio de música de cámara que incluye la flauta, el mismo no ha sido tomado en cuenta para esta investigación debido a su extensión.

Del *corpus* total de obras recopiladas en el catálogo se seleccionan siete para su estudio en profundidad. Esta selección abarca diferentes tratamientos compositivos de los registros, técnicas y sonoridades de la flauta y la utilización de medios electroacústicos. A su vez, resulta representativa de los diversos períodos, generaciones y géneros de compositores. Resultando seis obras para flauta en do y una para *piccolo*. Se destaca que en el catálogo (Bibbó, 2023) no se registran obras solistas para flauta en sol. Por su parte, la flauta bajo es utilizada en tres obras, que no se incluyen en esta selección por exceder los tiempos máximos de concierto tesis, y/o por no cumplir con los demás requisitos. Asimismo, se tiene en cuenta para la selección de los compositores que su instrumento principal no sea la flauta, con la finalidad de observar el acercamiento a la técnica instrumental con fines compositivos, sin el manejo previo del instrumento<sup>1</sup>, y el consentimiento a realizar una entrevista.

El repertorio seleccionado conforma el Concierto Tesis, quedando el programa constituido de la siguiente manera:

---

<sup>1</sup> Del total de veintiocho compositores que integran el catálogo, tres realizaron estudios formales de flauta.

<b>La auto-reflautación de Bloñilco</b> (1977)	– Juan José Iturriberry
Flauta en do – Duración 9’30’’	
<b>Opuestos</b> (1986)	– Eduardo Fernández
Flauta en do – Duración 6’45’’	
<b>El tanguito del Entrevero</b> (1995)	– Renée Pietrafesa
Flauta en do – Duración 5’30’’	
<b>Hálito</b> (2002)	– Silvia Suárez
Flauta en do – Duración 9’ – Estreno	
<b>Burka</b> (2012)	– Sofia Sheps
Flauta en do con medios electroacústicos – Duración 7’20’’	
<b>Minifalda roja</b> (2013)	– Alejandro Barbot
<i>Piccolo</i> – Duración 10’	
<b>... y sin embargo... seguirá soplando...</b> (2014)	– Camilo Rodríguez
Flauta en do – Duración 7’	

En el marco de esta investigación se propone la siguiente hipótesis: el intérprete constituye un elemento de importancia dentro de los procesos creativos en interacción con el compositor. Esta interacción se plasma en las composiciones e interpretaciones y se transforma a través del paso de los años.

Para indagar sobre la misma, se analizan diferentes aspectos de las siete obras seleccionadas. De cada una se detalla el proceso de composición y de trabajo interpretativo para el estreno, se estudia la interacción entre compositor e intérprete durante la composición y la preparación de la interpretación. Además, se realiza una descripción de la obra basada en la partitura y un estudio de sus características técnico-interpretativas.

Como antecedentes sobre el tema específico de la evolución de la flauta en el siglo XX se encuentran varios trabajos ya escritos, desde Bruno Bartolozzi (1967), Robert Dick (1975), Pierre-Yves Artaud y Gérard Geay (1980), Carin Levine y Christina Mitropoulos-Bott (2002), hasta en un contexto latinoamericano las tesis de Mariana Stratta (2005), Beatriz Plana (2006) y Cassia Bomfim (2009).

Respecto al panorama de la música en Uruguay, existe la publicación de Susana Salgado (1980) que investiga la música académica uruguaya en el siglo XX y presenta datos biográficos de compositores y catálogos de obras. Este libro cuenta con varias décadas desde su edición, por lo que no menciona a compositores jóvenes ni a la producción actual. Más reciente es el trabajo realizado en conjunto por Coriún Aharonián y Rubén Olivera (2013/2014), que se ocupa de la realidad de la música uruguaya.

En referencia a las piezas, se encuentran dos trabajos de catalogación de obras para flauta sola y para flauta y piano de compositores uruguayos, realizados como monografías finales de las materias Organología (Santos Melgarejo, 2000) e Historia Nacional (Moore, 2002) del Instituto de Música de la Universidad de la República, Uruguay. También existe el primer volumen de una compilación de partituras para flauta sola y para flauta y piano de compositores uruguayos (Aires et al. 2009) que reúne obras compuestas para esa instrumentación hasta el año 2006, quedando sin publicar el segundo volumen de esta colección. Más actual es el catálogo de obras para flauta de compositoras y compositores uruguayos (Bibbó, 2019), realizado en el marco de la Diplomatura Superior en Música Contemporánea, del Conservatorio Superior de Música “Manuel de Falla”, que se amplía en este trabajo, al incluir mayor cantidad de obras y abarcando hasta el presente año.

Dentro del material que estudia las interacciones entre compositores e intérpretes se destaca la producción de Catarina Domenici (2010; 2012a; 2012b; 2013a; 2013b), y las tesis de Pamela Ramos (2013) y Dario Silva (2015), que ahondan en la temática. Sobre la interacción específica entre flautistas y compositores se encuentran las tesis de Marck Mc Gregor (2012) y Patricia García (2014).

Para la actualización del catálogo (Bibbó, 2023) se realizó un relevamiento, acopio y selección de obras, a partir de la revisión de bibliografía e inventarios, realizando consulta en registros nacionales de autores (Asociación General de Autores

del Uruguay y Biblioteca Nacional de Uruguay), bibliotecas musicales (Biblioteca de la Facultad de Artes de la Universidad de la República del Uruguay), archivos públicos (Archivo Aharonián-Paraskevaídis, Archivo del Museo Histórico Nacional, Archivo del Núcleo Música Nueva de Montevideo y Centro de Documentación “Lauro Ayestarán”), así como también a través de la pregunta directa a compositores e intérpretes.

En este relevamiento de obras se encontró la que podría ser la primera composición para flauta con un tratamiento del instrumento en carácter de solista. Se trata de “Melodía variada”, del año 1879, compuesta por León Ribeiro (1854-1931), (Salgado, 1980; Gil, 1992; Manzano, 2004), cuyo manuscrito se encuentra extraviado. No se hallan otras composiciones para flauta sola hasta la década de 1960. Por este motivo, la primera obra que se considera para este trabajo es “Melodía” de Pedro Ipuche Riva, compuesta en 1962. Además, es a partir de este momento que se observa una regularidad en la producción de piezas para el instrumento, contabilizando en el catálogo un número total de treinta y siete obras.

Para el análisis de la interacción entre compositor e intérprete, este trabajo se basa en el estudio de la pianista e investigadora Domenici, quien considera estos intercambios como sistemas experimentales generadores de arte y conocimiento, siendo un contexto propicio para la investigación artística (Domenici, 2012a). Por otra parte, la autora afirma que la existencia de interacción entre compositores e intérpretes durante el proceso de creación y de estudio interpretativo de una obra deja una huella, tanto en la composición como en la interpretación de la obra. Dentro de esta interacción, el intérprete desempeña una doble tarea: por un lado, cumple una función mediadora entre su instrumento y el compositor y, también, entre la escritura de la partitura e intérpretes futuros de la pieza al proponer formas más adecuadas de utilizar el instrumento para transmitir una idea compositiva y grafías que se adapten mejor a lo requerido. Por otro lado, realiza una función inspiradora, al mostrar al compositor diferentes sonoridades, recursos, y/o posibilidades de su instrumento que pueden ser utilizados en la obra (Domenici, 2010).

Al mismo tiempo, Domenici (2010) identifica en el siglo XIX una separación de las actividades de composición e interpretación, señalando que, a partir de ese momento, ambas tareas desarrollan habilidades específicas que resultan en sistemas

de valores propios y roles diferenciados, regidos por relaciones de poder entre quien compone y quien interpreta. Hacia comienzos del siglo XXI se observa una modificación donde las interacciones transitan desde un modelo vertical, basado en la rigidez de roles preestablecidos, a un modelo horizontal donde el poder es compartido y negociado de forma igualitaria, en el que los procesos compositivo e interpretativo no pueden considerarse de forma aislada (Domenici, 2013a).

Se determina la presencia de trabajo colaborativo durante la creación de la pieza, considerando las características que reconoce la misma autora (Domenici, 2013a), en tanto los poderes y responsabilidades son compartidos en igual medida entre ambos actores, donde existe una relación personal cercana que se diferencia de la relación laboral, y basada en los diferentes conocimientos técnicos de cada uno. Esto tiene como resultado, que se genera un intercambio durante la creación artística donde cada actor aporta ideas y soluciones desde su propia perspectiva, formación y experiencia.

A fin de analizar la interacción en cada obra, la información se obtiene de las entrevistas realizadas a las y los compositores de las obras seleccionadas: Alejandro Barbot, Eduardo Fernández, Juan José Iturribery, Renée Pietrafesa, Camilo Rodríguez, Sofía Scheps y Silvia Suárez. También se entrevista a dos intérpretes que estrenaron estas piezas: Julia Nudelman y Graciela Svara, y tres flautistas que han dedicado parte importante de su carrera al repertorio contemporáneo y que frecuentemente interactúan con compositores durante el período de creación: Patricia Da Dalt, Patricia García y Pablo Somma. Se suma a esto la experiencia personal de la autora en interacción con compositores. Las entrevistas se realizan de forma presencial, por videollamada, correo electrónico o grabaciones de audio, con el consentimiento de incluir la información ofrecida en este estudio. Se identifica si existió interacción entre compositores e intérpretes durante la composición y estudio interpretativo de la obra. En el caso de existir un vínculo, se estudia de qué forma impactó en la composición e interpretación. Además, se observa si la interacción entre compositor e intérprete de obras uruguayas ha sufrido transformaciones en los últimos sesenta años.

Las obras seleccionadas pertenecen a períodos diferentes, presentan un manejo singular del material sonoro, con sus respectivas características particulares que se

reflejan en la escritura, en los requerimientos técnicos, y tratamientos instrumentales. Como señala Fernández (n.d.), dada la especificidad del repertorio, el sistema de análisis que se aplica debe ser particular para cada obra, con la finalidad de obtener conclusiones que sean útiles a la interpretación. No es posible, entonces, establecer una metodología uniforme a todas las obras. Por este motivo, para el análisis descriptivo de las piezas, se aplican diferentes sistemas, que hacen foco en las singularidades de cada obra, los cuales incluyen el establecimiento de las secciones formales y las relaciones entre ellas, se realizan estudios de alturas, intensidades, timbres, también se utilizan grabaciones como referencia, gráficos, espectrogramas, entre otros medios de estudio.

El análisis técnico-interpretativo de las obras se realiza desde la perspectiva propuesta por Bomfim (2009), basado en la experiencia personal de preparación de la interpretación. Este análisis presenta una visión particular, adaptada a cada obra, y registra la opinión personal de la autora sobre la misma. Sumado a ello, se observa el proceso de dominio técnico del instrumento, abarcando todos los aspectos desde la preparación de la pieza hasta su interpretación en público, describiendo las soluciones encontradas a problemas técnicos flautísticos, como utilización de técnicas extendidas, tratamiento de alturas y articulación, manejos del registro, implementación de dinámicas, discurso musical, o interacción con electroacústica. Para el estudio de las técnicas extendidas de la flauta se toma como referencia los trabajos de Bartolozzi (1967), Artaud y Geay (1980), Dick (1975), Levine y Mitropoulos-Bott (2002).

Esta tesis se ordena en tres capítulos. En el capítulo I, se plantea una descripción sintética del contexto histórico musical uruguayo de los siglos XX y XXI, describe el nacimiento y desarrollo de la escuela flautística, se enfoca en la producción de obras para flauta sola y flauta con medios electroacústicos en el país. En el capítulo II se determinan las características que presenta la interacción compositor-intérprete y se hace foco en este vínculo dentro de la producción uruguaya para flauta. El capítulo III se centra en el análisis de las obras seleccionadas. Se realiza una introducción de cada obra, donde se describe el modo de trabajo de cada compositor e intérprete durante la creación e interpretación de la obra, se determina el tipo de vínculo compositor-intérprete al momento de la creación y el estreno, y se

realiza un análisis descriptivo y técnico-interpretativo de cada pieza. Por último, las conclusiones finales que arroja este trabajo se presentan luego del tercer capítulo.

Se incluyen tres apéndices donde se presenta el “Catálogo de obras para flauta sola y flauta con medios electroacústicos de compositoras y compositores uruguayos (1962-2023)” y las transcripciones de las entrevistas realizadas a compositoras, compositores e intérpretes. Además, tres anexos, con datos biográficos de compositoras y compositores de las obras seleccionadas y de las y los intérpretes entrevistados, y las partituras del repertorio estudiado.

## 1. CAPÍTULO I

### 1.1. Breve mención a la música de los siglos XX y XXI en Uruguay

En el ámbito de la música académica en Uruguay, se destaca un conjunto de compositores que comenzaron su carrera profesional hacia finales del siglo XIX, marcando el desarrollo de la música de comienzos del siglo XX. Este grupo presenta una considerable producción que tomó el modelo europeo como referencia y, en algunos casos, desarrolló una búsqueda más personal. Entre ellos se encuentran Tomás Giribaldi (1847-1930), León Ribeiro (1854-1931), Gerardo Grasso (1860-1937, nacido en Italia) y Luis Sambucetti (1860-1926).

Posteriormente, y hacia comienzos del siglo XX, se generó una corriente nacionalista de influencia europea, principalmente francesa, en la que creadores con un solvente manejo técnico realizaron una búsqueda de tipo identitaria en su producción. Como exponentes de este período es posible mencionar a Alfonso Broqua (1876-1946), Luis Cluzeau-Mortet (1889-1957) y César Cortinas (1890-1918). Este grupo desarrolló un nacionalismo con influencia del folclore campesino rural, así como también urbano. El músico más destacado de esta época es Eduardo Fabini (1882-1950), quien logró un manejo sin precedentes de la composición orquestal y de cámara. A esta misma generación pertenece la compositora y pianista Carmen Barradas (1888-1963), pionera en la experimentación de nuevas técnicas y recursos instrumentales.

Entre las y los compositores nacidos a comienzos del siglo XX, se advierte una corriente neoclasicista, con influencia francesa. En este grupo se ubican Vicente Ascone (1897-1979, nacido en Italia), Felisberto Hernández (1902-1964), Guido Santórsola (1904-1979, nacido en Italia), Carlos Giucci (1904-1958), Celia Correa Luna (1908-1981), Carlos Estrada (1909-1970), Santiago Baranda Reyes

(1910-1982), Alberto Soriano (1915-1981, nacido en Argentina), Abel Carlevaro (1916-2001) y Jaurès Lamarque Pons (1917-1982). Estrada se destacó además, como docente y director, fue precursor de la nueva corriente musical montevideana y fundador de la Orquesta de Cámara de Montevideo con la que estrenó numerosas obras uruguayas y de otros países. Por otro lado, Lamarque Pons exploró con éxito el lenguaje del tango, la milonga bailable y el candombe, siendo uno de los referentes en cuanto a música nacionalista se refiere.

Dentro de la generación posterior, se destacan Héctor Tosar (1923-2002), Pedro Ipuche Riva (1924-1996), Diego Legrand (1928-2014), León Biriotti (1929-2020), Ricardo Storm (1930-2000) y Luis Campodónico (1931-1973). Merece una especial mención Tosar, quien incursionó en la búsqueda sonora y marcó el abandono definitivo del nacionalismo. Sumado a ello, es importante poner de relieve que realizó estudios en Montevideo, continuando como becario en Estados Unidos y Francia. Sus obras fueron interpretadas y premiadas en diferentes países, obteniendo reconocimiento internacional. Elaboró un estudio sobre teoría de la música y composición llamado “Los grupos de sonidos”. Tosar fue un pedagogo de gran influencia en las generaciones siguientes (Salgado, 1980).

Entre el repertorio compuesto por esta generación se encuentran obras de variada instrumentación: piezas sinfónicas, corales y para grupos de cámara, con un especial interés en la búsqueda del desarrollo tímbrico; es en esta etapa que comienza el estudio y la producción de música electroacústica. Se destaca también la presencia de diferentes formas y estilos, que se alinean con la utilización de sistemas modales, técnicas de composición más innovadoras, serialismo y un nuevo nacionalismo con influencia de la música popular uruguaya, sobre todo afro-uruguaya. A partir de estos materiales es posible advertir el interés en el desarrollo musical integrando elementos pertenecientes a la música latinoamericana.

Una figura destacada en la realidad musical uruguaya de este período es la de Francisco Curt Lange (1903-1997, nacido en Alemania), radicado en Montevideo a mediados de la década de 1920. Desarrolló una intensa actuación como educador, investigador y articulador cultural; fomentó la creación de la Discoteca Nacional y el Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica (SODRE), así como la educación musical infantil del Uruguay; llevó a cabo la publicación de la serie “Boletín Latino

Americano de Música”, que se editó en diferentes ciudades de Latinoamérica entre los años 1935 y 1946. Además, fundó el Instituto Investigación Estudio de Música y Músicos Latinoamericanos y la Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores, que publicó obras de creadores de toda América. Curt Lange fue un pensador de la realidad latinoamericana, desarrolló el concepto de “americanismo musical”, fomentando la integración musical de todo el continente americano (Merino, 1998).

En este contexto, en el año 1929 se crea el Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica, hoy Servicio Oficial de Difusión, Representaciones y Espectáculos (SODRE), dependiente del Ministerio de Educación y Cultura. Si bien en sus comienzos se inició como un servicio estatal de transmisión radial, su objeto principal era el de ser un medio de educación y factor de difusión artística y científica. Esto se vio plasmado en 1931 con la fundación de la Orquesta Sinfónica y el Conjunto de Música de Cámara, que se mantienen en actividad desde ese momento.

El grupo de compositores nacidos hacia mitad del siglo XX alcanzó reconocimiento a nivel internacional, prueba de ello fue la obtención de becas de estudio, selección, premiación y estreno de sus composiciones en concursos, festivales y encuentros de compositores en distintos países. René Marino Rivero (1935-2010), Antonio Mastrogiovanni (1936-2010), Juan José Iturriberry (1936), Renée Pietrafesa (1938-2022), Coriún Aharonián (1940-2017), Ariel Martínez (1940-2019), Graciela Paraskevaídis (1940-2017, nacida en Argentina), Conrado Silva (1940-2014), Beatriz Lockhart (1944-2015) y Carlos Pellegrino (1944-2015), forman parte de este grupo. La mayoría se dedicó a la enseñanza y fueron formadores de generaciones sucesoras. Se destaca de estos compositores, el compromiso con su momento histórico a través de la incursión en diferentes vanguardias impuestas por el modelo europeo y la búsqueda permanente de rasgos identitarios, en muchos casos tomados de referencias latinoamericanas, que no se encuentran en correspondencia con dicho modelo (Aharonián y Olivera, 2013/2014).

El desarrollo de las producciones de esta generación se vio influenciado por la creación del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Torcuato Di Tella (CLAEM) en 1962, en la ciudad de Buenos Aires. Este organismo ofrecía formación con perfil de posgrado en composición y fomentaba la

experimentación de técnicas compositivas y recursos tecnológicos (Vázquez, 2015). Otorgaba becas por el período de dos años para realizar estudios en el Instituto, con docentes de gran prestigio internacional, de Latinoamérica, Estados Unidos y Europa, que impartían cursos enfocados a diferentes aspectos del quehacer compositivo. Bajo la dirección del compositor argentino Alberto Ginastera (1916-1983), el proyecto se mantuvo en marcha hasta el año 1971. Dentro de los grupos de becarios del CLAEM se encuentran los uruguayos Graciela Paraskevaídis, Coriún Aharonián, Ariel Martínez y Beatriz Lockhart. León Biriotti y Antonio Mastrogiovanni también asistieron a los cursos sin haber sido becados (Herrera, 2011).

Otro hecho importante que signó la realidad musical uruguaya de la época, y que continúa su influencia hasta el día de hoy, fue la creación del Núcleo Música Nueva de Montevideo (NMN); fundado en 1966 por Coriún Aharonián, Ariel Martínez, Conrado Silva y Daniel Viglietti (1939-2017), quienes eran entonces estudiantes de composición de Héctor Tosar. En el año 1968 se transformó en una agrupación abierta a la que se integraron diferentes actores de la realidad musical uruguaya contemporánea como compositores, intérpretes y colaboradores. El NMN continúa sus actividades de forma ininterrumpida desde su fundación hasta la actualidad, siendo la institución musical de su tipo de mayor antigüedad en Latinoamérica. Su objetivo es dar a conocer las obras de música contemporánea mediante la organización de conciertos de música de cámara, sinfónica y electroacústica, jornadas de video, muestras de partituras, conferencias, seminarios y charlas, con participación de intérpretes tanto de Uruguay como de otros países, siendo la mayoría sus actividades con entrada libre. Es en sus conciertos donde se estrena un gran número de obras uruguayas y se realizan las primeras audiciones nacionales de una importante lista de composiciones de otros países.<sup>2</sup> (Paraskevaídis, 2011).

Continuando la línea histórica de la composición en Uruguay, y dentro de la generación nacida en la mitad del siglo XX, se ubican Miguel Marozzi (1947), Carlos Da Silveira (1950), Eduardo Fernández (1952), Ulises Ferretti (1953-2014), Leo Masliah (1954), Fernando Condon (1955), Esteban Klísich (1955), Daniel Maggiolo (1956-2004), Álvaro Méndez (1956), Álvaro Carlevaro (1957) y Felipe Silveira

---

<sup>2</sup> Es de destacar que de la lista de nombres que integra el catálogo (Bibbó, 2023), dieciocho compositores y cuatro intérpretes son miembros del NMN.

(1957-2009), entre otros. Muchos de ellos comenzaron sus estudios de composición con Tosar, o con la generación inmediatamente anterior a la suya, transitando caminos de búsquedas más personales y diversos entre sí.

Entre los años 1971 y 1989 se llevaron a cabo los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea (CLMC) de importante trascendencia en el medio musical del momento. Consistían en seminarios intensivos de dos semanas dictados por un plantel internacional de docentes calificados, que abordaban diferentes temáticas relacionadas con la música contemporánea, como la composición del ámbito académico y popular, interpretación, pedagogía e investigación. Sobre un total de quince cursos, cinco de ellos se realizaron en Uruguay, los restantes diez en diferentes ciudades de Argentina, Brasil, República Dominicana y Venezuela (Paraskevaídis, 2014).

Dentro de la generación siguiente, los creadores más destacados fueron Silvia Suárez (1963), Osvaldo Budón (1965, nacido en Argentina), Alejandro Barbot (1966), Leonardo Secco (1966) y Reynaldo Young (1966). Y entre los compositores más jóvenes: Daniel Yafalián (1974), Juan Asuaga (1974), Camilo Rodríguez (1977, nacido en Argentina), Gonzalo Pérez (1981), Marcelo Rilla (1981), Pablo Reyes (1985), Sofía Scheps (1987), Lucía Chamorro (1991) y Sebastián Nabón (1991).

La producción musical en los inicios del siglo XXI se caracteriza por una amplia propuesta de lenguajes diferentes y diversos formatos, con predominio de la música instrumental de cámara y la electroacústica (Aharonián, Olivera, 2013/2014).

## **1.2. La escuela flautística en Uruguay**

Al igual que con la mayoría de los instrumentos de origen centroeuropeo traídos por los inmigrantes, en Uruguay se registra una institucionalización de la enseñanza de la flauta travesa a partir de mediados del siglo XX. La transmisión de conocimientos musicales se dio, en un inicio, por parte de extranjeros que, al

establecerse en el país, comenzaron su actividad y formaron las primeras escuelas de interpretación, dirección y composición, iniciando generaciones de estudiantes que se dedicaron a la música, en principio, de forma aficionada.

Uno de los docentes de flauta más reconocidos a comienzos del siglo XX fue Gerardo Grasso (1864-1937, nacido en Italia) quien se desempeñó también como director de orquesta y compositor. Con él se formó Francisco Russo, que además de dedicarse a la docencia, llegó a ocupar los cargos de primera flauta en la Banda Sinfónica Municipal de Montevideo (fundada en 1907) y en la Orquesta Sinfónica del SODRE, así como flautista eventual en la Orquesta Sinfónica del Teatro Colón, en Buenos Aires.

Uno de los estudiantes más destacados de Russo fue Santiago Bosco (1920-2016) quien ingresó a la Banda Sinfónica Municipal de Montevideo y a la Orquesta Sinfónica del SODRE en 1945. Luego del retiro de su profesor en 1954, lo reemplazó como primera flauta solista en el SODRE y fundó, junto a los demás solistas de la orquesta, el Quinteto de Vientos del SODRE.

Al mismo tiempo, Bosco fue un destacado pedagogo. Formó varias generaciones de intérpretes e impartió clases en la Asociación de Estudiantes de Música, Escuela Municipal de Música y en el Instituto de Música, dedicándose simultáneamente a la docencia en forma particular. Como se señalará más adelante, es a partir de estos años de docencia de Bosco cuando el repertorio uruguayo de flauta muestra un crecimiento. Este dato nos demuestra que Bosco fue también un importante impulsor en la interpretación del repertorio contemporáneo para este instrumento.

Detenerse a observar este árbol genealógico flautístico, permite comprender que la enseñanza del instrumento en Uruguay procede de la formación de inmigrantes músicos. Este dato no es menor, porque da una clara pauta del tipo de enseñanza con la que, a través de las generaciones, se formaron los flautistas en el país. Este tipo de enseñanza, devenido de las escuelas flautísticas francesas e italianas, pone de relieve la formación técnica sumada al estudio del repertorio solista y orquestal principalmente de origen europeo. Es por ello que resaltar la figura de Bosco posibilita observar un punto de inflexión dirigido a una apertura hacia la música contemporánea y local.

En relación a las instituciones dedicadas a la enseñanza musical en Uruguay, se destaca la Escuela Municipal de Música de Montevideo “Vicente Ascone”, creada en 1941 y dedicada a la formación de instrumentistas de orquesta. La cátedra de flauta funciona desde 1958, siendo su primer docente Germán Cuevas y luego Santiago Bosco. Actualmente se encuentran al frente de la cátedra Carlos Alberte y Beatriz Zoppolo.

Por otro lado, la Asociación de Estudiantes de Música (AEMUS) fundada en 1950, realizaba conciertos, concursos y dictado de cursos de interpretación de diferentes instrumentos, entre ellos, de flauta.

Sumado a ello, en 1954 fue creado el Conservatorio Nacional, actualmente denominado Instituto de Música, perteneciente a la Facultad de Artes de la Universidad de la República. La cátedra de flauta se constituyó en la década de 1980, siendo sus docentes Germán Cuevas, Santiago Bosco y Sylvia Navarro. Actualmente, la cátedra se encuentra a cargo de Pablo Somma.

Por último, en 2011, se formó la Orquesta Juvenil del SODRE, que brinda formación musical en los diferentes instrumentos de orquesta, y depende del Ministerio de Educación y Cultura (Orquesta juvenil del SODRE).

### **1.3. Obras uruguayas para flauta sola y flauta con medios electroacústicos**

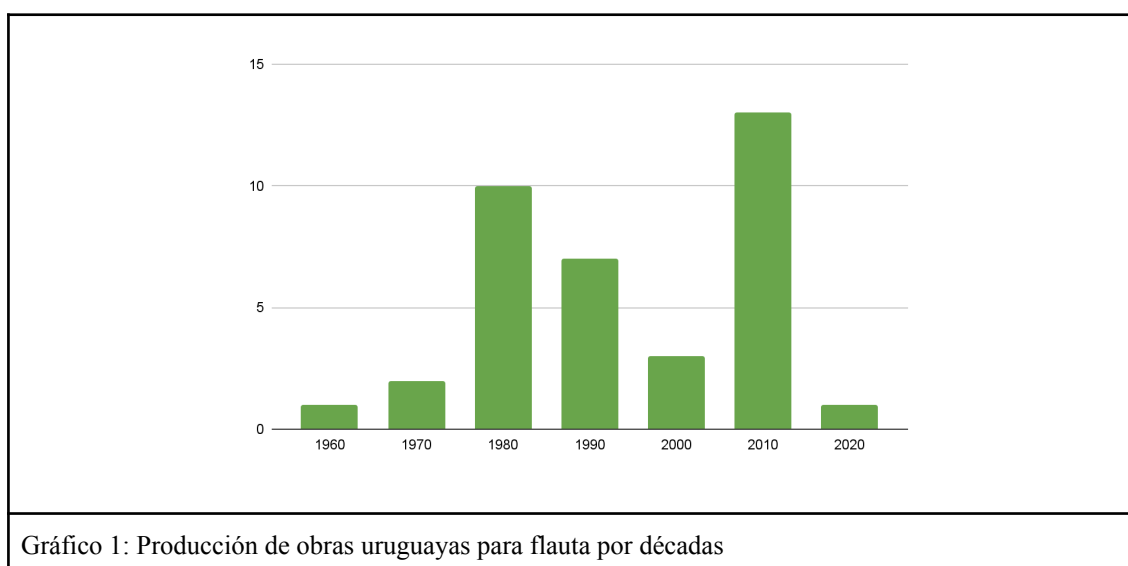
En este apartado se describe el panorama de la producción para flauta en Uruguay. Con el fin de realizar consideraciones sobre la composición e interpretación en este país, y debido a que brinda una perspectiva real y concreta de ese *corpus* de obras, la descripción se basa en el catálogo (Bibbó, 2023). El mismo se confecciona a partir de una investigación previa a esta tesis, realizada en el año 2019, como tesina de egreso de la Diplomatura Superior en Música Contemporánea, cursada en el Conservatorio Superior de Música “Manuel de Falla”, en la ciudad de Buenos Aires. Es ampliado en cantidad de obras y extendido hasta el presente año, se encuentra en el

Apéndice I de este trabajo, y es ahora utilizado como herramienta y antecedente de esta tesis.

La construcción de este catálogo propició la reflexión sobre la producción para flauta en el Uruguay, haciendo posible la observación de la misma, y permitiendo acreditar el repertorio del concierto tesis.

A partir de la década de 1960 se observa una creación sostenida para flauta en carácter de solista, contabilizando entre los años 1962 y 2023 un total de treinta y siete piezas compuestas. Con relación a la instrumentación, se localizan veintinueve obras para flauta, tres para flauta y electroacústica, dos para *piccolo*, una para flauta bajo, una para *piccolo*/flauta/flauta bajo y una para flauta bajo y electroacústica.

Un análisis de la producción por décadas permite hallar un número de tres composiciones entre 1962 y 1979. Llama la atención el aumento significativo que se da en la década de 1980, período en el que se compusieron diez obras; mientras que en la década siguiente fueron creadas siete. En el período comprendido entre los años 2000 a 2009 la producción disminuyó nuevamente de forma considerable, solamente se registran tres obras, tendencia que se revierte en los años siguientes, con trece obras compuestas entre 2010 y 2019.



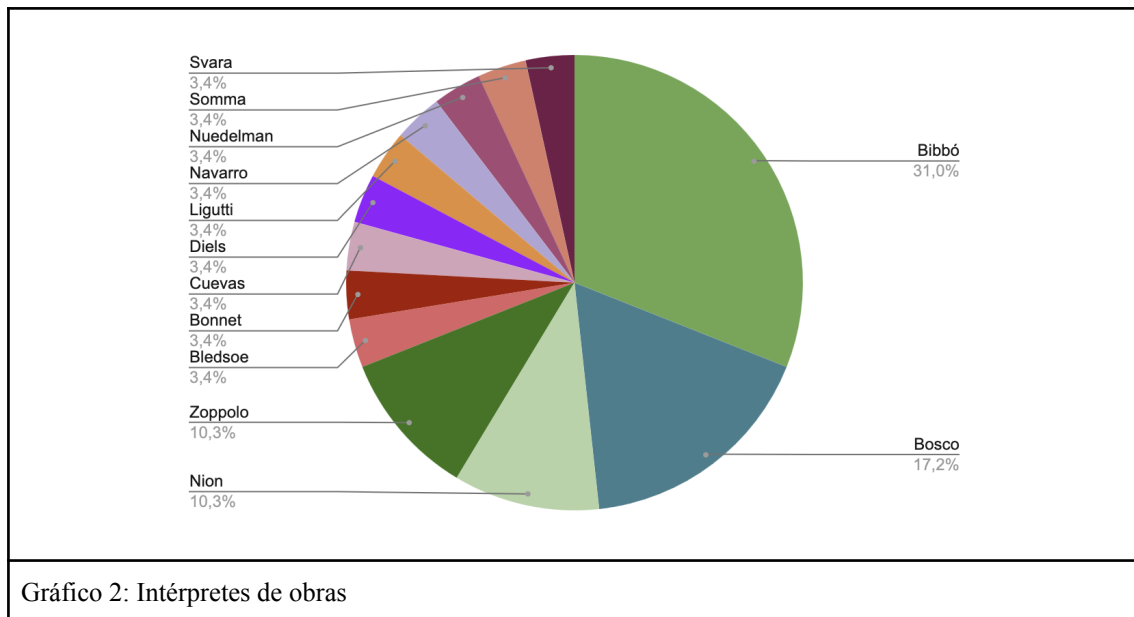
Conversaciones informales con los compositores Aharonián y Paraskevaídis y con el flautista Bosco revelan como determinante en la producción para flauta, la presencia de intérpretes interesados en el repertorio contemporáneo. El incremento en el número de composiciones que se produjo a partir de la década de 1980, coincide con el florecimiento de la cátedra de flauta. Esto se refleja al observar que, de las doce obras escritas en las décadas de 1970 y 1980, nueve de ellas fueron estrenadas (75%), siendo siete de estos estrenos realizados por el entonces docente de la cátedra, Bosco, o por un número reducido de sus alumnos (78% de los estrenos). Sumado a ello, de las tres obras sin estrenar, dos presentan registros grabados por estudiantes de Bosco.

El nuevo impulso a la creación que se observa en la década de 2010, también se puede explicar por la presencia de flautistas interesados en la divulgación de la música contemporánea, ya que seis de las trece obras de este período son motivadas por el interés de intérpretes en ampliar el repertorio para el instrumento.

El análisis de la lista de creadores expone veintiocho compositores y compositoras, para la mayoría representa su única obra para este instrumento, solamente siete presentan dos o tres obras y, además, existe una pieza que fue escrita en forma conjunta por dos compositores.

En referencia al género, se advierte una escasa presencia de mujeres, solo se contabilizan cinco compositoras mujeres y veintitrés hombres, en otras palabras, las mujeres representan el 18% del total de creadores, y esta minoría compuso el 22% de las obras.

Del total de las obras producidas, fueron estrenadas veintinueve, interpretadas por trece flautistas. Existen cuatro intérpretes que realizaron veinte de los estrenos, ejecutando cada uno entre tres y nueve piezas, lo que representa más del 67% del total de obras estrenadas; el resto de los flautistas realizaron solo un estreno.



A partir del hecho de que muchas piezas fueron interpretadas por un número reducido de flautistas, se deriva que nos encontramos frente a un pequeño grupo de intérpretes que se interesa en mayor medida por este repertorio, que muestra mayor predisposición a su interpretación, o que ha buscado ponerse en contacto con compositores para ampliar el repertorio flautístico.

Se observa también que en los últimos años ha habido un importante crecimiento en el número de obras, y contrariamente a esto, una disminución del número de sus intérpretes.

En una división por género contamos nueve intérpretes mujeres y cuatro hombres. A su vez, advertimos que, del total de obras estrenadas, veintiuna fueron interpretaciones realizadas por mujeres, lo que supone el 72% de los estrenos.

Esta observación, en contraste con la proporción de compositoras antes mencionada, conduce a pensar que existe una diferencia jerárquica dentro de las actividades musicales vinculadas al género.

Este hecho puede enmarcarse en las relaciones de poder que rigen en nuestra sociedad; en tanto la música no escapa a esta realidad, es que la presencia de mujeres en la actividad musical se encuentra relegada a la interpretación, siendo esta subordinada a la composición. Como afirma Domenici (2013b), la ideología de la

música occidental de concierto estableció una relación asimétrica de poder entre composición e interpretación.

#### **1.4. Conclusiones del capítulo**

En el desarrollo de la música uruguaya se observa una formación sólida de compositoras y compositores a partir de finales del siglo XIX hasta el día de hoy. Pese a esto, la elección de la flauta como instrumento de repertorio solista se manifiesta con regularidad recién en los últimos sesenta años. Este hecho se relaciona con la formación de flautistas, ya que es necesario esperar a mediados del siglo XX para que se establezca una escuela de interpretación en el país.

Respecto a las obras para flauta, existe una producción considerable, con un número significativo de creadores que eligen escribir para este instrumento, presentando períodos de mayor producción que otros.

En cuanto a la escuela flautística uruguaya, se observa que luego de una tradición de procedencia inmigratoria, se desarrolla un acercamiento al lenguaje contemporáneo a partir de la figura del docente Bosco. Esta situación, como se estudiará en los siguientes capítulos, fue decisiva para la composición de nuevo repertorio para el instrumento y para la interacción entre compositores e intérpretes.

En consideración a la labor de las y los intérpretes, se encuentra por un lado, un amplio grupo que presenta un acercamiento de forma puntual para el estreno de obras, y por el otro, un grupo reducido que muestra un interés sostenido en la interpretación de este repertorio.

Aunque el tema excede a la presente investigación, resulta pertinente señalar la llamativa disparidad de género existente entre compositores y compositoras, así como también en el ámbito de la interpretación; quedando para investigaciones futuras el análisis sobre la participación tan marcadamente diferenciada de mujeres y hombres en las actividades de composición e interpretación de esta música.

## 2. CAPÍTULO II

### 2.1. Sobre la interacción compositor-intérprete

El estudio de la interacción entre compositores e intérpretes ha cobrado mayor relevancia en los últimos años (Domenici, 2013a). Si bien se puede observar que este vínculo ha estado, de manera tácita o explícita, presente en toda la historia de la música, fue en el siglo XX que se tornó más estrecho. La búsqueda de nuevas sonoridades llevó a los compositores a realizar sus creaciones de la mano de los intérpretes, quienes tenían el dominio técnico del instrumento, transformándose en una práctica común dentro de la música contemporánea.

Como afirma Aharonián (2012), la indagación por parte de compositores de los diferentes recursos instrumentales fue posible gracias a una actitud comprometida con la labor creativa por parte de los intérpretes. El mismo autor agrega que es indispensable un buen nivel técnico para el manejo fluido de ese tipo de música. Esta exploración implicó para los intérpretes, la curiosidad de experimentar nuevas maneras de tocar, o de dejarse llevar por la necesidad sonora del compositor, probar, conjugar sonidos en los que a veces se añade el cuerpo, la voz o elementos escénicos.

Si nos centramos en el repertorio para flauta del siglo XX, la búsqueda de nuevas sonoridades condujo a un desarrollo técnico del instrumento que permitió formas novedosas de producción sonora, que no eran utilizadas en el repertorio tradicional. El manejo de estas nuevas técnicas resultó un desafío para compositores e intérpretes (Bomfim, 2009). El diálogo entre ambos grupos también permitió el desarrollo de formas originales de escritura, ya que fue necesaria la creación de grafías que representaran las sonoridades innovadoras. En palabras de McGregor (2012), estas interacciones entre artistas que comparten intereses creativos se ven reflejadas en las obras, desde la incorporación de técnicas extendidas, hasta el diseño gráfico de las partituras. Estas contribuciones y la expansión técnica no se restringen

solamente a nuevas formas de producción de sonidos, sino que también exigen de cada intérprete un nuevo manejo de la temporalidad, de la escucha y del cuerpo, llegando, en algunos casos, a explorar la teatralidad (Ribeiro, Ribeiro y Pena, 2016). Es, por lo tanto, y a raíz de la existencia de numerosos vínculos entre compositores y flautistas en los siglos XX y XXI, que se ha desarrollado un vasto repertorio instrumental.

Según Terrazas (2007-2008), estos intercambios han pautado grandes diferencias en la labor de flautistas en la actualidad por diversas causas. Por un lado, constituyen parte fundamental del desempeño como intérprete, a partir del manejo de recursos que no se abordan en la música académica tradicional, como microtonos, multifónicos, *glissandi*, utilización de la voz, sonidos percusivos, sonidos eólicos, la habilidad de interactuar con sonidos electrónicos, entre muchos otros. Estos recursos van aumentando en cantidad, conforme se producen interacciones que trabajan sobre la creación de nuevas obras. Por otro lado, el trato cercano con compositores vivos se ha vuelto un aspecto fundamental del trabajo de intérprete de música contemporánea, aportando su conocimiento al proceso creativo de la obra. En este sentido, García (2014) observa que, en algunos casos durante estas interacciones, llega a formarse un vínculo tan estrecho que la composición se realiza pensando en el sonido específico de un intérprete en particular. Esto no significa que la obra no pueda ser interpretada por otra persona, sino que la sonoridad de determinado instrumentista resulta muy cercana a la que el compositor imagina.

En esta interacción, cada intérprete realiza aportes que dan forma a la pieza, enseñando diferentes técnicas que el compositor no tiene presente. También, a partir del intercambio, se evitan pasajes técnicos que contengan dificultades innecesarias, encontrando alternativas más idiomáticas para el instrumento (McGregor, 2012). Los recursos que surgen de este encuentro creativo requieren, en algunos casos, de una forma muy específica de producción que nace en esa investigación conjunta, creando, en muchos casos, obras que se adaptan a la exploración específica de un intérprete. Como consecuencia de ello, los intérpretes comienzan a tener un papel más activo en la elaboración de las obras, estrechándose aún más el vínculo (Sánchez Escuer, 1995). De esta forma, las dos partes que interactúan en el proceso creativo, profundizan sus conocimientos sobre la actividad del otro. En el caso de intérpretes, este vínculo permite adentrarse en el universo creativo del compositor, que comprende su historia,

ideas sobre el mundo y la música, más allá de la obra específica (Ramos, 2013). Por otro lado, los compositores se acercan a la realidad de la técnica instrumental, los requerimientos físicos de producción y la escritura. Cuando dichas interacciones se producen durante el proceso creativo, frecuentemente dejan una huella tanto en la composición como en la interpretación de la obra (Domenici, 2010).

En este sentido, Domenici identifica una serie de características del vínculo generado. Entre ellas, menciona el desarrollo de un punto de vista único sobre el hecho artístico y sobre la otra persona, debido a que cada sujeto cuenta con una formación en habilidades específicas de su disciplina, tienen diferentes experiencias sobre el estudio musical que derivan en percepciones y sistemas de valores distintos. Esto les permite observar la actividad musical desde diferentes perspectivas, aportando una comprensión privilegiada que hace foco en un punto específico de la otra parte y de la obra. Así, cada actor puede apreciar cosas que no son evidentes para la otra persona y viceversa. A partir de estas diferencias se establece un diálogo donde compositores e intérpretes comparten su mirada, superando la mutua falta de visión sobre la creación artística (Domenici, 2010). Por este motivo, el trabajo colaborativo se puede entender como una búsqueda por salvar la mutua deficiencia de percepción (Domenici, 2013a).

En las entrevistas realizadas se ponen de manifiesto estas características, así lo afirman tanto los compositores: “La instancia de intercambio con el intérprete le da perspectiva, permite relativizar ciertas cosas, y aporta datos que, a mi entender, estimulan la creación” (Scheps, entrevista, agosto de 2017), como también los intérpretes,

Entiendo un poco más al detalle cuál es el trabajo de ellos en el componer, cómo miran la obra, (...) y eso enriquece mi manera de tocar. Por otro lado, cuando yo me reúno con ellos se genera algo muy lindo, el trabajo como cuando metés la mano en la masa en la obra, que uno también se involucra, al sugerir yo cosas para enriquecer la obra. (García, entrevista, junio de 2019)

Además de la producción de obras para el instrumento, estas interacciones han generado material de referencia para flautistas y compositores sobre los recursos técnicos de la flauta. Se destacan las publicaciones realizadas en conjunto por Pierre-Yves Artaud y Gérard Geay (1980), Carin Levine y Christina Mitropoulos-Bott

(2002) y la más reciente dedicada a la flauta contrabajo de Patricia García y Fernando Curiel (2021).

En paralelo, se observa la escasez de registros o estudios de estos procesos creativos en colaboración. Esto se debe a que, en la mayoría de las ocasiones, los encuentros se realizan de manera informal y no se documentan los pasos del desarrollo de este procedimiento, perdiéndose así esta valiosa información. Esto evidencia una carencia en el estudio sistemático del tema, como mencionan distintos autores (Mc Gregor, 2012; Domenici, 2013a; García, 2014). Por su parte, Domenici (2012a) destaca la importancia de documentar y reflexionar sobre estas interacciones para favorecer el análisis y la comprensión profunda de este hecho creativo.

Domenici también plantea que el vínculo entre compositores e intérpretes ha ido modificando sus características, ya que históricamente se trataba de una relación vertical, con una correspondencia de poder asimétrica. Como consecuencia de la sobrevaloración del sistema de notación por sobre la interpretación, el trabajo interpretativo se vio subordinado al de composición; a raíz de estos valores, la interpretación se consideraba un medio para transmitir la idea del compositor, y para lograr esto se exigía fidelidad a la partitura en la interpretación. Por su parte, el trabajo de componer incluía la tarea de cerciorarse que la obra fuera realizable en la interpretación, para esto la partitura debía ser lo más completa y exacta posible, considerándose el reflejo fiel de la idea compositiva (Domenici, 2012a). En los últimos años, estas características se modifican, tendiendo a la horizontalidad en la relación, y de esta forma el poder y las responsabilidades son compartidas de igual manera por ambas partes. El vínculo colaborativo se caracteriza por una interacción de tipo horizontal y recíproca entre quien crea y quien interpreta la obra, en la que los procesos de composición e interpretación son parte de una misma actividad, y no pueden considerarse como elementos aislados (Domenici, 2013a). El trabajo colaborativo en la música contemporánea rompe con el paradigma jerárquico tradicional, ya que la relación se vuelve horizontal, sin que una actividad se someta a otra, por lo que no se debe cumplir sumisión, obediencia o fidelidad a la autoridad. Por otro lado, la práctica colaborativa se fundamenta en roles que se construyen a partir de las propias relaciones, y no son previamente asignados, ni deben ser desempeñados con un liderazgo centralizado. Se plantea aquí una influencia recíproca entre la composición y la interpretación (Domenici, 2013b).

Para la identificación y análisis del vínculo colaborativo entre compositores e intérpretes, este trabajo se fundamenta en las tres características señaladas por Domenici (2013a). En primer lugar, se considera que intérpretes y compositores comparten poderes y responsabilidades en la misma medida sobre la creación; en segundo lugar, el vínculo colaborativo se presenta diferente a una relación laboral, siendo más cercana y personal; y por último, las singularidades que existen en las formas de aprender y desarrollar destrezas en cada una de las actividades de estas dos disciplinas, así como el aporte que hace cada parte desde estos conocimientos previos, es la base del vínculo.

Igualmente, según el análisis de la misma autora, durante el vínculo colaborativo cada intérprete desempeña una doble función. Por un lado, presenta una función mediadora, al colocarse entre el compositor y el instrumento, y también entre la partitura y futuros intérpretes de la obra. Esto se observa cuando los intérpretes sugieren formas más apropiadas de utilización de los recursos instrumentales, así como también grafías más claras, o más sistematizadas de notación para alguna idea musical. Por otro lado, también llevan a cabo una función inspiradora, al demostrar los recursos del instrumento, ya sean los existentes dentro del repertorio de sonoridades manejado, como los que surgen en la investigación conjunta durante la elaboración de la pieza (Domenici, 2010). Estas cuestiones repercuten en la idea compositiva que se puede reelaborar, expandir o generar a través de estas demostraciones sonoras.

Al referirnos específicamente a la interacción entre compositores y flautistas en el siglo XX, encontramos varios casos paradigmáticos que han propiciado la creación de importantes obras que hoy son parte fundamental del repertorio. Los trabajos de Salvatore Sciarrino con Roberto Fabbriciani y Mario Caroli, Karlheinz Stockhausen con Kathinka Pasveer, Kaija Saariaho con Camilla Hoitenga, Luciano Berio con Severino Gazzelloni, Elliot Carter con Robert Aitken (McGregor, 2012), Toru Takemitsu y Pierre Boulez con Aurèle Nicolet (García, 2014), son algunos casos que pueden mencionarse en esta línea. La producción latinoamericana para flauta no es ajena a estas interacciones y da cuenta de grandes aportes al repertorio e innovaciones desde la exploración de posibilidades técnicas, tímbricas e interpretativas (Oyhamburo, 2010); ejemplos de esto son los trabajos de Diego

Luzuriaga con Beatriz Magalhaes Castro, Mario Lavista con Marielena Arizpe, Adina Izarra con Luis Julio Toro.

## **2.2. Interacción compositor-intérprete en el repertorio uruguayo para flauta**

En el caso de la producción uruguaya para flauta, hasta el momento no se ha encontrado documentación que registre el vínculo entre intérpretes y compositores en las obras del repertorio; aunque se sabe que el flautista uruguayo Bosco hacia fines de la década del setenta, comenzó a vincularse con compositores, principalmente integrantes del Núcleo Música Nueva<sup>3</sup>. Este vínculo se ve reflejado, como se mencionó en el capítulo anterior, en el aumento significativo de la producción para flauta de los años siguientes.

En conversaciones con Paraskevaídis<sup>4</sup>, la compositora comenta que dentro de las creaciones uruguayas de los años ochenta, la existencia de un importante número de obras que incluyen flauta se debió a la buena disposición que manifestó Bosco en interpretar este repertorio.

Por su parte, consultado al respecto, Bosco<sup>5</sup> menciona que apoyaba con su quehacer la producción musical para flauta, y fomentaba en sus estudiantes el acercamiento a este repertorio y la interacción con compositores. De todas formas, no se cuenta con información concreta sobre la existencia de vínculo colaborativo entre Bosco y compositores durante la creación de obras.

A partir de la información recabada en las entrevistas realizadas a compositores, se registra que en todos los casos se hace referencia al menos a un flautista como motivación para la composición. Esto se produce a partir de la audición de una interpretación que inspira la creación, la cercanía con un intérprete que hace

---

<sup>3</sup> Datos aportados por Santiago Bosco y Graciela Paraskevaídis en conversaciones informales no registradas.

<sup>4</sup> Datos aportados en conversaciones informales no registradas.

<sup>5</sup> Datos aportados en conversaciones informales no registradas.

más factible el estreno de la obra, o un intercambio más cercano donde se investigan en profundidad los recursos instrumentales.

De la misma fuente, surgen testimonios que niegan mantener algún tipo de vínculo con flautistas durante la composición de las obras, aun así, aseguran que el inventario de sonidos que emplean al componer proviene principalmente de una interacción con intérpretes. Esta interacción puede producirse por la audición de interpretaciones en vivo, como lo relata Silvia Suárez; de las interacciones profesionales durante sus carreras como intérpretes; o de la realización de música de cámara con flautistas, previo al momento de la creación, como ha sucedido en los casos de Eduardo Fernández y Renée Pietrafesa. En otros casos, como afirma Juan José Iturribery, han consultado a intérpretes sobre la posibilidad de realizar lo escrito luego de terminada la obra. En estas circunstancias, observamos la presencia de interacciones previas o posteriores a la composición, como lo exponen Fernández e Iturribery, “La partitura estaba casi hecha, faltaban algunos detalles, para lo cual yo tuve el buen tino de hablar con Bosco, y Bosco tuvo la bondad de orientarme” (Iturribery, entrevista, enero de 2016). “Yo había estado averiguando un poquito con Gladys Margounato, que hicimos muchos conciertos juntos, esto es años antes de escribir la pieza, para ver un poco algunos recursos que me interesaban” (Fernández, entrevista, febrero de 2016).

Por su parte, quienes manifiestan buscar una interacción con intérpretes durante el período compositivo, como Alejandro Barbot, Camilo Rodríguez y Sofia Scheps, expresan que un factor importante en el surgimiento de la pieza es la cercanía con un intérprete, y que, a partir del trabajo conjunto, surgen nuevas ideas musicales que son incluidas en la obra. También, a partir del intercambio se producen modificaciones en la partitura, logrando una escritura más idiomática para el instrumento. Estos compositores expresan unánimemente la existencia de un vínculo próximo, y de un ida y vuelta entre ambas partes durante la composición. Como relata Scheps, “El vínculo con Julia fue muy cercano, las reuniones fueron regulares. Esto fue fundamental para generar un ida y vuelta de propuestas, o ideas, con su correlato o realización sonora” (Scheps, entrevista, agosto de 2017). Y en palabras de Barbot:

Me parece que el vínculo compositor intérprete tiene que ser bastante estrecho. El compositor no sabe todo, sabe algunas cosas, desde ese punto de vista es

muy enriquecedora la participación del intérprete y por otro lado el compositor plasma en su obra ideas creativas y el intérprete es receptivo a las ideas que hay en la obra. Hay alguna especie de ida y vuelta que es muy sano que exista. (Barbot, entrevista, junio de 2019)

Asimismo, un enfoque desde el punto de vista de los intérpretes, permite observar que en las entrevistas realizadas, casi la totalidad de los entrevistados<sup>6</sup> expresa que existió algún tipo de interacción con compositores durante su carrera profesional, siendo estas, desde breves consultas sobre recursos instrumentales hasta trabajos colaborativos en la creación de obras. A esto se suma la experiencia personal de la autora de esta tesis, como flautista integrante del medio musical uruguayo, que ha mantenido cuantiosos encuentros con diferentes compositores en los que se han interpretado numerosos fragmentos de obras en proceso, investigado en forma conjunta sobre los recursos de la flauta y, en algunos casos, producido creaciones colaborativas.

Aquellos intérpretes que han mantenido interacción con compositores afirman que estos intercambios, cuando se dan a partir de las partituras finalizadas, enriquecen la interpretación y permiten entender mejor la notación y la idea compositiva: “La interacción con el compositor me permitió hacer énfasis en algunas cosas, cuestiones de interpretación que podían tener más de una versión que se ajustara a lo escrito.” (Somma, entrevista, junio de 2019)

En los casos en que el intercambio se produce durante el proceso creativo, reconocen el surgimiento de sonoridades nuevas a partir de la exploración en conjunto del instrumento, que finalmente se incluyen en la composición: “A veces me toca hacer un trabajo más amplio que es mostrar el instrumento con todas las capacidades que tiene, al mostrarle el instrumento entero, ellos alguna aplican siempre.” (García, entrevista, junio de 2019)

En síntesis, todo apunta a que la interacción entre compositores y flautistas en Uruguay es fluida, al menos desde finales de la década del setenta, aunque, al igual que sucede con estas interacciones en otros países, no se cuenta con un registro sistemático de las mismas. Dentro de estos vínculos prolíficos en Uruguay, se destaca

---

<sup>6</sup> Solamente Graciela Svara no hace referencia a encuentros con compositores durante su carrera como intérprete.

el existente entre la compositora Silvia Suárez y la intérprete Sandra Nion, que dio lugar a tres obras para flauta sola y otras para pequeños ensambles que incluyen flauta.

Por otra parte, al analizar el catálogo se advierte que, del total de treinta y siete obras que lo integran, once de ellas están dedicadas a flautistas (30%). La dedicatoria a diferentes flautistas, si bien no es el único motivo, puede revelar la existencia de colaboración, o por lo menos una mínima interacción durante la composición de la obra, y nos habla de cierta predisposición del compositor a acercarse a un flautista, o del intérprete a vincularse al proceso creativo. Otro dato relevante es que la primera de estas obras dedicada a un flautista es del año 1983, período en el cual la escuela flautística uruguaya se encontraba en pleno desarrollo; se trata de “Ataulo” de Álvaro Carlevaro, dedicada a Haig Atamián. De las once obras dedicadas a flautistas, solamente dos no corresponden a uruguayos (Renato Ligutti y Hans Joachim Füss), las restantes nueve son dedicadas a cinco flautistas entre los que se encuentra Bosco, sus estudiantes, o una generación posterior también vinculada indirectamente a la cátedra de Bosco.

A su vez, se observa que existen veintinueve obras estrenadas (78% del total catalogado), contando con la información de fecha de composición y estreno de veintiocho de estas obras<sup>7</sup>. De este total, catorce fueron estrenadas en el mismo año de composición (50%), ocho se estrenaron al siguiente año de ser compuestas (29%), cuatro a los dos años (14%) y las dos restantes se estrenaron seis y diecisiete años después (7%).

Al relacionar los factores anteriormente mencionados, se percibe que, de las once obras dedicadas a flautistas, ocho fueron estrenadas por el o la intérprete a quien está dedicada (73%) y una pieza continúa sin estrenar a la fecha (9%). En los casos en que el estreno estuvo a cargo de los destinatarios de la dedicatoria, el mismo se produjo con un máximo de dos años posteriores a la composición. Aquellos estrenos no realizados por el intérprete a quien fue dedicada la pieza, se produjeron entre seis y diecisiete años siguientes a su creación.

---

<sup>7</sup> Solamente de la obra “Tres piezas para flauta” de Ulises Ferretti, estrenada por Sylvia Navarro, no se posee registro de la fecha de estreno.

El tiempo promedio que tarda en estrenarse una pieza luego de compuesta es menor a un año y medio. Este breve periodo entre composición y estreno permite considerar la existencia de cercanía entre compositores e intérpretes y posibilita suponer que existe un vínculo entre éstos y un circuito de conciertos, para que los estrenos se realicen en tan corto transcurso de tiempo luego de la composición. Debido a que en Uruguay tanto la tarea de composición como de interpretación de música contemporánea, salvo muy escasas excepciones, no es remunerada, este vínculo no se encuentra marcado por una relación capitalista; esto evidencia el compromiso con el repertorio contemporáneo, tanto en la composición, interpretación, como en la generación de espacios para la difusión de esta música.

### **2.3. Conclusiones del capítulo**

Las interacciones entre compositores e intérpretes en la música contemporánea se producen con mucha frecuencia y resultan provechosas para las partes involucradas, generando beneficios en la elaboración de obras musicales, en su escritura, interpretación y difusión.

Dentro del ámbito de la música uruguaya para flauta se reconocen diferentes tipos de vínculos desde la década de 1970 hasta la actualidad, aunque al igual que sucede en ámbitos musicales de otros países, no existen registros sistemáticos de estos intercambios. Se constata, sin embargo, que estas interacciones han impactado en el tipo, cantidad, y estilo de las obras para flauta solista, y también han propiciado que este acervo se haya podido dar a conocer en el ambiente musical local, con interpretaciones de valor artístico; se destaca en este sentido la figura de Santiago Bosco como promotor inicial de estos vínculos en el ambiente flautístico.

Dentro del grupo de compositores estudiados en este trabajo es necesario señalar la importancia que adjudican los mismos a la cercanía de flautistas a lo largo de sus carreras profesionales, resultando en diferentes medidas motivaciones al

momento de componer. Por su parte, los intérpretes reconocen que la interacción con compositores contribuye a su tarea.

Entre las obras estudiadas se distingue un significativo número de estrenos, éstos se producen en mayor proporción si la obra está dedicada a una o un flautista. Al mismo tiempo, se observa, por parte de los intérpretes, un trabajo comprometido con el repertorio, en tanto una amplia cantidad de obras son estrenadas, detectándose, en la mayoría de los casos, un breve período de tiempo entre la composición y el estreno.

### 3. CAPÍTULO III

En el presente capítulo se aborda el análisis de siete piezas uruguayas con el fin de describir los niveles de interacción entre creador e intérprete durante el proceso creativo e interpretativo para el estreno de dichas obras.

Las obras seleccionadas se encuentran contenidas en el “Catálogo de obras para flauta sola y flauta con medios electroacústicos de compositoras y compositores uruguayos (1962-2023)” (Bibbó, 2023) y comprenden la utilización de flautas de diferentes tesituras dentro de la familia instrumental, el empleo de diversas sonoridades y la incorporación de medios electroacústicos. A su vez, dichas piezas se encuentran dentro de un abanico histórico que contempla cinco décadas (de 1977 a 2014). Sus creadores son de nacionalidad uruguaya, pertenecen a diferentes generaciones (nacidos entre 1936 y 1987) y géneros (tres mujeres y cuatro hombres).

El *corpus* de obras ha tenido como criterio de selección, además, que los compositores se hayan formado con un instrumento principal diferente a la flauta. Esto responde al objetivo de observar su acercamiento a las técnicas instrumentales con fines compositivos sin que medie un conocimiento previo sobre el manejo del instrumento. A ello se suma el consentimiento de cada compositor a realizar la entrevista.

Para el estudio de cada obra se toma como material de respaldo las entrevistas realizadas a distintos actores de estos procesos, grabaciones existentes de los estrenos, observaciones sobre la partitura y del estudio interpretativo. Se profundiza en los siguientes puntos:

- Introducción a la obra
- Análisis del vínculo compositor-intérprete
- Análisis descriptivo
- Análisis técnico-interpretativo

En la introducción a la obra se describe el proceso compositivo y la preparación de la interpretación para el estreno, según lo relatado por compositores e intérpretes en las entrevistas.

El análisis del vínculo compositor-intérprete se fundamenta en las características descritas en el capítulo anterior. Se determina la existencia de interacción durante los procesos compositivos e interpretativos. En el caso de hallarla, se observa la presencia de función mediadora e inspiradora del intérprete, y se establece si dicha interacción deja una huella en la partitura o en la interpretación de la obra.

Asimismo, se identifica la existencia de trabajo colaborativo en el proceso de creación de las obras, con presencia de poderes y responsabilidades compartidas en igual medida entre ambos actores, así como el aporte de ideas y soluciones desde la propia perspectiva y experiencia de compositores e intérpretes durante la creación de la obra.

Sumado a ello, se determina si se generó un vínculo vertical u horizontal entre compositor e intérprete durante la composición e interpretación de la obra. Relacionando esta característica con el año de composición, se establece si coincide con los períodos asociados a cada uno de estos modelos (Domenici, 2013a).

En el análisis descriptivo se realiza un estudio centrado en la partitura y en el resultado sonoro de cada obra. En el entendido de que dentro del lenguaje contemporáneo existen diferentes búsquedas compositivas que arrojan resultados sonoros diversos, la aproximación analítica será variable, haciendo foco en los contenidos más relevantes de cada obra. Como señala Fernández (n.d.), es necesario aplicar diferentes sistemas de análisis morfológicos e interpretativos para obtener conclusiones que resulten valiosas a la interpretación.

Finalmente, se realiza un análisis técnico-interpretativo. Como afirma Domenici (2012b), los aspectos teóricos y musicológicos son primordiales en la construcción de la interpretación, pero estos son apenas una parte de lo necesario para la misma, que involucra también aspectos técnicos, cognitivos, afectivos, sociales y ecológicos (espacios, medios materiales e instrumentos), y que solo son accesibles desde la perspectiva del intérprete. Este análisis se basa en los saberes que se

desprenden de la práctica interpretativa, con toda la complejidad que la tarea presenta. Comprende elementos teóricos y prácticos, y se incluye la experiencia de la intérprete sobre la resolución de problemas técnicos y la preparación de la interpretación (Bomfim, 2009).

### **3.1. Obras del repertorio seleccionado**

#### **3.1.1. La auto-reflautación de Bloñilco - Juan José Iturriberry**

##### **3.1.1.1. Introducción a la obra**

“La auto-reflautación de Bloñilco” fue compuesta por Juan José Iturriberry en 1977 y estrenada el mismo año por Santiago Bosco en un concierto del Núcleo Música Nueva en Montevideo (Bibbó, 2023).

La partitura está editada en el libro “La flauta del Uruguay” (2009), en tanto el registro del estreno se encuentra en el disco compacto “Compositores del Uruguay” (Iturriberry, 1999, CD 3:35’30”).

Se trata de la primera obra compuesta por Iturriberry para flauta sola; años más tarde, en 2021, compuso junto con Antonio Laviano (Montevideo, 1984) “Inter reflautarum blognilcensis in excelcis”, estrenada por Natalia Bibbó en 2023 (Bibbó, 2023).

Según el propio compositor, la motivación para componer “La auto-reflautación de Bloñilco” surgió de un juego de palabras. En 1977, Iturriberry tenía un compañero de trabajo de apellido Traversa, y de la coincidencia con el nombre del instrumento, surgió la idea de una pieza para flauta. Por otro lado, el término “bloñilco” es la traducción de “traversa” según el lenguaje de un personaje de historietas popular en la época, Don Fulgencio<sup>8</sup>. Iturriberry decidió tomar ese apodo para nombrar a su compañero. Es así, que, de este apodo y la cualidad personal de refutar sus propias afirmaciones, nació la idea, el nombre y la instrumentación (Iturriberry, entrevista, enero de 2016). Resulta interesante notar cierta dosis de humor en esta anécdota, muy propia del compositor.

---

<sup>8</sup> “Don Fulgencio, el hombre que no tuvo infancia”, personaje de una historieta creada en Argentina.

Para conocer las posibilidades técnicas del instrumento el compositor recurrió al libro *New sounds for woodwinds* (Bartolozzi, 1967). Una vez completada la escritura de la pieza, Iturriberri consultó a Santiago Bosco acerca de la factibilidad de producir algunas de las sonoridades incluidas en la partitura. Bosco encontró que algunas digitaciones no resultaban adecuadas para las sonoridades pedidas. Posteriormente a este asesoramiento, el compositor no realizó modificaciones en la partitura, y lo justifica de la siguiente manera: “El propio Bosco me dijo que (...) lo que usaba Bartolozzi, implica el uso de un instrumento con un determinado sistema de llaves que era lo último que se conocía, pero que Bosco no lo tenía y no lo tenía nadie acá” (Iturriberri, entrevista, enero de 2016).

El compositor le entregó la partitura a Bosco para su interpretación. Sin embargo, en la entrevista, se mostró disconforme con la interpretación del flautista, y explica: “Es una versión un poco seca, porque claro, él tuvo su formación académica de flautista tradicional. (...) Había una parte que salta del *p* un regulador de intensidad que va a *fff*. (...) Y no, sale una cosa muy melódica” (Iturriberri, entrevista, enero de 2016).

Iturriberri, sin embargo, destaca el compromiso del intérprete, que se evidencia en la búsqueda de resoluciones acordes a su experiencia musical para los pasajes microtonales que resultaban de escritura incorrecta. Por su parte, Bosco, aunque poco familiarizado con el lenguaje contemporáneo, resulta ser un explorador sonoro, comprometido con su quehacer de intérprete. Al respecto, Iturriberri relata que “él hacía imaginativamente algo (...) para lograr ese efecto sin respetar la indicación que yo ponía (...) Pero se mostraba divertido y hasta contento” (Iturriberri, entrevista, enero de 2016).

Respecto a la interpretación de la pieza grabada por Bosco, se observa que los tiempos se mantienen semejantes en los dos movimientos, cercanos a negra = 40. Las duraciones de los silencios y de algunas notas se realizan sin una medida precisa, pese a que se indica su duración en la partitura. En cuanto a los rangos dinámicos, se pueden escuchar sutiles diferencias, aunque no con los contrastes escritos. Las variaciones de altura y timbre se presentan dentro de la amplitud pedida. También se encuentra una interpretación libre de algunas articulaciones. Resulta llamativa la omisión de la primera frase del segundo movimiento.

Figura 1: “La auto-reflautación de Bloñilco” - “Monólogo II”. Sistema 1

En el fragmento que indica la técnica de tocar y cantar, el intérprete solamente produce el sonido de la flauta.

Figura 2: “La auto-reflautación de Bloñilco” - “Monólogo II”. Sistema 6

Por las diferencias señaladas, se puede atribuir que la interpretación lograda por Bosco es resultado de una búsqueda sonora profunda. Ejemplo de ello son gestos musicales con una resolución diferente a lo indicado en la partitura o problemáticas resueltas a pasajes irrealizables según lo escrito. Salvo en aquellos casos en que el intérprete resolvió la eliminación de frases, se observa que buscó un resultado sonoro adecuado a su experiencia técnica, sin modificar la idea del discurso musical, logrando así una versión personal de la obra.

Por lo dicho anteriormente, se estima que la interpretación hubiera diferido de existir mayor interacción entre compositor e intérprete.

### **3.1.1.2. Análisis de la interacción compositor-intérprete**

Como se ha demostrado, durante el proceso creativo de “La auto-reflautación de Bloñilco”, la interacción entre compositor e intérprete fue mínima, ya que Iturribery solamente consultó a Bosco sobre la posibilidad de realizar algunas técnicas incluidas en la partitura, no efectuó cambios sobre lo escrito luego del encuentro.

La obra terminada se le entregó a Bosco para su estreno sin mantener contacto con él durante la preparación de la interpretación. Iturribery afirma que durante el proceso de creación nunca interactúa con intérpretes, y esa forma de trabajo se mantiene constante durante toda su carrera. Señala, incluso, que no compone obras pensando en algún intérprete o ensamble en particular (Iturribery, entrevista, enero de 2016).

Sin embargo, el intercambio entre Iturribery y Bosco en el momento de finalizar la partitura, implica un involucramiento de ambos con la composición y con la interpretación, aunque esto no se acompaña de un trabajo colaborativo.

En el caso de la interpretación de Bosco, es menester hacer foco en la escasa formación en repertorio contemporáneo que existía en ese momento en Uruguay, por lo que se resalta su disposición para encontrar soluciones a una partitura con algunas inexactitudes.

Por lo antes mencionado, se constata que el vínculo que genera Iturribery con Bosco es del tipo vertical, debido a que el contacto se dio luego de terminar la obra, con la finalidad de realizar algunas consultas técnicas, sin considerar los comentarios del intérprete para la modificación de la partitura, y además se demostró poco o ningún interés en trabajar en conjunto sobre la interpretación. La relación se asemeja a un vínculo laboral, donde cada parte cumple su rol asignado sin intercambiar experiencias y visiones particulares sobre la pieza. Dentro de este vínculo entre compositor e intérprete es posible observar una interacción de características distantes, que impide a Iturribery experimentar sobre las sonoridades del instrumento. Por otro lado, dificulta generar por parte de Bosco una comprensión de las sonoridades buscadas en la obra.

“La auto-reflautación de Bloñilco” es la más antigua del *corpus* de obras estudiado en este trabajo, cuenta con cuarenta y seis años de compuesta. Se observa en este caso la existencia de un vínculo con roles preestablecidos dentro de la relación entre el compositor y el intérprete. Estas características concuerdan con la descripción realizada por Domenici (2013a) acerca de la prevalencia del modelo vertical durante el momento histórico de su composición. Este modelo demuestra que el tipo de vínculo con roles preestablecidos impide un trabajo conjunto y profundo sobre la interpretación. Por ello, en este caso, la versión del flautista resulta poco ajustada a las expectativas del compositor.

Por otro lado, resulta relevante que “La auto-reflautación de Bloñilco” es una de las primeras obras para flauta sola compuestas en Uruguay. De esos años se cuenta con escasa documentación acerca de la aproximación de los flautistas al lenguaje contemporáneo. Los recursos utilizados en la obra son en la actualidad una extensión natural dentro del rol de intérprete, pero en el momento de composición de esta pieza no resultaba tan fácilmente abordable su realización. Es importante observar que, a pesar de estos inconvenientes, el compositor incluye varias técnicas extendidas en la pieza, dando así un paso adelante en la búsqueda de nuevas sonoridades dentro del repertorio uruguayo para flauta.

### **3.1.1.3. Análisis descriptivo**

La obra está formada por dos movimientos denominados “Monólogo I” y “Monólogo II”. Se encuentra escrita en notación con grafía tradicional, sin agrupación regular del pulso, con una escritura sin compás.

En “Monólogo I” se indica la velocidad de corchea = 60, y en “Monólogo II”, corchea = 48.

En el momento de componer esta obra, Iturribery se reconoce transitando un período de investigación de la serialización no estricta de diferentes parámetros.

El repertorio de alturas utilizado en "La auto-reflautación de Bloñilco" refiere un tratamiento de forma libre de series de doce sonidos, con exploración de diferencias tímbricas e intensidades contrastantes. Este empleo del material se presenta similar en los dos movimientos.

"Monólogo I"


En el caso del "Monólogo I", la serie de sonidos es la siguiente:



1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Figura 3: "Monólogo I" - Serie

La serie no se presenta completa en ninguna oportunidad, llegando a exponerse del sonido uno al once en dos momentos del movimiento; la primera vez a comienzo del quinto sistema.



mf, sciolto

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Figura 4: "La auto-reflautación de Bloñilco" - "Monólogo I". Sistema 5

Por segunda vez, al final del sistema siete y comienzo del sistema ocho.

1 2            3 4 5 6 7            8 9    10 11
Figura 5: “La auto-reflautación de Bloñilco” - “Monólogo I”. Sistemas 7 y 8

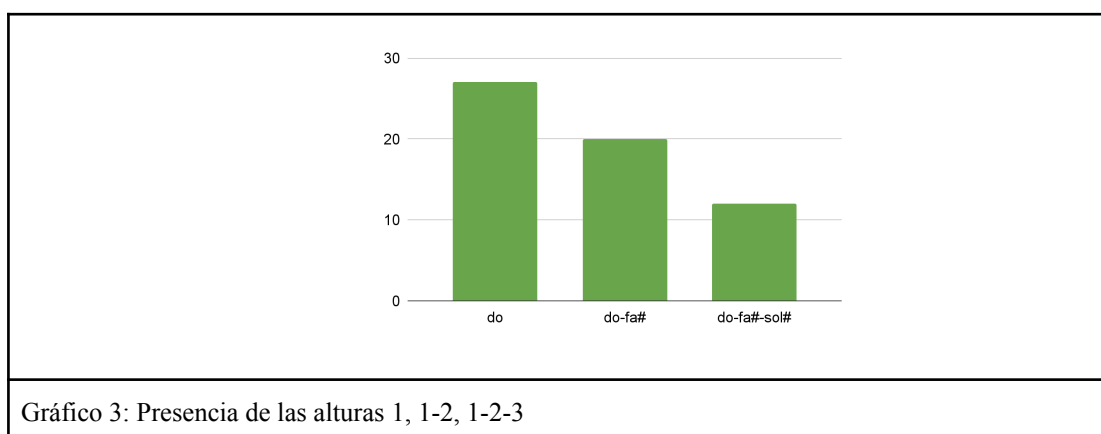
El sonido doce de la serie (sol) se presenta solamente tres veces, la primera vez entre los sonidos do y fa#, y las dos siguientes antes del do.

El elemento característico del “Monólogo I” es la repetición de las primeras notas de la serie, mayoritariamente las alturas uno, dos y tres que, por lo general, son seguidas por el resto de la serie en un ordenamiento libre.

La repetición de las alturas uno y dos de la serie se utiliza como motivo recurrente, conformando un material estructural; presentando variaciones en las duraciones, dinámicas y registro a lo largo de la obra. Además, estos motivos se utilizan para comenzar y terminar el movimiento.

inicio	
	1            2            2    1 2 3
final	
	1            2    3                    1 2
Figura 6: “La auto-reflautación de Bloñilco” - “Monólogo I”. Sistemas 1 y 12	

Al realizar un estudio de aparición estadística de las primeras alturas de la serie, se observa que el primer sonido (do) aparece veintisiete veces, de estas se encuentra seguido por el segundo sonido (fa#) veinte veces, y a su vez la secuencia uno, dos y tres de la serie (do, fa#, sol#) aparece doce veces. Por lo tanto, al presentarse el sonido uno, es de esperar que le suceda el sonido dos de la serie, y es menos probable que sobrevenga el sonido tres.



Existe una polarización en la clase de altura do, determinada por la presencia en mayor proporción y en mayor duración de este sonido.

Se establece una estructura donde la serie se va completando paulatinamente, llegando a la exposición más completa al promediar el movimiento, para luego revertir este proceso, disminuyendo progresivamente la cantidad de elementos de la serie.

“Monólogo I” trabaja sobre la utilización de frases breves y muy veloces que incluyen variaciones dinámicas, sucedidas de notas más largas o silencios.

Figura 7: “La auto-reflautación de Bloñilco” - “Monólogo I”. Sistemas 3 y 4

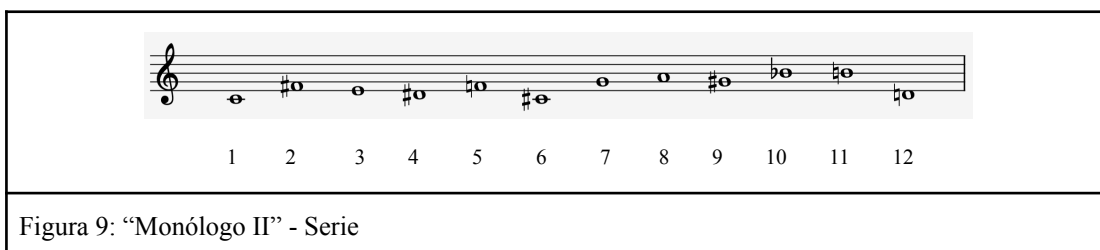
En el caso de las notas de mayor duración, se utilizan para presentar variaciones tímbricas y de afinación, para lo cual se recurre al empleo de digitaciones no convencionales e intervalos microtonales.

Figura 8: “La auto-reflautación de Bloñilco” - “Monólogo I”. Sistema 11

### “Monólogo II”

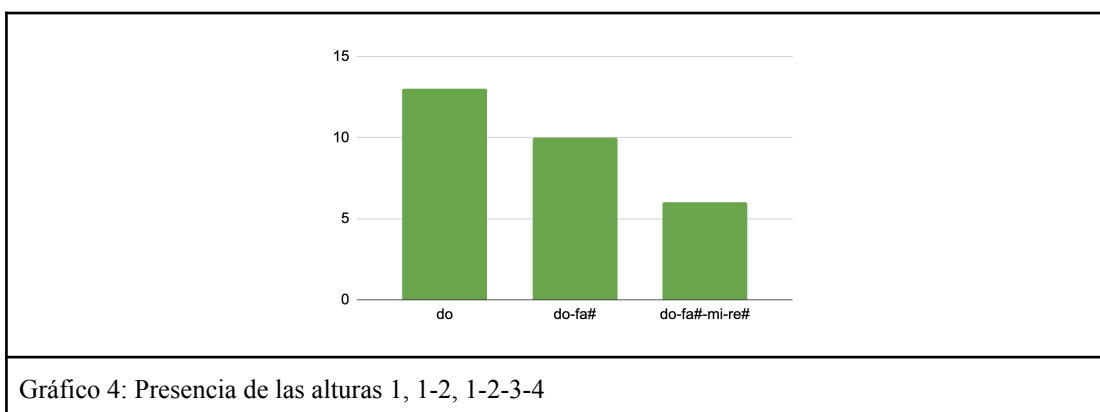
Este movimiento se presenta como una transformación del primero (Iturriberri, 1999), a manera de refutar lo anteriormente dicho por el personaje. Tiene una estructura similar al “Monólogo I”, haciendo énfasis en los cambios tímbricos, que se logran a partir de diferentes recursos. Se pide *legatissimo* durante todo el movimiento.

La serie de doce sonidos utilizada en este movimiento no se presenta completa en ninguna oportunidad, comienza con las primeras cuatro notas, para luego agregar progresivamente el resto de las alturas en un ordenamiento libre.

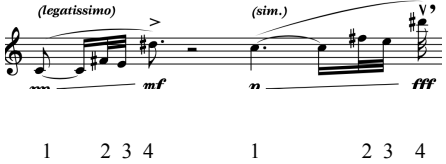
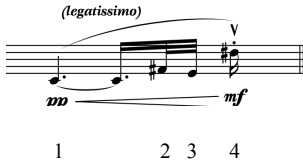


De similar manera que en el "Monólogo I", la altura doce (re) se presenta dos veces y hacia el final del movimiento.

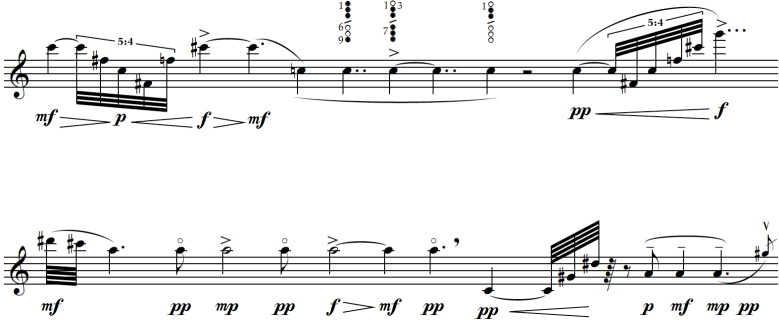
En un estudio de aparición estadística de las primeras notas de la serie, se observa que el primer sonido (do) aparece trece veces, de estas se encuentra seguido por el segundo sonido (fa#) diez veces, la secuencia uno, dos, tres y cuatro de la serie (do, fa#, mi, re#) aparece seis veces. Por lo tanto, es de esperar que al presentarse el sonido uno le suceda el sonido dos de la serie, y en menor número de probabilidad se espera que se sucedan los sonidos tres y cuatro.



Este grupo de cuatro primeras alturas de la serie constituyen un motivo recurrente, que se presenta al comienzo del movimiento, varias veces con variaciones a lo largo de la obra y al finalizar.

inicio	
final	
<p>Figura 10: “La auto-reflautación de Bloñilco” - “Monólogo II”. Sistemas 1 y 10</p>	

Los materiales utilizados en este movimiento son similares a los presentados en “Monólogo I”: la variación permanente de las dinámicas, y la contraposición de frases breves con sonidos cortos, seguidas de otras largas con sonidos de mayor duración.


<p>Figura 11: “La auto-reflautación de Bloñilco” - “Monólogo II”. Sistemas 2 y 3</p>

Se realiza, al igual que en el “Monólogo I”, una búsqueda de diferencias tímbricas sobre las notas largas, para lo cual se suman a los recursos utilizados en el primer movimiento, el uso de armónicos, *glissandi*, tocar y cantar y multifónicos.

Figura 12: “La auto-reflautación de Bloñilco” - “Monólogo II”. Sistemas 6, 7 y 8

### 3.1.1.4. Análisis técnico-interpretativo

Para el análisis correspondiente, y considerando que la obra es una de las primeras obras del catálogo estudiado (Bibbó, 2023) en emplear técnicas extendidas, se expone en el siguiente cuadro su utilización.

Nombre	Representación gráfica
Percusión de llaves (sin sonido)	
Intervalos microtonales	
Sonidos difusos	

Armónicos	
Glissando de embocadura	
Tocar y cantar	
Multifónicos (digitaciones)	
Figura 13: “La auto-reflautación de Bloñilco” - Técnicas extendidas	

A continuación, se estudia el modo de producción de las técnicas extendidas empleadas en cada uno de los movimientos:

“Monólogo I”

Percusión de llaves sin sonido:

Se presenta en una ocasión al comienzo del movimiento, sobre la nota fa#<sub>4</sub><sup>9</sup>.




Figura 14: “La auto-reflautación de Bloñilco” - “Monólogo I”. Sistema 1

Debido a estar precedida y seguida de silencios, es más sencilla su realización. Para lograr la dinámica *ff* solicitada, se aconseja digitar la nota pedida y percudir la llave con el dedo anular de la mano izquierda, de esta forma se obtiene mayor resonancia.

<sup>9</sup> En este trabajo se utiliza el índice acústico que toma la equivalencia del do<sub>4</sub> con la frecuencia de 261Hz, que corresponde al do central del piano.

Intervalos microtonales:

Se presentan en múltiples ocasiones durante el movimiento, con indicación de las digitaciones necesarias para producir cada altura.

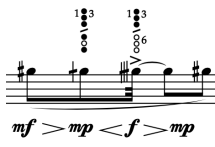


Figure 15 shows a musical staff with two measures. The first measure contains a quarter note with a sharp sign and a fingering of 1 2 3. The second measure contains a quarter note with a sharp sign and a fingering of 1 2 3. Below the staff, the dynamics are indicated as *mf* > *mp* < *f* > *mp*.

Figura 15: “La auto-reflautación de Bloñilco” - “Monólogo I”. Sistema 1

Cabe señalar que la referencia de estos intervalos microtonales se encuentran en el libro de Bartolozzi (1967).

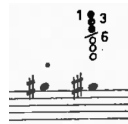
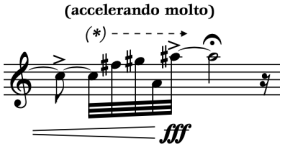


Figure 16 shows a musical staff with a quarter note and a fingering of 1 2 3. The note is slightly higher than the standard pitch.

Figura 16: Bartolozzi, *New sound for woodwind*. Pág. 28

En el segundo sistema se pide *accelerando molto*, si bien este pasaje no requiere la utilización de técnicas extendidas, en la nota al pie se indica “como grito proferido por un energúmeno. En esta circunstancia, no es exigible pulcritud de afinación”. Este requisito demanda una forma de interpretación no tradicional del *crescendo*, en la cual el aumento de la presión y volumen de aire puede ocasionar, además de variaciones en la afinación, cambios en el timbre y el incremento de ruido.



(accelerando molto)  
(\*)- - - - ->

*fff*

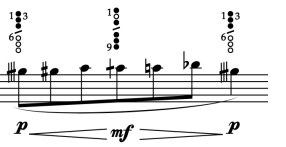
Figura 17: “La auto-reflautación de Bloñilco” - “Monólogo I”. Sistema 2

Resulta importante para su realización respirar antes del pasaje de fusas, ya que la combinación de *accelerando* y *crescendo* requiere mucho aire. El *crescendo* debe exagerarse al máximo, resultando en la última nota (la#<sub>5</sub>) en un sonido con aire y alto en afinación, que debe mantener el *fff* estable.

“Monólogo II”

Intervalos microtonales:

Es la técnica más utilizada en este movimiento. Es fundamental en estos pasajes destacar la diferencia tímbrica entre las notas.

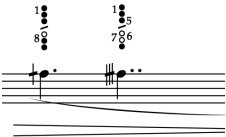


*p* *mf* *p*

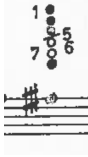
Figura 18: “La auto-reflautación de Bloñilco” - “Monólogo II”. Sistema 4

Cabe mencionar que, en una de las notas, la digitación indicada no produce el sonido escrito. Esto sucede porque el libro de Bartolozzi (1967) presenta errores que luego fueron corregidos en bibliografías más actuales, como las de Dick (1975) y Levine y Mitropoulos-Bott (2002).



Es el caso del fa  $\frac{3}{4}$  de tono superior del quinto sistema, se obtiene un re  $\frac{1}{4}$  de tono superior con la digitación propuesta.


<p>Figura 19: “La auto-reflautación de Bloñilco” - “Monólogo II”. Sistema 5</p>

Al igual que en los casos anteriores, también encontramos la referencia a esta digitación en el libro de Bartolozzi (1967).


<p>Figura 20: Bartolozzi, <i>New sound for woodwind</i>. Pág. 28</p>

Se propone en este caso realizar la siguiente digitación.

	
<p>Figura 21: Digitación propuesta</p>	

Armónicos:

Este recurso es utilizado para ampliar la gama de diferencias tímbricas.

Figura 22: “La auto-reflautación de Bloñilco” - “Monólogo II”. Sistema 3

En esta circunstancia, la realización del armónico se encuentra acompañada de una variación dinámica, lo que favorece la diferenciación entre los sonidos tradicionales y los armónicos.

Tocar y cantar:

En el primer sistema de la segunda hoja se comienzan a incluir pasajes de sonidos simultáneos, como tocar y cantar.

Figura 23: “La auto-reflautación de Bloñilco” - “Monólogo II”. Sistemas 6 y 7

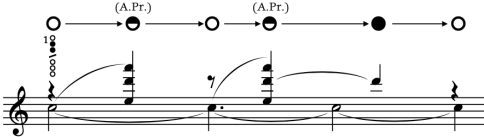
La dificultad que presenta este pasaje radica en la exigencia de independizar las dos líneas melódicas. Por un lado la parte tocada, que presenta variaciones de alturas y dinámicas; y por otro la parte cantada que realiza una melodía con *glissandi* dentro del ámbito aproximado de una sexta.

Requiere particular atención durante el estudio interpretativo la realización de los silencios y las diferencias dinámicas en la parte tocada, sin interrumpir el canto.

Se observa la necesidad de incorporar una respiración en este pasaje para poder realizarlo sin acelerar el tiempo.

Multifónicos:

Esta técnica se presenta hacia el final del movimiento, se utilizan multifónicos producidos con digitaciones alternativas. Se presenta el mismo multifónico con cambios en los sonidos parciales resultantes. Esto se logra a través de la variación en la presión de aire y apertura de labios.



The image shows a musical score for a flute passage. Above the staff, there is a diagram consisting of a horizontal line with several circles and arrows. The circles are labeled '(A.Pr.)' and represent air pressure. The arrows indicate the direction of air flow. The musical notation below the staff shows a series of notes with slurs and accents, corresponding to the air pressure diagram above.

Figura 24: “La auto-reflautación de Bloñilco” - “Monólogo II”. Sistema 8

Se recomienda para el estudio de este pasaje remitirse al trabajo de Artaud y Geay (1980), aislando las notas de cada multifónico, con el objetivo de reconocer la presión de aire que requiere cada altura, sumando de a una las notas de multifónicos de varios sonidos. Debido a la exigencia de obtener las cuatro alturas simultáneas es necesario aumentar la dinámica en el mismo.

Resulta interesante mencionar que se encuentra igual referencia a este multifónico en el libro de Bartolozzi (1967). Este hecho destaca el afán exploratorio de Iturribery al incluir varios de los recursos planteados en la única bibliografía existente en el momento.

En conclusión, “La auto-reflautación de Bloñilco” presenta una escritura que contempla la flauta desde un punto de vista teórico, al utilizar varios de los recursos propuestos en la bibliografía consultada. Hace también uso de recursos tímbricos, explorando sonoridades, hecho poco abordado en las obras uruguayas de esta época, y aprovecha, además, los contrastes dinámicos que ofrece el instrumento. Los requisitos de interpretación de la obra incluyen constantes cambios dinámicos, pasajes en

velocidad rápida y un discurso que, por sus características atonales, presenta una línea discursiva que transcurre con poca fluidez.

### 3.1.2. Opuestos - Eduardo Fernández

#### 3.1.2.1. Introducción a la obra

“Opuestos” es una obra compuesta por Eduardo Fernández en 1986 y estrenada el mismo año por Graciela Svava en un concierto del Núcleo Música Nueva en Montevideo (Bibbó, 2023).

La partitura forma parte del libro “La flauta en el Uruguay” (Aires et al., 2009) y, además, se encuentra publicada en el sitio web del compositor (Fernández, 2023). La interpretación del estreno está editada en el disco compacto “Compositores del Uruguay” (Fernández, 1999, CD1 31’00”).

Cabe mencionar que es la única obra para flauta sola de este compositor. Para su creación, y según relata en la entrevista, existieron dos motivaciones, por un lado, el desafío de la escritura para un instrumento melódico solista y, por otro, la cercanía de una flautista al momento de componer. Así lo relata: “Apareció la ocasión porque andaba Beatriz Bonnet<sup>10</sup> por acá (...) Me vino una idea, bueno, se lo doy a probar a Beatriz, lo hago. (...) Fue un pretexto para hacer esta idea que tengo hace tiempo que no sé de cuándo la tenía<sup>11</sup>” (Fernández, entrevista, febrero de 2016).

Para la escritura, Fernández se basa en los conocimientos sobre las posibilidades técnicas, recursos del instrumento y gestos idiomáticos que le brindaron la cercanía con diferentes flautistas a lo largo de su carrera, fundamentalmente con Gladys Margounato y Gary Schocker, con quienes integró grupos de cámara. Este trabajo con intérpretes le permitió realizar, en los años previos a la composición de “Opuestos”, un catálogo de las posibilidades instrumentales de su interés.

Al culminar la composición, y para favorecer su estreno, se contactó con el flautista Bosco, quien le entregó la partitura a su alumna Graciela Svava. No existió ningún encuentro entre Fernández y Svava previo al estreno de la pieza. Al respecto,

---

<sup>10</sup> Se refiere a la flautista uruguaya Beatriz Bonnet, que en esa época no vivía en Uruguay.

<sup>11</sup> El encuentro entre Fernández y Bonnet en relación a la obra “Opuestos” no se produce.

la flautista comenta: “No trabajé con él (...) Bosco habló conmigo. Y después la obra la preparé yo, y por supuesto con las indicaciones que a Bosco le parecían correctas” (Svara, entrevista, junio de 2021).

Después de realizado el estreno, no se reunieron para intercambiar impresiones sobre la obra y su interpretación.

En referencia a la grabación de la interpretación de Svara, se observa que realiza todas las técnicas y recursos escritos en la partitura. Los tiempos se ajustan a lo pedido, resultando una interpretación conforme a lo escrito por el compositor.

Fernández menciona que, si bien “Opuestos” cuenta con varias interpretaciones, en la única oportunidad que trabajó sobre la interpretación, fue con Natalia Bibbó, quien interpretó la obra en un concierto organizado por el Núcleo Música Nueva (NMN, Programa N° 679, 4 julio 2012), con motivo de celebrar los sesenta años del compositor. Bibbó coordinó un encuentro con Fernández semanas previas al concierto para recibir sus comentarios sobre la interpretación y realizar algunas consultas sobre la partitura. En este encuentro, el autor explicó la idea estructural que subyace en la obra, contextualizando las dos voces que se confrontan con el momento histórico de composición<sup>12</sup>. También comentó sobre la forma compositiva del segundo movimiento. La flautista realizó consultas sobre la notación de algunos sonidos y los tiempos pedidos. Estos temas se desarrollarán en este trabajo más adelante.

### **3.1.2.2. Análisis de la interacción compositor-intérprete**

Respecto a la interacción con flautistas, en el relato de Fernández (entrevista, febrero de 2016), se observa que durante el proceso creativo de “Opuestos” fue mínima. El autor manifiesta la cercanía de la flautista Bonnet como motivación para la composición de la pieza, pero no mantiene vínculo con ella en relación a esta obra.

---

<sup>12</sup> En 1985 se produce en Uruguay el retorno a la democracia, luego de doce años de dictadura cívico-militar.

Sumado a ello, explica que nunca recurre a encuentros con intérpretes durante el proceso de creación, siendo esta una característica de su forma de trabajo. Incluso en el caso de obras para guitarra, que es su instrumento de cabecera, prefiere tocar la obra cuando ya está terminada (Fernández, entrevista, febrero de 2016).

Por otro lado, el compositor reconoce que sus conocimientos específicos del instrumento son el resultado de su vínculo con diferentes flautistas, antes de la escritura de “Opuestos”. Las interacciones se realizaron previamente a la composición, y también posteriormente, ya que Fernández se puso en contacto con Bosco, en el momento en que la obra se encontraba terminada (Fernández, entrevista, febrero de 2016; Svava, entrevista, junio de 2021).

Durante el proceso de preparación de la interpretación no existió interacción entre el compositor y la intérprete (Fernández, entrevista, febrero de 2016; Svava, entrevista, junio de 2021)<sup>13</sup>.

Se observa la existencia de un tipo de relación vertical entre Fernández y Svava. A la flautista le entregan la partitura para su estreno, sin tener contacto para intercambiar opiniones sobre la interpretación, generando de esta forma una relación impersonal, similar a un vínculo laboral, que concuerda con las propiedades del tipo de vínculo vertical descrito por Domenici (2013a).

Al relacionar este tipo de vínculo entre el compositor y la intérprete con el año de composición de “Opuestos”, se advierte que cumple con las características correspondientes a su época, dado que, según los períodos señalados por Domenici (2013a), se encuentra dentro de la etapa de predominio del vínculo vertical entre compositores e intérpretes.

---

<sup>13</sup> Aunque no formó parte del proceso de creación y estreno de “Opuestos”, se considera importante traer aquí la experiencia de interacción entre Fernández y Bibbó durante el proceso de preparación de la interpretación, que consistió en un encuentro personal. Los comentarios realizados por Fernández en la reunión permitieron a la intérprete una mejor interiorización en la obra y mayor comprensión de la partitura, llevando a una apropiación diferente de la música y por consiguiente a un mayor involucramiento con su interpretación, profundizando la relación con la obra, y proporcionando mayor cantidad de elementos para el análisis, así como facilitando la comprensión de nociones estilísticas importantes para la interpretación que se encuentran más allá de la partitura. La utilización de metáforas en las respuestas dadas por el compositor proporcionó un mejor entendimiento de determinados elementos sonoros. La información brindada por el creador sobre el contexto y las ideas poéticas amplió el universo sonoro de referencia, modificando la interpretación final de la obra.

Es de destacar la preponderancia que le otorga Fernández a la escritura por sobre el trabajo de la interpretación. En este sentido, afirma: “No le dejo mucho campo a los intérpretes. Fijate que está todo indicado realmente, no hay mucha parte que pueda generar mucha duda.” (Fernández, entrevista, febrero de 2016).

Como señala Domenici (2013a), la partitura es entendida aquí como un objeto que media las relaciones entre compositor e intérprete. Por lo tanto, la intérprete debe subordinarse a la escritura, actuando como medio transparente de la idea creativa del compositor a través de la fidelidad a la partitura, entendiendo esta como representación de la voz del compositor (Domenici, 2012a).

### **3.1.2.3. Análisis descriptivo**

“Opuestos” está estructurada por dos movimientos que se continúan sin pausa entre sí. El primero con la indicación “Lento, libre” y el segundo, “Más bien rápido”. Ambos movimientos están escritos en notación tradicional.

Fernández, para esta composición, comenzó por la concepción de la estructura general de la obra, “dos movimientos en “Opuestos”, uno que fuera discursivo y el otro que fuera rítmico, digamos recitativo y danza” (Fernández, entrevista, febrero de 2016).

“Lento, libre”

Este movimiento está escrito en compás de 4/4 en casi la totalidad de la obra (solamente cambia en tres compases a lo largo de la pieza). Se encuentra elaborado sobre una estructura libre, con utilización del total cromático y empleo de técnicas extendidas.

Según Fernández, el primer movimiento representa un discurso oficial que es interrumpido y, finalmente, estas interrupciones son las que toman la palabra. Estas dos voces están representadas por la ejecución de sonido tradicional y no tradicional de la flauta, respectivamente (Fernández, entrevista, febrero de 2016).

La línea elaborada con sonido tradicional muestra un comportamiento melódico, con articulaciones mayormente ligadas, caracterizado por saltos que abarcan un amplio registro. Por el contrario, la línea rítmica, elaborada con el empleo de sonido no tradicional, presenta articulación no ligada, mayoritariamente de sonidos cortos y percusivos, se desarrolla con un ámbito más reducido que la línea de sonido tradicional, comenzando con una amplitud de registro limitada que aumenta a medida que transcurre el movimiento.

Figura 25: “Opuestos” - “Lento, libre”. Compases 13 a 22

Se observa que ambas voces presentan una participación igualitaria hasta el compás 41, donde se establece el discurso no tradicional por sobre el tradicional, durante diez compases hasta finalizar el movimiento.

Figura 26: “Opuestos” - “Lento, libre”. Compases 40 a 50

En este final se desarrolla un tratamiento de dos voces, con alternancia de sonoridades contrastantes: percusión de llaves y sonido eólico.

“Más bien rápido”

El segundo movimiento presenta un patrón rítmico inspirado en el candombe afro-uruguayo. Está construido a partir de una secuencia de semicorcheas sobre un sonido que actúa como eje, alternándose entre las notas la, do y mib, mantiene la articulación *staccato* durante todo el movimiento, y aumenta su velocidad de forma escalonada. Este continuo de semicorcheas es interrumpido por perturbaciones de diversas características: acentos, saltos de octavas, aparición de alturas diferentes a la nota del eje y silencios.

Se distinguen cinco secciones, las cuales coinciden con las aceleraciones del tiempo y/o con cambios en la nota eje.

La primera sección se extiende desde el comienzo hasta el compás 11, con la indicación “más bien rápido”, negra = 112, la nota de la secuencia de semicorcheas es la<sub>4</sub>. Las interrupciones se presentan en forma de acentos sobre el eje de semicorcheas que aluden al ritmo característico de alguno de los tres tambores de candombe o a la resultante de esta polifonía rítmica.

Al comienzo se muestra una rítmica tomada del candombe. Se construye a partir del continuo de figuras rápidas, una serie de semicorcheas que recuerdan al tambor chico, con la inclusión de la célula rítmica de silencio de semicorchea seguido de tres semicorcheas, característico de este tambor. Acentos en la primera y cuarta semicorchea de un grupo de cuatro, que es igual al comienzo de la clave de candombe y del tambor piano, este elemento aparece en diferentes lugares del compás, no solamente en el comienzo como en el caso del candombe. Presenta cambios de registro que imitan las variaciones tímbricas del candombe, al realizar los toques con mano y palo, o madera y lonja.

Más bien rápido (♩ = 112)  
mf

5

Figura 27: “Opuestos” - “Más bien rápido”. Compases 1 a 6

Luego continúa el eje de nota repetida y progresivamente las interrupciones comienzan a producirse por silencios y cambios de registro.

Hacia el final de la sección, la ruptura del eje de notas la efectúan alturas ajenas a la secuencia de semicorcheas, con articulaciones ligadas que producen una diferenciación mayor del eje.

Figura 28: “Opuestos” - “Más bien rápido”. Compás 9

La segunda sección se extiende desde el compás 12 al comienzo del segundo tiempo del compás 30, con indicación “más rápido” negra = ca.120, manteniéndose la secuencia de semicorcheas sobre el  $la_4$ . Las interrupciones son producidas por una serie de alturas que, junto con la nota eje, completan el total cromático.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Figura 29: Serie

La serie de doce sonidos se presenta completa una vez, desde el compás 12 hasta el segundo tiempo del compás 19, y se repite desde el tercer tiempo del compás 19 al 22 hasta la onceava nota de la serie, para luego desdibujarse.

En este fragmento las interrupciones son realizadas por las alturas dos a doce de la serie y están elaboradas de manera aditiva, con intervalos más amplios con respecto a la nota eje y acentuados, hecho que provoca un aumento en la densidad sonora.

7 8 9 10

11 12 1 2 3 4 5 6 7 8 9

Figura 30: “Opuestos” - “Más bien rápido”. Compases 16 a 21

La tercera sección se desarrolla entre el segundo tiempo del compás 30 y el primer tiempo del compás 42. La velocidad es mayor, debido a la aceleración del pulso con indicación “más rápido” negra = ca.132. La nota que sirve de eje en esta sección es el do<sub>5</sub>. Se forma un intervalo de tercera menor ascendente con respecto a la nota eje de la sección anterior, en la flauta es una nota más brillante, que sumado al matiz *f* y al cambio de velocidad, genera mayor tensión. Las interrupciones en esta sección están dadas por silencios y alturas diferentes a la nota eje, que permanecen en la misma octava, con acentos. Estas alturas no presentan una serie determinada.

Figura 31: “Opuestos” - “Más bien rápido”. Compases 31 a 33

La cuarta sección se extiende desde el segundo tiempo del compás 42 hasta el compás 52, con indicación “presto” negra = ca.152, la nota do<sub>5</sub> sigue siendo utilizada como eje. Progresivamente, la secuencia de semicorcheas es interrumpida por silencios de mayor duración, y las notas diferentes vuelven a alejarse del eje.

Figura 32: “Opuestos” - “Más bien rápido”. Compases 45 a 47

La quinta sección se extiende desde el compás 53 al final de la obra, mantiene el tempo de la sección anterior. El mi<sub>b</sub><sub>4</sub> es la nota eje, realizando un intervalo de sexta mayor descendente respecto a la nota eje de la sección anterior, siendo en este registro el sonido de la flauta más oscuro, sumado a ello, se solicita una disminución en la dinámica, que genera un descenso en la tensión.

Las interrupciones en esta sección son producidas por silencios y acentos, resultando una forma de reexposición de algunos elementos compositivos utilizados en la primera sección del movimiento.

Figura 33: “Opuestos” - “Más bien rápido”. Compases 57 a 60

Los silencios y las semicorcheas se emplean de forma tal que su duración es equitativa, una semicorchea, un silencio de semicorchea, dos semicorcheas, dos silencios de semicorcheas, incrementando correlativamente hasta las ocho semicorcheas.

Figura 34: “Opuestos” - “Más bien rápido”. Compases 53 a 56

Luego, se reexpone la célula rítmica del comienzo del movimiento, la misma se presenta variada, manteniendo sólo las notas acentuadas y con aumento de la dinámica a *f*.

Figura 35: “Opuestos” - “Más bien rápido”. Compases 58 y 59

Finalmente, vuelve a la equivalencia de duraciones semicorcheas y silencios, empleados ahora en disminución: siete silencios de semicorchea, siete semicorcheas, seis silencios de semicorchea, seis semicorcheas, y así sucesivamente hasta el silencio total.

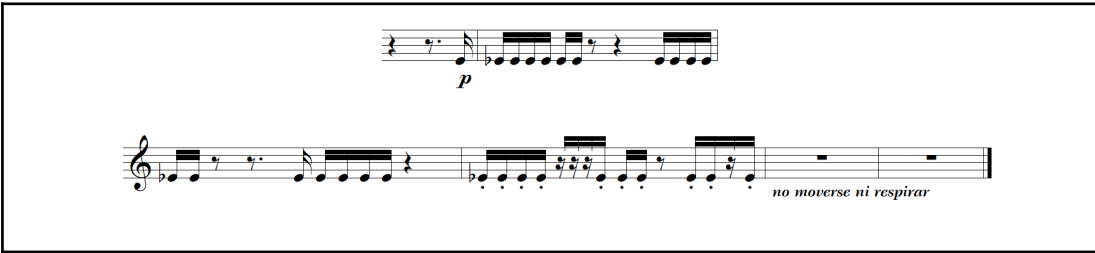


Figura 36: “Opuestos” - “Más bien rápido”. Compases 59 a 64

A manera de reexposición del primer movimiento, las interrupciones son las que prevalecen, en este caso en forma de silencio durante los últimos dos compases de la pieza.

#### 3.1.2.4. Análisis técnico-interpretativo


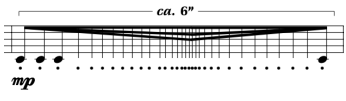
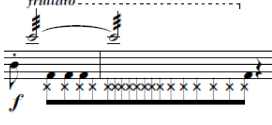
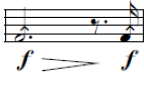
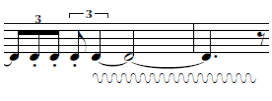


“Lento, libre”

El mayor desafío interpretativo que presenta el primer movimiento resulta conseguir un sonido muy diferenciado para cada una de las voces. Como se expuso anteriormente, cada tipo de sonoridad representa un carácter diferente, a los que el compositor llama de discurso oficial e irruptor, y cada uno de estos caracteres se encuentra representado por una forma específica de ejecución. Se busca un sonido brillante y con mucha resonancia para el sonido tradicional, y un sonido más apagado para las interrupciones de sonido no tradicional.

Para su interpretación se trabajó la idea completa del discurso de sonido tradicional, excluyendo las interrupciones, pudiendo así entender la continuidad de las

frases, para luego procurar mantener la línea discursiva, pese a la tensión que provocan las perturbaciones.

“Opuestos” presenta un número reducido de técnicas extendidas, las cuales se encuentran en el primer movimiento. En el siguiente cuadro se muestran las técnicas extendidas y recursos compositivos utilizados en la obra, en orden de aparición.

Nombre	Representación gráfica
Percusión de llaves (sin sonido)	
<i>Staccato con accelerando y ritardando</i>	
<i>Frullato</i> y percusión de llaves	
Sonido eólico	
Vibrato	
<i>Frullato</i>	
<i>Staccato con accelerando</i>	
<p>Figura 37: “Opuestos” - Técnicas extendidas y recursos compositivos</p>	

A continuación, se estudia el modo de producción de las técnicas extendidas y recursos compositivos utilizados en la obra:

## Percusión de llaves:

Es la primera técnica extendida que se encuentra en la obra y es uno de los medios más utilizados como interrupción del discurso.

El símbolo con que se representa esta técnica es cabeza de nota redonda con cruz en la plica. Si bien al momento de composición de la obra no existía una grafía sistematizada para esta técnica, hoy en día se utiliza generalmente la cabeza de nota con cruz (Artaud y Geay, 1980; Levine y Mitropoulos-Bott, 2002). Por este motivo, la lectura actual de esta pieza puede tornarse menos inmediata.

Para que la percusión de llaves sea lo más sonora posible, es aconsejable explorar en cada caso hasta encontrar la mejor combinación de llaves, como lo recomienda Levine y Mitropoulos-Bott (2002), es aconsejable experimentar para descubrir qué combinación de llaves tiene más resonancia. Usar el cuarto dedo de la mano izquierda a menudo es útil para intensificar aún más el efecto percusivo y lograr así un alto grado de resonancia.

Ejemplos de esto encontramos en el compás 2, donde se recomienda realizar el re<sub>4</sub> digitando esta nota y percutiendo la llave con el cuarto dedo de la mano izquierda.


Figura 38: “Opuestos” - “Lento, libre”. Compás 2

Para el caso de los compases 13 y 14, se propone realizarlos digitando la nota pedida y percutiendo con los dedos índice, mayor y anular de la mano izquierda, buscando enmascarar el sonido de las llaves al levantarse en los pasajes ascendentes.

Figura 39: “Opuestos” - “Lento, libre”. Compases 13 y 14

En los compases 26 y 27, la resonancia de los golpes es muy apagada, en estos casos se propone exagerar el gesto corporal que acompaña el sonido. En el caso de los sonidos agudos, para obtener el efecto de la segunda octava, como recomiendan Artaud y Geay (1980), se debe utilizar la digitación del registro grave levantando el dedo índice de la mano izquierda.

Figura 40: “Opuestos” - “Lento, libre”. Compases 26 y 27

*Staccato con accelerando y ritardando:*

Este recurso es empleado solamente una vez en el movimiento. Resulta importante mantener la afinación y la dinámica durante todo el pasaje, realizando la articulación lo más breve posible. Para internalizar los seis segundos que dura este gesto se recomienda dividir el pasaje en dos grupos de tres tiempos a negra = 60, resultando tres tiempos de *accelerando* y tres de *ritardando*.

Figura 41: “Opuestos” - “Lento, libre”. Compás 3

### *Frullato* y percusión de llaves:

En los compases 4 y 5 se presentan estas dos técnicas simultáneamente. Debe sonar la nota  $do_6$  con *frullato* y en dinámica *forte*, mientras se percute la llave del  $fa_4$  con *accelerando* y *ritardando*. Se propone estudiar este fragmento separando las dos técnicas y realizar la digitación del  $fa_4$  sin el dedo pulgar de la mano izquierda, para evitar cambios de altura sobre el  $do_6$ , de esta forma se produce un cambio tímbrico manteniendo la altura estable. Percutir las llaves con los dedos mayor y anular de la mano izquierda e índice de la mano derecha, dado que, si solamente se percute con la mano derecha, la intensidad del *frullato* oculta el sonido de la llave.

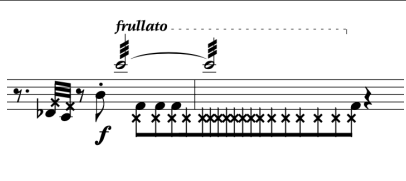


Figura 42: “Opuestos” - “Lento, libre”. Compases 4 y 5

### Sonido eólico:


Es otro de los recursos más utilizados como interrupción al discurso en este movimiento. En la flauta se pueden producir sonidos eólicos con diferente proporción de cantidad de sonido y aire (Artaud y Geay, 1980). En el cuadro de referencias de la obra, se aclara que el sonido eólico debe ser ruido “blanco” de aire coloreado por la altura. Esta técnica requiere mucho aire, por lo tanto, en los casos de pasajes largos es necesario tener en cuenta esta característica.

La representación gráfica utilizada para este recurso es un ángulo sobre la plica de la nota. Al igual que en el caso de la percusión de llaves, la grafía utilizada por el compositor para esta técnica es de su autoría, años más tarde se sistematizó otra.


<p>Figura 43: “Opuestos” - “Lento, libre”. Compás 7</p>

**Vibrato:**

Se utiliza una vez en este movimiento en los compases 23 y 24, sobre un re<sub>4</sub> con variación de altura de ¼ de tono, se trata de un vibrato veloz, de gran amplitud, producido por la diferencia de presión de aire, sin movimiento de la embocadura. Se destaca que durante el encuentro entre Fernández y Bibbó, la intérprete le planteó diferentes posibilidades de vibrato, llegando a la conclusión que éste era el que más se adecuaba a la sonoridad que el compositor buscaba.


<p>Figura 44: “Opuestos” - “Lento, libre”. Compases 23 y 24</p>

**Frullato:**

La técnica del *frullato* se emplea en dos oportunidades.

En el compás 25 realiza un trino con *frullato* sobre una nota re<sub>4</sub>. En este caso, el *frullato* en el registro grave de la flauta, dificulta la emisión del sonido, por su parte, la dinámica pedida *pp* facilita la realización de este pasaje.

De la misma manera, en el compás 38 encontramos el segundo pasaje con *frullato*, y es la única vez que se utiliza la articulación ligada para las interrupciones.

<p>Figura 45: “Opuestos” - “Lento, libre”. Compás 38</p>

*Staccato y accelerando:*

Ubicado en el compás 29; se sugiere para este pasaje utilizar afinador para su estudio, ya que la afinación puede subir con el *accelerando* y el aumento de dinámica. Para evitar que la duración total se extienda más de dos tiempos, el *accelerando* debe realizarse rápidamente.

<p>Figura 46: “Opuestos” - “Lento, libre”. Compás 29</p>

Sonido eólico y percusión de llaves:

Estas dos técnicas se encuentran al final del movimiento, a partir del compás 41. A pesar de que se están escritas en dos pentagramas, se considera más adecuado pensarlo como una única frase que integra los dos timbres.

Este fragmento requiere mucha cantidad de aire, sumado a ello, se indica “*attaca sin pausa*” el segundo movimiento, por lo que es necesario una preparación antes de comenzar la última frase.

Figura 47: “Opuestos” - “Lento, libre”. Compases 41 a 44

La representación en dos pentagramas resulta poco inmediata para la lectura, ya que tradicionalmente la escritura para este instrumento se realiza en uno. Siendo la resultante una secuencia de sonidos sin simultaneidades, si se escribiera en un mismo pentagrama, la escritura resultaría más idiomática para la flauta.

Por otro lado, luego de realizada la entrevista a Fernández, y en base a sus comentarios sobre la importancia que le da a la *performance*, se buscó una corporalidad que acompañe la interpretación, sin exagerar la dramatización de los movimientos. Para este trabajo se recurrió a la filmación de la interpretación como método de estudio. Además, el enfoque de la interpretación de las dinámicas se modificó luego del encuentro con el compositor, ya que al inicio la búsqueda estaba muy centrada en lograr la mayor intensidad posible al registro grave. Gracias a los comentarios de Fernández, se entendió que la obra procuraba las dinámicas naturales del instrumento, estas son *piano* en el grave y *forte* en el agudo.

“Más bien rápido”

Se decide abordar el estudio de este movimiento por secciones, comenzando a practicar con metrónomo desde una velocidad muy lenta (negra = 60) y acelerando poco a poco, hasta llegar al tiempo pedido. Es importante evitar las fluctuaciones del tiempo dentro de cada sección, en la partitura aclara que “es esencial un ritmo sumamente firme en todo el movimiento”, por lo cual es recomendable el estudio con metrónomo para internalizar las diferentes velocidades.


Al comienzo se indica *sempre el più staccato possibile*. Sostener el *staccato* durante todo el movimiento puede resultar agotador para la embocadura y la lengua, por lo que es necesario mantener la mayor relajación para conservar el tipo de ataque pedido.

Debido a que las alturas, que no son la nota eje, varían de forma aleatoria, puede ser difícil recordar los cambios, por lo que hay que leer constantemente durante la interpretación. Fernández comenta sobre esta característica tensionante y su resultado en la corporalidad,

Me interesa tener en cuenta la performance también, que es componer la interpretación misma. O sea, colocar al intérprete en una situación que si lo obligás, va a hacer cosas específicas de la performance (...) el segundo movimiento te pone forzosamente en la situación de cierta agitación, porque tenés que estar contando a lo loco por los ritmos irregulares, es una especie de hipnosis provocada, estás haciendo la misma nota, y te ves obligada a una concentración enorme para estar contando. (Fernández, entrevista, febrero de 2016)

Primera sección:

Se trabajan los acentos, manteniendo la afinación entre las notas con diferente articulación, para esto se aconseja estudiar comenzando en un tiempo muy lento, con ayuda del afinador y realizando grabaciones periódicamente.



Más bien rápido (♩ = 112)

*mf*

Figura 48: “Opuestos” - “Más bien rápido”. Compases 1 y 2

A partir del compás 5 las interrupciones dejan de ser acentos y pasan a ser notas en la octava superior. También aquí es muy importante sostener la afinación del  $la_5$  y evitar su acentuación.



Figura 49: “Opuestos” - “Más bien rápido”. Compás 5

En los compases 9 y 10 las interrupciones están dadas por breves frases ligadas, si bien no presentan cambios de dinámica ni de registro, la diferencia de articulación resalta este pasaje, ya que es en el único momento que se presentan ligaduras en todo el movimiento.




Figura 50: “Opuestos” - “Más bien rápido”. Compases 9 y 10

Segunda sección:

En esta sección las interrupciones se presentan como alturas alejadas de la nota eje. La dificultad presentada es la amplitud de intervalos entre el eje y las interrupciones, y en el caso de las notas graves mantener el *staccato*.




Figura 51: “Opuestos” - “Más bien rápido”. Compases 19 a 21

Es la sección de mayor densidad sonora, por lo que es bueno reforzar esta idea con mayor sonoridad, manteniendo la dinámica *mf*, al igual que en la primera sección.

En un primer momento, la búsqueda de la intérprete estuvo centrada en que las interrupciones de notas graves fueran de mucha intensidad, equiparadas a la dinámica de las interrupciones agudas. Luego de los comentarios realizados por el compositor, se consideró que esas interrupciones no deben ser excesivamente fuertes, ya que Fernández escribe pensando en la sonoridad natural de la flauta, y en ese registro y con esas características, el instrumento no es muy sonoro. El compositor afirma: “No hay mucha indicación de dinámica, (...) porque en flauta tenés una relación bastante directa entre altura y dinámica. Entonces, a veces una nota alta la podés hacer suave, pero no siempre.” (Fernández, entrevista, febrero de 2016)

Tercera sección:

En esta sección de gran velocidad pedida es importante que se mantenga el *staccato* y que los acentos no prolonguen la duración de la nota. Las notas extrañas no se alejan demasiado del eje, gracias a esto resulta más sencillo de tocar el pasaje.



Figura 52: “Opuestos” - “Más bien rápido”. Compases 32 y 33

Cuarta sección:

La velocidad solicitada dificulta la realización del *staccato* mantenido, esto lleva la exigencia técnica al límite de lo posible en el instrumento. Traemos aquí observaciones de Domenici (2013a) quien considera que, en situaciones de este tipo, donde la búsqueda de la obra no se centra en la exploración de las posibilidades del instrumento, el problema es la falta de comunicación entre compositor e intérpretes. Por lo tanto, podemos suponer que, si hubiera existido interacción con intérpretes durante la composición de “Opuestos”, quizás se hubiera encontrado una forma más accesible técnicamente, sin perjudicar la idea compositiva.

En esta sección comienzan a aparecer de a poco cada vez más cantidad de silencios, lo que, sumado a las notas extrañas acentuadas, permite descansar de la exigencia técnica de las notas repetidas.



Figure 53 shows two measures of music. Measure 45 starts with a circled number '45' and contains a series of eighth notes with accents (^) above them. Measure 46 continues with similar eighth notes, including some with rests and accents.

Figura 53: “Opuestos” - “Más bien rápido”. Compases 45 y 46

Quinta sección:

En este último fragmento el eje es la nota  $mib_4$  y las interrupciones son silencios y acentos. Se recomienda atender especialmente la afinación al variar las dinámicas.



Figure 54 shows two measures of music. Measure 59 starts with a circled number '59' and contains eighth notes with accents (^) above them, marked with a forte (f) dynamic. Measure 60 continues with eighth notes, marked with a piano (p) dynamic, and includes rests.

Figura 54: “Opuestos” - “Más bien rápido”. Compases 59 y 60

Para que se perciba por parte del público la acumulación de sonidos y silencios en sus correspondientes proporciones, se estima de mucha importancia sostener el tiempo constante hasta los silencios finales, manteniendo la tensión que generan estos silencios sin moverse ni respirar, como indica la partitura.


Figura 55: “Opuestos” - “Más bien rápido”. Compases 62 a 64

En conclusión, “Opuestos” es una pieza que aprovecha las posibilidades de la flauta. Resulta una obra que permite trabajar la ductilidad en cambios tímbricos y dinámicos y la resistencia en *staccato* a gran velocidad; así como también el uso orgánico del cuerpo del intérprete en relación a la ejecución instrumental.

### **3.1.3. El tanguito del Entrevero - Renée Pietrafesa**

#### **3.1.3.1. Introducción a la obra**

Esta obra fue compuesta por Renée Pietrafesa para traverso barroco en 1995 y dedicada al flautista alemán Hans Joachim Füss. En el año 2009, la autora realizó una revisión para flauta travesa. Se efectuó el estreno en un concierto del Núcleo Música Nueva en Montevideo en 2012, estando la interpretación a cargo de Natalia Bibbó. La grabación del estreno se encuentra en el archivo del NMN (Bibbó, 2023).

Es la primera de dos piezas para flauta sola compuestas por Pietrafesa. En el año 2019 compuso “Pieza para flauta 2019”, estrenada por Natalia Bibbó el mismo año en Buenos Aires (Bibbó, 2023).




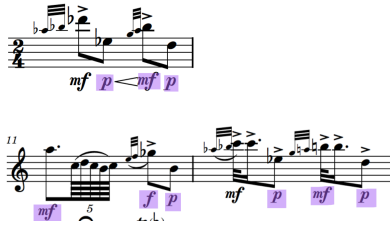

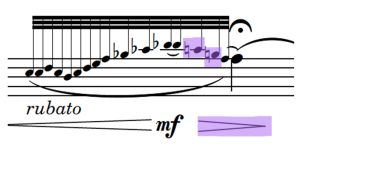


En la entrevista, la compositora destaca la cercanía con el flautista Hans Joachim Füss como una de las principales motivaciones para la composición de “El tanguito del Entrevero”; además, observa que, más allá del caso particular de esta pieza, es a partir de este período que comienza a componer numerosas obras de cámara que incluyen flauta, hecho también atribuido a su amistad con Füss (Pietrafesa, entrevista, octubre de 2018).

Al momento de componer, Pietrafesa recurrió a la información sobre las posibilidades sonoras y técnicas de la flauta, que recopiló previo a la escritura de esta pieza a lo largo de su carrera como intérprete, realizando música de cámara con diferentes flautistas. No consultó material bibliográfico, tampoco se asesoró con intérpretes durante la composición. Aunque la obra fue pensada para Füss, no hubo diálogo con él respecto a la misma (Pietrafesa, entrevista, octubre de 2018).

La partitura terminada se la entregó a Füss, pero él no realizó el estreno. Muchos años después de haber compuesto “El tanguito del Entrevero”, le ofreció a Bibbó estrenar la obra.

Se realizaron varios encuentros entre Pietrafesa y Bibbó durante el proceso de preparación de la obra. En los primeros, la flautista consultó puntualmente sobre notaciones de la partitura, y algunas sonoridades pedidas. En las siguientes reuniones se profundizó en la interpretación. A partir de estos encuentros, Pietrafesa realizó algunos cambios en la partitura, que fueron consecuencia de la búsqueda de sonoridades más adecuadas a la idea de la compositora.

En el siguiente cuadro se muestran las modificaciones realizadas a partir de los encuentros entre Pietrafesa y Bibbó:

Modificaciones	Original	Revisión con la intérprete
sección	<i>Andante</i>	<i>Larghetto</i> (negra=60)
sección	<i>Largo</i>	<i>Largo</i> (negra=50)
sección	<i>Andantino</i>	<i>Larghetto</i>
compases 8 y 9		
compases 10, 11 y 12		
compás 13		
compás 16		

compás 25		
compás 32		
compás 33		
compás 34		
compás 35		
compás 39		
compás 45		
compases 49 y 50		
<p>Figura 56: “El tanguito del Entrevero” - Modificaciones de la partitura</p>		

### **3.1.3.2. Análisis de la interacción compositora-intérprete**

Se observa que durante el proceso creativo de “El tanguito del Entrevero”, la interacción con intérpretes fue mínima. Si bien la compositora integró un dúo con Füss, y tenía presente la sonoridad de este flautista al momento de componer la obra, no se generó un trabajo conjunto durante la creación de esta pieza.

Esta característica se mantiene en toda la actividad compositiva de Pietrafesa. Según su propio relato, nunca realizó consultas a intérpretes durante el período de composición; esto lo describe como un aspecto constante en su trabajo (Pietrafesa, entrevista, octubre de 2018).

Se destaca, sin embargo, la existencia de interacciones con flautistas, previas al momento de la composición. Éstas le permitieron a la compositora conocer a fondo las características del instrumento. Pietrafesa subraya la importancia de estos intercambios como herramientas fundamentales para la composición (Pietrafesa, entrevista, octubre de 2018).

Resulta evidente que el vínculo entre Pietrafesa y Füss resultó, en parte importante, motivación al momento de crear “El tanguito del Entrevero”, y otras piezas de música de cámara de este período que incluyen flauta.

Pietrafesa, contrariamente a su determinación de componer sin mantener diálogo con intérpretes, destaca su interés en trabajar sobre la interpretación de sus obras con instrumentistas. En estas circunstancias, siempre recibe las propuestas que le realizan, ya sean para mejorar la escritura de la partitura como para modificar algún pasaje. Resalta los beneficios de estos intercambios, “Hay un diálogo con el instrumentista que me interesa mucho, porque yo aprendo mucho y el instrumentista también aprende. Eso me gusta mucho, estudiar las obras mías con los instrumentistas” (Pietrafesa, entrevista, octubre de 2018).

Durante el proceso de preparación de la interpretación para el estreno de “El tanguito del Entrevero”, existió interacción entre Pietrafesa y Bibbó. A partir de estos encuentros, se modificaron algunos elementos de la interpretación, y también algunos pasajes de la partitura.

Por otro lado, se observa que en muchas de sus obras la autora concede cierta libertad a la interpretación, incluyendo secciones de improvisación, o algún grado de decisión sobre la obra,

Hay un momento de participación muy grande de los intérpretes en las obras que yo hago, me gusta mucho, porque además, lo que interpretan coincide con la idea, yo antes y después algo hice para que se queden en esa atmósfera. Entonces, eso me interesa mucho. En general la música para mí es la participación con los demás y es lo que une a la gente. (Pietrafesa, entrevista, octubre de 2018)

En el caso puntual de “El tanguito del Entrevero” indica en una nota al pie en la partitura: “Se puede repetir la obra total o parcialmente las veces que se quiera, agregando adornos, como en las obras barrocas, y cambiando el orden de los movimientos”.

Por las características señaladas de esta pieza, y según la definición de Domenici (2013a), se identifica un tipo de vínculo vertical entre la compositora y el intérprete durante la composición de la obra, ya que la compositora realizó el trabajo de escritura en solitario.

Durante la preparación de la interpretación para el estreno, existió intercambio entre la compositora y la intérprete, en estos encuentros la flautista realizó propuestas de cambios en la partitura y sugerencias de interpretación. Se observa que en esta fase, los roles tendieron a la horizontalidad. Es de destacar el interés que manifiesta Pietrafesa en otorgar cierta libertad creativa a cada intérprete en sus obras, separándose de esta forma del modelo vertical de vínculo y valorando el conocimiento de cada instrumentista y el aporte que pueden brindar a la obra.

Se encuentra una dualidad en la forma de interacción con intérpretes que establece Pietrafesa. Por un lado, la ausencia de vínculo colaborativo con intérpretes al momento de componer, y por otro, el compromiso de escucha y libertad de la flautista al momento de la interpretación. Relacionando estas características con el año de composición de la obra, se advierte que coincide con el período de transición del tipo de vínculo de un modelo vertical a uno horizontal señalado por Domenici (2013a), se corresponde en este caso donde coexisten los dos tipos de modelos.

En referencia al trabajo interpretativo realizado para el estreno de “El tanguito del Entrevero”, se destaca que la interacción generada permitió aclarar cuestiones interpretativas en la notación de la partitura, así como modificaciones de algunos pasajes. Este intercambio entre compositora e intérprete permitió entender la música y trascender más allá de la partitura, aproximándose a los elementos estilísticos característicos en su obra, como por ejemplo, las sonoridades ligadas en la flauta, tipo de fraseos, *rubatos*, matices. Estos encuentros brindaron a la intérprete un mejor entendimiento de la búsqueda sonora de Pietrafesa en esta obra, permitiendo una interiorización mayor de la propuesta compositiva y profundizando en el conocimiento de la estética de la compositora; puntualmente, modificando algunos aspectos interpretativos. Por otro lado, a la compositora le brindó la posibilidad de indagar en algunas sonoridades y conocer más a fondo las características del instrumento.

### **3.1.3.3. Análisis descriptivo**

“El tanguito del Entrevero” se encuentra escrita en notación tradicional, presenta dos secciones diferentes, *Larghetto* y *Largo*, que se intercalan durante toda la obra. Cada una de las secciones presenta un carácter diferente. En palabras de la autora,

La flauta es una maravilla, para eso se presta divinamente. Eso me encanta, es un mundo surrealista como del imaginario que ni yo misma sé lo que estoy haciendo y que de repente necesito una melodía, hago un mundo así y de repente necesito cambiar un poco todo eso y que haya un diálogo. (...) Hago ese tipo de efectos y necesito hacer una cosa melódica, mucho más coherente, que más se conoce al escuchar, un tipo de melodía. (Pietrafesa, entrevista, octubre de 2018)

*Larghetto* (compases 1 a 16 y 26 a 39)

Esta sección se caracteriza por la repetición de notas largas con muchos ornamentos. Al comienzo (compases 1 al 9) con adornos veloces que conducen mayoritariamente al  $\text{mi}_6$ .

Figure 57: "El tanguito del Entrevero". Compases 1 a 7

Luego de un cambio de compás, la nota de permanencia va variando, se realizan contrastes dinámicos, disminuye la duración de las notas y se agregan apoyaturas.

Figure 58: "El tanguito del Entrevero". Compases 10 a 13

Al realizar una síntesis de las alturas principales se observa la polarización en el  $\text{mi}_6$  en los primeros nueve compases, y un mayor movimiento en los siguientes.

Figura 59: Síntesis de alturas. Compases 1 a 16

El segundo *Larghetto* es un transporte no estricto del primero. Introduce variaciones en algunas duraciones, las articulaciones se conservan y presenta varios cambios de compás.

Figura 60: "El tanguito del Entrevero". Compases 26 a 32

La dinámica se mantiene entre *p-mp-mf* en los dos *Larghetto*. Utiliza puntualmente la dinámica *f*, dos veces en el primer *larghetto* y una vez en el segundo, en ambos casos precedida por un ornamento veloz.

*Largo* (compases 17 a 25 y 40 a 50)

En el primer *Largo* se establece una dinámica donde predomina el *p*, de forma idiomática para el instrumento queda asociada la dinámica *p* con sonidos graves.

Figura 61: “El tanguito del Entrevero”. Compases 17 a 22

El segundo *Largo* es una variante del primero. Del compás 45 al final se realiza una sección final que presenta contrastes rítmicos, dinámicos y de articulación.

Figura 62: “El tanguito del Entrevero”. Compases 45 a 50

Al igual que en el *Larghetto*, las dinámicas abarcan el rango del *p* al *mf*, con la aparición puntual de *f*, una vez en cada *Largo*, sobre una nota larga y precedida de un ornamento veloz.

Finalmente, con relación al nombre de la pieza, se observa que no presenta características rítmicas propias del tango, pero sí gestos melódicos que se asocian a esa música, como son los ornamentos que conducen a una nota aguda.

### 3.1.3.4. Análisis técnico-interpretativo

En el siguiente cuadro se exponen las técnicas extendidas utilizadas en “El tanguito del Entrevero”.

Nombre	Representación gráfica
<i>Vibrato</i> de embocadura	
<i>Glissando</i>	
Figura 63: “El tanguito del Entrevero” - Técnicas extendidas	

A continuación, se estudia el modo de producción de estas técnicas:

*Vibrato* de embocadura:

Este *vibrato* se encuentra en los compases 5, 17, 18, 29, 38, 40 y 41. Debe ser realizado en todos los casos con movimiento de la embocadura para ampliar la fluctuación de afinación. Durante los encuentros realizados entre Pietrafesa y Bibbó se trabajó sobre las diferentes posibilidades de *vibrato*, la compositora expresó que buscaba una modificación de altura sin variación dinámica. En base a la experimentación en conjunto de las diferentes opciones, se optó por un *vibrato* de embocadura para todos los casos.

*Glissando*:

Se presenta en el compás 25.

En los encuentros mantenidos entre la compositora y la intérprete, y luego de explorar distintas alternativas, se encontró más adecuada la sonoridad producida por una combinación de *glissando* de embocadura con movimiento cromático de las digitaciones, que debe ser realizado muy velozmente.

Dentro de las características interpretativas generales de la obra, se destacan los requisitos técnicos de los pasajes de gran velocidad, el manejo de la amplitud dinámica del instrumento, variaciones del *tempo* interno del compás como en los *rubatos* tradicionales, frases ligadas de larga duración. Para su interpretación, resulta

sumamente importante el estudio específico de las diferencias dinámicas que presenta la obra, ampliando al máximo el rango entre ellas.

Durante los encuentros mantenidos con la flautista, Pietrafesa siempre solicitó llevar los pasajes en *piano* al registro mínimo del instrumento, y en los casos de *crescendos* a *forte*, realizarlos de forma exagerada, manteniendo en ambos casos el sonido tradicional. Las frases veloces deben hacerse muy expresivas y pueden ser *rubateadas*, al estilo de la música del periodo romántico.

Como se expuso antes, las obras de Pietrafesa se caracterizan por otorgar libertad respecto a algunos aspectos de la interpretación, en el caso de “El tanguito del Entrevero” se da poder de decisión sobre la repetición de las secciones y la ornamentación.

Dentro del *corpus* de obras abordadas en este estudio, “El tanguito del Entrevero” es la única que concede este tipo de potestad al intérprete. En caso de que se decida realizar repeticiones de alguna sección, o agregar ornamentaciones se recomienda determinar previamente estas modificaciones.

En conclusión, se considera que “El tanguito del Entrevero” permite un acercamiento ameno al lenguaje contemporáneo, lo que facilita su interpretación, y resulta una característica interesante para el caso de flautistas que desean iniciarse en este repertorio sin incorporar técnicas extendidas de resolución extremadamente compleja.

### **3.1.4. Hálito - Silvia Suárez**

#### **3.1.4.1. Introducción a la obra**

“Hálito” fue compuesta por Silvia Suárez en 2002, el estreno de esta obra se realizará en el concierto de defensa de esta tesis.

Es la tercera pieza para flauta sola de Suárez, que en el año 1995 había compuesto “Puntas” y “Ceros y unos – números enteros – 1+”, ambas estrenadas por Sandra Nion en los años 1996 y 1995 respectivamente (Bibbó, 2023).

Suárez identifica como importante motivación para la creación de “Hálito”, del mismo modo que para las piezas anteriores, la cercanía con la flautista Sandra Nion, a quien conoció como intérprete en los conciertos organizados por el Núcleo Música Nueva,

Entrando más en relación con Sandra y haciéndonos amigas, es que escribí “Hálito” como un desafío a esa mujer que yo considero una gran flautista. Realmente con “Puntas” hizo un trabajo muy bueno, siendo una chica de veintipocos años, flauta en mano en un escenario impresionaba, impresionaba muy bien. Y más al compositor, daban ganas de escribir. (Suárez, entrevista, febrero de 2016)

Para la composición de la pieza, Suárez no consultó material bibliográfico sobre las posibilidades técnicas del instrumento. Pese a la amistad existente entre Suárez y Nion al momento de componer “Hálito” y que la obra fue elaborada pensando en su interpretación, durante el período de creación no mantuvo encuentros con ella, ni con otros flautistas, como tampoco lo hizo para la realización de las dos obras anteriores. Esta característica se mantiene en toda su producción.

Al terminar de escribir la partitura, no tuvo oportunidad de entregársela a Nion, por lo que la obra no fue estrenada hasta el momento (Suárez, entrevista, febrero de 2016).

En contraposición con estas características del proceso creativo, Suárez afirma que siempre intenta trabajar con los instrumentistas previamente a la interpretación de una pieza. Estos encuentros nunca culminaron en cambios en la partitura, aunque sí modificaron la interpretación.

Ahora, ¿qué se discute? cosas puntuales, de repente de dinámica, de algún tempo, de algo que esté librado al azar en la propia partitura y hay una decisión común, pero lo que está escrito yo no recuerdo haberlo tocado nunca, haberlo cambiado nunca, en base al trabajo. (Suárez, entrevista, febrero de 2016)

Durante el desarrollo del trabajo interpretativo, se generó una interacción entre Suárez y Bibbó. En una primera instancia, la compositora explicó la idea general de la obra y algunas puntualizaciones sobre notación, luego se produjeron diálogos y diferentes envíos de grabaciones de la pieza mediante correo electrónico. Estos intercambios no tuvieron como consecuencia modificaciones en la partitura.

#### **3.1.4.2. Análisis de la interacción compositora-intérprete**

A partir del relato de Suárez, se observa que durante la composición de “Hálito” no existió interacción con intérpretes, característica que, como ya se mencionó, mantiene como método de trabajo compositivo.

Las interacciones entre Suárez y Nion fueron previas a la creación de la obra, y en estos encuentros no se trabajó específicamente sobre los recursos instrumentales. La compositora consideró la figura de Nion como decisiva para la creación de “Hálito”, así como también sucedió con otras obras para flauta sola y para ensamble que incluyen flauta de ese período. Se puede observar la importancia que representa esta intérprete para la compositora, al punto de manifestar una admiración que la lleva a sentir la necesidad y el impulso de componer para ella. (Suárez, entrevista, febrero de 2016)

El vínculo generado entre compositora e intérprete durante la composición de “Hálito” presenta las características del tipo de modelo vertical descrito por Domenici (2013a), ya que la composición se realizó sin interactuar con la flautista, separando las actividades compositiva e interpretativa; en tanto durante el proceso interpretativo, existió interacción entre Suárez y Bibbó.

En referencia a la visión de la compositora sobre la función del intérprete al momento del estreno de la obra, se advierte que privilegia el encuentro y la búsqueda en conjunto de la mejor interpretación de lo escrito, poniendo en valor el conocimiento y la creatividad de la instrumentista. Por lo tanto, en este caso, según la descripción realizada por Domenici (2013a), el tipo de vínculo tiende a la horizontalidad.

Por otro lado, en el relato de Suárez se observa que otorga cierto grado de libertad a los intérpretes. Esta libertad se vincula al abandono de la idea de partitura como un medio de representación fiel del pensamiento compositivo, al que el intérprete debe subordinarse; dicho de otro modo, acepta las limitaciones de la escritura musical, y valora la tarea creativa del intérprete, al reconocer que todas las interpretaciones serán diferentes.

Mi expectativa siempre fue, y la conocés bien, que tomaran la poca cosa que está escrita, que leyeran la poca cosa que está especificada previo a la partitura, unas notas generales, y que la hicieran propia. Y al hacerla propia es lo que salga, es casi inesperado. Y tiene que ser coherente porque sino un intérprete no es coherente en sí mismo. (Suárez, entrevista, febrero de 2016)

A su vez, Suárez se refiere a la necesidad de apropiación de la obra por parte del intérprete,

Para mí la partitura es una mera pauta. Es como una comida, el que la come la tiene que digerir, la tiene que procesar, la tiene que metabolizar y convertirla en sí mismo. Y allí surge la música, y el que haga todo ese proceso con una partitura, va a ser distinto el resultado que otra persona. Y yo quiero eso. (Suárez, entrevista, febrero de 2016)

Si relacionamos las características del vínculo con el año de composición de “Hálito”, encontramos que esta dualidad de comportamiento durante el proceso

compositivo e interpretativo, coincide con el período de transición de un vínculo vertical a uno horizontal en concordancia a lo señalado por Domenici (2013a). En la forma de interacción entre Suárez y los intérpretes se observa este dualismo, ya que durante la composición no es tomada en cuenta la opinión de las flautistas, existiendo un vínculo rígido en los roles; no obstante, esta figura es sumamente apreciada como motivación al momento de componer, y sus conocimientos son valorados en la preparación de la interpretación, tornándose el vínculo en este momento de roles compartidos.

Al tomar la partitura como una guía, Suárez rechaza la relación vertical entre la compositora y la intérprete, generando una relación horizontal. A su vez, valora positivamente la interacción con instrumentistas en el momento de preparación de las interpretaciones de sus obras.

Si. Para mí fue siempre muy lindo. Lo viví con muchas ganas. Aprendí mucho de eso, qué me preguntaban, qué no lo entendían, qué no veían el vínculo con la frase anterior y explicar el por qué, y explicar lo que yo sentía. (...) Mi idea es que, si hay la chance, si existe la posibilidad de trabajar juntos, es lo más lindo que hay. (Suárez, entrevista, febrero de 2016)






En referencia a la experiencia sobre el trabajo interpretativo de “Hálito”, se advierte que es gracias a la comunicación existente entre la compositora y la flautista que la interpretación resulta más acorde a la idea compositiva. En este sentido, se considera que estos encuentros modificaron la interpretación de la obra.

#### **3.1.4.3. Análisis descriptivo**

“Hálito” utiliza notación con grafía tradicional, sin compás y con duraciones relativas. Con cada respiración se realiza el fragmento escrito, ya sea de una o varias notas, que debe durar toda la extensión de la exhalación, debiendo el intérprete utilizar toda su capacidad de aire antes de respirar nuevamente. Esta característica

resulta un elemento estructural, ya que se toman como componente del sonido de la pieza, las diferencias tímbricas y de afinación que ese esfuerzo provoca.

La obra utiliza un grupo de gestos reducido, a partir de los cuales se elabora el discurso musical. Los mismos son:

Nombre	Representación gráfica
nota larga	
<i>glissando</i>	
nota corta	
nota corta/nota larga	
nota repetida	
<p>Figura 64: “Hálito” - Gestos</p>	

Al graficar el número de apariciones de cada clase altura, se observa que utiliza once alturas del total cromático (no emplea do#). Existe un tratamiento casi exponencial de la presencia de alturas, con una polarización en el fa, otorgada por su mayor aparición, que es seguido por el mi.

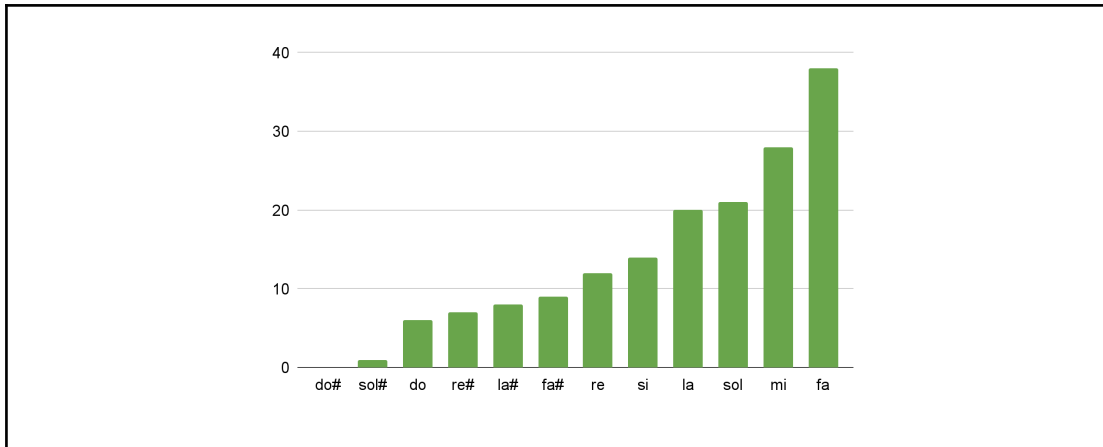


Gráfico 5: Presencia de cada clase de altura

En la gráfica del desarrollo de las alturas en el tiempo, se constata el progresivo aumento desde la altura más grave empleada en la pieza ( $mi_4$ ) hasta la llegada a la nota más aguda ( $la_6$ ), y su regreso, en forma menos lineal, al registro grave, finalizando en la misma altura del inicio.

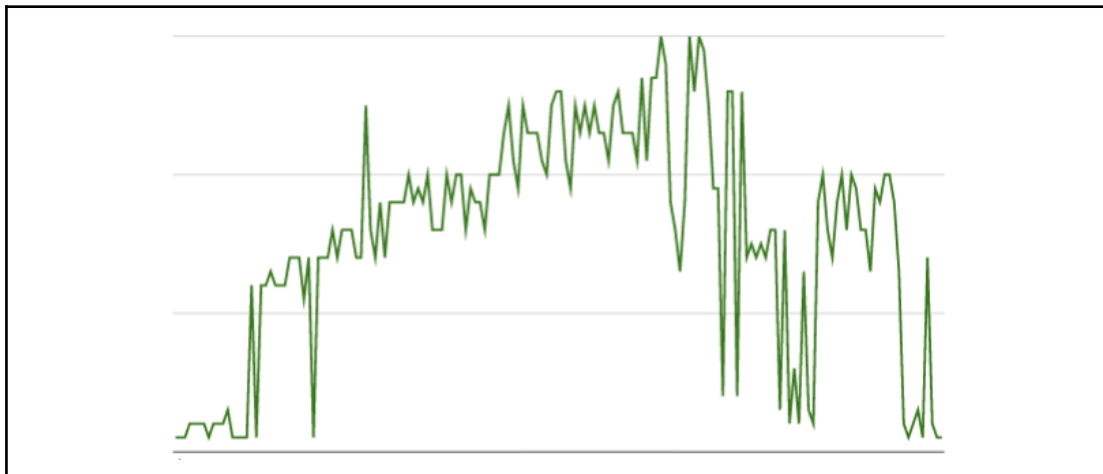


Gráfico 6: Desarrollo de las alturas

Al analizar el espectrograma de la grabación, se evidencia una primera sección donde predominan los sonidos largos, una sección intermedia con mayor densidad de movimiento, y una sección final nuevamente de sonidos largos.

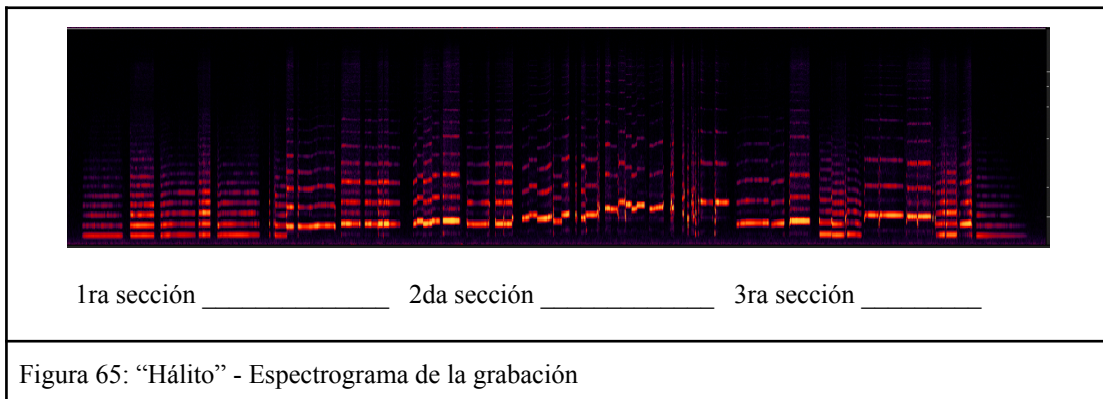


Figura 65: “Hálito” - Espectrograma de la grabación

En el comienzo de la obra se presentan los cinco gestos y cuatro alturas diferentes (re#, mi, fa, fa#), que se exponen paulatinamente. Cada vez que introduce un nuevo gesto también agrega una altura, excepto en el caso del gesto nota repetida.

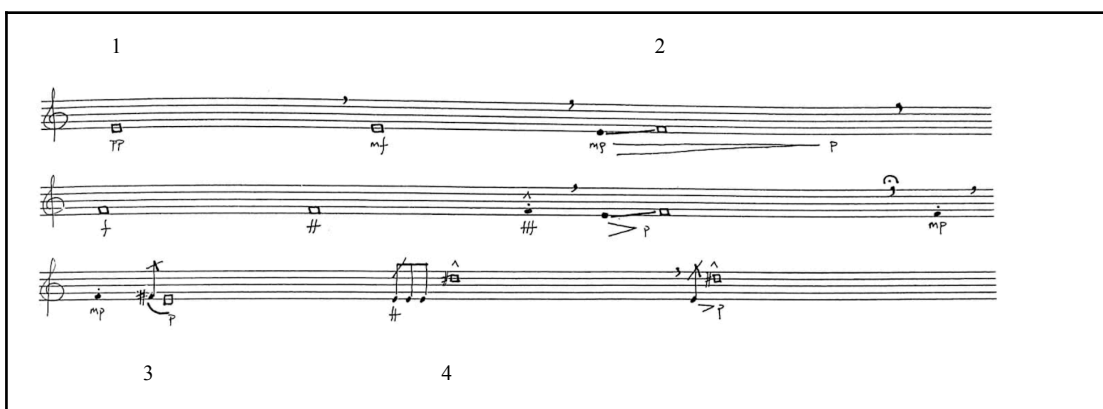


Figura 66: “Hálito”. Sistemas 1 a 3. Aparición de alturas diferentes

Como se vio en la gráfica de desarrollo de las alturas, progresivamente se llega al registro agudo, a medida que se incorporan diferentes alturas.

A partir del sistema 9 se introducen variaciones al gesto nota repetida, con modificaciones en las alturas dentro de las repeticiones y un incremento de la cantidad de notas, sumado a ello existen mayores variaciones de articulación, mayor amplitud

de intervallos y la utilización de un registro más agudo. Todo esto da como resultado un aumento de la densidad sonora.

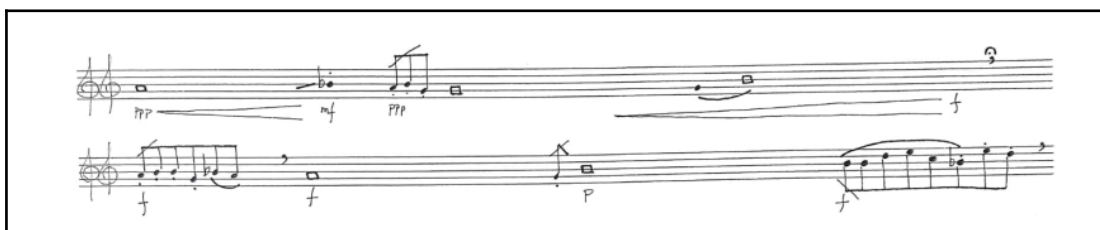


Figura 67: "Hálito". Sistemas 9 y 10

La altura más aguda que presenta la obra es el  $la_6$ , que se encuentra ubicado en el minuto 4'14" de la grabación. Siendo este momento el 63% de la duración total de la obra, se aproxima a la sección áurea de la misma. Coincide también con el momento de la pieza donde utiliza duraciones más breves.



Figura 68: "Hálito". Sistema 13

A partir del sistema 14 retorna progresivamente al registro grave, reduce el número de alturas utilizadas, los sonidos se hacen más largos, el gesto de nota repetida vuelve a tres alturas diferentes, y sobre el final de la pieza se hace de dos notas. Finaliza en el  $mi_4$  del comienzo.

Figura 69: “Hálito”. Sistemas 18 y 19

#### 3.1.4.4. Análisis técnico-interpretativo

La principal exigencia que presenta la obra es la duración extrema de cada fragmento, que se extiende hasta que es indispensable una respiración; lo que implica llevar al límite el control del aire y los resultados en la calidad de sonido, afinación y dinámica que esto provoca, así como el cansancio físico que genera este requisito en la interpretación. Según la descripción de la compositora, “La partitura es sumamente despojada. Tan despojada que se basa en sonidos que te quiten el aliento, o sea, pocas notas y quedate sin aire. La idea de toda aquella época era la austeridad. (...) Mucho espacio, mucho silencio” (Suárez, entrevista, febrero de 2016).

Esta obra requiere por parte del intérprete una nueva forma de entender las duraciones con un sentido no métrico, ya que cada sonido va a variar su duración; y también, transformarse de una interpretación a otra. Como lo explican Ribeiro, Ribeiro y Pena (2016), esta complejidad puede observarse en diferentes obras de música contemporánea, donde el músico entrenado en la tradición de los conservatorios clásicos necesita desarrollar un sentido de temporalidad que rara vez se aborda en obras del repertorio flautístico.

Asimismo, las diferencias dinámicas que presenta la obra requieren para su realización una gran flexibilidad por parte del flautista.

La única técnica extendida utilizada en “Hálito” es el *glissando*, al ser uno de los gestos de la obra se emplea en varias ocasiones, cada *glissando* abarca un ámbito de medio tono o un tono y solo en un caso es descendente. Para su realización, se

debe combinar el cambio de digitaciones con el giro de la embocadura hacia afuera, a excepción del *glissando* descendente que se realiza solamente girando la embocadura de la flauta hacia adentro.

En conclusión, “Hálito” presenta una aparente simplicidad en su escritura, que no se traslada a la interpretación de la obra, ya que conlleva una alta exigencia del control respiratorio. La escasez de elementos puede explotarse si se toman las libertades que concede la compositora en la obra, llevando al extremo las diferencias dinámicas, articulaciones, y los cambios tímbricos provocados por la disminución del caudal de aire.

### 3.1.5. Burka - Sofía Scheps

#### 3.1.5.1. Introducción a la obra

“Burka” fue compuesta por Sofía Scheps en 2012, y estrenada en 2013 por Julia Nudelman y Sofía Scheps en un concierto del Núcleo Música Nueva en Montevideo. El registro del estreno se encuentra en el archivo del NMN (Bibbó, 2023).

Es la única obra para flauta solista de esta compositora y el principal motivo para su creación fue cumplir con el requisito académico de examen final de un curso de composición, logrando trascender la instancia de ejercicio para convertirse en una obra interpretada en varias oportunidades (Scheps, entrevista, agosto de 2017).

Por tratarse de una obra creada con la finalidad de presentarse en una evaluación, se realizó cumpliendo ciertos requisitos, tales como ser una obra para instrumento solista y medios mixtos. Es la única obra del *corpus* estudiado en este trabajo que incluye electroacústica.

Scheps relata que la elección del instrumento fue en parte dada por su vínculo con la flautista Julia Nudelman,

La elección de la flauta vino por distintos lados. En primer lugar, el interés por trabajar la relación entre lo orgánico y lo mecánico, aquello que biológicamente se activa para producir el sonido, el aire, la boca, la humedad, el ritmo de la respiración. Por otro lado, también fue un estímulo mi amistad con Julia Nudelman, con la que además tenemos afinidades compositivas e interés por la música experimental. (Scheps, entrevista, agosto de 2017)

Para asesorarse sobre la notación de la partitura y posibilidades del instrumento a la hora de escribir “Burka”, Scheps consultó los libros de Dick (1975) y

Artaud y Geay (1980), también se basó en el estudio de diversas partituras de piezas para flauta, y audición del repertorio para el instrumento solista.

Durante el proceso de creación, Scheps y Nudelman realizaron reuniones regulares donde se experimentó conjuntamente sobre sonoridades y técnicas del instrumento. Como resultado de esta investigación conjunta, surgieron recursos y técnicas extendidas que fueron incluidos en “Burka”. “Fue juntarnos a experimentar qué se podría decir con la flauta, esa fue la parte más divertida que yo recuerdo, la investigación de las articulaciones y de poder dialogar conmigo misma” (Nudelman, entrevista, octubre de 2021).

Estos encuentros redundaron no solo en el beneficio de la escritura de la partitura de flauta, sino que, además, a partir de los mismos se generaron grabaciones con las que se elaboró la electroacústica, “El material de la electroacústica fue producido en sesiones de ensayo y grabación con Julia. Por momentos se grabaron improvisaciones pautadas, fragmentos escritos, o simplemente pruebas de distintos recursos” (Scheps, entrevista, agosto de 2017).

Scheps y Nudelman también trabajaron en conjunto sobre la interpretación de “Burka” para su estreno. En estos encuentros definieron la duración de cada sección, ya que la obra es abierta en ese aspecto. “Burka” propone un manejo de la electrónica en vivo para disparar las diferentes pistas de audio y controlar sus volúmenes, por este motivo, el estreno se realizó con la participación de ambas.

Respecto a su vínculo con intérpretes para la composición de otras obras, Scheps comenta que le estimula este intercambio, valorando los conocimientos brindados por los instrumentistas, por lo que propicia estos encuentros,

Siempre que sea posible intento establecer vínculos con los intérpretes. Tiendo a volcarme hacia escrituras muy idiomáticas y encuentro en cada composición una oportunidad para revisar a fondo cuestiones técnicas de cada instrumento. La instancia de intercambio con el intérprete le da perspectiva, permite relativizar ciertas cosas, y aporta datos que, a mi entender, estimulan la creación. (Scheps, entrevista, agosto de 2017)

### 3.1.5.2. Análisis de la interacción compositora-intérprete

Se observa la existencia de interacción entre Scheps y Nudelman durante el proceso compositivo de “Burka”. El fluido intercambio realizado en el transcurso de varios encuentros permitió a cada una aportar a la obra desde los conocimientos específicos de la actividad que desarrolla.

Según la definición brindada por Domenici (2013a), se advierte en este caso la existencia de trabajo colaborativo entre compositora y flautista. Dentro de esta interacción, Nudelman pudo proponer sonoridades a la pieza, compartiendo la responsabilidad con Scheps en la generación de materiales; cabe agregar que la creación de la obra se dio en el marco de un vínculo más estrecho que una relación laboral, ya que la interacción se produjo dentro de una relación de amistad, que fue más allá de facilitar la presentación de la obra en público. Estas reuniones le brindaron a Scheps conocimientos sobre las posibilidades sonoras y técnicas de la flauta orientadas hacia su idea compositiva, contribuyendo a la realización de una obra idiomática para el instrumento. Por su parte, a Nudelman le permitió acercarse a los procedimientos compositivos que generaron la pieza, y a la búsqueda sonora de la compositora, contribuyendo en la interpretación y permitiéndole apropiarse de la obra.

Sofía me contaba de esta sensación, que para mi al tocarlo fue muy importante poder entender, esta sensación de querer salir de la masa sonora, de no estar tapada, no sólo dialogar con lo que está sucediendo sino querer salir, para mí la sensación de que algo sonoro me tapaba y que yo quería salir de ahí. (Nudelman, entrevista, octubre de 2021)

Se puede afirmar que esta interacción arrojó un resultado sonoro en la obra “Burka”, ya que de estos diálogos se originaron diferentes técnicas que forman parte medular de la obra, impactando tanto en la parte escrita, como en la electroacústica.

En términos de Domenici (2013a), podemos hablar en este caso de la existencia de un vínculo horizontal entre ambas partes, ya que el poder sobre la creación de “Burka” se encuentra compartido entre Nudelman y Scheps.

En esta interacción, se observan las características de la doble función del intérprete señaladas por Domenici (2010). En tanto la flauta no es el instrumento principal de Scheps, Nudelman cumplió una función mediadora entre la compositora y la flauta, y entre la partitura y otros intérpretes que se acerquen a la obra en el futuro, y al mismo tiempo una función inspiradora, enseñando sonoridades que fueron incluidas en “Burka”.

Al considerar el tipo de vínculo en referencia al año de creación de la obra, según las etapas identificadas por Domenici (2013a), se puede ubicar la composición de “Burka” dentro del período de transición de un modelo vertical a uno horizontal, sin embargo, en este caso puntual se trata de un vínculo plenamente horizontal.

De algunas entrevistas realizadas a flautistas, se desprende que el tipo de aproximación de compositores a intérpretes se encuentra relacionado con la edad de quien crea la obra, ya que las generaciones más jóvenes se acercan con una escucha más abierta hacia los intérpretes, demostrando mayor interés en explorar el instrumento junto con el instrumentista (García, entrevista, junio de 2019; Da Dalt, entrevista, julio de 2019). Siendo “Burka” una obra realizada en el marco institucional de un curso de composición, y teniendo Scheps veinticinco años al momento de escribirla, encontramos coincidencia entre la franja etaria y la manera de relacionarse con Nudelman, ya que se trata de una compositora joven en su etapa formativa.

### **3.1.5.3. Análisis descriptivo**

“Burka” presenta un alto grado de imbricación entre la flauta y la electroacústica, en gran parte de la obra se amalgaman ambas para formar una textura mixta, afectando una a la otra.

El comienzo de la pieza se caracteriza por la presencia de sonidos de aire, la electroacústica superpone sonidos pregrabados de aire de flauta con diferentes vocalizaciones, mientras la flauta inhala y exhala dentro del tubo cubriendo la embocadura y realizando digitaciones cromáticas en ámbitos que aumentan

progresivamente los intervalos desde una segunda menor hasta una novena aumentada.

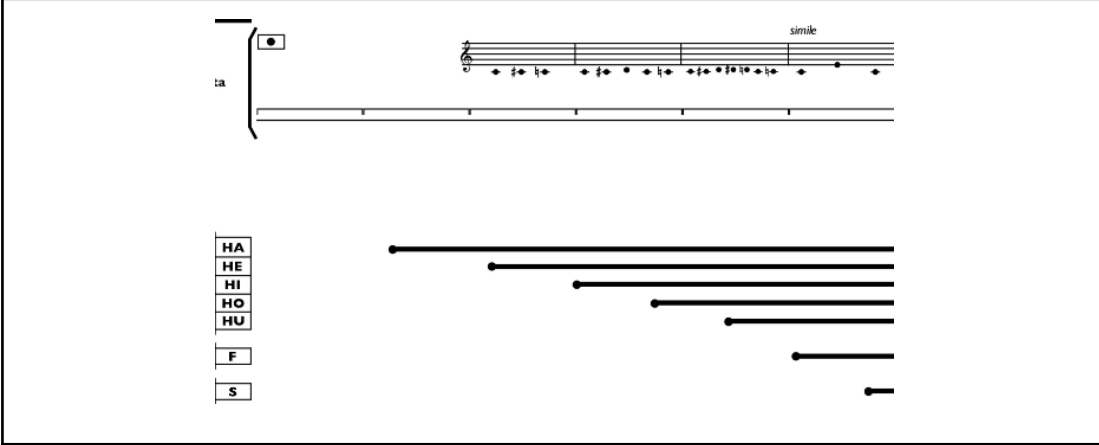


Figura 70: “Burka”. Sistema 1

Luego de presentado este material, la electroacústica realiza un *fade-out* de los audios y la flauta comienza con percusión de llaves, que actúan como enlace con la sección siguiente.

Con el audio “Sección 2” comienza una improvisación pautada por la electroacústica, se pide a la flauta “imitar la textura electroacústica y los gestos contenidos en ella”. Se genera una textura iterada de gran densidad sonora, que termina con un *fade-out*, tanto en la electroacústica como en la flauta.

----- □

\* el intérprete deberá imitar la textura electroacústica y los gestos contenidos en ella

C6 La# 58 Sección 2

Figura 71: “Burka”. Sistema 2

Seguidamente se produce un fundido cruzado de la electroacústica, desaparece el audio “Sección 2” y comienza el audio “Fondo”. Después de que se establece el nuevo audio, la flauta realiza notas largas con variaciones tímbricas producidas por sonidos difusos y multifónicos.

Flauta

*mf*

FONDO

Figura 72: “Burka” - Sonidos difusos. Sistema 4

Figura 73: “Burka” - Multifónicos. Sistema 5

Este es el único momento de la pieza que utiliza sonidos con alturas definidas. La flauta y la electroacústica dejan de comportarse como un único elemento sonoro, mostrando materiales que se diferencian tímbricamente. En el espectrograma de la grabación se visualiza esta sección de disociación de la flauta y la electroacústica, se observan los parciales de sonidos de altura determinada sobre una mancha que corresponde al audio de la electroacústica.

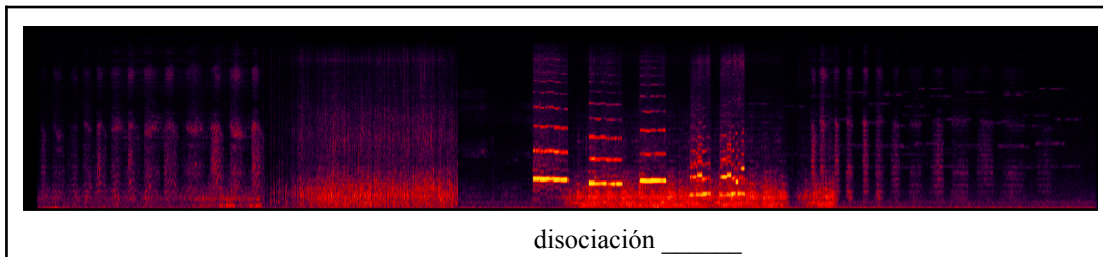


Figura 74: “Burka” - Espectrograma de la grabación

En la repetición de los multifónicos comienza el audio “Agudos” que se mantiene hasta terminar la obra. Sobre el final, se expone con variaciones el material del comienzo. La flauta realiza respiraciones manteniendo la embocadura tapada, la electroacústica realiza un fundido cruzado entre los audios “Fondo” y “F”, mientras continúa el audio “Agudos”. Finaliza con un *fade-out* de la electroacústica y la flauta.


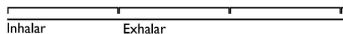
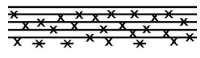
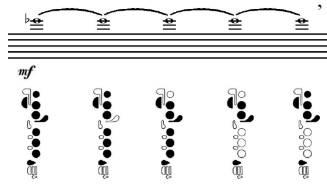
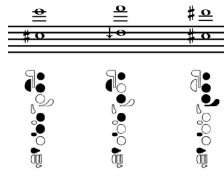
#### **3.1.5.4. Análisis técnico-interpretativo**

Esta obra fue creada para ser interpretada por un flautista con amplificación y una persona que maneje la electroacústica en vivo. Los archivos de audio que se utilicen, deben ser disparados en momentos específicos de la interpretación y se deben controlar parámetros a través de potenciómetros. De esta forma fue realizado el estreno de “Burka”. Con el fin de prescindir de esta segunda persona en el momento de la interpretación, se debe elaborar una pista fija, que solamente requiere ser disparada en el mismo momento que comienza la interpretación. Para la elaboración de la pista fija, es necesario realizar la mezcla de todos los audios con sus respectivos volúmenes, y decidir previamente la duración de cada sección. La partitura presenta una representación gráfica de los diferentes audios que se escuchan en la electroacústica en forma de guía para el intérprete.

Como lo señala Iazzetta (2017), las técnicas extendidas proporcionan mayor diversidad tímbrica al instrumento, en el caso en que se busque una asociación entre el sonido de la electroacústica y el sonido instrumental, se puede trascender la producción acústica tradicional del instrumento; la función de la electroacústica en este caso es expandir el sonido del instrumento que está en el escenario. Se observa esta característica en “Burka”, donde los sonidos de la flauta y la electroacústica se fusionan de tal manera que por momentos no se identifica claramente su origen.

Para lograr interactuar con la electroacústica con la misma sensibilidad que con el propio instrumento, es imprescindible, por parte del flautista, un elevado conocimiento de la pista, además de un manejo fluido del instrumento para generar gran ductilidad tímbrica y diversidad dinámica.

En “Burka” se utilizan los siguientes recursos y técnicas extendidas:

<p>Inhalar y exhalar dentro del tubo de la flauta</p>	<p>Respirar dentro del tubo: <input checked="" type="checkbox"/></p>  <p>Inhalar y exhalar dentro del tubo con los labios obstruyendo la embocadura.</p> 
<p>Percusión de llaves</p>	
<p>Sonidos difusos</p>	
<p>Multifónicos</p>	
<p>Figura 75: “Burka” - Recursos y técnicas extendidas</p>	

A continuación, se estudia la producción de los recursos utilizados en “Burka”.

Inhalar y exhalar dentro del tubo de la flauta:

Este recurso se utiliza al inicio y al final de la obra.

Al comienzo se combina con digitaciones de pasajes cromáticos que producen una modificación del timbre. Para exagerar los cambios tímbricos se deben efectuar diferentes posiciones de la cavidad bucal durante la respiración y variar las intensidades en la inhalación y exhalación. En un encuentro realizado con Scheps, la compositora aclaró que este fragmento se debe realizar variando las velocidades de los pasajes cromáticos de forma aleatoria dentro de cada compás.

Percusión de llaves:

Para que este pasaje conduzca a la improvisación, es necesario que la percusión vaya aumentando paulatinamente su intensidad. Para ello, se debe

comenzar con las combinaciones de llaves menos sonoras, de la mano izquierda y más espaciadas, pasando paulatinamente a las más sonoras, con ambas manos y aumentando la cantidad de golpes.

Sonidos difusos:

En la partitura se proporcionan las digitaciones pertinentes. Con el fin de que las diferencias tímbricas sean audibles, se sugiere modificar la cavidad bucal, buscando diferentes posiciones. Resulta muy beneficioso probar con vocales.

Multifónicos:

La partitura brinda la digitación de cada multifónico y los dos sonidos de efecto. Si bien los tres multifónicos utilizados son de respuesta inmediata y estable, la propia compositora solicita se busque la fragilidad del intervalo resultante, moviéndose entre ambos sonidos con intermitencia. Los tres multifónicos deben tocarse sin respiración entre ellos.

En la sección de improvisación, es aconsejable establecer previamente una serie de gestos sonoros, que serán utilizados a modo de catálogo al que se recurrirá aleatoriamente al momento de la interpretación. Al imitar los sonidos de la pista, se recomienda utilizar sonidos con la voz dentro de la flauta, y de la pronunciación de consonantes, sonoras y con aire sobre el bisel.

En conclusión, la interpretación de “Burka” puede resultar accesible a intérpretes poco experimentados en el repertorio contemporáneo, esta característica, según el relato de Scheps, fue planteada al momento de componer la obra. Se considera que esto se logró gracias al trabajo en conjunto entre la compositora y la flautista. Desde el punto de vista interpretativo, se puede aprovechar la austeridad de materiales, buscando generar una interacción fluida con la electroacústica, que permita la unificación sonora.

### 3.1.6. Minifalda roja - Alejandro Barbot

#### 3.1.6.1. Introducción a la obra

Esta obra fue compuesta por Alejandro Barbot en 2013 y estrenada el mismo año por Natalia Bibbó en un concierto del Núcleo Música Nueva en Montevideo. La grabación de registro del estreno se encuentra en el archivo del NMN (Bibbó, 2023).

Es la tercera composición para flauta solista de Barbot, quien había escrito en los años 1988/1989 “En el principio era el viento” para flauta, aún sin estrenar, y “Frágil”, para flauta bajo y electroacústica en 2009, estrenada por Pablo Somma en 2011 (Bibbó, 2023). Es la primera obra para *piccolo* solo que integra el catálogo realizado, y la única del *corpus* estudiado en este trabajo.

Entre las motivaciones que señala Barbot al componer “Minifalda roja”, menciona el hecho de incluir una obra para flauta *piccolo* dentro de su integral, también refiere como motivación, la cercanía que generó con la flautista Bibbó a raíz de la interpretación de otras obras suyas que incluyen flauta, y la posibilidad de estreno de la obra debido al interés demostrado por Bibbó en su interpretación. En palabras de Barbot,

A la hora de componer una obra siempre influye el hecho de que los instrumentistas están dispuestos a tocarla, o que tienen una afinidad con la estética musical que uno tiene. (...) De una charla post concierto surgió la idea de escribir una pieza para flauta *piccolo*. (Barbot, entrevista, junio de 2019)

Barbot no consultó bibliografía específica sobre el instrumento para componer “Minifalda roja”, aunque afirma que tenía conocimientos previos de algunos materiales sobre flauta contemporánea (Barbot, entrevista, junio de 2019).

Durante el proceso de composición de la obra se realizaron varios encuentros entre Barbot y Bibbó; en un principio, el compositor realizó algunas consultas puntuales sobre recursos del instrumento y la posibilidad de realizar algunos breves

pasajes. En las reuniones siguientes, se abordaron algunos fragmentos y finalmente se trabajó sobre la obra completa. En este sentido, el compositor afirma que acostumbra consultar a intérpretes durante el proceso de composición de sus obras (Barbot, entrevista, junio de 2019). En referencia a estas interacciones, Barbot destaca los beneficios de esta modalidad de trabajo, ya que hay características del instrumento que el compositor desconoce y son enseñadas por el intérprete.

Resulta muy importante en la música contemporánea trabajar de una forma cercana a los intérpretes, para ver cómo funcionan aquellas sonoridades o aquellas técnicas extendidas específicas que tiene la obra, para saber la dificultad que tienen a los efectos de que la obra tenga la cantidad de dificultad justa y también una forma de garantizar la presencia de sonoridades deseadas en la obra. (Barbot, entrevista, junio de 2019)

Barbot valora positivamente el trabajo conjunto que se generó durante los encuentros con Bibbó, ya que los comentarios de la intérprete le resultaron fructíferos para la culminación de la obra.

El proceso de ir escribiendo y mostrando fragmentos a la intérprete, algunas cosas también van surgiendo de la imaginación creativa, el contacto con el intérprete sugiere ideas musicales, o como suena el sonido que tiene cada instrumentista tan individual con el instrumento que tiene tan único, eso de alguna forma estimula a buscar ideas para ese instrumentista con ese instrumento, eso también de alguna forma sucedió. (Barbot, entrevista, junio de 2019)

A raíz de los encuentros durante la escritura de “Minifalda roja” se modificaron dos pasajes que incluían el do<sub>7</sub> en un contexto de mucha velocidad y con *crescendo*. Luego de probar diferentes posibilidades de interpretación, el compositor decidió, en conjunto con la intérprete, que para lograr el efecto de *crescendo* deseado, era mejor eliminar el do. En el siguiente cuadro se muestran los pasajes originales, y su versión definitiva.

Handwritten musical score for the first system, showing two staves. The top staff starts at measure 1140 and features a melodic line with various dynamics including "poco cresc" and "f". The bottom staff starts at measure 200 and includes dynamics like "ff", "cresc", and "p".

Versión original. Minuto 1'20" a 2'20"

Handwritten musical score for the second system, showing two staves. The top staff starts at measure 1140 and features a melodic line with dynamics like "poco cresc" and "f". The bottom staff starts at measure 200 and includes dynamics like "cresc fff", "ff", and "p".

Versión final. Minuto 1'20" a 2'20"

Handwritten musical score for the third system, showing two staves. The top staff starts at measure 5:20 and features dynamics like "p", "ff", and "ff". The bottom staff starts at measure 5:40 and features a dynamic of "f".

Versión original. Minuto 5'20" a 6'00"

Handwritten musical score for the fourth system, showing two staves. The top staff starts at measure 5:20 and features dynamics like "p", "ff", and "ff". The bottom staff starts at measure 5:40 and features a dynamic of "f".

Versión final. Minuto 5'20" a 6'00"

Figura 76: "Minifalda roja" - Modificaciones de la partitura

La flautista también propuso modificaciones en el pasaje comprendido entre los minutos 2'45" a 3'10" y 4'08" a 4'33", debido a la dificultad generada por las dinámicas *p* y *pp* en la tercera octava del registro, o dinámicas *f* y *ff* en el registro grave. Pese a esta sugerencia, el compositor no modificó la escritura.

Con la partitura definitiva se realizaron dos encuentros donde se trabajó en conjunto sobre la interpretación de la obra para su estreno.

A partir del trabajo conjunto sobre la interpretación, la flautista se interiorizó en la estética del compositor y la idea creativa de la obra, permitiendo comprender ciertos elementos estilísticos que no se evidencian en la partitura, pero que enriquecen la interpretación.

### **3.1.6.2. Análisis de la interacción compositor-intérprete**

La interacción entre Barbot y Bibbó durante el proceso de composición de "Minifalda Roja" presenta las características de trabajo colaborativo que define Domenici (2013a), ya que en la relación generada se compartió la responsabilidad y el poder de decisión sobre la obra; y se reconoce como un vínculo más estrecho que el de una relación laboral. Tanto el compositor como la intérprete realizaron aportes a la obra desde los diferentes enfoques que la actividad específica de cada uno brinda.

Se puede afirmar que en el caso de la composición de "Minifalda roja" se generó una relación horizontal entre compositor e intérprete, según la descripción de Domenici (2013a). Se presentó un diálogo fluido entre ambos actores, y se observan influencias en la composición y la interpretación; lo que permite afirmar que esta interacción dejó huellas en la escritura y en la interpretación de la obra.

Al relacionar el año de composición de la obra con el tipo de interacción generado durante la creación, se ubica a "Minifalda roja" en el período de transición que define Domenici (2013a). Esta obra se ajusta a las características del vínculo horizontal, pese a esto, se coincide con la autora en la existencia de un período

transicional, dada la convivencia de los dos modelos en la creación de diferentes obras.

Se encuentra en este caso que la función de la intérprete durante la composición de “Minifalda roja”, cumple con los puntos señalados por Domenici (2010). Debido a que la flauta no es el instrumento principal del compositor, Bibbó desarrolló una función mediadora entre Barbot y la flauta, al proponer formas apropiadas de utilizar los recursos del instrumento, y entre el texto e intérpretes futuros, al opinar sobre la notación de diferentes fragmentos y sugerir cambios de la misma; y, al mismo tiempo, una función inspiradora, ya que a partir de los encuentros algunas ideas musicales fueron reelaboradas o expandidas.

También existió interacción durante el proceso de estudio interpretativo de la obra, que facilitó la comprensión de la idea compositiva por parte de la flautista, generando una apropiación más integral de la obra, que derivó en modificaciones de su interpretación.

Se observa, en el relato de Barbot, la consideración del sonido específico del instrumento de la flautista, “la sonoridad de cada instrumentista con su instrumento sugiere una forma de componer, eso queda plasmado en esa obra” (Barbot, entrevista, junio de 2019). Es la primera obra de las estudiadas en este trabajo donde el compositor hace referencia a esta característica.

### **3.1.6.3. Análisis descriptivo**

La obra “Minifalda roja” está escrita en notación proporcional, muestra una regla con indicación del tiempo en segundos. Emplea la siguiente serie de doce sonidos.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Figura 77: Serie

La serie se presenta completa y en orden en el comienzo de la obra, y al finalizar en su versión retrogradada. En el resto de la obra la serie se trabaja libremente.

0:00 *legato*  
 1 2 3 4 5 6 7 8  
 9 10 11 12  
 7:12  
 12 11 10  
 9 8 7 6 5 4 3 2 1

Serie original. Minuto 0'00" a 0'35"

Serie retrogradada. Minuto 7'12" a 7'40"

Figura 78: "Minifalda roja" - Series

Se reconocen dos grandes secciones. La primera sección se extiende desde el comienzo hasta el minuto 3'38", la segunda sección abarca del minuto 3'38" hasta el final.

Primera sección:

Comienza con un aumento constante de la densidad sonora, luego se reduce la cantidad de alturas utilizadas y realiza una búsqueda de diferencias tímbricas, finalmente se mantiene en la altura uno de la serie. Según lo relata el compositor,

Uno de los elementos que me interesa es buscar generar direccionalidad con los elementos que brinda la música contemporánea, por ejemplo, direccionalidad de ir del total cromático paulatinamente a una sola clase de alturas, direccionalidad de partir de notas más largas e ir las acortando, o de fragmentos inestables rítmicamente a otro más estables. (Barbot, entrevista, junio de 2019)

Dentro de esta sección se pueden reconocer dos fragmentos:

El primer fragmento va desde el comienzo hasta el minuto 2'16". Se realiza un progresivo incremento de la densidad logrado a partir del aumento de la dinámica de *ppp* a *fff*, una transición hacia el registro agudo y disminución de la duración de los sonidos y de los silencios. A excepción del silencio del comienzo, se presenta la secuencia de silencios 3, 2 ½, 2, 1 ½, 1, ½ segundos de duración. Los silencios se utilizan como estructuradores, ya que luego de cada silencio los sonidos se hacen más breves.

Del comienzo hasta el minuto 0'35" se presenta la serie completa, siendo la única oportunidad que utiliza la serie ordenada del sonido uno al doce. La duración de los sonidos se ubica entre 1 y 4 segundos, y los silencios se encuentran en cuatro oportunidades con una duración entre 2 y 3 segundos. El registro se ubica dentro de la primera octava de la flauta, la dinámica aumenta del *ppp* a *pp*.

A partir del minuto 0'35" la serie se trabaja libremente. La duración de los sonidos y los silencios es cada vez menor. El registro utilizado va desplazándose hacia el agudo, la dinámica presenta un *crescendo* constante.

Figura 79: “Minifalda roja”. Minuto 1’00” a 1’12”

Desde el minuto 1’54” se reduce la cantidad de alturas de la serie de forma que siempre se generan grupos de sonidos en secuencias cromáticas. En el minuto 1’54” utiliza un grupo de nueve sonidos (mi, fa, fa#, sol, sol#, la, la#, si, do), en el minuto 2’02” seis sonidos (sol, sol#, la, la#, si, do), y en el minuto 2’05” cuatro sonidos (la, la#, si, do).

A su vez, del minuto 2’02” al 2’08”, se presentan dos frases con *accelerando* hacia lo más veloz posible que terminan en un trino, el registro se ubica en la tercera octava y la dinámica llega con *crescendo* a *fff*.

Figura 80: “Minifalda roja”. Minuto 2’00” a 2’10”

El segundo fragmento de esta sección se extiende desde el minuto 2’17” a 3’38”, trabaja con un número reducido de alturas, explora las diferencias tímbricas y fluctuaciones dinámicas.

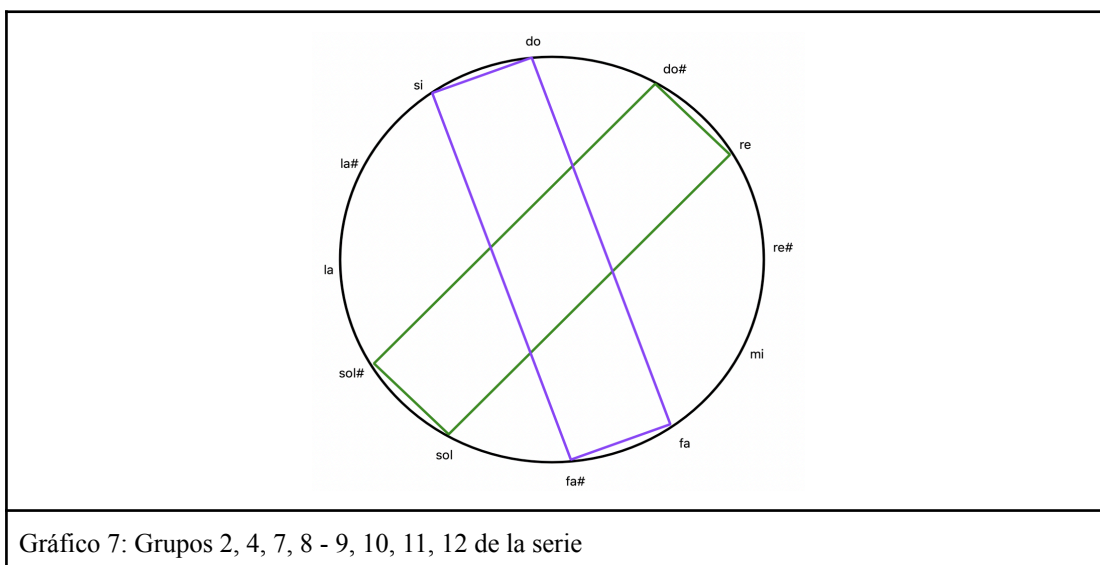
Del minuto 2’17” a 2’31” realiza sonidos de duraciones prolongadas. Emplea el grupo de sonidos 2, 4, 7 y 8 de la serie. Para generar diferencias tímbricas, se recurre al trino, trino con *frullato*, y *frullato* con multifónicos. Realiza grandes variaciones dinámicas que van del *pp* al *fff*.

Figura 81: "Minifalda roja". Minuto 2'10" a 2'30"

Del minuto 2'32" a 2'45" utiliza el grupo formado por los últimos cuatro sonidos de la serie. En primer lugar, realiza un motivo de ocho alturas que se repite a la mayor velocidad posible, en dinámica *p* y permitiendo que suenen los armónicos naturalmente. Luego repite este motivo a un tritono ascendente de distancia, esto genera un transporte que conserva las mismas clases de alturas. Se agrega la voz cantada que realiza un *glissando* entre  $re_4$  y  $si_4$ , con *molto rall* y *crescendo* al final.

Figura 82: "Minifalda roja". Minuto 2'32" a 2'40"

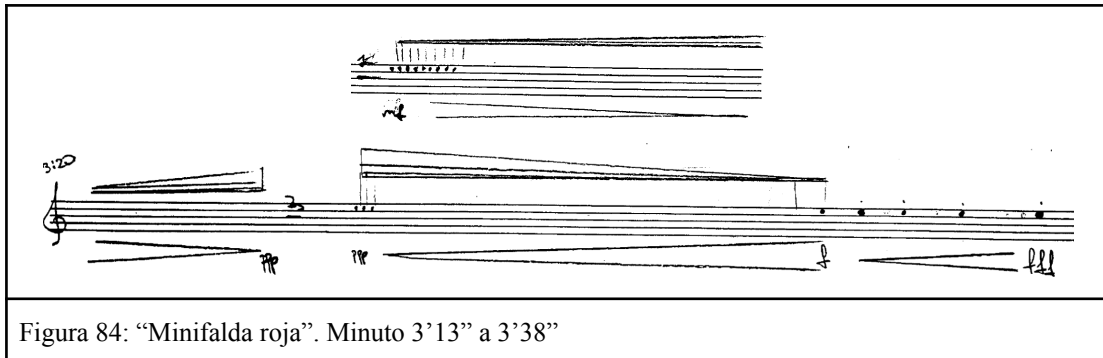
Al observar los últimos dos grupos de sonidos utilizados (2, 4, 7, 8 - 9, 10, 11, 12) se identifica un alto grado de simetría. Cada grupo es simétrico en sí mismo, pero también se trata de un transporte a un tono de distancia uno del otro, y la unión de los dos grupos genera otra forma simétrica, constituida por un *cluster* de cuatro notas a un tritono de distancia.



Del minuto 2'45" a 3'13" vuelve a utilizar la serie completa en ordenamiento libre, con articulación *staccato* y variaciones tímbricas logradas a partir de la pronunciación de diferentes consonantes en el ataque, sumado a grandes diferencias dinámicas.

Figura 83: "Minifalda roja". Minuto 2'45" a 3'00"

Finalmente, del minuto 3'13" a 3'38" se mantiene el sonido uno de la serie, con duraciones muy breves, que se repiten con *accelerando* y *desacelerando*, acompañado de *crescendo* y *diminuendo* que abarcan las dinámicas *ppp* a *fff*.



Segunda sección;

Se realiza la retrogradación de la primera sección completa.

Del el minuto 4'43" a 4'55" se presenta la frase igual que en la primera sección (minuto 2'32" a 2'49"), se debe realizar la retrogradación de este pasaje, de la misma forma que en toda la sección. Del minuto 6'00" a 6'08" se debe transportar la frase a la octava superior, como se presenta en la primera sección (minuto 1'38" a 1'45"). Ambos errores de escritura fueron aclarados con el compositor.




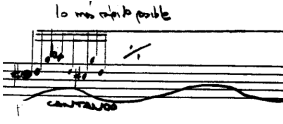
#### 3.1.6.4. Análisis técnico-interpretativo

La escritura proporcional de esta pieza otorga al intérprete cierta libertad sobre la duración de cada sonido. En referencia a esto el compositor expresa,

En ese momento me interesaba mucho que el instrumentista lograra la expresividad a partir de su propio tempo interno, que no estuviera regido por un tiempo medido, sino que fuera un tiempo personal, subjetivo y no rigurosamente medido. (Barbot, entrevista, junio de 2019)

A partir de estas afirmaciones se puede considerar que la indicación de la regla de segundos que se incluye en la partitura es simplemente una guía y no es necesario la exactitud en las duraciones de los sonidos representados.

“Minifalda roja” utiliza los siguientes recursos y técnicas extendidas,

Nombre	Representación gráfica
<i>Frullato con accelerando y rallentando</i>	
Multifónico con <i>frullato</i>	
Ataques con consonantes	
Tocar y cantar	
Figura 85: “Minifalda roja” - Recursos y técnicas extendidas	

A continuación, se estudia el modo de producción de cada uno:







*Frullato con accelerando y rallentando:*

Se presenta en cuatro oportunidades en la primera parte, en los minutos 2'18", 2'20", 2'31" y 2'37". Las diferencias en la velocidad exigen la alternancia entre el *frullato* y el *staccato* veloz. En tres de los casos se encuentra acompañado de trino, al modificar también la velocidad del trino, se facilita la sensación de *accelerando* y *rallentando*. El de más compleja realización, por ser el menos idiomático para el instrumento, es el del fa#<sub>7</sub> con dinámica *p*.

Multifónico con *frullato*:

Esta conjunción de técnicas se encuentra cuatro veces en la primera parte de la pieza, en los minutos 2'24", 2'28", 2'35" y 2'36".

Se proponen las siguientes digitaciones para su realización.

	
	
	
<p>Figura 86: Digitaciones propuestas</p>	

Ataques con consonantes:

Este recurso es utilizado para diferenciar timbricamente los sonidos. Es necesario exagerar la pronunciación de cada consonante para que se perciba esta diferencia. Algunas notas van en contra de la naturaleza sonora del instrumento debido a articulación, dinámica y registro que se indica, por ejemplo un re<sub>5</sub> *ff*, o un sol#<sub>7</sub> *pp*. Se propone ampliar al máximo la gama de dinámicas sin perjudicar los demás parámetros.

Tocar y cantar:

Se utiliza en una oportunidad en la primera parte de la obra. La dificultad de este pasaje radica en la entonación del *glissando* mientras se tocan otras alturas. Para su estudio, se recomienda separar la parte de canto de la instrumental.

En conclusión, “Minifalda roja” es una obra que permite explorar la lectura de las duraciones a partir de una escritura proporcional, incluye algunos recursos y pasajes poco idiomáticos para el *piccolo* que pueden resultar un desafío para el instrumentista.

### **3.1.7. ... y sin embargo... seguirá soplando... - Camilo Rodríguez**

#### **3.1.7.1. Introducción a la obra**

Esta obra fue compuesta por Camilo Rodríguez en 2014 y estrenada en 2015 por Natalia Bibbó, en un concierto organizado por un colectivo independiente de músicos en la ciudad de Montevideo (Bibbó, 2023).

Es la única composición para flauta sola de Rodríguez.

“...y sin embargo... seguirá soplando...” presenta la particularidad de formar parte de un grupo de tres obras para instrumentos solistas (flauta, guitarra y piano), todas con la misma denominación. Cada obra es independiente, pero además pueden ser tocadas como dúo en sus diferentes combinaciones (flauta y piano, flauta y guitarra, guitarra y piano) y también en trío; siendo para cada caso versionadas las partes correspondientes.

Según lo expresado por Rodríguez (entrevista, febrero de 2016), la obra surge de la iniciativa manifestada por Bibbó de interpretar una obra suya. Además, asegura que forma parte de su metodología de trabajo el componer específicamente para intérpretes; sus motivaciones al momento de componer siempre se relacionan con una persona o un ensamble, no surgen de un instrumento determinado. Las otras dos piezas que integran este grupo de obras solistas también fueron destinadas a intérpretes allegados. Asimismo, intenta siempre tener un vínculo con cada instrumentista o ensamble que interpretará la obra. Esta característica se mantiene desde hace muchos años en su carrera, y lo toma como un desafío al momento de componer.

Yo no escribo casi para instrumentos en particular, sino para personas. (...) Generalmente conecto más con la persona que vamos a hacer algo y bueno, el instrumento está ahí. (...) No fue, “ah, tengo esta idea para flauta voy a conseguir una flautista” sino que fue, “bueno, vamos a hacer algo con Natalia, Natalia es flautista”. (Rodríguez, entrevista, febrero de 2016)

Rodríguez consultó el libro de Artaud y Geay (1980) para conocer las posibilidades técnicas de la flauta.

Durante el proceso de escritura de “...y sin embargo... seguirá soplando...” se realizaron una serie de encuentros entre Rodríguez y Bibbó, en los cuales se trabajó en base a apuntes de determinadas técnicas, o secuencias de sonidos. Tomando estos apuntes como disparadores de pruebas y diálogos, se realizó principalmente una búsqueda tímbrica y dinámica de cada una de las ideas. Surgieron así las sonoridades que conformaron a ambos, tanto desde el punto de vista sonoro, como técnico instrumental. Así lo relata Rodríguez,

La composición acá surge de la interacción. Obviamente, después de un período que nos juntamos varias veces, hicimos cosas, charlamos, no solamente escuchar, sino charlar, como ideas musicales. (...) Creo que las ideas fueron surgiendo de la interacción. De ese hurgar, conocer, masticar, ahí surge la obra. (...) No hay una idea previa que después se modifica, sino que va surgiendo ahí. (Rodríguez, entrevista, febrero de 2016)

Cuando la escritura estuvo finalizada, se realizaron otros encuentros donde se abordó la interpretación de la pieza para su estreno.

Rodríguez destaca el resultado de este trabajo en conjunto con intérpretes, que les otorga a sus composiciones la característica de ser idiomáticas para un instrumentista y su instrumento, ya que los gestos sonoros nacen de una búsqueda en conjunto. Si bien todas las obras pueden ser interpretadas por diferentes instrumentistas, esa sonoridad que le dio origen a la pieza es gestada en esa búsqueda conjunta y de interacción personal.

Trato de hacer obras idiomáticas para la persona. Ese es el desafío, componer una obra que sea para tal persona y no para tal instrumento. No quiere decir que no la puede tocar otra flautista. Pero que los materiales y eso, salgan más bien de vos, en este caso, y no de los usos de la flauta. (Rodríguez, entrevista, febrero de 2016)

Es de destacar el interés que manifiesta Rodríguez en considerar el momento y el espacio físico en que se realizará la interpretación, como una característica que no se puede disociar de la obra, y que determinará la interpretación. “Parto de la base de

que componer es componer ahí, en la situación, está la persona, el evento, o por lo menos hacia dónde va a ir la obra, para qué va a ser usada” (Rodríguez, entrevista, febrero de 2016). Esta obra es la primera en este estudio en la que esta característica es valorada al momento de componer.

### **3.1.7.2. Análisis de la interacción compositor-intérprete**

Como se mencionara anteriormente, existió interacción entre el compositor y la intérprete durante el proceso creativo de “...y sin embargo... seguirá soplando...”.

Se considera trabajo colaborativo, según la definición de Domenici (2013a), el generado entre Rodríguez y Bibbó para la composición de “...y sin embargo... seguirá soplando...”, ya que la intérprete tuvo poder y responsabilidad en igual medida que el compositor sobre la creación. En este sentido, la relación colaborativa no estuvo marcada por un vínculo laboral, sino por una amistad que, si bien era previa, se vio fortalecida luego de este trabajo; y tanto la intérprete como el compositor aportaron, desde sus campos de conocimiento particulares, habilidades específicas, experiencias y percepciones a la creación de la obra.

La interacción entre Rodríguez y Bibbó dio forma a la pieza, ya que muchas de las técnicas y sonoridades que se utilizan surgieron de los encuentros realizados, al mismo tiempo que algunos pasajes se modificaron para hacerlos más sencillos a la interpretación y ajustados a la idea compositiva, ofreciendo alternativas idiomáticas al instrumento. Por lo tanto, como lo afirma Domenici (2013a), la interacción entre compositor e intérprete impactó de forma significativa en la obra, siendo este vínculo estructural en la generación y la interpretación de la obra. Este intercambio brindó a cada uno en la relación, una percepción privilegiada de la obra y del otro.

Por las características descritas, se puede afirmar que la interacción generada por Rodríguez y Bibbó para la composición de “...y sin embargo... seguirá soplando...” es del tipo horizontal de acuerdo con la definición de Domenici (2013a).

La relación entre el tipo de interacción con el año de composición de la obra, permite ubicarla en el período que Domenici (2013a) determina como aquel en el cual el vínculo compositor intérprete tiende a la horizontalidad. En esta obra ambos actores realizan aportes desde sus diferentes experiencias y en colaboración con la creación, el poder se comparte y la responsabilidad también, surgiendo así un emprendimiento colectivo de vínculo horizontal.

En este caso, en el que la flauta no es el instrumento principal de Rodríguez, se identifican los aspectos que señala Domenici (2010), en tanto la intérprete cumple una doble función; por un lado, de mediadora entre el compositor y el instrumento, mostrando posibilidades de la flauta, y también entre la partitura y futuros intérpretes, proponiendo formas de notación ya sistematizadas para cada técnica o que resultan más claras e inmediatas para la lectura. Por otro lado, una función inspiradora, ya que durante los encuentros se mostraron varios sonidos, técnicas y posibilidades que fueron incluidas en la obra.

También existió interacción durante la preparación de la interpretación para el estreno de la pieza, en este caso se trabajó sobre aspectos interpretativos y vinculados al espacio físico del lugar de estreno.

La intervención de la intérprete en el proceso creativo le permitió comprender ideas musicales del compositor y participar del proceso creativo. Encontramos referencia a ello en la entrevista a Patricia García,

Cuando yo me reúno con ellos se genera algo muy lindo, el trabajo como cuando metés la mano en la masa en la obra, que uno también se involucra, al sugerir yo cosas para enriquecer la obra, despierta en ellos otro impulso de seguir profundizando, quizás alguna técnica especial, entonces empezamos a buscar sonoridades juntos. (García, entrevista, junio de 2019)

Por otro lado, el comentario de Rodríguez sobre aspectos interpretativos, le permitió a Bibbó tomar conciencia de algunos aspectos sonoros a cambiar, principalmente referidos a la dinámica. Esto repercutió favorablemente en la interpretación de la obra.

En el caso de “...y sin embargo... seguirá soplando...” se observa que el compositor destina la obra a un instrumentista en particular, con las sonoridades que

le son características. Encontramos similar referencia a este tema en el estudio realizado por García,

Al momento de escribir una obra, el compositor escucha en su mente el sonido del instrumentista para quien escribe y conoce; lo que no significa que otro instrumentista no pueda reproducir la obra, sino que la sonoridad del instrumentista con quien se relaciona resulta muy cercana a la que el compositor tiene en su mente. (García, 2014, p.66)

### **3.1.7.3. Análisis descriptivo**

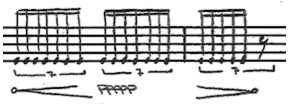
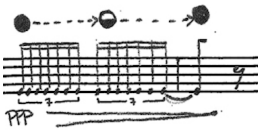
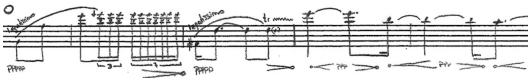
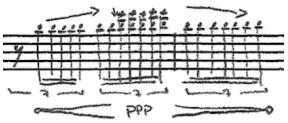
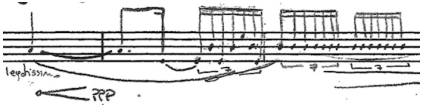
“...y sin embargo... seguirá soplando...” se encuentra escrita en notación tradicional, en compás de 2/4, con una indicación metronómica de negra = 60. Esta escritura no resulta representativa de la música. La notación es empleada a modo de grilla, es una herramienta para escribir la música, pero no refleja el resultado sonoro. Respecto a esta característica, Rodríguez aclara que el objetivo es facilitar la lectura, al ser un sistema ya aprendido dentro de la formación musical de cualquier intérprete, es la mejor estrategia para comunicar el efecto buscado. Además, al consultar a intérpretes sobre la notación en sus partituras, comentan que resulta más inmediata la lectura de la grafía tradicional. (Rodríguez, entrevista, 2014)<sup>14</sup>

La obra plantea una exploración de diferentes límites dentro de la composición. Algunos son muy evidentes, como el umbral de la audibilidad, pero también en otros aspectos, como la altura definida, el ruido, el timbre, el tiempo, la forma, la existencia de polifonía. El compositor explica sobre este interés, “la búsqueda en los límites de toda característica, de toda cualidad musical, (...) que no se sepa si es una cosa u otra, desde lo tímbrico, forma, todo lo que se te pueda ocurrir”. (Rodríguez, entrevista, febrero de 2016)

En el siguiente cuadro se muestran los diferentes umbrales trabajados en la obra.

---

<sup>14</sup> Entrevista realizada por Gabriel Pedocchi (2014).

Audible/no audible	
Altura determinada/indeterminada	
Pulso <sup>15</sup> /no pulso	
Unísono/polifonía	
Sonido continuo/sonido iterado	
Forma	
Figura 87: "... y sin embargo... seguirá soplando..." - Umbrales	

Audible/no audible:

La obra juega constantemente con el límite de la audibilidad. Se busca una sonoridad en la mínima intensidad del instrumento, las dinámicas utilizadas son *ppppppp*, *ppppp*, *ppp*, *p*, existe una importante presencia de *crescendo dal niente* y *diminuendo al niente*. En el único momento que la dinámica aumenta abruptamente es con la aparición, en forma impredecible, de sonidos cortos y fuertes con dinámica *sfff*.

<sup>15</sup> En este caso se utiliza la palabra “pulso” en tanto regularidad de ataques, pero no en el sentido más tradicional de unidad que agrupa en niveles métricos superiores o inferiores.

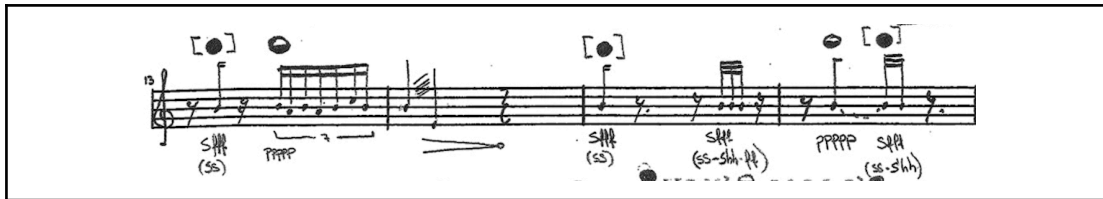


Figura 88: "... y sin embargo... seguirá soplando..." Compases 13 a 16

Altura determinada/indeterminada:

Se presenta una permanente transformación del sonido a través de la transición entre sonido pleno, sonido con aire y aire, generando una fluctuación entre altura determinada e indeterminada. Se establece por cortos períodos de tiempo en una de estas sonoridades, a excepción de los fragmentos comprendidos entre los compases 44 a 51, 63 a 80 y 130 a 134, que presentan sonido pleno durante todo el pasaje.

Esta transición genera una variación constante del timbre, que se ve acentuado en algunos pasajes con el uso de digitaciones alternativas, como trinos de color, utilizado generalmente en notas de mayor duración, y en algunos casos en los pasajes de septillos, donde la nota con plica hacia abajo representa un cambio de timbre también a través de una digitación alternativa.

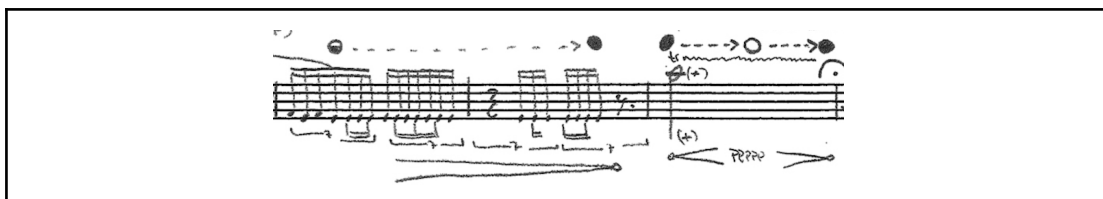


Figura 89: "... y sin embargo... seguirá soplando..." Compases 104 a 106

Pulso/no pulso:

La noción de los límites de la temporalidad es otro aspecto que le interesa trabajar a Rodríguez (entrevista, 2014), y se evidencia en esta obra en la búsqueda de

expandir la percepción temporal. Pese a que la música está escrita con compás, que refiere a una organización del tiempo, se busca desvanecer esta sensación. La secuencia de septillos carece de acentos, por lo tanto, no generan una agrupación métrica que se perciba. En las secciones que presentan notas largas, las duraciones de cada una son siempre diferentes, lo que tampoco permite establecer un pulso regular.

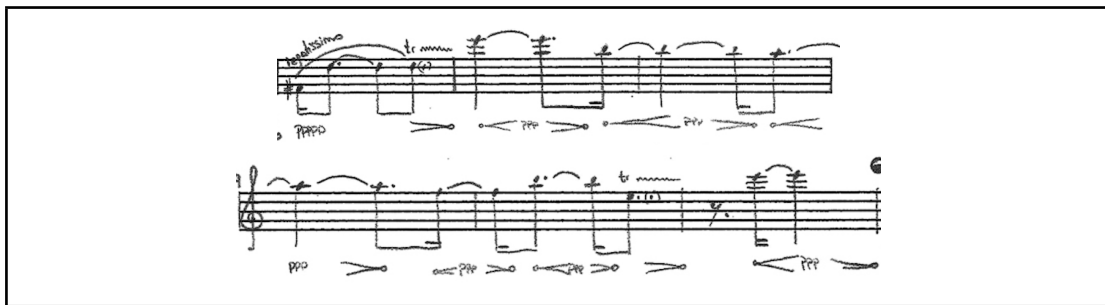


Figura 90: "... y sin embargo... seguirá soplando..." Compases 46 a 51

#### Unísono/polifonía:

Los multifónicos utilizados en la pieza tienen como resultante dos sonidos, en la mayoría de los casos se llega al multifónico por medio de una transición desde sonido más grave, esto se indica en la partitura con una flecha. Se espera que el pasaje de la nota grave al multifónico sea de forma gradual, y volviendo de la misma forma a la nota grave. Esto genera una transición indeterminada del sonido grave al multifónico.

#### Sonido continuo/sonido iterado:

"... y sin embargo... seguirá soplando..." presenta una interacción entre el sonido continuo y el sonido iterado. En el primer caso, las notas presentan duraciones irregulares; por su parte, el caso del sonido iterado se produce fundamentalmente por la subdivisión en septillos, pero también por los trinos y *frullato*, que generan una textura rugosa del sonido.

Forma:

La obra no plantea una direccionalidad ni comportamiento cíclico del discurso musical, el material se expone sin establecer relaciones notorias con otros momentos de la música inmediatos o mediatos. Se pueden reconocer gestos mínimos que aparecen, presentan un breve desarrollo, para luego desaparecer. A su vez, estos gestos se pueden agrupar en gestos más grandes, y la pieza entera puede entenderse como un gran gesto que presenta el mismo comportamiento. Respecto a esta forma de la obra, se puede encontrar un transcurso no discursivo, por lo que da la sensación de que la pieza podría haber comenzado antes, o después y que también podría continuar más allá del final escrito de la misma, a manera de ventana que se abre y por la cual escuchamos algo que está sucediendo.

Esta idea de continuidad se puede observar en el título, ya que los puntos suspensivos otorgan esta sensación de algo que viene de antes y se continúa después. Además, esta indeterminación en el inicio y final se puede vincular con el “seguirá soplando” del título, destacando la idea de sonido que se continúa más allá de lo que se percibe. También se encuentra otra relación entre el nombre de la pieza y la música, al asociar el “soplando” con el sonido del viento, dada la semejanza del mismo con el sonido de aire que se utiliza en la obra.

Por otra parte, el compositor expresa que, dentro de la composición está pensado el momento de la presentación en público, “no olvidarse de componer la situación en la cual va a ser escuchada la obra” (Rodríguez, entrevista, febrero de 2016). Esta pieza no puede ser interpretada en cualquier tipo de sala, porque puede perder su sentido, esto es lo que Domenici (2012b) denomina aspectos ecológicos dentro de la práctica interpretativa, al referirse al espacio físico donde se realiza la interpretación. “... y sin embargo... seguirá soplando...” es la primera obra dentro de las estudiadas en este trabajo en la cual este aspecto se considera de forma significativa al momento de la creación.

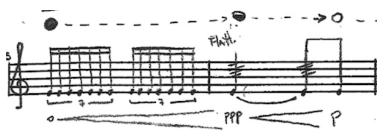
Finalmente, cabe señalar que la obra requiere por parte del público, el esfuerzo de una escucha activa, ya que exige una ampliación de la percepción, estimulada por la sonoridad ambigua y el manejo de los umbrales de audibilidad. La música está pensada para que se genere esa cercanía entre el público y el intérprete, tanto física, ya que la obra no puede ser interpretada en una sala demasiado grande debido a las

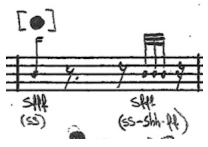
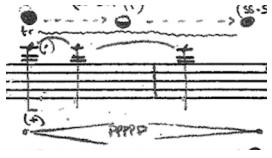
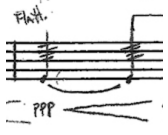
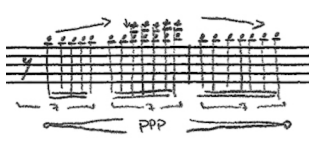
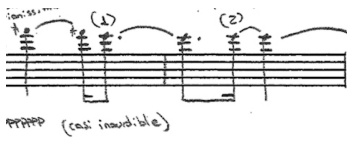

intensidades que maneja, como también una proximidad con el público que el compositor plantea como parte compositiva de la obra, desde la invitación al concierto, como la interacción posterior al mismo.

### 3.1.7.4. Análisis técnico-interpretativo

“... y sin embargo... seguirá soplando...” plantea una fluctuación constante entre diferentes características del sonido, desde el pasaje de sonido pleno a sonido de aire; del sonido inaudible al audible, de un sonido a multifónicos. En la mayoría de los casos se pasa por toda la gama intermedia entre los dos extremos. Como señala Bomfim (2009), la automatización de las obras contemporáneas es un problema que el intérprete encuentra en la preparación de este repertorio. En las obras tradicionales, muchos gestos musicales se construyen en función de la tonalidad, como escalas, arpeggios, saltos, entre otras; la práctica de estos comienza ya en los primeros contactos con el instrumento. Por su parte, el repertorio contemporáneo utiliza otros gestos musicales que también necesitan tiempo y práctica para ser dominados y automatizados. En el caso de esta pieza, implica el desarrollo de habilidades técnicas no incluidas en la música tradicional para flauta, como el tapar la embocadura, o la búsqueda de la fragilidad del sonido en el discurso musical.

En el siguiente cuadro se muestran las técnicas extendidas y recursos compositivos utilizados, en orden de aparición.

Nombre	Representación gráfica
Transición entre aire, mitad aire/mitad sonido, sonido	

<p><i>Sforzatto</i> con embocadura tapada y pronunciando diferentes consonantes</p>	
<p>Trino de color</p>	
<p><i>Frullato</i></p>	
<p>Multifónicos</p>	
<p>Cambio tímbrico</p>	
<p><i>Whistle tones</i></p>	
<p>Figura 91: "... y sin embargo... seguirá soplando..." - Técnicas extendidas y recursos</p>	

A continuación, se estudia el modo de producción de cada uno.

Transición entre aire, mitad aire/mitad sonido, sonido:

Este recurso es utilizado durante toda la obra, siendo uno de los elementos constructivos de la pieza. La escritura de este recurso se realiza en una línea superior del pentagrama, de la siguiente manera:

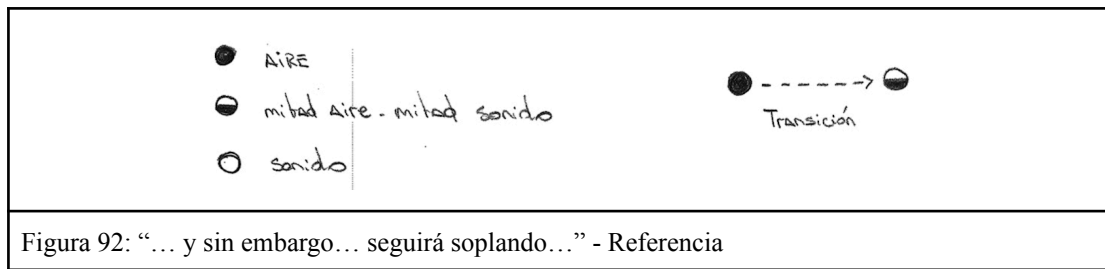


Figura 92: "... y sin embargo... seguirá soplando..." - Referencia


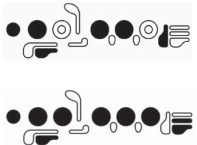

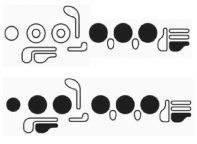

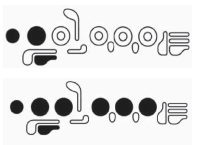

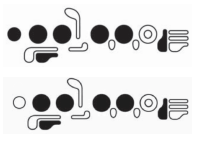

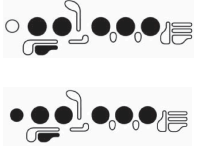

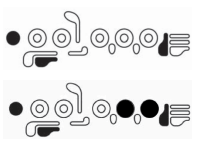
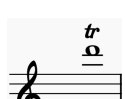
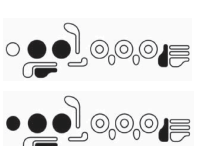
En la mayoría de los casos se produce una transición gradual de uno a otro, indicada por una flecha, pero existen momentos en que el cambio es abrupto. Este recurso requiere por parte del intérprete la flexibilidad para modificar constantemente la emisión de aire, además de la coordinación para realizarlo simultáneamente con los pasajes y demás técnicas que se acompañan, y la disociación con las dinámicas, que en muchas oportunidades va en contra de la exigencia de aire del recurso.

*Sforzatto* con embocadura tapada y pronunciando diferentes consonantes:


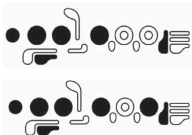
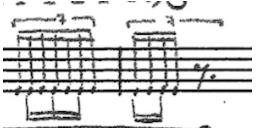
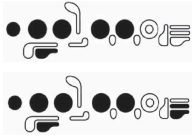
Se presenta en diferentes momentos de la obra. En la mayoría de los casos aparece un único ataque, que se realiza con las consonantes "ss" o "shh", cuando es una sucesión de ataques se agrega la consonante "ff". Requiere una exhalación con mucha intensidad y la embocadura completamente cubierta por los labios. Para aumentar la diferencia tímbrica de cada consonante, se debe exagerar su vocalización. Debido a que estos movimientos no son específicos de la ejecución tradicional del instrumento, para instrumentistas no familiarizados con las técnicas contemporáneas, se sugiere estudiar estos pasajes a fin de adquirir el gesto en la memoria corporal.

Trino de color:

Se realiza esta técnica en varias oportunidades y sobre diferentes alturas. En el caso de las notas que tienen un  $do_4$  entre paréntesis, como se explica en las referencias, se debe resaltar el sonido grave que se produce como resultado del golpe de llaves. En el siguiente cuadro se presentan las digitaciones para cada trino.

	
	
	
	
	
	
	
Figura 93: Digitaciones propuestas	

En los casos de trinos de color en septillos se utilizan sobre las notas  $mi_4$  y  $fa_4$ . Es menester observar que estas notas de la octava grave contienen contadas variantes en la digitación para trinos de color, con mínimas variaciones tímbricas. En el siguiente cuadro se exponen las digitaciones para cada nota.

	
	
<p>Figura 94: Digitaciones propuestas</p>	

### *Frullato:*

Esta técnica se presenta en cuatro oportunidades, sobre las notas  $mi_4$  y  $fa_4$ . En todos los casos se suma al *frullato* algún tipo de transición de aire a sonido y siempre se acompañan de un *crescendo*.

### Multifónicos:

Se emplean tres multifónicos diferentes, todos producen como resultante dos sonidos, y se obtienen mediante digitaciones especiales que se indican en la referencia de la partitura. Si bien los tres multifónicos son de realización inmediata, ya que fueron seleccionados en forma conjunta entre el compositor y la intérprete, al agregarle los requerimientos de dinámicas excesivamente bajas, transiciones de aire a sonido, y la articulación en sepiños, resulta dificultoso al momento de lograr la simultaneidad de las alturas.















### Diferencia tímbrica:

Entre los compases 71 y 77 se incluyen diferencias tímbricas sobre el  $mi_6$ ,  $si_6$  y  $la_6$ . Se indican con los números 1, 2 y 3, representando los grados de tonicidad de mayor a menor. A su vez, a partir del compás 73 se agrega *whistle tones* al pasaje.

### *Whistle tones:*

Esta técnica se incluye para poder realizar las dinámicas casi inaudibles en el registro más agudo del instrumento, del compás 73 a 80. La opción de *whistle tones* fue la manera encontrada por Rodríguez y Bibbó para lograr este requisito. Para

mayor estabilidad del *whistle tones*, se utiliza la digitación de la nota escrita. En algunos casos se agregan diferencias tímbricas. En el cuadro siguiente se presentan las digitaciones sugeridas.

 <p>1</p>	
 <p>2</p>	 <p><i>whistle tones</i></p>
 <p>3</p>	 <p><i>whistle tones</i></p>
 <p>1</p>	 <p><i>whistle tones</i></p>
 <p>2</p>	 <p><i>whistle tones</i></p>
 <p>1</p>	 <p><i>whistle tones</i></p>
 <p>2</p>	 <p><i>whistle tones</i></p>
<p>Figura 95: Digitaciones propuestas</p>	

En conclusión, la partitura presenta una escritura que requiere del intérprete una intervención creativa, demanda una gran energía física, mental y emocional, ya que incorpora gestos musicales y dinámicas que no son estudiados en el repertorio tradicional, y también requiere la consideración del espacio donde se realizará la interpretación y el intercambio con el público.

### **3.2. Conclusiones del capítulo**

Del total de siete obras estudiadas en este trabajo, se observa que seis de sus compositores reconocen entre las motivaciones, con diferentes grados de relevancia, la cercanía con intérpretes al momento de escribir. Solamente Iturriberry relata que la inspiración para componer no se encuentra ligada a un intérprete.

Cuatro obras fueron creadas sin realizar consultas a intérpretes durante su composición, ellas son “La auto-reflautación de Bloñilco”, “Opuestos”, “El tanguito del Entrevero” y “Hálito”. En el caso de “La auto-reflautación de Bloñilco”, se asesora con un intérprete posteriormente a su escritura, aunque luego de la misma la partitura se mantiene sin modificaciones. A su vez, tres de sus compositores, Fernández, Pietrafesa y Suárez, manifiestan que sus conocimientos previos sobre el instrumento fueron generados a partir de audiciones de flautistas en conciertos de repertorio contemporáneo, o de la práctica interpretativa con flautistas, en el caso de Fernández y Pietrafesa, que también se desempeñan como intérpretes.

Las cuatro obras que conforman este grupo son las más antiguas, compuestas entre los años 1977 y 2002, y fueron creadas a partir de un vínculo vertical. Durante la interpretación de “La auto-reflautación de Bloñilco” y “Opuestos”, se mantiene el vínculo vertical. En tanto, “El tanguito del Entrevero” y “Hálito” presentan un vínculo horizontal en el momento del trabajo interpretativo. Este intercambio tuvo como resultado la modificación de la partitura en la primera. Coincide que estas dos últimas obras son las más contemporáneas dentro de este grupo, de los años 1995 y 2002, y ambas son compuestas por mujeres.

Las tres obras más actuales, compuestas entre los años 2012 y 2014, presentan entre sus motivaciones principales para la composición la relación personal entre compositor y flautista. Fueron resultado de diferentes grados de trabajo colaborativo y muestran características de horizontalidad tanto en la composición como en la interpretación. Éstas son “Burka”, “Minifalda roja” e “... y sin embargo... seguirá

soplando...”. En estos casos se observa la existencia de una función mediadora e inspiradora del intérprete. Además, este vínculo dejó una huella en la obra y en su interpretación.

En el periodo de tiempo estudiado se evidencia un creciente interés en la interacción por parte de compositores e intérpretes. En el caso de las dos composiciones más actuales, “Minifalda roja” e “... y sin embargo... seguirá soplando...”, este vínculo es tan estrecho, que la composición de la obra está pensada para el sonido específico de un intérprete, que considera la particularidad del instrumentista y su instrumento.

Las obras abordadas en este capítulo presentan una variedad de lenguajes, con diferentes formas de aproximación al hecho musical y tratamiento del instrumento. Se comprueba la necesidad de utilizar un análisis específico adaptado a cada obra, ya que de aplicar un único marco teórico a todas las obras, se limita la observación de un sinfín de particularidades.

Respecto al trabajo interpretativo, esta diversidad de lenguajes requiere acercamientos diferenciados a cada obra, que permitan resaltar sus características singulares. En todos los casos, demandan del intérprete una gran ductilidad y flexibilidad en el manejo del instrumento y el desarrollo de una práctica interpretativa creativa.

#### 4. CONCLUSIONES FINALES

La música académica contemporánea en Uruguay posee una producción relevante y heterogénea creada por compositores que han indagado en las estructuras formales y los recursos sonoros que ofrecen los distintos instrumentos. Puntualmente, las obras para flauta sola y flauta con medios electroacústicos muestran un desarrollo sostenido desde la década de 1960, generando hasta el momento un material significativo que permite el análisis de la interacción entre compositores e intérpretes durante la composición e interpretación de este repertorio.

En el estudio se observó la estrecha relación existente entre la formación académica de flautistas, establecida en la segunda mitad del siglo XX, y el inicio de producción de obras para el instrumento. El docente Bosco, resulta ser un precursor en la aproximación al lenguaje contemporáneo, mostrando un particular interés por la interpretación de piezas uruguayas. A su vez, un gran número de sus discípulos resultaron continuadores de este compromiso con la difusión de la música actual, acercándose a las obras contemporáneas en algunos casos de forma puntual, y en otros casos, con una dedicación mantenida en el tiempo. Este hecho propició el crecimiento del repertorio flautístico, así como su difusión en el ambiente musical, local y latinoamericano, con la correspondiente valoración de la comunidad musical y la sociedad en general.

A través de los datos recopilados, se pudo comprobar el compromiso de los instrumentistas con el estudio, interpretación, divulgación y ampliación del repertorio para flauta. Evidencia de esto es la solicitud a compositores de la creación de obras, el considerable número de estrenos realizados, y el breve lapso de tiempo transcurrido entre la composición y el estreno en gran parte de las piezas. Se destaca que en los casos donde la obra está dedicada a un flautista específico, el tiempo entre composición y estreno es menor aún, se entiende que la dedicatoria genera mayor predisposición para su estreno.

Respecto a la interacción entre compositores y flautistas para la creación e interpretación de las siete obras estudiadas en profundidad en este trabajo, se identificó su existencia en diferentes niveles, la misma se dio en diversos momentos del proceso creativo e interpretativo, y repercutió favorablemente en la creación y/o el estreno de las obras. Se observa que el trabajo de los intérpretes constituye un estímulo para la creación. A su vez, en los casos que existió un vínculo personal entre compositores e intérpretes, resultó una motivación extra para la composición de un gran número de obras, esta interacción influyó en la creación e interpretación del repertorio, impactando en el tipo, cantidad, escritura y estilo del mismo. Simultáneamente, este intercambio resultó beneficioso para las partes involucradas. En el caso de los compositores, los beneficios incluyen una profundización en la comprensión de las producciones técnicas del instrumento, una actualización de las posibilidades sonoras y una escritura que contempla mejor las características específicas de la flauta. Por su parte, para los intérpretes, implica una mejor comprensión de la tarea compositiva, la estética del compositor, la idea creativa específica de la obra y el manejo de un mayor número de herramientas para la toma de decisiones interpretativas.

En el transcurso de los treinta y siete años que abarca la creación del repertorio estudiado, se detectó una transición de un tipo de vínculo vertical a uno horizontal en la composición de obras. En las ocasiones que existió vínculo entre compositor e intérprete durante la preparación interpretativa de la pieza, esta tendencia a la horizontalidad fue más acentuada. Se identificó la presencia de trabajo colaborativo durante la composición de las obras más actuales, detectándose, en estos casos, una función mediadora e inspiradora del intérprete.

El análisis descriptivo de las obras estudiadas requirió una aproximación particular, que considerara las singularidades de cada pieza. Se determinó la presencia de una diversidad de características, desde el aspecto formal, uso de recursos compositivos, manejo del instrumento e interacción con electroacústica.

A su vez, el enfoque en el estudio técnico-interpretativo tomó *a priori* la heterogeneidad de los lenguajes compositivos y los requerimientos instrumentales utilizados, esto permitió resaltar las características específicas de cada obra. Esta tarea reveló que este repertorio, no sólo demanda un manejo virtuoso de la técnica

instrumental, sino también un conocimiento teórico que permita una lectura reflexiva, y un desarrollo de la creatividad dentro de la práctica interpretativa.

Se ha dado cuenta hasta aquí de una línea de investigación que demuestra la trascendencia de la interacción entre compositores e intérpretes en sus diferentes grados y etapas del proceso musical para la creación y difusión del repertorio contemporáneo uruguayo. Por lo antes dicho, en cuanto a la hipótesis planteada al comienzo del estudio, queda demostrado que el intérprete constituyó un elemento de importancia dentro de los procesos creativos en interacción con el compositor, y esta interacción se plasmó en las composiciones e interpretaciones y se transformó a través del paso de los años.

La tesis deja entrever la necesidad del registro de las interacciones, tanto en la composición de una pieza, como durante la práctica performativa. La disposición de estos materiales contribuye a la reflexión sobre los procesos creativos e interpretativos, facilitando futuras investigaciones sobre el trabajo colaborativo, y la función del intérprete dentro de la creación, que permitan reflexionar sobre las obras considerando el conjunto de factores que influyen en la creación e interpretación de estas.

Desde la experiencia vivida por la investigadora, como flautista dedicada al repertorio contemporáneo, con énfasis en la música uruguaya, se destaca que esta actividad permitió desarrollar numerosos y diversos intercambios con compositoras y compositores, así como trabajar en conjunto en la creación e interpretación de obras, hecho que resultó ser una de las motivaciones iniciales para este estudio. A su vez, es el deseo que el panorama de la música para flauta en Uruguay que se acaba de mostrar, junto con el catálogo de obras que ha sido ampliado abarcando sesenta y un años de producción, sirva como herramienta a la comunidad académica, aportando al estudio y divulgación del repertorio uruguayo para flauta sola y flauta con medios electroacústicos. Se espera además, que la mirada presentada en esta investigación artística sobre la interacción entre compositor e intérprete, ponga en valor esta rica experiencia del proceso creativo y que este camino permita abrir nuevas líneas de investigación que profundicen en el tema, ya sea a partir del catálogo que dio lugar a esta tesis, como de la observación de las interacciones, y que el recorrido de este

trabajo aporte un eslabón más en la cadena del estudio de la música en el Uruguay, enmarcada dentro del escenario latinoamericano.

## APÉNDICE I

**Catálogo de obras para flauta sola y flauta con medios electroacústicos de compositoras y compositores uruguayos (1962-2023). Natalia Bibbó (2023)**

<b>Año</b>	<b>Título</b>	<b>Instrumentación</b>	<b>Compositor/a (fecha)</b>	<b>Dur.</b>	<b>Estreno/ Intérprete</b>	<b>Dedicatoria</b>	<b>Grabación/ Intérprete</b>	<b>Edición</b>
1962	<i>Melodía</i>	Flauta	<b>Pedro Ipuche Riva</b> (1924-1992)	3'	23/9/1963 Club de Teatro <b>Germán Cuevas</b>	A la memoria de Sara Iglesias		Conservatorio Nacional de Música
1971/ 1972	<i>Cabotaje IIIb</i>	Flauta y Cinta	<b>Ariel Martínez</b> (1940-2019)	12'15''			CD. Compositores del Uruguay. Ed. Ayuí- Tacuabé <b>Beatriz Zoppolo</b>	
1977	<i>La auto-reflautación de Bloñilco</i>	Flauta	<b>Juan José Iturriberry</b> (1936)	9'	19/10/1977 Concierto del NMN Instituto Italiano di Cultura <b>Santiago Bosco</b>		CD. Compositores del Uruguay. Ed. Ayuí- Tacuabé <b>Santiago Bosco</b>	Atempo Ediciones Musicales

1980	<i>Égloga</i>	Flauta	<b>Diego Legrand</b> (1928-2014)	5'	16/6/1981 Concierto del NMN Instituto Italiano di Cultura  <b>Beatriz Bonnet</b>		Grabación de archivo del estreno	
1983	<i>Fantasia n°3</i>	Flauta	<b>J. Felipe Silveira</b> (1957-2009)	9'	6/11/1985 Concierto del NMN Instituto Goethe de Montevideo  <b>Santiago Bosco</b>		CD. Compositores del Uruguay. Ed. Ayuí- Tacuabé  <b>Santiago Bosco</b>	Atempo Ediciones Musicales
1983	<i>Ataulo</i>	Flauta	<b>Álvaro Carlevaro</b> (1957)	6'	3/11/1989 Concierto del NMN Instituto Goethe de Montevideo  <b>Beatriz Zoppolo</b>	Haig Atamián	Grabación de archivo del estreno	
1984	<i>Improvisación</i>	Flauta	<b>Álvaro Méndez</b> (1956)	4'30"	10/7/1985 Concierto del NMN Instituto Cultural Anglo-uruguayo  <b>Santiago Bosco</b>	Santiago Bosco	Grabación de archivo del estreno	

1986	<i>Ritual I</i>	Flauta	<b>Diego Legrand</b> (1928-2014)	6'	11/6/1986 Concierto NMN. Instituto Goethe de Montevideo  <b>Santiago Bosco</b>		Grabación de archivo del estreno	Atempo Ediciones Musicales
1986	<i>Formación</i>	Flauta	<b>Diego Legrand</b> (1928-2014)	3'30"	11/6/1986 Concierto NMN. Instituto Goethe de Montevideo  <b>Santiago Bosco</b>		Grabación de archivo del estreno	Atempo Ediciones Musicales
1986	<i>Linatto</i>	Flauta	<b>Aldo Raggio</b> (1940-2012)	5'40"	28/6/1986 Auditorio "Juan Victoria" San Juan, Argentina  <b>Renato Ligutti</b>	Renato Ligutti		
1986	<i>Opuestos</i>	Flauta	<b>Eduardo Fernández</b> (1952)	6'	10/6/1987 Concierto NMN Auditorio Vaz Ferreira  <b>Graciela Svara</b>		CD. Compositores del Uruguay. Ed. Ayuí- Tacuabé  <b>Graciela Svara</b>	Atempo Ediciones Musicales
1988/ 1989	<i>En el principio era el viento</i>	Flauta	<b>Alejandro Barbot</b> (1966)	5'	Sin estrenar			

1989	<i>Micro-ritmo n°2 (estudio sencillo sobre la clave de candombe)</i>	Flauta	<b>Sergio Fernández Cabrera</b> (1962)	3'	Sin estrenar		Grabación de archivo personal  <b>Ana Apotheloz</b>	Atempo Ediciones Musicales
1990	<i>Cadenza</i>	Flauta	<b>Antonio Mastrogiovanni</b> (1936-2010)	4'	1990 Festival EMCOPOR Porto Alegre, Brasil  <b>Beatriz Zoppolo</b>	Beatriz Zoppolo	CD. Entre el tango y la música contemporánea  <b>Beatriz Zoppolo</b>	
1993	<i>Cuatro piccitas</i>	Flauta	<b>Reynaldo Young</b> (1966)	2'30"	30/8/1995 Concierto NMN Auditorio Vaz Ferreira  <b>Sandra Nion</b>	Sandra Nion		
1995	<i>El tanguito del Entrevero</i>	Flauta	<b>Renée Pietrafesa</b> (1938-2022)	4'	5/11/2012 Concierto NMN Sala Zitarrosa  <b>Natalia Bibbó</b>	Hans Joachim Füss	Grabación de archivo del estreno	
1995	<i>Puntas</i>	Flauta	<b>Silvia Suárez</b> (1963)	4'15"	16/10/1996 Concierto NMN Auditorio Vaz Ferreira  <b>Sandra Nion</b>		CD. Compositores del Uruguay. Ed. Ayuí- Tacuabé  <b>Sandra Nion</b>	Atempo Ediciones Musicales

1995	<i>Ceros y unos</i> 1+ <i>Números enteros</i>	Flauta	<b>Silvia Suárez</b> (1963)	5'	29/11/1995 Concierto NMN Auditorio Vaz Ferreira  <b>Sandra Nion</b>		Grabación de archivo del estreno	
1997	<i>Evocación del pendenciero</i>	Flauta	<b>Sergio Fernández Cabrera</b> (1962)	6'	Sin estrenar			
1999	<i>Tres piezas para flauta</i>	Flauta	<b>Ulises Ferretti</b> (1953-2014)	10'	Espacio Cultural La Spezia  <b>Sylvia Navarro</b>		CD. Imágenes Ed. Timbó  <b>Sylvia Navarro</b>	Atempo Ediciones Musicales
2002	<i>Hálito</i>	Flauta	<b>Silvia Suárez</b> (1963)	9'	Sin estrenar			
2005	<i>Composición para flauta</i>	Flauta	<b>Ana María Pierotti</b> (1954)	4'40"	Sin estrenar			
2009	<i>Frágil</i>	Flauta bajo y Electroacústica	<b>Alejandro Barbot</b> (1966)	7'20"	27/ 7/2011 Concierto NMN Sala Zitarrosa  <b>Pablo Somma</b>		Grabación de archivo del estreno	

2010	<b><i>Lejana</i></b>	Flauta	<b>Marcelo Rilla</b> (1981)	6'45"	2010 World Music Hall - CFA Wesleyan University Connecticut, Estados Unidos  <b>Natacha Diels</b>	<a href="https://vimeo.com/110088575">https://vimeo.com/110088575</a>  <b>Natacha Diels</b>	
2010	<b><i>Esa silla</i></b>	Flauta	<b>Vladimir Guicheff</b> (1986)	3'45"	Sin estrenar	<a href="https://soundcloud.com/vladimir-guicheff-bogacz/esa-silla">https://soundcloud.com/vladimir-guicheff-bogacz/esa-silla</a>  <b>Daniel Hasaj</b>	
2011	<b><i>Aire de Tango y Milonga</i></b>	Flauta	<b>Raúl Jaurena</b> (1941-2021)	6'	2012 <b>Beatriz Zoppolo</b>	CD Compositores uruguayos del siglo XXI	
2012	<b><i>Burka</i></b>	Flauta y Electroacústica	<b>Sofía Sheps</b> (1987)	7'20"	4/8/2013 Concierto NMN Sala Zitarroza  <b>Julia Nudelman</b>	Grabación de archivo del estreno	

2013	<i>Minifalda roja</i>	Piccolo	<b>Alejandro Barbot</b> (1966)	10'	11/11/2013 Concierto NMN Sala Zabala Muníz  <b>Natalia Bibbó</b>		Grabación de archivo del estreno	
2014	<i>Acúfeno</i>	Flauta	<b>Juan Asuaga</b> (1974)	7'	25/6/2014 Concierto NMN Sala Zitarrosa  <b>Natalia Bibbó</b>		Grabación de archivo del estreno	
2014	<i>... y sin embargo... seguirá soplando...</i>	Flauta	<b>Camilo Rodríguez</b> (1977)	7'	27/6/2015 Ciclo de solistas Cercanías. Sala Vissi D'arte  <b>Natalia Bibbó</b>	Natalia Bibbó		
2015	<i>Marcha</i>	Piccolo-flauta- flauta bajo	<b>Vladimir Guicheff</b> (1986)	31'	1/12/ 2015. Konzertsaal der Hochschule für Musik und Tanz Köln Alemania  <b>Helen Bledsoe</b>		<a href="https://drive.google.com/file/d/0ByPs0G5XKykVRHIYQVdpWmd6VUk/view?usp=sharing">https://drive.google.com/file/d/0ByPs0G5XKykVRHIYQVdpWmd6VUk/view?usp=sharing</a>  <b>Helen Bledsoe</b>	

2015	<i>Lozania</i>	Flauta	<b>Carlos Weiske</b> (1956)	2'30"	Sin estrenar	Sandra Nion	<a href="https://soundcloud.com/weiske/lozania-para-flauta-sola-sandra-nion-en-flauta">https://soundcloud.com/weiske/lozania-para-flauta-sola-sandra-nion-en-flauta</a> <b>Sandra Nion</b>	
2019	<i>Para flauta 2019</i>	Flauta	<b>René Pietrafesa</b> (1938-2022)	3'	30/9/2019 I Simposio de flauta contemporánea Buenos Aires, Argentina  <b>Natalia Bibbó</b>	Natalia Bibbó	Grabación de archivo del estreno	
2019	<i>Bombillas</i>	Piccolo	<b>Gonzalo Pérez</b> (1981)	4'	30/9/2019 I Simposio de flauta contemporánea Buenos Aires, Argentina  <b>Natalia Bibbó</b>		Grabación de archivo del estreno	
2019	<i>Los ruidos que posso te entregar</i>	Flauta bajo	<b>Sebastián Nabón</b> (1991)	9'	30/9/2019 I Simposio de flauta contemporánea Buenos Aires, Argentina  <b>Natalia Bibbó</b>	Natalia Bibbó	Grabación de archivo del estreno	

2019	<i>Quimera</i>	Flauta y Electroacústica	<b>Lucía Chamorro</b> (1991)	4'30"	30/9/2019 I Simposio de flauta contemporánea Buenos Aires, Argentina  <b>Natalia Bibbó</b>		Grabación de archivo del estreno	
2021	<i>Inter reflautarum Bognilcensis in excelcis</i>	Flauta	<b>Juan José Iturrberry</b> (1936) y <b>Antonio Laviano</b> (1984)	5'	10/5/2023 Concierto NMN Sala Zitarrosa  <b>Natalia Bibbó</b>	Natalia Bibbó	Grabación de archivo del estreno	

## APÉNDICE II

## Transcripción de entrevistas a compositoras y compositores

### Juan José Iturriberry

Entrevista presencial, realizada el 27 de enero de 2016, en la ciudad de Montevideo.

**Natalia Bibbó:** ¿Cuáles fueron las motivaciones por las cuales escribiste “La auto-reflautación de Bloñilco”?

**Juan José Iturriberry:** Fue hecha simplemente, en uno de esos raptos de locura que uno tiene, por la semejanza, la traducción de “Bloñilco” a “traversa”, por un señor Traversa, que era un loco, que hablaba, pero se refutaba a sí mismo. No sabés lo que era, él hacía una afirmación y a los cinco minutos hacía la contraria, pero él arreglaba las cosas de tal manera que quedaba “bien”. Entonces, la idea, no es una anécdota estricta, pero la idea era a partir del nombre Traversa y de la flauta traversa, de esto se trata todo. Es decir, Bloñilco es el nombre de Traversa traducido al lenguaje de “Don Fulgencio”, que era una tira cómica que salía en una publicación humorística argentina, “Don Fulgencio, el hombre que no tuvo infancia”, él tenía un loro y habían inventado un lenguaje codificado, era muy ingenioso. Pero después yo saqué cómo era que venía, cambiaban las vocales, la A por la O, la E por la I y viceversa, la U quedaba igual y después las consonantes también cambiaban algunas, las menos comunes no cambiaban. La W, por ejemplo, no cambiaba. Pero en español no se usa para nada, se usa sólo para los nombres propios, nada más.

**N.B.** - ¿De dónde lo conocías al señor Traversa?

**J.J.I.** - Compañero de la Universidad. Era otro de los que mandaron a Siberia, junto conmigo (risas) y lo tuve que aguantar de compañero ahí. Un loco.

**N.B.** - ¿Trabajabas con él en la Universidad?

**J.J.I.** - Si, sí. Eso ocurrió en oficinas centrales, que era donde yo trabajaba. Yo en la Facultad de Humanidades estuve, pero en carácter de alumno. Como funcionario fui funcionario de

Universidad Central. Intervinieron republicaciones<sup>16</sup> y deshicieron todo, mandaron gente a Siberia. Parece cruel el lugar, imagínate en medio de esa cosa congelada con el aullido de los lobos de noche, era medio bravo. Era una Siberia mental, ¿no? Me mandaron a esa sección porque cuando vino la intervención cambiaron a la gente de lugar. Después me echaron, pero entretanto me tenían ahí en reserva, no sé para qué, en vez de echarme de entrada. Me tenían ahí y a Traversa también. Pero Traversa, pobre él, falleció, me enteré después. Él era el único que no sabía, o que aparentaba que no sabía que él era Bloñilco. Tenía como todo loco, es decir, como todo esquizofrénico tiene una faceta de ingenuidad, se creen muy perspicaces de darse cuenta de todo, de todas las trampas que les hacen. Pero en las burdas caen. Fíjate que sí, si conocés a algún loco, son así. Entonces a él le decían Kissinger también, que era el secretario de estado de los Estados Unidos. Le decían Kissinger porque físicamente se parecía, pero él creía que le decían Kissinger (sabía que le decían) porque era un hombre que arreglaba todos los conflictos que encontraba, él los arreglaba. Entonces, para él era una cosa de honor, donde él entraba se armaba más relajo todavía, pero él decía que se arreglaba. Bueno era un tipo así. Yo le tenía hasta cierto cariño, porque por otras cosas se hacía querer. Era un loco bueno, pero era loco.

**N.B.** - Compusiste varias obras solista antes de escribir “La auto-reflautación de Bloñilco”, para piano, guitarra y oboe. También después de 1977 escribiste para guitarra, órgano, varias para piano.

**J.J.I.** - Siempre tengo unas cuantas para piano porque es el instrumento que toco.

**N.B.** - Hacia el 2000 dejaste casi de escribir para instrumentos solistas, te dedicaste más a la música de cámara. ¿fue por algún motivo específico?

**J.J.I.** - No, nunca hubo ningún motivo expreso para nada.

**N.B.** - ¿Por qué no compusiste más obras para flauta sola?<sup>17</sup>

**J.J.I.** - Bueno, es una buena pregunta, nunca me la hice. No sé todavía, pero pueden venir.

**N.B.** - Respecto a la técnica específica de la flauta que utilizas en la obra...

**J.J.I.** - Si, si, como los cuartos de tono, por ejemplo, las oscilaciones micro tonales sobre una sola nota, las digitaciones, la percusión con las llaves, una digitación única, pero variando. Y

---

<sup>16</sup> Se refiere a la dictadura cívico-militar.

<sup>17</sup> Posteriormente a la realización de la entrevista compone junto con Antonio Laviano “Inter reflautarum Blognilcensis in excelcis”, para flauta.

tiene una al final que es muy difícil de hacer según alguien me lo dijo, que hay que cantar y tocar la flauta al mismo tiempo. Que es, como se dice vulgarmente recular en chancletas, (risas) casi un imposible.

**N.B.** - Respecto a esas técnicas, al momento de componer esta obra ¿consultaste algún material o algún intérprete?

**J.J.I.** - A Bosco<sup>18</sup> en parte. En realidad, pobre Bosco, un hombre que se esmeró toda su vida por que las cosas salieran bien. Hacía las cosas con mucho cariño, eso recuerdo. Y yo vine a patear al medio, a hacer ruido con las llaves y todo eso, me miraba como a un loco. El viejo me quería, y entonces me daba pelota. Él tocó, la tocó él, y quedé muy agradecido, además. Es una versión un poco seca, porque claro, él tuvo su formación académica de flautista tradicional. Y el sonido “plaaaaaa” (canta *crescendo*) y eso no. Le saldría al principio cuando empezó a soplar y todavía no dominaba la embocadura y bueno, le salían chiflidos y andá a saber qué cosas. Me acuerdo conmigo con el fagot también, yo estudié un tiempo de fagot y me pasaban cosas así. (risas)

**N.B.** - En la partitura nombrás el libro de Bartolozzi, ¿te basaste en él para las técnicas extendidas?<sup>19</sup>

**J.J.I.** - No. En ese libro, es un libro un poco engañoso, o la flauta es engañosa con respecto al libro. No sé cuál de los dos son más mentirosos. El propio Bosco me dijo que es un sistema de llaves lo que usaba Bartolozzi, implica el uso de un instrumento con un determinado sistema de llaves que era lo último que se conocía, pero que Bosco no lo tenía y no lo tenía nadie acá. Entonces él hacía imaginativamente algo, pobre él buenísimo, para lograr ese efecto sin respetar la indicación que yo ponía porque era para llaves abiertas. Pero se mostraba divertido y hasta contento el viejo. Por ejemplo, había una parte que salta del *p* un regulador de intensidad que va a *fff*, o una cosa así, casi al principio. Y no, sale una cosa muy melódica y yo le puse abajo “como grito proferido por un energúmeno”.

**N.B.** - Este trabajo que relatás, ¿fue previo a la partitura definitiva?

**J.J.I.** - No, no, no, la partitura estaba casi hecha, faltaban algunos detalles, para lo cual yo tuve el buen tino de hablar con Bosco, y Bosco tuvo la bondad de orientarme, entonces lo terminé.

---

<sup>18</sup> Se refiere al flautista uruguayo Santiago Bosco.

<sup>19</sup> Bartolozzi, B. *New sounds for the Woodwinds*.

**N.B.** - Más allá de “La auto-reflautación de Bloñilco”, ¿generaste algún vínculo compositor-intérprete, al momento de componer alguna obra?

**J.J.I.** - No. Porque la mayor parte de las veces ocurre, que es un poco abstracto el proceso de fabricación de una obra, soy yo que me imagino. De vez en cuando pruebo en el instrumento alguna sucesión melódica, su duración, su intensidad, todo eso, lo pruebo y después me imagino al instrumento haciendo eso. Un instrumento que no tiene que ser, que no podría ser el piano, si fuera el piano, claro, tengo el coso ahí al lado y escribo.

**N.B.** - Cuándo componés para piano ¿hacés eso?

**J.J.I.** - Ahora no. Ahora no estoy escribiendo, estoy en penitencia. Pero pienso seguir escribiendo igual. Me cuesta mucho. Estoy, como es que se dice, no quiero decir una grosería, hay un poco de estreñimiento poético, o si te resulta un poco más potable, diría machestismo de inspiración.

**N.B.** - La obra para piano a cuatro manos que estabas haciendo, ¿la terminaste?

**J.J.I.** - Está ahí sí, yo qué sé si la terminé o no. No me acuerdo, creo que sí. Yo ahora también, viste lo que te comuniqué en el ascensor, la idea que tengo, “El gran desastre para orquesta”. Yo tengo ganas de escribir con esos títulos antiguos, que existían en la antigua tradición del piano, de la época de mi abuela era esto “Gran estudio de concierto” se llamaba así o “Seis grandes estudios de concierto” de Listz por ejemplo, o algunos menos conocidos que Listz, también. Entonces se me ocurrió hacer una obra para piano a seis manos que se llame “Gran estudio de concierto para piano a seis manos”, que se llame así y que suene parecido a lo que sonaban los grandes estudios de concierto de la época de mi abuela que eran un poco posteriores a Liszt. Pero que eran muy tonales y muy “chan chan”. No así, no voy a escribir eso, pero algo que haga evocar a eso. Con bajos muy morrocotudos y en octavas acá arriba, era muy común. ¿Aparte de flauta estudiaste piano?

**N.B.** - No, en la Universidad solamente cursé una materia que se llama Piano Complementario.

**J.J.I.** - Ay, qué bueno ponerle ese nombre (risas) Piano complementario.

**N.B.** - Y ahora se llama Lectura sobre el teclado.

**J.J.I.** - “Gran estudio de concierto para piano a seis manos, o piano complementario o lectura sobre el teclado”, que bueno ponerle ese nombre.

No mirá, yo raramente pienso en el destinatario porque no sé lo que va a ocurrir. En una oportunidad sí ocurrió, por una necesidad urgente, porque tenía dos terribles pelotudos al lado mío, que nunca se decidían. Había un proyecto de una presentación en el interior, que después no se hizo, para variar, una vieja y mentada costumbre uruguaya de planear una cosa que después no se haga. Entonces había una posibilidad muy cierta de que en Salto se hiciera, porque según Felipe<sup>20</sup> él estuvo chamuyándose a los responsables para tocar obras de autores nacionales vivientes, y parece que le dijeron que sí. Entonces teníamos que encontrar obras o llevar obras nuestras o tocar de otros músicos nacionales vivientes. Esa era la idea, que íbamos a tocar nosotros. De ahí salió “Música para tres”. Entonces se hizo eso a las patadas, secándose la tinta de arriba del papel pentagramado. Salió así, ya derecho al ensayo y los ensayos eran un desastre, porque el otro con la flauta que hacía sonar, yo me agarraba la cabeza, entraba a destiempo o tocaba otra nota, y Felipe que no entraba nunca. Y yo escribí la parte de guitarra, la escribí sencillísima para que le diera el menor trabajo posible, y entonces aquello empezaba con un acorde. No, primero creo que había flauta sola, después entraba el piano. Estaba armado de tal manera que no presentara dificultad. Bueno, ardió Troya, no se hizo el concierto, yo comiendo con una bronca bárbara, pensando que hasta le sacaba horas al sueño para terminar con eso. Y entonces en esa vez sí, me pasó algo parecido, por supuesto, salvando las distancias del caso, algo parecido a Stravinski, cuando la finalización de la primera guerra mundial, en 1918, él estuvo en Suiza y ahí escribió la “Historia de un soldado”. Es música de cámara con una combinación muy original, eran los dos extremos de cada instrumento: violín – contrabajo, clarinete – fagot, trompeta – trombón, director y un relator que iba relatando las vicisitudes de la historia del soldado. Eso Stravinski lo hizo en una situación de emergencia. Nunca se le iba a ocurrir, imagínate hasta ese momento lo que Stravinski había hecho, todo el esmero que había en la orquestación. Mirá “Petruska” o “La consagración de la primavera”, todos los detalles, tu mirás esa partitura y decís ¡la pucha! Un director que agarre viaje con esto, es un desafío para cualquier director.

Acá lo asumí como un desafío, y ellos quedaron también en escribir. Iba a haber una obra de Iturribery, una obra de Felipe Silveira y de Ulises Ferretti, que no la hicieron. Y bueno, en ese caso sí, la experiencia de búsqueda de destinatario, antes de escribir la partitura, no fue una experiencia afortunada.

---

<sup>20</sup> Se refiere al compositor uruguayo Felipe Silveira.

**N.B.** - ¿Qué influencias como compositor podés reconocer en el período en que compusiste “La auto-reflautación de Bloñilco”?

**J.J.I.** - Estaba investigando sobre alguna forma de serialismo libre. No del serialismo de Schoenberg, del uso de los doce sonidos de la escala temperada, su ordenamiento, el retrógrado, luego el invertido, todo eso no. Otros artífices. Es decir, hay cierto juego de artificio en esto. Me gustaba, me sigue gustando jugar un poco con los sonidos, buscando un orden, yo por ejemplo pienso, ¿viste lo que estaba cantando en el ascensor? Bueno, de repente, ahí está, se me ocurre eso y escribo las notas. Pero después le busco a esas notas otro orden, otro valor para cada nota, más corto, más largo, algún silencio. Lo voy desfigurando de a poco. Y si queda algo que es interesante lo trabajo y si no lo mando a la mierda, así de fácil. En realidad, yo pienso que cualquier ordenamiento que tú hagas de sonidos es legítimo. Cualquiera. El desafío está en saberlos ordenar.

**N.B.** - Según tus comentarios, dentro de tu carrera reconocés dos etapas: una serial, que culmina con las “Seis piezas breves para flauta y guitarra”, que son dodecafónicas estrictas, y una etapa post-serial posterior.

**J.J.I.** - Sí, pero esa etapa sí ya la doy por liquidada. Difícilmente que yo escriba una obra.

**N.B.** - ¿“La auto-reflautación de Bloñilco” se encuentra en un período de transición entre estas dos etapas?

**J.J.I.** - Claro, es decir, hay un planteo de modos, de repente do, fa#, sol#, (canta el principio de la obra) como un grito de un energúmeno (reinterpreta), lo hizo Bosco todo lírico.

Sí, algo de eso hay. Hay otros que se basarán en otras cosas, o en nada. A mí, por ejemplo, las alturas de los sonidos me siguen importando. O sea, no me es indiferente poner un sonido o su octava aguda o su octava grave no me es lo mismo, según el momento podrían ser esas variantes, pero voy a estudiar muy bien cuál es la que me conviene, ¿qué es la que me conviene? la que me suena mejor. Porque la verdad es esa, uno puede estar lleno de teorías, decir una cantidad de cosas, pero después uno se siente medio mentiroso. Con el papel o la computadora después uno se deja llevar por la idea de eso y te lleva a un lugar donde tu no lo esperabas. La etapa serial fue una tentación que yo tuve también, porque me daba hasta cierto punto una garantía, que no fuera la escala de do mayor. Ni que fuera una escala mayor o menor disfrazada con alguna alteración. Cosa que me divierte mucho meter alteraciones, alterar los sonidos, poner sostenido, bemol a lo que es natural que a veces queda muy bien

eso. Queda muy bien a mi sensibilidad, a mi modo. No sé. No sé por qué lo de “Bloñilco” puede gustar, porque ya el título es medio fulero. Ya el título no es demasiado atractivo, más bien que hace huir.

**N.B.** - Tus títulos siempre son llamativos.

**J.J.I.** - Pero hacen huir, “El gran desastre”, es un poco pretencioso “El gran desastre”. No existe todavía.

Como aquel amigo de Fabini<sup>21</sup>, Lagarmilla<sup>22</sup>. Un loco, él tenía un concierto para piano y orquesta hecho por él. Y lo tenía todo acá adentro. Le preguntaban si lo había escrito y decía que no, tenía miedo que alguien le pillara la idea (risas).

... Raro que no me lo preguntaste todavía... qué me da por fijarme tanto en los locos.

**N.B.** - “El metro del señor Lorenzo”<sup>23</sup>, por ejemplo.

**J.J.I.** - Eso tiene mucho de loco, eran reales esos cuentos. Si, si, ¿por qué me siento tan atraído por los locos? El señor Lorenzo era un loco más pacífico que Bloñilco, parecía un monje budista meditando con una gran serenidad, y por debajo de esa serenidad había una locura.

**N.B.** - ¿Qué otro loco tenés en tus obras?

**J.J.I.** - “Los extravagantes”<sup>24</sup>, está dedicado a muchos personajes, está dedicado a Artigas, que era un extravagante, en esa época darle por buscar la igualdad de la gente, un loco, a quién se lo ocurre, habían varios, el deportista era un músico, que uso el seudónimo para despistar a la gente de su identidad, era un señor muy original, que pretendía que todo el mundo le tocara obras, y además que el Estado le financiara un mayordomo, era un extravagante. Y varios locos, un joven que subió al 141 y pidió permiso para sentarse, también, un extravagante, que te pidan permiso, ahora que la onda es atropellarse, ese era otro.

**N.B.** - Tenés una predilección por la gente rara.

---

<sup>21</sup> Se refiere al compositor uruguayo Eduardo Fabini.

<sup>22</sup> Se refiere al compositor uruguayo Roberto Lagarmilla (1913-1992).

<sup>23</sup> “El metro del Señor Lorenzo” (1999) para saxofón, trombón y piano.

<sup>24</sup> “Los extravagantes” (1996) para piano.

**J.J.I.** - Por los locos. Es así, ponelo nomás que me voy a divertir, - ¿te gustan los locos? Sí -.  
(risas)

## **Silvia Suárez**

Entrevista presencial, realizada el 8 de febrero de 2016, en la ciudad de Montevideo.

**Natalia Bibbó:** ¿Cuáles fueron las motivaciones por las cuales escribiste “Puntas”, “Ceros y unos. Uno +. Números enteros”, y “Hálito”?

**Silvia Suárez:** Bueno son distintas, ¿no? De “Puntas” no recuerdo. Recuerdo claramente el momento de estar escribiendo “Ceros y unos. Uno +. Números enteros”, estaba en el campo, una soledad pasmosa, un silencio pasmoso. Y yo sentada en un escalón de lo que era el living de nuestra casa de campo, de la chacra que teníamos, escribiendo esas obras, me divertí pila escribiéndolas. Es un juego numérico. Es un juego matemático, donde, si te metés adentro hay saltos enteros, pensado numéricamente, como números naturales, ¿verdad? sin fracciones, donde los medios tonos serían fracciones. Es un juego entre la matemática, o la aritmética y la música. O la descomposición de música en notas. A lo que me refiero son notas.

**N.B.** - Cuando escribiste “Puntas”, y “Ceros y unos. Uno +. Números enteros”, ¿ya habías creado tu programa de composición?

**S.S.** - Si, pero esa fue escrita a mano, totalmente a mano, papel y lápiz. Cosa que yo hice sistemáticamente siempre. Escribía alternando. Alternaba, me divertía preparando el programa para cada obra, le agregaba parámetros, el programa era totalmente parametrizable porque lo hice yo, o sea, hacía lo que yo quería. Y de hecho, con lo que daba también hacía lo que quería, pero me proporcionaba como células musicales. Con esas células yo después componía. Descartaba todo el resto, esas células las hacía dialogar entre sí, y a partir de eso... era como que yo misma me proponía materiales, células compositivas. Y “Puntas” surgió por ahí, “Puntas” fue de las primeras. En realidad, “Rendijas”<sup>25</sup> fue el primero y otros de piano solo, pero, en algún momento, y no recuerdo por qué exactamente, pasé del piano a la flauta. Yo creo que fue a raíz de que, al empezar a ir a los conciertos del Núcleo<sup>26</sup> y conocer otros compositores, y otras músicas y otros músicos, vi la posibilidad de que alguien tocara esas obras. Mientras que las de piano al principio las tocaba yo, o las podía tocar yo.

---

<sup>25</sup> “Rendijas” (1994) para piano.

<sup>26</sup> Se refiere al Núcleo de Música Nueva de Montevideo.

Previo a esta etapa compositiva que fue entre comillas “en manos de Graciela”<sup>27</sup> o “llevada de la mano por Graciela” yo tuve otra etapa que era de improvisación. Improvisaba al piano, primero al piano acústico, donde ponía un grabador, y después intentaba transcribir esas grabaciones. Yo me quedaba re sorprendida de lo que salía porque tocaba con una vehemencia y con una dinámica y expresividad que yo no era capaz de tocar cuando estaba interpretando otra cosa. Entonces empecé a grabar porque alguien me sugirió. Después intenté transcribir y era imposible. Era un trabajo chino.

En aquel momento empecé a pensar: ¿por qué no podré ponerle debajo de cada tecla un contacto para empezar a registrar lo que estoy tocando? Ahí me enteré que existía el midi. Ya existía en sus primeras etapas, estoy hablando del año 1986, 1987, 1988. Tengo cantidad de cassettes de aquella época improvisados. Me enteré que estaba el midi, y conseguí un piano electrónico, el primero que vino al Uruguay, un Yamaha que trajo “TodoMúsica”<sup>28</sup>. Trajo dos, uno me lo quedé yo. De hecho, me lo pidieron prestado cuando vino una vez una pianista japonesa a tocar, y ta, se lo tuve que prestar, no tenía chance. En ese piano, que era electrónico, era genial, porque yo improvisaba, quedaba todo grabado y me metía a decodificar, como ingeniera de sistemas que era, el código que iba a las grabaciones sonoras que hacía el propio clavinova. Y ahí descubrí el código midi, antes de saber que era un código, y que había libros que lo explicaban, y yo me metía a hacer todo eso. Y ahí empecé a hacer mi programa, para que, no solo yo tocando sino a través de la computadora generara resultados similares. De toda esa etapa compositiva y lúdica, digamos, lúdica entre la informática y la música surgió por ejemplo “Puntas”, que bueno, en cuanto surgieron los materiales, me gustaron, me gustaron mucho, me sentí bien con ellos y compuse esa obra.

No es el caso de esta trilogía “Ceros y unos. Uno +. Números enteros”, que fue la otra parte del proceso, la otra cara del proceso, que era papel pentagramado y lápiz. Y lo compuse en particular porque estaba sola, porque estaba en el campo, porque ni el piano tenía en aquella época en el campo, y era mi instrumento. Y necesitaba música y dije bueno, la voy a pensar y la voy a escribir.

Y, ¿por qué para flauta? bueno, porque ya conocía en ese momento a Sandra Nion, que había tocado y que habíamos hecho una gran afinidad personal, de amistad, entonces me estimuló a seguir componiendo para ese instrumento.

---

<sup>27</sup> Se refiere a Graciela Paraskevaídís.

<sup>28</sup> Se refiere a una casa de venta de instrumentos musicales en Montevideo.

**N.B.** - ¿Ya conocías a Sandra, cuando compusiste tu primera obra para flauta sola?

**S.S.** - Sí, sí, la conocía porque había tocado música de otros, la conocía como intérprete. Si yo no estoy confundida, Sandra había interpretado la primera obra que se tocó en el Núcleo de Reynaldo Yung<sup>29</sup>, que estrenamos, no se si no fue en el mismo concierto, o en conciertos consecutivos. Ambos muy cercanos a Graciela y a Coriún<sup>30</sup>, y ambos presentamos nuestra primera obra una vez que vino Leo Brouwer, que hubo un cursillo en el Instituto Goethe. Y Graciela nos estimuló a presentar obras a él, y los dos presentamos nuestra primera obra. La de él, creo que era para flauta sola, estoy casi segura que la había estrenado Sandra. La mía era de piano, era “Rendijas”. Entonces, eso creo que motivó a que yo conociera en ese momento a Sandra, que era la que estaba más a mano. Y de hecho después conocí a un par de hermanos que uno tocaba el violín, otro el piano, Martín y Gerardo Gramajo. Para ellos también compuse, y hay algunas de estas obras que las tocaron ellos. Y un poco, el conocer gente, que podía llegar a interpretar, y a mostrarme cómo sonaba eso que yo escribía de verdad, me estimulaba a escribir para ellos, para ese instrumento. Entrando más en relación con Sandra y haciéndonos amigas, es que escribí “Hálito” como un desafío a esa mujer que yo considero una gran flautista. Realmente con “Puntas” hizo un trabajo muy bueno, siendo una chica de veintipocos años, flauta en mano en un escenario impresionaba, impresionaba muy bien. Y más al compositor, daban ganas de escribir. Y bueno, seguí escribiendo, escribí “Ironías”<sup>31</sup> que es para flauta y piano, después “Pulso del silencio”<sup>32</sup> que tocaron ustedes, y así. Empecé a conocer a los músicos y eso estimulaba, la posibilidad de escucharlo, al compositor le es genial y necesaria. Porque hay montón de obras, como te acabo de mostrar que están guardadas, fueron escritas, se puso mucha energía, mucho tiempo, mucho de lo que uno era, y quedaron ahí.

**N.B.** - En el caso particular de “Hálito”, dejando de lado tu relación con Sandra, ¿hay alguna otra motivación al momento de componer?

**S.S.** - Si, como habrás visto la partitura es sumamente despojada. Tan despojada que se basa en sonidos que te quiten el aliento, o sea, pocas notas y quedate sin aire. La idea de toda aquella época era la austeridad. Yo también pasando por una crisis de los treinta y pocos, o de los veintimuchos, treinta y pocos. Enfrentada a un mundo consumista que yo detestaba y

---

<sup>29</sup> “Cuatro piecitas” (1993) del compositor uruguayo Reynaldo Young.

<sup>30</sup> Se refiere a CoriúnAharonián.

<sup>31</sup> “Ironías” (1996) para flauta y piano.

<sup>32</sup> “Pulso del silencio” (1997) para tres instrumentos cualesquiera.

reaccionaba, la música quería que fuera austera, casi nada. Mucho espacio, mucho silencio. Siempre dije, amo el silencio y lo sigo amando, en mi casa casi no hay ruidos. Me molestan los ruidos, soy bastante exigente con el silencio. Por supuesto disfruto de reuniones con gente y todo, pero no mucho bochinche, fiestas donde haya mucho ruido, mucho bochinche, aunque sea divertido yo no las tolero mucho rato, necesito volver a mi refugio, y bueno, así soy un poco bicho, ¿qué vamos a hacer? Y “Hálito” tiene eso, un instrumento solo, es decir, un ser humano solo parado frente al mundo con los pies en la tierra, con su instrumento en sus manos y con mucho que decir con pocos elementos. Ese era mi gran desafío permanente. Que quizás llegué al otro extremo de que faltaban elementos, es posible. De hecho, en los conciertos, yo veía eso en otros compositores, se pasaban para el otro lado, faltaba lenguaje, faltaban palabras en esa música, era demasiado vacía. Yo creo que no me fui para ese lado, pero, en ese momento yo buscaba la austeridad. Como que en mi mundo quería que se mostrara que se podía llegar a algo valioso con pocas cosas, con pocos elementos. Cosa que ahora en pintura lo sigo usando, yo uso muy pocos colores. De repente una gran paleta pastel-tiza, que los venden divinos, porque tenés una enorme gama, yo agarro tres. Y con esos tres me gusta hacer una obra, de repente, después algún toque, pero mínimo, de un cuarto o de un quinto color, no más de eso. Es como algo esencial en mí, ¿no? Qué hacer con pocos elementos. Nunca podría ser Wagner, por ejemplo, que me encanta la música de Wagner, pero nunca podría serlo yo.

**N.B.** - ¿Algunas de estas tres obras fueron escritas por encargo?

**S.S** - No. No, encargo nunca. Ni de estas ni otras.

**N.B.** - ¿Qué influencias tuyas como compositora reconocés en el período que compusiste estas obras?

**S.S** - Bueno, sin duda de la música que escuchaba en el Núcleo Música Nueva. Sin ninguna duda del criterio de Graciela que era mi guía, criterio que, digamos que mamé, que aprendí y que después lo procesé a mi manera y un poquito distinto a lo que era recibido, creo que es lo que tiene que ser. O fui creando mi propio criterio, quizás. Y posiblemente las últimas obras se aparten bastante de aquello, una de las que te estás llevando, “Brisas”<sup>33</sup>, seguramente, musicalmente se plantea otra visión del mundo. No sé, porque no me acuerdo y nunca se estrenó, recuerdo mi intención. Pero las influencias eran particularmente esas. Antes de esta etapa de conocer a Graciela y entrar en el Núcleo toda la otra etapa improvisativa en el piano

---

<sup>33</sup> “Brisas” (2010) para dos flautas y piano.

y luego en el teclado, la influencia era el mundo de Beethoven que fue mi primer amor de la infancia, yo siempre dije mi primer amor fue el piano a los 3 años, el segundo fue Beethoven y el tercero fue el que fue mi esposo. El piano y Beethoven, hay muchas músicas geniales de otros compositores, pero eso a mí me conmueve. Sí, y tendré influencias de muchos otros, pero era lo que yo quería hacer, el lenguaje que a mí me apasionaba. Bueno, el mundo contemporáneo lo conocí después. Entré en él, caminé en él, pero nunca me apasionó. Y eso es parte del problema, por eso estoy probando otra cosa, estoy buscando algo que me toque a mí, y que logre tocar al otro, al que escucha, al que ve. Que yo siento que con música no lo logré, creo no haber logrado, lamentablemente.

**N.B.** - ¿Ni siquiera en esos casos de estas obras?

**S.S.** - Sí, en esas obras sí. Creo que hay algunas en las que sí. En “Puntas” sí, en “Rendijas” también, probablemente “Ironías”, en algunas de las partes también se logre, y no sé si en muchas otras. Ojalá me equivocara.

**N.B.** - El programa para componer que creaste, ¿cuándo y por qué lo dejaste de usar?

**S.S.** - ¡Cuando dejó de andar! (risas) “Puntas” en 1994. Hubo un momento en el cual empecé a hacer cosas electroacústicas, porque conocí a un docente precioso, Bianchini<sup>34</sup>. Bianchini vino a la EUM, en el viejo local de la EUM, Bianchini vino, creo que dos o tres años consecutivos y yo empecé a ir a los cursos y me super entusiasmé, porque las primeras cosas que hice, esas sí llegaron, increíblemente la llevó Maggiolo<sup>35</sup> a Canadá una de ellas, y me dijo que habían gustado pila. Y me sentí como con la libertad de crear algo que no tenía que esperar que otro lo interpretara después. Quizás en ese momento dejé de usar mi programa. A ver, lo empecé a usar en el 94, donde lo creé, lo empecé a armar, sé que lo estaba usando aún en el 96-97, porque me acuerdo claramente, en el 96 fui a París, al IRCAM, y ahí llevé mi programa, y mostré parte a la gente, ahí estaba andando perfectamente.

**N.B.** - ¿En el año 1997 comenzaste a componer música electroacústica?

**S.S.** - Y es que ahí conocí a Bianchini. Claro, porque empezó a venir Bianchini. Pero, por ejemplo, “Decires”<sup>36</sup>, es también hecho con el programa y es del 2000. Hasta ahí sin duda se mantenía. Y ahí se acabó Silvia, en realidad, en las obras, ¿no? “Hálito” está hecha a mano,

---

<sup>34</sup> Se refiere al curso de Informática Aplicada a la Composición, en el Instituto de Música de la Facultad de Arte, dictado por Riccardo Bianchini, profesor del Conservatorio Santa Cecilia, Roma.

<sup>35</sup> Se refiere al compositor uruguayo Daniel Maggiolo.

<sup>36</sup> “Decires” (2000) para voz y piano.

papel y lápiz, de nuevo. “Brisas” está hecha a mano también... yo te diría que hasta el 2000 seguro. En el 2001 probablemente también.

**N.B.** - ¿Al programa lo abandonaste o dejó de funcionar?

**S.S.** - Es que no me acuerdo. Tengo la idea de que empezó a hacer cosas raras, esa es mi idea, pero no me acuerdo claramente qué pasó. Era muy casero y fue creciendo como un monstruito. Llegó un momento que de verdad era un monstruito, y claro, tocaba en un extremo y se me desarmaba en otro, era demasiado grande, demasiado ambicioso. Porque tenía la parte compositiva aleatoria, la parte de escritura, que después seguramente conocí el Finale, por compañeros del Núcleo que empezaron a mostrarme, yo no conocía ese programa. Pero aparte, tenía ese celo de usar lo que yo había hecho, aunque el resultado no fuera de la calidad del otro para mí era de altísima calidad. Porque era totalmente hecho por mí, y yo podía hacer lo que quisiera con él. Mientras que los demás programas tenían las limitaciones de que lo que te dejan hacer lo hacés y lo otro no lo hacés, entonces vas limitando qué querés escribir. Y eso es algo que lo hablamos con Graciela muchas veces, hasta dónde la herramienta te condiciona. Y yo creo que sí te condiciona en parte, hay que tratar de luchar contra eso, pero de todas maneras los condicionamientos, las limitaciones no son malas. Son exigencias, siempre, como eso de los tres colores, hay que lograr lo máximo que uno pueda hacer con tres colores, o con dos notas como “Rendijas”, tiene solo dos notas. O con “Ceros y unos. Uno+. Números enteros”, que tienen saltos prohibidos y con los permitidos había que hacer algo. Y un poco siempre se pone como mi estímulo, ¿no? prohibirme cosas para ver qué podía hacer sin ellas. Y el programa era un poco eso, un sugeridor de células de música, de materiales, que yo después usaba, recortaba, pegaba, etc. Y la parte de impresión que me era muy cómoda, porque siempre fui muy haragana, escribir algo que componía o improvisaba me daba un trabajo impresionante. Si podía evitarlo, lo evitaba.

**N.B.** - ¿Tuviste algún vínculo durante la composición de estas obras, o antes del concierto con Sandra?

**S.S.** - Durante la composición no. Pero siempre trabajamos previo al estreno.

**N.B.** - ¿Hubo alguna modificación de lo escrito luego de estos encuentros?

**S.S.** - No. Se trabaja la interpretación de la obra. Vos conocés bien mis partituras, no está todo dicho en las partituras. Para mí la partitura es una mera pauta, luego el trabajo tiene que ser. Es como una comida, el que la come la tiene que digerir, la tiene que procesar, la tiene que

metabolizar y convertirla en sí mismo. Y allí surge la música, y el que haga todo ese proceso con una partitura, va a ser distinto el resultado que otra persona. Y yo quiero eso, yo nunca esperé que el intérprete fuera un ejecutante. No. Eso lo admito en la electroacústica. Que ni siquiera se daba, porque en cada máquina que se calculaban los parámetros de una obra electroacústica el resultado era distinto, era casi como un intérprete. Pero en el caso de un músico humano mi expectativa siempre fue, y la conocés bien, que tomaran la poca cosa que está escrita, que leyeran la poca cosa que está especificada previo a la partitura, unas notas generales, y que la hicieran propia. Y al hacerla propia es lo que salga, es casi inesperado. Y tiene que ser coherente porque si no, un intérprete no es coherente en sí mismo. Ahora, ¿que se discute? cosas puntuales, de repente de dinámica, de algún tempo, de algo que esté librado al azar en la propia partitura y hay una decisión común, pero lo que está escrito yo no recuerdo haberlo tocado nunca, haberlo cambiado nunca, en base al trabajo, no.

**N.B.** - Con esto que decís me surge una interrogante, ¿qué pasa cuando no estás vos para brindar esos datos?

**S.S.** - No sé, habrá que ver. Si, hubo partituras mías que se tocaron y yo no me enteré. Una obra de piano solo “No, No”<sup>37</sup> que tocó la pianista, creo que Marta Rodríguez en Colombia. Yo me enteré a posteriori, nunca supe cómo salió. La propia obra que tocaron tus compañeros, yo no sé cómo salió. Y previo al estreno yo no me enteré de nada. No supe, no pude trabajar con ellos. Eso es así, una vez que uno pone algo en papel y lo larga al mundo, pues tiene que sobrevivir como pueda, luchará solo. Ahora, si hay posibilidad de trabajar con el intérprete, y si el intérprete tiene acceso a mi información inclusive cuando yo no esté viva, hará lo mejor que pueda si es un buen intérprete, y si es un mal intérprete hará lo mejor que pueda también. Es decir, la obra está ahí, yo no la voy a guardar bajo mi brazo para siempre y tampoco la voy a enterrar conmigo. No, sino no compongo. Mi idea es que, si hay la chance, si existe la posibilidad de trabajar juntos, es lo más lindo que hay.

**N.B.** - ¿O sea que encontrás enriquecedor el vínculo con intérpretes?

**S.S.** - Si. Para mí fue siempre muy lindo. Lo viví con muchas ganas. Aprendí mucho de eso, qué me preguntaban, qué no lo entendían, qué no veían el vínculo con la frase anterior y explicar el por qué, y explicar lo que yo sentía, creo que sirvió al intérprete para metabolizar, eso que hablo de alimento, metabolizar, y fue mutuo.

---

<sup>37</sup> “No, No” (1994) para piano.

**N.B.** - En el caso de otras obras, que no sean para flauta, ni para piano, que las podrías tocar vos, ¿pensás en un posible intérprete para tus composiciones?

**S.S.** - No. Porque no he tenido más vínculos con intérpretes. Cuando escribí “Decires”, por ejemplo, en realidad. Es para voz humana y piano, donde voz humana justamente no digo femenina o masculina porque ya conocés, que siempre estoy abierta a la trasposición y por supuesto al cambio de instrumento. Pero en este caso fue a raíz de que leí la poesía completa de Machado y dije, que precioso tomar frases que me significaron mucho de esas poesías y con ellas decir algo musicalmente. Y surgió de ahí. Entonces es necesario que alguien lo diga, pero tampoco hay palabras enteras, hay sonidos, hay vocales, hay consonantes que aparecen, y para mí eso surgió de Machado. Machado me transmitió cosas y yo las puse en música como mejor pude. Pero no conocía a ninguna cantante, ni siquiera yo era capaz de cantar eso. Capaz que ahora sí, porque no fumo, y recuperé mi voz (risas). Pero en ese momento no era capaz.

**N.B.** - Respecto a la técnica específica de la flauta, al momento de componer estas obras, ¿consultaste algún material?

**S.S.** - Ni la menor idea. Yo no tengo conocimiento de la técnica instrumental de ningún instrumento, salvo el piano.

**N.B.** - O sea que las compusiste con los conocimientos de instrumentación que tenías.

**S.S.** - Si, y escuchaba lo que se tocaba en los conciertos, sobre todo del Núcleo, y las maravillas que hacían con los instrumentos de viento, entre ellos la flauta. Pero yo nunca tuve una flauta en mis manos. Y tampoco me reuní con el músico, que sé que otros compositores lo hacían, capaz que me perdí de eso. Para ver, ¿qué podés hacer? ¿y qué otra cosa podés hacer?. Nunca fui efectista, nunca busqué efectos y quizá los llamé efectos a ese tipo de resultados. Quizás erróneamente, ¿no? No definiendo lo que yo hice. Explico lo que yo hice. No, nunca trabajé en la técnica.

**N.B.** - ¿Qué relación encontrás entre tu música y tu pintura? Porque cambiaste una por la otra.

**S.S.** - Tienen un origen común. Si, cambié una por otra. Yo vengo buscando un puente entre lo que pienso, lo que siento, y el mundo. Siempre creí que era la música, hasta que en algún momento creí darme cuenta que me estaba equivocando y que no estaba logrando ningún puente con la gente, con el mundo. ¿Y por qué pensé eso? porque fundamentalmente, lo que

recuerdo doloroso, con dolor digamos, era que en las audiciones de la música contemporánea dentro de las cuales participaba de vez en cuando alguna obra mía, tenían un auditorio, un público sumamente limitado. De repente éramos veinte, veinticinco, donde quince éramos compositores y el resto era la familia de los que estaban estrenando en ese momento. Entonces cuando eso se repite en el tiempo, lo que yo sentí es que estaba escribiendo para mis colegas compositores, y yo no quería eso. Nunca busqué ser erudita, nunca busqué ser buena entre compositores. Yo buscaba un puente con el mundo, un puente con la gente, sabiendo que como persona yo era muy tímida y me era muy difícil comunicarme de otra manera. Yo en aquel entonces no tenía amigos, era una persona muy aislada, muy solitaria. Y no sé cómo, pero en el proceso de la pintura yo me fui abriendo también a la gente. Yo, no a través de un medio como pudo ser la música o la pintura. A ver, volviendo a tu pregunta: ¿qué tienen en común? Eso, el porqué de su existencia, el para qué los hice. Yo no componía música para sentirme bien yo, y no pinto solamente para sentirme bien yo, si bien la pintura me dio algo que nunca había tenido que es la vivencia maravillosa de la alegría. Pintando por primera vez, yo sentí una alegría desbordante, al pintar, o al dibujar. No conocía eso y eso no me lo quiero perder. O sea, componer era un poco más cerebral, un poco más racional quizás, también. Mi época era más cerebral, más racional y a los cuarenta y pico cuando empecé a pintar yo estaba dispuesta, si querés, a una apertura que antes no sabía ni cómo. Pero con la pintura yo estoy llegando a la gente, creo que este puente lo supe hacer mejor que aquel otro. Y, como te decía el otro día, capaz que yo vuelvo a componer, yo creo que voy a volver a componer. Pero la que va a componer va a ser otra, otra persona, que ha conquistado de sí misma cosas que antes ni pensaba que podía conquistar. El hecho de no seguir tan sola, de tener amistad, de tener amigos, de tener amigos, de tener mucha más decisión sobre la propia vida. Y la pintura me ha ayudado pila en eso, hay algo que se destapó por la pintura que no lo había conquistado por la música. Hasta ahí se, más de eso no te sé decir, en este momento, pasarán los años y se sabrá, se verá.

**N.B.** - ¿Y qué me podés agregar con relación a la austeridad de tus obras?

**S.S.** - Es que me acabo de dar cuenta conversando contigo, de esto mismo. Eso sigue siendo vigente, sigue estando vigente. Yo veo gente que se pone a pintar y su paleta es un despliegue que ya en sí misma es una obra de arte. Todas las gamas, de todos los colores, es divina. Y mis frasquitos de colores, porque pinto con acrílico ahora, o cuando pintaba con óleo, eran los primarios, blanco y negro, cinco. Y ahora son los frasquitos esos, los primarios, blanco y

negro. Y con eso yo pinto todo lo que pinto. Me gusta prepararme los colores, hacerlos, no usar los que ya vienen.

**N.B.** - Igual que con el programa...

**S.S.** - ¡¡Ehhhh, tú lo has dicho!! Sí, sí. También me preparo mis bastidores, las maderas, tengo serruchos, tengo sierras, tengo cola, tengo todo el instrumental, yo me corto las maderas. Yo las voy a buscar al aserradero, elijo el tablón y del tablón se cortan las fajas, o sea, he aprendido mucho, y eso me gusta. Soy muy autosuficiente en todo, ¿no? Por supuesto tengo taladro, tengo todos instrumentos que no se espera que tenga una mujer, una dama. (risas) ¡Y de repente tengo muy pocos cosméticos! Pero tengo muchas herramientas. ¡Qué horrible, ¿no?! (risas) Qué vergüenza, ¡pues me encanta! (risas) ¿Y qué otra cosa hay en común? Hay una gran diferencia, es que la música no está a la vista y la pintura está totalmente a la vista. De hecho, acá nos rodean seis, siete cuadros míos que yo ahora, quizás estoy un poco más haragana, al principio era más novelera y el cuadro nuevo que hacía lo iba intercambiando, sacaba la tela, desmontaba la tela y ponía otra tela, y me fabricaba el bastidor, etc. Ahora me cansé un poco de eso y tengo muchísimas telas guardadas, que las pinto sueltas, las junto con manitos en una madera de a cuatro, cinco, seis, siete, preparo grupitos y así están colgadas por todos mis cuartos. La pintura está a la vista, y se aprende permanentemente, está ahí, estoy dialogando con ellas. Mi música, por llamarlo de alguna manera, la que yo compuse, está grabada, está en papel, pero no está a la vista. Está presente, pero no a la vista. De hecho, cuando hice la primera muestra de pintura, en el 2013, conversando con la persona que llevaba el “Shakespeare café”, donde hice la muestra, supo que componía, me dijo, -¿por qué no traes tu música, así en vez de que haya otro tipo de música de fondo ponemos tu música?- y me enfrentó a eso, de mirar hacia atrás y elegir qué de aquello acompañaba esto. Qué de aquella Silvia acompañaba a esta Silvia. Fue muy lindo, no fue fácil porque aquella música tan austera también es brava, digamos que no es colorida, tiene poco color y el primer evento de un *vernissage* de una primera muestra, yo quería que tuviera mucho color y mucho sabor, como los colores de la pintura. Pero de todas maneras hice una selección y hubo gente que percibió esa música como algo distinto, de los que fueron a la muestra. Y ahí se juntaron las dos cosas.

**N.B.** - ¿Has pensado hacer una exposición con música en vivo?

**S.S.** - Bueno eso es lo otro, ¿no? yo he dejado el piano de lado. Es como que tengo etapas y voy cerrando unas para abrir otras, no sumo mucho. Como que, cierro una para abrir otra. El

amor a primera vista con el chelo provocó el cierre del piano y yo por un año y medio no abrí el piano, que locura, y el chelo fue como que colapsó mis sentidos en aquel momento, estoy hablando del año 2007. Después de eso apareció la idea de un piano de cola, dije -es un gusto que algún día me voy a tener que dar-. Y empecé a mirar y podía acceder a ese gusto. Entonces busqué y conseguí un divino piano de cola, un Bösendorfen de madera natural de cuarta cola, chiquitito, que me cabía en el espacio que yo tenía, con un sonido de graves que se te caían las medias, era impresionante ¿Y qué pasó? Cerré el chelo, empecé con el piano y cerré el chelo. No puedo yo, no soy multitasking, como se diría en informática, multitarea. Y bueno, ahora ha pasado eso de que con la pintura dejé la música. Voy como pisando con un pie y levanto el otro, y cuando piso con el otro levanto el uno. No puedo estar parada en varias actividades creativas, aparentemente, expresivas simultáneamente. Y bueno, será un desafío.

**N.B.** - Dentro de tu trabajo como intérprete, ¿te dedicaste a interpretar tus propias obras, o también de otros?

**S.S.** - No, no. Salvo en este grupo que tenemos de *house music* digamos, que tocamos música de Bach y Vivaldi y nos divertimos pila con eso, ahí la contemporánea no pasa ni por la esquina, porque nadie quiere. Yo en algún momento he tirado la idea y silencio total, así que no. Y el resto, bueno, las pocas veces que toqué fueron mis obras en el Núcleo. Alguna vez estuve estudiando una obra ajena y reconocí que era totalmente incapaz, no me es fácil estudiar una obra contemporánea ajena para presentarla. No, no pude, no estoy preparada para eso. Mi pianismo es limitado, yo reconozco mis límites.

**N.B.** - Algo que puedas agregar sobre el vínculo compositora-intérprete?

**S.S.** - La enseñanza, la docencia, los talleres son como la cocina de personas. De ahí surgen vínculos muy lindos. Que es similar al trabajo previo a un concierto entre intérpretes y compositor. Se revive el momento de componer, pero se revive de otra manera. Y la interpretación es una re-creación sin lugar a dudas, si no lo es, no es interpretación, es ejecución. Y está bueno hacer vínculo siempre, ¿no?

## **Camilo Rodríguez**

Entrevista presencial, realizada el 17 de febrero de 2016, en la ciudad de Montevideo.

**Natalia Bibbó:** ¿Cuáles fueron las motivaciones por las que escribiste “... y sin embargo... seguirá soplando...”?

**Camilo Rodríguez:** ¡Qué momento!... Estoy tratando de recordar... Creo que no fue, la verdad, no fue onda, “tengo esto para flauta”, a mí las cosas me surgen al revés. Yo no escribo casi para instrumentos en particular, sino para personas, y creo que la oportunidad surgió de que vos quisiste tocarla, hicimos algo y bueno, vos sos flautista. Pero vino más por ahí. Yo, generalmente, conecto más con la persona que vamos a hacer algo y bueno, el instrumento está ahí.

**N.B.** - ¿No pensaste la obra a partir del sonido de flauta?

**C.R.** - No. No fue ahí. Después, te acordás, que probamos muchas cosas y ahí iban surgiendo, digamos, los materiales de la obra, pero no fue, -ah, tengo esta idea para flauta voy a conseguir una flautista- sino que fue, -bueno, vamos a hacer algo con Natalia, Natalia es flautista-. Bien, salió de ahí. Es por ahí la motivación. Es más con la persona que con un instrumento. Y yo casi que además parto de la base de que componer es componer ahí, en la situación, está la persona, el evento, o por lo menos hacia dónde va a ir la obra, para qué va a ser usada. Además, en este caso en particular de esa obra, es parte de un ciclo, que estás vos, está Gabriel<sup>38</sup> que ya tocó la obra para guitarra solista<sup>39</sup>, en su momento estaba la de piano<sup>40</sup>. Son un ciclo de obras similares, que están dentro de ese ciclo que básicamente está hecho para gente amiga, y para su instrumento. La obra no parte de -ah, tengo que salir a conseguir un flautista-, sino era más bien la gente amiga, que instrumento tocaba, y ahí generar las obras.

**N.B.** - Respecto a esta forma de componer, en relación con quien interpretará la obra y al evento en que será escuchada, ¿siempre pensás las obras de esta manera, o está más relacionada con el período de composición de “... y sin embargo... seguirá soplando...”?

**C.R.** - No hay ninguna obra casi, desde hace por lo menos tres, cuatro, cinco años, que no sea para una persona o para un grupo de personas, en el caso que sea un grupo de cámara. Pero

---

<sup>38</sup> Se refiere al guitarrista uruguayo Gabriel Pedocchi.

<sup>39</sup> “... y sin embargo... seguirá soplando...” (2008) para guitarra.

<sup>40</sup> “... y sin embargo... seguirá soplando...” (2006) para piano y guitarra.

siempre es para las personas. Por eso varias cosas de esa obra, yo creo, que en realidad no son gestos de la flauta, digámoslo así, sino son gestos tuyos. Entonces, trato de hacer obras idiomáticas para la persona. Ese es el desafío, componer una obra que sea para tal persona y no para tal instrumento. No quiere decir que no la puede tocar otra flautista, pero que los materiales y eso, salgan más bien de vos, en este caso, y no de los usos de la flauta.

**N.B.** - Pero la obra trasciende a la intérprete después de compuesta.

**C.R.** - La obra está hecha para vos. Después la vida que tenga la obra y eso excede de mí. La puede tocar cualquier flautista. Si, es verdad. Ahora, hay gestos de esa obra que surgieron de la interacción contigo. Que no eran -...tal cosa, que ya se sabe cómo es... a ver si vos lo podés hacer o no...o esto, o lo otro-. Sino que -¿a ver... esto...?-. Son gestos tuyos. Que obviamente son... esas cosas, estás hilando muy fino, ¿qué quiere decir tuyo? Por eso te digo, para sacarte lo tuyo, te cuento la de Gabriel... el trémolo de guitarra ese famoso, por ejemplo, lo toca Fernando<sup>41</sup>. Fernando, en la obra para dúo<sup>42</sup> también tiene, ahora, es idiomático de Gabriel, lo que hace Gabriel con eso, no lo hace Fernando. Fernando hace otra cosa, pero ese gesto salió de la obra para Gabriel. Y es como que, es de la obra, salió de ahí. Entonces, eso es a lo que voy, esa obra ¿la puede tocar otro guitarrista? por supuesto, pero es como que es de Gabriel, no es de guitarra. Y para mí, la obra de flauta es lo mismo, no es para flauta, es para Natalia. Y esa es mi motivación al componer y el desafío también. Porque no es tampoco tan claro qué quiere decir idiomático para una persona.

**N.B.** - ¿Reconocés alguna influencia musical en el período de composición de “... y sin embargo... seguirá soplando...”?

**C.R.** - Seguramente las hay, porque siempre las hay. No se si las puedo explicitar, no las se. Porque a veces las influencias no están tanto en los gustos musicales que vos tenés, ¿no? Hay cosas que me gustan, ciertos compositores, ciertas músicas, pero no se si esas son las influencias para una música, a veces es otra cosa, yo qué se. No las sabría explicitar, esa es la verdad. Y no creo que las influencias para componer una obra sean sólo, por lo menos, las músicas que a uno le gustan. No va por ahí. A veces hay cosas plásticas, a veces hay situaciones, a veces hay cuestiones literarias, lo que sea, otras influencias.

---

<sup>41</sup> Se refiere al guitarrista uruguayo Fernando Britos.

<sup>42</sup> “... exhalar... escapar el aire...” (2007), para guitarra y viola.

**N.B.** - Dentro de tu integral de obras ¿Podés contextualizar “... y sin embargo... seguirá soplando...”, es una obra con qué características dentro de tu producción?

**C.R.** - Sí. Pertenece a una serie de obras, a una obra más general. Son para guitarra, flauta y piano, y todas sus combinaciones, todos los dúos y el trío. Y a su vez, esas obras tocadas todas en simultáneo. La motivación de eso era -¡pa! qué lindo hacer esta obra pero que nunca se va a tocar, o era muy difícil de realizar, es mucha gente tocando, y eso es imposible-. Entonces estaba bueno ir generando las partes y que sea una obra en proceso con ideas más o menos similares, no ir cambiándolas, pero sí ir desarrollándolas, y bueno, generar esa obra. Por eso las obras tienen un parentesco. Podés decir que todo es una obra sola, pero también que cada una de ellas es una obra en sí misma. No se entienden sólo en conjunto, en sí misma es una obra. Por eso se toca solista. Esa obra en particular más otra, para mí están, todavía aún, por más que tengan unos años, están en la cabeza en la que ando. Digo, tienen cosas en las que yo todavía estoy, no es que, -esa obra ya fue, ahora estoy en otra onda-. No, para mí siguen siendo, lo que te dije anteriormente, que sea para personas y no para instrumentos, lo de la búsqueda en los límites de toda característica, de toda cualidad musical, que ande ahí en los límites, que no se sepa si es una cosa u otra, desde lo tímbrico, forma, todo lo que se te pueda ocurrir, y que sean parte de una composición general de la situación en la cual se va a tocar, ¿no? o sea, nosotros cuando la empezamos a hacer sabíamos para qué era, para cuándo, dónde se iba a tocar, por más que después tenga vida propia la obra. Y yo en esas cosas me parece, que son bastante generales, ¿no? En esas cosas que son como principios compositivos muy generales, yo todavía estoy en eso. A mí me interesa eso, seguir profundizando en eso. Ver qué quiere decir idiomático para una persona, hurgar en todo lo que sean los límites y no olvidarse de componer la situación en la cual va a ser escuchada la obra.

**N.B.** - A partir del trabajo con la intérprete durante la composición de “... y sin embargo... seguirá soplando...” ¿Se modificó algo de la obra?

**C.R.** - Es que no me lo modificó porque no había una idea “pre” en realidad es eso. La composición acá surge de la interacción. Obviamente, después de un período que nos juntamos varias veces, hicimos cosas, charlamos, no solamente escuchar, sino charlar, como ideas musicales y eso, bueno, ta, capaz que hay un período de sintetizar todo eso y plasmarlo en una obra. Que nunca fue -acá está la obra-, siempre fue un pedazo, ida y vuelta, hasta que quedó. Pero no hay... la pregunta presupone que hay una composición y después se modifica en la interacción. Creo que las ideas fueron surgiendo de la interacción. De ese hurgar,

conocer, masticar, ahí surge la obra. Quizás lo preconcebido a este trabajo de taller, que ya era una obra que pertenecía a un grupo, que tenía que tener ciertas características. Pero yo creo que la obra en sí, lo estructural, lo grueso de la obra, surge ahí, de ir tratando de sentir, no sé si la palabra es sentir, pero de entender la interacción. No hay una idea previa que después se modifica, sino que va surgiendo ahí.

**N.B.** - Respecto a la técnica específica de flauta ¿consultaste algún material al momento de generar las primeras ideas?

**C.R.** - Si, las ideas surgen, las primeras surgen, en realidad, de lo que uno ya escuchó, y de lo poco que puede conocer de la flauta, su funcionamiento, cosas básicas de técnica, puede intuir que puede andar. Pero después muchas cosas surgieron ahí. El sonido aquel, generado con las llaves, todo aquello que es una cosa bastante estructural de la obra, para mí surgió ahí. Empezamos con algo y después empezamos a escuchar que habían otras cosas, potenciar esas cosas que nos gustaban... - bueno, a ver... acá tenemos algo -, para mí, idiomático de Natalia. Que repito, no quiere decir que no lo pueda hacer otra persona, pero, me parece que es idiomático tuyo. Bueno, ahora, vamos a sacarle jugo a esto a ver qué es, qué es lo que está sonando exactamente, pero me parece que es eso. Siempre uno escuchó, algo conoce, estudió un poco y después, bueno, en base a eso, tirar las primeras piolas y después ver que salió de ahí. Pero... es eso.

**N.B.** - Después de escuchar la obra terminada, o de su estreno, ¿te surgió interés de modificar algo?

**C.R.** - No, no de modificar, creo que se podrían, por el recuerdo que yo tengo, se podrían potenciar algunas cosas, pero que es más charlarlo entre nosotros. Creo que hay unas cosas que ya hablamos, por ejemplo, me parece que el miedo ese al *pianissimo*, en realidad, no pasa nada, viste que no pasa nada. Me parece que, osea, se puede ir más para el límite, se puede ir más y la obra se potencia más. Pero eso no quiere decir que yo vaya a modificar la obra. Sino que son cosas a hacer una nueva lectura.

**N.B.** - Eso sería mayor trabajo de interpretación.

**C.R.** - Si, porque en realidad, me pareció que funcionó, dentro lo que quiere decir funcionar una obra, o por lo menos yo no tengo más para decir de la obra, digamos.

**N.B.** - ¿Cuánto tiempo de este trabajo en interacción con la intérprete tomó la composición de “... y sin embargo... seguirá soplando...”?

**C.R.** - Puede ser que haya habido un año. No creo que haya sido un año de continuo. Pero puede ser que desde la primera juntada de la obra hasta -esto es lo que hay que tocar- puede haber habido un año. Yo no me acuerdo, porque además tampoco fue continuo. Creo que hubo una temporada de cocina ahí en el medio, también, que es tiempo que no nos juntábamos.

**N.B.** - ¿Alguna de tus obras fue escrita por encargo?

**C.R.** - Encargo, no. Encargo en lo que tradicionalmente, o lo que es laboralmente en el mundo de la composición no. Vos no me encargaste una obra, en el sentido de que no fue -bueno...te voy a encargar una obra- sino que dijimos -vamos a hacer una obra-. Pero no encargo. Y mucho menos encargo de alguien que no conozca, porque no me pasa. Encargos no son, juntarse con Vittorio<sup>43</sup> que nos conocemos hace años y quiere hacer una obra solista para trompeta, yo no lo llamaría un encargo. A lo que se llama encargo de una obra, o sea lo que es encargo en el mundo de la música. Yo no lo llamaría un encargo. Yo lo llamaría un trabajo creativo, dos en el caso de las obras solistas o entre más, en el caso de las obras de conjunto. La última obra estrenada que fue la del Paraguay<sup>44</sup> en la iglesia, tampoco la llamaría un encargo. O sea, fue una idea de un concierto en una iglesia con una acústica particular y un trío, salió. Pero es más un relacionarse que un encargo, ¿no? para contarte la última. Me parece a mí.

**N.B.** - Y en ese caso no tuviste la oportunidad del vínculo con los intérpretes, ¿o sí?

**C.R.** - Sí. Pero de otro tipo.

**N.B.** - Contame cómo fue.

**C.R.** - Era el desafío de la distancia. Porque todo esto tiene el desafío de la distancia, ¿qué pasa cuando hay una distancia de por medio? No hay un “cara a cara”, digamos. Y bueno, a Gerardo<sup>45</sup> lo conocía más, pero a los otros no tanto, lo primero que les dije fue -bueno, perfecto, yo me animo, me animo a tratar, pero vamos a tomarnos, no me acuerdo si fue un mes y medio o un mes, de una interacción con los tres, vía mail-. Porque yo no me puedo amputar la posibilidad de componer a una persona que no la pueda ver. Bueno, a ver qué pasa

---

<sup>43</sup> Se refiere al trompetista uruguayo Vittorio Pera.

<sup>44</sup> “Gritos, grietas...” (2015) para violín, viola y contrabajo

<sup>45</sup> Se refiere al violista uruguayo residente en Paraguay, Gerardo Gramajo.

con la interacción. Entonces ellos me dijeron -no pasa nada, vos me mandas ideas, las grabamos, te las mandamos-, y ahí también como desafío fue que la palabra sea la única interacción. Lo cual genera como un ruido porque vos escribís una cosa, ellos la prueban, y lo que te viene de vuelta no es lo que sonó, sino es lo que ellos te cuentan que sonó. Y también las motivaciones, al principio fue... -bueno, ¿qué cosa tendría que tener esta obra, qué nos gustaría a los cuatro?- a ellos tres y a mí. Y fue todo un ida y vuelta. Y estuvo buenísimo, para mí fue nueva la situación, fue todo a través de palabra. Y surgió una obra, después yo fui para allá, la ensayamos y alguna cosa modificamos, pero mínima. Y en una de todo ese período Gerardo vino acá, entonces un día nos juntamos acá y charlamos de la obra, puede decirse que fue el cara a cara con uno de ellos, digamos, que vino acá, a Montevideo. Pero fue otra dinámica. Pero con el mismo concepto de tratar de que... yo les dije -la idea es que sea para el trío de ustedes, que sea idiomática del trío-, entonces tenemos que hurgar en qué es lo que puede llegar a tener de idiomático el trío, qué es lo que puede tener de esencia ese trío. Y bueno, salió lo que salió. Después, jugará o no, pero bueno, esa es la búsqueda, tampoco es que se acabe en eso, es la búsqueda. Y también nos conocimos mucho más entre nosotros, porque a Gerardo lo conozco más, pero a los otros dos los habré visto una o dos veces. Nos conocimos mucho más intercambiando ideas. Y eso está buenísimo también.

**N.B.** - Algo que quieras agregar sobre el vínculo compositor-intérprete.

**C.R.** - Yo creo que tiene que ser en la interacción, cada vez estoy más convencido de eso. Tiene que ser una interacción. Porque la música que salga de ahí me parece que es mejor música, pero también porque la relación humana que surge de ahí también es mejor, y hacer música también es relacionarse.

**N.B.** - ¿Y qué papel tiene el público en todo esto?

**C.R.** - Creo que la pata que te dije hoy, en cual el público tiene otra relación con la música que escucha y también con la persona, está en eso de componer también la situación. Que no siempre lo podés hacer, a veces una obra se toca en un lado, porque se va a tocar en algún lado y ta. Pero cuando nosotros generamos los conciertos, la forma de invitar a la gente, la forma también de charlar con la gente después del concierto y eso, y la predisposición con la que viene esa persona a escuchar una música. En las cosas que vos puedas generar de ese evento es también parte de la composición. Por eso hoy te decía que saber para cuándo se va a tocar la obra, con qué características, el lugar. No todas las obras funcionan en los mismos lugares. Ese tipo de cosas. Bueno y ahí lo que intentás es relacionarte con el público con un

poco más de intensidad y de intimidad. Repito, es búsqueda, nada más. Algunas cosas aprendés, otras cosas funcionan, otras cosas no, y a veces sale mal, punto. No pasa nada. Nadie se va a morir. A lo sumo sale mal una situación y ta, nada más. Evaluar y seguir.

## **Eduardo Fernández**

Entrevista presencial, realizada el 18 de febrero de 2016, en la ciudad de La Paz, Canelones.

**Natalia Bibbó:** ¿Cuáles fueron las motivaciones por las cuales escribiste “Opuestos”?

**Eduardo Fernández:** Ah bueno, difícil decirte, dejame pensar. Yo tenía la idea de intentar alguna cosa para flauta sola en algún momento, porque me gusta mucho “Density” de Varésse, “Syrinx” de Debussy, era un desafío interesante porque es como lo más simple que podés hacer, que es como un dibujo sin levantar el lápiz del papel a ver que te sale. Y apareció la ocasión porque andaba Beatriz Bonnet por acá, no se si la conociste, ahora está en Estados Unidos. Me vino una idea, bueno, se lo doy a probar a Beatriz, lo hago. No fue un encargo, ni fue escrito para ella, ni sabía cómo tocaba, digo, fue un pretexto para hacer esta idea que tengo hace tiempo que no sé de cuándo la tenía.

**N.B.** - ¿Partiste de la idea de hacer una obra para flauta sola?

**E.F.** - Sí, sí. Era hacer algo para flauta sola, ese era el presupuesto, como un deber.

**N.B.** - “Opuestos” la escribiste en el año 1986, y como decís, se la diste a probar a Beatriz Bonnet, pero no la estrenó ella.

**E.F.** - No, creo que la estrenó Graciela Svara. Después se la llevé al viejo Bosco, Santiago padre, y él se la pasó a Graciela.

**N.B.** - ¿A Santiago Bosco le entregaste la obra ya terminada?

**E.F.** - Si, la obra ya terminada

**N.B.** - ¿Durante la composición hubo alguna relación entre vos como compositor y algún intérprete?

**E.F.** - No. Yo había estado averiguando un poquito con Gladys Margounato, que hicimos muchos conciertos juntos, esto es años antes de escribir la pieza, para ver un poco algunos recursos que me interesaban, el tipo de percusión de las teclas y cosas por el estilo. Me acuerdo que había anotado qué sonidos se podían hacer y cuáles no y todo eso. Pero eso fue como juntando inventario, con vistas a algún día. Así que no hubo ningún tipo de interacción, de hecho, la escribí en un día, una tarde. De la tarde hasta altas horas de la noche.

**N.B.** - ¿Para alguna de las interpretaciones, ya sea para el estreno o para ser tocada en algún concierto tuviste interacción con algún intérprete?

**E.F.** - Bueno, no, tampoco. En tu caso sí me acuerdo que cuando la hiciste en el Núcleo<sup>46</sup> conversamos un poco pero, con Graciela no. Además, yo creo que no estaba en ese momento, creo que no estuve en el estreno. Que me ha pasado varias veces de no estar. Te quedás con la curiosidad de saber si funcionaba o no.

**N.B.** - O sea que escuchaste la grabación de su estreno en el concierto.

**E.F.** - Si sí, después está la grabación en un disco de compositores uruguayos el del Núcleo. Pero tenía bastante claro, más o menos, como funcionaba. En realidad, yo pienso que ser intérprete te ayuda a eso porque uno es un poco más realista. No vas a escribir cosas absolutamente anti-instrumentales. A propósito, quizás, como el candombe del segundo movimiento, eso fue también deliberado como una cosa de alienar el ritmo del candombe, ponerlo en otro contexto y ver qué se hacía con eso.

**N.B.** - Respecto a la técnica específica de flauta, al momento de componer “Opuestos”, ¿consultaste algún material, o a alguien más allá de Gladys?

**E.F.** - No, pero ya habiendo hecho muchos conciertos con flauta no solo con Gladys, sino en Estados Unidos con Gary Schocker también, no me acuerdo si fue antes o después, pero tenía una idea de que puede hacer una flauta y que es lo que puede hacer que queda bien y qué cosas son incómodas.

**N.B.** - ¿Por qué no compusiste más obras para flauta?

**E.F.** - Bueno, en realidad, usé la flauta en un trío, después, para flauta, violín y guitarra. Y después no se ha dado.

**N.B.** - Me refiero a obras para flauta solista.

**E.F.** - No se ha dado, no. Además, creo que una pieza para flauta sola la hacés una vez en tu vida. (risas) Tampoco te vas a poner a hacer, porque es un tipo de desafío, es como, a ver si lo podés hacer, ¿no? pero una vez que lo hiciste. Además, yo creo que usé todo lo que se me ocurrió ahí para flauta, no me quedaría mucho más para hacer. Por ejemplo, lo polifónico es un tema que a mí no me interesa para nada, entonces, la verdad no sabría qué hacer. Nunca

---

<sup>46</sup> Se refiere al Núcleo de Música Nueva de Montevideo.

hay que decir nunca, pero no lo tengo en planes. Quería ver si podía hacer algo para flauta sola que funcionara, después realmente, a no ser que me venga una idea específica para hacer algo.

**N.B.** - ¿Compusiste para otros instrumentos solistas, además de guitarra?

**E.F.** - No, en general, cada pieza tiene un tipo específico de armado, de procedimiento. A veces repito alguna cosa que sé que funciona, o que para un efecto específico necesito hacer un tipo de cosa, y las uso en varias obras, evidentemente, pero cada vez menos en realidad. Porque lo que trato de hacer, los procedimientos vienen siempre de la idea. Vos querés desarrollar algo. Quería hacer, por ejemplo, tenía la idea de dos movimientos en “Opuestos”, uno que fuera discursivo y el otro que fuera rítmico, digamos recitativo y danza, si querés. Entonces el recitativo iba a tener partes que fueran ejecución normal y otras con cosas de ejecución no tan tradicional y se me ocurrió la idea de contrastar esas dos, que fue lo que pasó. Pero lo hice completamente a mano limpia, eso no está calculado.

**N.B.** - Vos me habías comentado sobre una función matemática que utilizaste para componer “Opuestos” que daba un resultado aleatorio. ¿Podés explicar mejor esa teoría?

**E.F.** - Ah, si, bueno. En el segundo movimiento si, hay una pila de cosas que están calculadas.

**N.B.** - ¿Ese cálculo es sobre la cantidad de apariciones de cada sonido?

**E.F.** - Está calculado primero la estructura general, que tenés las notas repetidas, que hay una secuencia específica en que van, y el tipo de interrupciones que van sobre esas notas repetidas, eso también está calculado para cada sección del segundo movimiento. No me acuerdo ahora, pero si tenés la partitura a mano la miro y te digo.

**N.B.** - ¿Y la presencia de los silencios?

**E.F.** - Eso está calculado también. No siempre, al principio están simplemente para respirar y para generar la célula rítmica. Después lo que hay es escaparse hacia octavas o a otro sonido. Y en realidad lo que hace es una especie de la mayor. Es la - do# - mi, con interrupciones. Y después, esta serie de alturas, creo que están los doce sonidos, si me acuerdo bien. Porque la idea era hacer interrupciones, las frecuencias de las interrupciones acá están vinculadas por no me acuerdo qué tipo de método, pero hay.

**N.B.** - ¿Interrupciones le llamás a las notas o a los silencios?

**E.F.** - A los saltos. Acá es la parte rítmica más o menos libre, si me acuerdo bien. Después hay una serie de doce, que van apareciendo, interrumpiendo el la. Y después, dejame pensar... después... no está estructurada esta parte. Están estructurados la cantidad de notas, pero no los saltos. Y el motivito de las notas vecinas que las uso como si fueran motivo de, que aparecen, y te recuerdan el principio. Después empiezan a entrar los silencios. Se van incrementando los silencios y hay una función logística también. Eso lo saqué del libro de Hofstadter<sup>47</sup> que estaba leyendo, un libro que en un tiempo estaba muy de moda, es un libro sobre lógica, matemática, biología y una cantidad de cosas distintas. Todo con el tema autorreferencia. Y eso, estaba la ecuación logística y eso me sirvió para que las cosas sean impredecibles, que no se sabe cuándo van a aparecer, que no son previsibles. Y la idea que al final iba hacia el silencio, y termina en silencio total.

**N.B.** - ¿Por qué se da la referencia al candombe? ¿Por qué candombe y flauta?

**E.F.** - Porque sí. Porque me servía como estructura rítmica reconocible, por lo menos en Uruguay. Y me servía también por contraste con el discurso del primer movimiento que es más bien de tipo tradicional moderno digamos. Para hacer algo que fuera completamente distinto, lo más distinto que se me ocurrió fue el candombe. Y la idea de usar candombe y flauta es totalmente delirante, así que todavía me interesó más. Y me servía porque los acentos del candombe son más o menos irregulares y me van introduciendo la idea de alteraciones irregulares dentro de un flujo, también. Así que todo eso venía junto. Todo el tema de la metáfora política de la pieza, me di cuenta muchísimo después. Años después.

**N.B.** - ¿Eso no fue pensado?

**E.F.** - No, no lo pensé para nada. Estaba la idea de un discurso oficial e interrupciones y que al final ganaban las interrupciones, como que toman el micrófono y dicen algo del candombe, eso lo tenía claro, pero no le hubiera visto que eso tiene implicancias muy fuertes. En ese momento yo creo que nadie se dio cuenta. Yo me di cuenta muchos años después porque vino Nicolaus A. Huber a hacer un curso, un compositor alemán muy bueno. Y una de las obras que yo presenté era ésta. Y me puse a analizarla un poco a ver qué le podía comentar a Huber y me quedé helado viendo que había esa cosa que no había visto. A veces pasa, a veces no te enterás nunca.

---

<sup>47</sup> Se refiere al libro "Gödel, Escher, Bach" (1979), de Douglas Hofstadter.

**N.B.** - ¿Cómo podés ubicar “Opuestos” dentro de tu integral de obras, tiene alguna relación con algún período, etapas compositivas?

**E.F.** - Yo creo que es bastante representativa de lo que yo hacía en esa época. Por lo menos que era trabajar con cosas bastante matematizadas. Como un instrumento, digamos, no como método de composición, sino, para obtener este efecto, entonces uso tal cosa. Como la ecuación logística de la segunda parte, pero aparte de eso, debe ser de las piezas más libres que he hecho, con menos estructuración previa.

**N.B.** - ¿Qué influencias como compositor podés reconocer en el período en que compusiste “Opuestos”?

**E.F.** - Y mirá, uno a veces tiene influencias y no se da cuenta. Yo había hecho un poco antes un curso con Lachenmann en Buenos Aires. Que la verdad acá no veo muchos rastros. Quizás el uso de algún elemento no tradicional en el primer movimiento, pero aparte de eso... la idea de descontextar es muy importante para Lachenmann y quizás yo me fugué para el tema del candombe. Pero aparte de eso, de Lachenmann hay muy poco acá me parece. Yo estaba muy interesado en Stockhausen y Xenakis en esa época o un poco antes. Pero tampoco te podría decir que reconozco esa cosa de ahí, quizás hay y no me doy cuenta.

**N.B.** - Más allá de “Opuestos”, ¿generaste algún vínculo compositor-intérprete al momento de componer alguna obra?

**E.F.** - Y, mirá. Hasta ahora realmente no. Las cosas que he hecho son para guitarra, la discusión la tengo conmigo, pero mirá que tampoco pruebo las cosas que escribo en mi guitarra. Me entero después. Después me tengo que poner a leerlas del otro lado del mostrador.

**N.B.** - ¿Y con otros instrumentos?

**E.F.** - Con otros instrumentos en realidad tampoco he tenido, previo a terminar la pieza. Y en general me ha ido bien porque he escrito cosas para cuerdas, por ejemplo, que han funcionado bien, sin ningún problema. Hasaj<sup>48</sup> me dijo una vez que la parte de violín del trío era como escrita por un violinista así que... mejor que eso, no podés pedir. Me puse a pensar cómo estaban distribuidas las cuerdas del violín, que en realidad es una secuencia inversa a la de la guitarra, son cuartas en vez de quintas, entonces podía tener una idea de que tipos de

---

<sup>48</sup> Se refiere al violinista uruguayo Fernando Hasaj.

posiciones iban a armar ciertos acordes, yo trato de tener ese tipo de cosas en cuenta. Si el intérprete se da cuenta que el compositor está respetando el instrumento, que trata de escribir idiomáticamente, me parece, ya Rimsky Korsakov decía, que va a estar mucho mejor dispuesto. Además, estoy aburrido de tocar cosas no idiomáticas en guitarra, también. Y a veces uno se rompe el alma con cosas que podrían haberse hecho mucho más fácil y mucho más efectivas. Así que hasta ahora no he tenido realmente un diálogo con un intérprete de -a ver qué se puede hacer con tu instrumento- Si escribiera para algún instrumento que no conozco bien, como casi todos los metales, por ejemplo, ahí seguramente sí tendría que hablar con alguno. Pero creo que hablaría para tener una especie de inventario. Pero no para el proceso de composición.

**N.B.** - ¿Y para el momento de la interpretación?

**E.F.** - Y, en realidad tampoco porque, en general, esto parece una paradoja, pero yo no le dejo mucho campo a los intérpretes. Fijate que está todo indicado realmente, no hay mucha parte que pueda generar mucha duda. Eso lo reforcé por una cosa que me pasó con una pieza de guitarra que la hizo Miguel Angel Gigolet, un excelente guitarrista, muy amigo. Falleció ya. La hizo en Buenos Aires. Y yo había escrito un poco aleatoriamente las cosas, y me di cuenta que escribir tan abierto, hacía que en realidad no se respetara lo que habías escrito. Porque vos ponías seis segundos y hacía veinticinco en una parte, por ejemplo. Y funcionaba igual, pero era demasiado riesgoso, me di cuenta. Porque al final, vos pusiste esa duración porque la idea te pedía que hicieras eso. Desde entonces nada aleatorio o lo menos posible. Está todo indicado, entonces, “Opuestos” por ejemplo, no veo de cuántas maneras podés hacer el segundo movimiento, o lo tocás o no lo tocás. Pero no hay mucho margen. Capaz que en alguna obra que haga después me aparece una situación en la cual sí realmente hay varias posibilidades, pero hasta ahora no me ha pasado. Voy a sonar medio arrogante, viste, pero yo trato de determinar realmente los parámetros tal cual.

**N.B.** - ¿Algo que puedas quieras agregar respecto a la relación compositor-intérprete?

**E.F.** - Ese es todo un tema, yo en una época más que nada con Santórsola<sup>49</sup>, toqué muchas piezas de él. Estudié muchas piezas de él, con él. Y eso me vacunó totalmente. No fue una relación cómoda. Y además él escribía bastante sin tener mucho en cuenta las características de la guitarra, entonces había cosas que realmente eran incómodas y no sonaban como él quería y vos no podés arreglar la cosa poniéndole *fortissimo* a algo que nunca te va a sonar

---

<sup>49</sup> Se refiere al compositor uruguayo Guido Santórsola.

*fortísimo*. Entonces, yo trato de tener en cuenta la realidad física del instrumento, si puedo, si me da el cuero. Pero la intención es tener en cuenta eso. Por ejemplo, no hay mucha indicación de dinámica, te habrás dado cuenta, en el primer movimiento porque en flauta tenés una relación bastante directa entre altura y dinámica. Entonces, a veces una nota alta la podés hacer suave, pero no siempre. Entonces, si vos ya sabés que el instrumento funciona así, no te largás a hacer cosas imposibles. Y casi todos los instrumentos tienen sus propias idiosincrasias. Para el clarinete, por ejemplo, sería otra historia. Pero acá, no, no podés. Entonces, desde mi punto de vista, trato de darle al intérprete todo digerido y masticado. Que no tenga que preguntarme nada de -¿cómo hago esto, o cómo querés hacer esto?- justamente por esa experiencia de intérprete, que la vida es mucho más sencilla si no tenés que andar averiguando las intenciones del compositor.

**N.B.** - Si, entiendo. Pero desde mi punto de vista como intérprete, considero enriquecedor el vínculo.

**E.F.** - Claro, a veces puede ser muy interesante, y con intérpretes que sean muy superdotados en su instrumento tipo Tudor y John Cage, bueno ahí tenés otra diversión, donde el intérprete es casi co-compositor a veces. Que a mí no me da mucho por ahí. Soy más de, separado, ¿viste? Un trabajo es componer, otro es interpretar. Y me interesa tener en cuenta la performance también, que es componer la interpretación misma. O sea, colocar al intérprete en una situación que si lo obligás, va a hacer cosas específicas de la performance. Creo que en “Opuestos” se ve bastante claro. El aspecto del casi teatro musical del primer movimiento, por ejemplo, te darás cuenta más o menos, pero es obvio que hay dos personajes hablando ahí, y el segundo movimiento te pone forzosamente en la situación de cierta agitación, porque tenés que estar contando a lo loco por los ritmos irregulares, es una especie de hipnosis provocada, estás haciendo la misma nota, y te ves obligada a una concentración enorme para estar contando. Entonces, eso está, es parte también de lo que me gusta hacer, si puedo. Que, en este caso, como es un instrumento solo, es más fácil tener en cuenta todo ese tipo de cosas, si fuera para una orquesta sería mucho más complicado.

**N.B.** - ¿O sea que en la idea musical de “Opuestos” está presente esa exigencia técnica del segundo movimiento?

**E.F.** - Sí, claro, es a propósito. Sabía que iba a provocar ese tipo de problemas. Yo traté de dejar silencios y que no se pusieran cianóticos, y creo que lo conseguí porque hasta ahora no se murió nadie. (risas) Pero la situación de presión está compuesta para serlo así. Y en una

pieza de guitarra, por ejemplo, también, puse cosas que yo sé que no van a funcionar literalmente, porque quiero que sea impreciso el resultado. Yo que se, lo pongo a hacer armónicos, por ejemplo, hacés un acorde que no se oye, que es todo ruido, y de eso sale un armónico, que se escucha junto con ese acorde. El ataque del armónico queda enmascarado. Entonces, si vos tenés cuatro guitarras por más bien que hayan afinado al principio a los diez segundos ya hay alguna micro coma de diferencia entre esos armónicos. Entonces lo que vas a tener es una oscilación espacial, que es lo que se da en ese caso, el sonido parece que se moviera por todos lados. Y apunto a ver si sale, ¿entendés? componer es como que vos tenés un solo disparo y tenés que calcular la inclinación del cañón, el peso de la bala y la travesía del viento a ver si la bomba cae donde vos querés que caiga. Así que si puedo trato de calcular las cosas. Y bueno, cada cual, me imagino que si hablás con diez compositores vas a tener cuarenta opiniones distintas. Yo soy más bien hiper racional en ese sentido, me parece. Porque hay gente que tiene más confianza, así, en su instinto y se largan a nadar sin mapa, yo... muy difícil. Aunque con esta pieza estuve bastante cerca. Después te vas construyendo, por el camino, procedimientos y cosas, para llegar a donde querés llegar. Tosar era mucho más intuitivo, por ejemplo, me acuerdo conversaciones, muchas de ese tipo, me tomaba el pelo. Me decía -Vos te ponés reglas y después te ponés reglas sobre cómo usar esas reglas-, y sí.

¿Seguro que no querés un café?

## **Sofía Scheps**

Entrevista vía correo electrónico, realizada el 25 de agosto de 2017.

**Natalia Bibbó:** ¿Cuáles fueron las motivaciones por las cuales escribiste “Burka”?

**Sofía Scheps:** “Burka” surge como ejercicio académico. Es el resultado final del curso de Composición 7 del Instituto de Música, dictado por Osvaldo Budón, que pone el foco en la música mixta. Fue la pieza que compuse y presenté como pieza de examen, en 2012. Afortunadamente, la pieza trascendió la instancia puntual de examen, y fue presentada dos veces en concierto.

**N.B.** - ¿“Burka” fue escrita por encargo?

**S.S.** - Si bien no fue un encargo, fue compuesta para el caso puntual del curso, y debió cumplir con la fecha de entrega del examen.

**N.B.** - ¿Por qué para flauta y electrónica?

**S.S.** - Al tratarse de un curso de música mixta, la interacción entre un instrumento acústico y electrónica era una condición ineludible. La elección de la flauta vino por distintos lados. En primer lugar, el interés por trabajar la relación entre lo orgánico y lo mecánico, aquello que biológicamente se activa para producir el sonido, el aire, la boca, la humedad, el ritmo de la respiración. Por otro lado, también fue un estímulo mi amistad con Julia Nudelman con la que además tenemos afinidades compositivas e interés por la música experimental.

**N.B.** - En el momento que comenzó esta investigación sé que lo era, ¿continúa siendo tu única obra para flauta como instrumento solista?

**S.S.** - Sí, por el momento sigue siendo la única.

**N.B.** - ¿Reconocés alguna influencia musical durante el período de composición “Burka”?

**S.S.** - Sí, varias cosas. Recuerdo un interés especial por la música de Luciano Berio, de Mario Lavista, y de Cergio Prudencio con la OEIN. Pero, la influencia más directa y específica fue la pieza “Noa Noa” de Kaija Saariaho, para flauta y electroacústica, que escuchamos en el curso.

**N.B.** - Respecto a la técnica específica de flauta, al momento de componer la obra, ¿consultaste algún material?

**S.S.** - Sí, el libro de Pierre-Yves Artaud, *Flutes au Present*, y el de Robert Dick, *The Other Flute*. Además, escuché bastante repertorio para flauta, y miré partituras de otras piezas para ver cómo resolver algunas cuestiones de escritura.

**N.B.** - ¿Cómo fue generado el material de la electroacústica?

**S.S.** - El material de la electroacústica fue producido en sesiones de ensayo y grabación con Julia. Por momentos se grabaron improvisaciones pautadas, fragmentos escritos, o simplemente pruebas de distintos recursos. Son archivos de audio procesados, grabaciones de flauta, no hay síntesis.

**N.B.** - ¿El vínculo con Julia fue durante el período de composición de “Burka”?

**S.S.** - Sí, el vínculo con Julia fue muy cercano, las reuniones fueron regulares. Esto fue fundamental para generar un ida y vuelta de propuestas, o ideas, con su correlato o realización sonora.

**N.B.** - “Burka” fue estrenada por Julia, ¿trabajaste con ella sobre la interpretación de la obra antes del estreno?

**S.S.** - Sí, una vez que la partitura estuvo terminada trabajamos bastante la interpretación. Hay algunos aspectos puntuales de la pieza que me parecía importante trabajar. La mezcla de niveles entre la flauta y la electroacústica, con la idea de que la electroacústica “sofoca” la flauta, que intenta emerger de las texturas electroacústicas. Por otra parte, trabajamos bastante el momento en que el/la flautista debe imitar la textura que está escuchando. Finalmente, la pieza es flexible en cuanto a la duración de las secciones, y fuimos probando varias versiones, hasta que llegamos a una de aproximadamente siete minutos.

**N.B.** - ¿Hubo alguna modificación de lo escrito luego de estos encuentros?

**S.S.** - Sí. En algunos casos se modificaron recursos. Mi intención con esta pieza era alejarme del virtuosismo técnico, y proponer en cambio una aproximación concreta y llana a ciertas técnicas extendidas. Julia no tenía experiencia tocando técnicas extendidas, y esto fue un buen ejercicio para pensar cómo obtener determinado resultado sonoro, a partir de una técnica que fuera lo más directa posible.

**N.B.** - Después de escuchar la obra terminada, o de su estreno, ¿te surgió interés de modificar algo?

**S.S.** - En realidad no. “Burka” fue un proceso muy concreto, que se desarrolló en un período definido de tiempo. Creo que es el resultado honesto de esa circunstancia.

**N.B.** - Más allá de “Burka”, ¿generaste algún vínculo compositora-intérprete, al momento de escribir alguna obra?

**S.S.** - Siempre que sea posible intento establecer vínculos con los intérpretes. Tiendo a volcarme hacia escrituras muy idiomáticas, y encuentro en cada composición una oportunidad para revisar a fondo cuestiones técnicas de cada instrumento. La instancia de intercambio con el intérprete le da perspectiva, permite relativizar ciertas cosas, y aporta datos que, a mi entender, estimulan la creación.

**N.B.** - ¿Cómo ves “Burka” dentro del conjunto de tus composiciones?

**S.S.** - “Burka” fue uno de los primeros ejercicios académicos que trascendió la etiqueta de “examen”. Antes de “Burka” tenía una disociación entre lo que hacía para un examen de composición, y lo que yo sentía como composiciones propias, terminadas. Creo que “Burka” significó una síntesis en ese sentido, pude aprovechar la instancia académica para producir una pieza con la que quedé conforme, y que, además funciona un poco como punto de partida para las composiciones que vinieron después.

## **Renée Pietrafesa**

Entrevista presencial, realizada el 13 de octubre de 2018, en la ciudad de Montevideo.

**Renée Pietrafesa:** Bueno, yo voy a empezar la entrevista preguntándote a ti, ¿te gustó “El tanguito del Entrevero”?

**Natalia Bibbó:** Me gustó, sí.

**R.P.** - ¿Y por qué?

**N.B.** - Cuando me diste la partitura, me dio mucha curiosidad al saber que nadie la había tocado.

**R.P.** - Porque se la dediqué a Füss<sup>50</sup> y él no la tocó. Estábamos en la Placita del Entrevero, almorzando Füss y otros músicos, y ahí me inspiré, lo miré a él y me dieron ganas de hacer una obra para él y le dije -voy a hacer una obra para ti- y la escribí, pero él se fue antes de que yo la terminara y nunca la estrenó, la estrenaste tú. ¿Y qué más?

**N.B.** - Bueno, después estudiándola encontré algunas cosas interesantes y que me resultaron un desafío.

**R.P.** - ¿Cómo cuáles?

**N.B.** - Los pasajes veloces, son difíciles.

**R.P.** - Esos pasajes de fusas. Pero es bastante melódica, ¿no?

**N.B.** - Y después de haber tocado varias obras tuyas, me doy cuenta que hay algo muy personal en “El tanguito del Entrevero”, la forma, la melodía, que está presente en las obras tuyas que yo he tocado, encuentro siempre que jugás con el *vibrato*. Por ejemplo, la obra que tocamos con Irene<sup>51</sup> no era exactamente con el *vibrato*, pero era jugar con los *whistle*, esas cosas delicadas de sonido.

**R.P.** - Ah, eso me encanta y la flauta es una maravilla, para eso se presta divinamente. Eso me encanta, es un mundo surrealista como del imaginario que ni yo misma sé lo que estoy haciendo y que de repente necesito una melodía, hago un mundo así y de repente necesito

---

<sup>50</sup> Se refiere al flautista alemán Hans-Joachim Füss.

<sup>51</sup> Se refiere a la interpretación junto a la pianista Irene Porzio de “Pieza para flauta y piano 2012”.

cambiar un poco todo eso y que haya un diálogo. En la obra que tocaste ayer con el piano o con la misma flauta como acá, de repente hago ese tipo de efectos y necesito hacer una cosa melódica, mucho más coherente, que más se conoce al escuchar, un tipo de melodía, siempre necesito hacer eso.

**N.B.** - En el momento de componer, ¿pensás directamente en un instrumento, o pensás una idea musical y el instrumento viene después?

**R.P.** - No, siempre estoy con el instrumento al principio, y estoy haciendo la obra para el instrumento que elegí al principio.

Pero me gusta no perder el aspecto melódico que muchas veces está tan perdido en la música contemporánea. Yo entiendo por qué, yo misma tengo obras, de repente son pocas pero son así, está la necesidad de búsqueda de nuevas sonoridades y de nuevos efectos, nuevas cosas que ya no te importa tanto la melodía, porque melodía y acompañamiento son del siglo XIX. Pero eso de que solamente sean efectos yo lo comprendo porque estamos en la búsqueda, con los instrumentistas que se dedican a eso, como tú, por ejemplo, que estás indagando en todas las capacidades que puedes hacer con tu instrumento que son increíbles, que antes ni se imaginaba una que se podían hacer esas cosas en la flauta, y con todos los instrumentos, por ejemplo el piano preparado, en el encordado y en el teclado, todos los efectos. Estamos en un momento de búsqueda de todo eso, todos los compositores están buscando eso, nuevos efectos y nada más cosas en los instrumentos y yo también busco eso, pero en casi todas las obras mías en un momento aparece un momento de melodía, lo necesito.

**N.B.** - Cuando compusiste “El tanguito del Entrevero”, ¿trabajaste con algún intérprete sobre los recursos del instrumento?

**R.P.** - Y de lo que yo fui aprendiendo, de tocar con otros flautistas. Hay una obra, esa que te gusta a ti, que la estrené con Beatriz Zoppolo hace muchos años, en 1996 creo. En general me gusta charlar con el flautista, con el instrumentista, preguntarle cosas que quiero hacer a ver si se puede, hay un diálogo con el instrumentista que me interesa mucho porque yo aprendo mucho y el instrumentista también aprende. Eso me gusta mucho, estudiar las obras mías con los instrumentistas.

**N.B.** - ¿Aceptás propuestas de los instrumentistas?

**R.P.** - ¿¡Cómo no!? Si tiene que ver con el espíritu de lo que yo estoy sintiendo en esa obra. Mismo esta obra que yo te digo que hice en la filarmónica que dirigieron en los conciertos de mujeres a principio de año, hay un momento que dice “en este momento con estos sonidos posibles improvisar” doy algunas pautas, y libremente todos improvisan un rato, hasta que el director marca para seguir. Hay un momento de participación muy grande de los intérpretes en las obras que yo hago, me gusta mucho porque además lo que interpretan coincide con la idea, yo antes y después algo hice para que se queden en esa atmósfera. Entonces, eso me interesa mucho. En general la música para mí es la participación con los demás y es lo que une la gente.

**N.B.** - ¿A qué se debe el nombre?

**R.P.** - El nombre por eso que te dije, porque estábamos en la Placita del Entrevero, estábamos con Füss hablando y entonces me surgió esa melodía.

**N.B.** - ¿Cómo ubicas “El tanguito del Entrevero” dentro del integral de tus composiciones?

**R.P.** - En el 95 la hice. (Lee apuntes propios sobre sus obras y estilos) En 1995 y 1996 obras al estilo barroco e inspiradas en el folclore rural y ciudadano del Uruguay y otros países latinoamericanos. Rituales, canciones, danzas, obras para instrumentos solos, obras en estilo popular, obras en estilo sacro, música para obras de teatro, música para audiovisuales, canciones.

**N.B.** - ¿Te ha pasado de que cambies cosas trabajando con el intérprete al momento de componer?

**R.P.** - No tanto, en general hago un planteo más o menos. Pero cuando me sale me sale de corrido, y soy bastante rápida para escribir.

Por ejemplo, esta no se la consulté a nadie, me la mandé nomás, si había algo que no se podía tocar me lo ibas a tener que decir tú. Las obras para guitarra con Amílcar Rodríguez Inda que vivía acá. En esta casa vivieron Tosar, Casal Chapí, Amilcar, Lamarque Pons, todos vivían acá porque mis padres eran divinamente generosos y para los músicos que no tenían dónde vivir, vivían acá, era un lugar maravilloso, sonaban pianos por todos lados. Turriziani, el fundador de la escuela de órgano, con el cual yo estudié órgano, vivía en el último piso con su órgano eléctrico. Los sábados al mediodía se ponían a tocar a cuatro manos Casal Chapí casi siempre estaba del lado del grave y por el lado derecho pasaban todas tocando, mi madre,

Raquel Aldonairo, todos pasaban por ahí. Tocaban todo el sábado, cenaban y seguían hasta el domingo de tarde, fue una casa gloriosa.

**N.B.** - ¿Es tu única obra para flauta sola<sup>52</sup>?

**R.P.** - Sí, pero he hecho para flauta y piano, para dos flautas y clave, (lee catálogo de sus obras) flauta fagot y violonchelo, flauta barroca y clave, dos flautas y piano. En 1995 empecé con la flauta.

**N.B.** - ¿A qué se debió?

**R.P.** - No sé, seguramente tuvo que ver Füss. Él vino a tocar, me hice muy amiga de él, toqué con él conciertos en Alemania. Debe haber sido eso quizás.

Flauta y piano 2002, tres flautas y fagot de 2013, flauta y cuerdas de 2012, pieza para flauta y piano 2012 (continúa leyendo el catálogo)

**N.B.** - ¿Algo más que quieras agregar sobre el vínculo compositora-intérprete?

**R.P.** - Bueno, te contaba de Amílcar, guitarrista, como vivía acá le consulté muchas cosas y aprendí muchas cosas de efectos de la guitarra y compuse obras para guitarra, bueno piano y clave no, de repente si necesitaba un efecto de algún instrumento de viento, consultaba con algún amigo, con Esteban Falconi que toca el fagot, Beatriz Zoppolo, Margarita González, oboes de ese entonces. Componía y estudiaba sobre instrumentación.

Me pasé haciendo sonidos en mi vida, es todo lo que hice, me pasé en los aviones y haciendo sonidos, iba todos los fines de año a París, me quedaba un mes y volvía, ahora hace unos años que estoy acá, no estoy yendo. Para mi Francia es mi segundo país, y me volví porque me pareció que era más útil acá en América que en París, sino me hubiera quedado a vivir allá, un día me miré en el espejo y me asusté porque tenía una cara de francesa que mataba, yo dije -esta no soy yo, me voy para mi casa a ver si se me vuelve mi cara-.

Viví diez años en París, adoro París, aunque ahora está violento, ahora está violento el mundo por eso hay que hacer muchos sonidos, Natalia, como hacés vos, para contrarrestar un poco porque los seres humanos están un poco falladitos, no sé qué está pasando, no sé si es que tienen más poder que nunca sobre la materia, y que utilizan mal lo que saben, para tener poder y para tener dinero, tener poder sobre los demás. Por eso los músicos y los artistas en general

---

<sup>52</sup> Posteriormente a la realización de la entrevista compone "Para flauta 2019".

tenemos la obligación, aunque somos perdedores, porque no vamos a ganar, tenemos que seguir haciendo eso, de cualquier manera, pase lo que pase. En eso estamos amiga.

## Alejandro Barbot

Entrevista vía grabación de audio, realizada el 4 de junio de 2019.

**Natalia Bibbó:** ¿Cuáles fueron las motivaciones por las cuales escribiste “Minifalda roja”?

**Alejandro Barbot:** Bueno, tal vez parte de la respuesta es que ya hacía un tiempo que venía componiendo para la familia de las flautas, había escrito para flauta bajo y electroacústica, había escrito para dúo de flautas y piano, pero aún no había escrito para flauta sola, tampoco había escrito para *piccolo* y tenía un cierto interés musical en explorar las posibilidades solistas de los instrumentos de la familia de las flautas eso es un aspecto.

El otro aspecto es la interacción que se da entre intérpretes y compositores en Montevideo, digamos el círculo vinculado a la música contemporánea es relativamente estrecho, y a la hora de componer una obra siempre influye el hecho de que los instrumentistas están dispuestos a tocarla, o que tienen una afinidad con la estética musical que uno tiene. Entonces acabábamos de estrenar una pieza que se llama “Mercurio y azufre” para dos flautas y piano que la estrenaron Natalia Bibbó, Daniel Hasaj y Mayra Hernández, y a partir de una charla posterior al concierto justo Natalia me comentó que tenía *piccolo* nuevo y que si me animaba a escribir una pieza para *piccolo*, no me acuerdo si me dijo ella o si lo dije yo, no me acuerdo cómo fue. Pero de una charla post concierto surgió la idea de escribir una pieza para flauta *piccolo*.

**N.B.** - ¿“Minifalda roja” fue escrita por encargo?

**A.B.** - No fue un encargo en sentido estricto, pero sí que la composición de la pieza ya tenía una flautista en concreto como destinataria para estrenarla, entonces en ese sentido, sí fue escrita específicamente para que la estrenara Natalia.

**N.B.** - ¿Por qué para flauta *piccolo*?

**A.B.** - Creo que ya te respondí antes, era una de las flautas para las cuales no había escrito nada y coincidió que Natalia estaba tocando el *piccolo* ya había participado en el estreno de otras obras mías y era una oportunidad de explorar un instrumento para el cual, si bien no había compuesto específicamente para *piccolo*, ya tenía una cierta soltura en la escritura para flautas. En parte era un desafío, y también en parte tenía el respaldo de otras piezas para flauta

que había compuesto y la posibilidad de consultar directamente a la intérprete si tenía alguna duda de las posibilidades del instrumento.

**N.B.** - ¿Reconoces alguna influencia musical durante el período de composición de “Minifalda roja”?

**A.B.** - En esa época estaba escuchando bastante un compositor italiano que se llama Fausto Romitelli<sup>53</sup>, conocía alguna obra de él, pero fue un período que estuve escuchando bastante su obra, diría que es la influencia nueva en ese momento. La estética de Fausto Romitelli es bien distinta a la mía, no sé si eso influyó en la obra o no, de alguna forma todo influye, pero no reconozco la influencia directa en la obra, pero sí era una música que en ese momento me estaba interesando mucho.

**N.B.** - Respecto a la técnica específica de flauta *piccolo* al momento de componer “Minifalda roja”, ¿consultaste algún material?

**A.B.** - No específicamente, tenía algunos libros acerca de la flauta contemporánea pero no específicamente de *piccolo*, las dudas que me surgían se las preguntaba directamente a Natalia que era quién la iba a tocar así que no consulte ningún material de flauta *piccolo*, aunque sí materiales sobre la flauta contemporánea.

**N.B.** - Durante el trabajo con la intérprete, previo al estreno de la obra, ¿hubo modificaciones del escrito como resultado de estos encuentros?

**A.B.** - Si, hubieron modificaciones. Según mi punto de vista, si hay alguna dificultad técnica que es parte de la obra, para lograr alguna sonoridad específica que necesita de hacerse de cierta forma, y eso implica una dificultad técnica del instrumento, que se puede resolver pero que lleva algún esfuerzo, estoy de acuerdo que exista ese tipo de dificultad. Pero cuando hay algunas dificultades técnicas que no se justifican, y que son de alguna forma innecesarias, porque tal vez cierta combinación de notas, un trémolo entre unas notas específicas, o alguna cuestión que por no tener un conocimiento profundo del instrumento uno cae en la torpeza de hacer, y cuando el intérprete nos devuelve que hay ese tipo de dificultad, me parece que, si no es esencial para la obra, hay que cambiarla, y que la obra no tenga una dificultad innecesaria. Recuerdo que Natalia me dijo que había una parte de la pieza que era muy difícil y me preguntó si quería exactamente eso, a raíz de eso también cambié algunas poquitas notas de un fragmento, que era irrelevante a los efectos de la obra en su totalidad, quedó con la

---

<sup>53</sup> Fausto Romitelli (Italia, 1963-2004).

dificultad que tenía que tener, no con dificultades extras cometidas por la torpeza del compositor (risas). Así que, efectivamente hubo una modificación, más allá que, además de modificaciones, el proceso de ir escribiendo y mostrando fragmentos a la intérprete, algunas cosas también van surgiendo de la imaginación creativa, el contacto con el intérprete sugiere ideas musicales, o como suena el sonido que tiene cada instrumentista tan individual con el instrumento que tiene tan único, eso de alguna forma estimula a buscar ideas para ese instrumentista con ese instrumento, eso también de alguna forma sucedió.

**N.B.** - ¿Cómo te resultó ese intercambio con la intérprete?

**A.B.** - El resultado fue muy bueno en el sentido de que yo aprendí cosas del instrumento que no sabía, en ese aspecto fue muy fructífero, como normalmente es con los instrumentistas que tienen ganas de tocar una obra de uno, que están dispuestos a hacernos comentarios o a mostrarnos algún pasaje, entonces sí, fue muy bueno el intercambio.

**N.B.** - Después de escuchar la obra terminada, o después de su estreno, ¿te surgió interés de modificar algo?

**A.B.** - Bueno es una buena pregunta, normalmente no hago modificaciones a las obras después que están estrenadas, no las modifico, me quedo con ganas de hacer obras nuevas. Quedé conforme con la pieza en su totalidad, en sus generalidades, en sus detalles, no tuve interés en modificarla, aunque sí me dieron ganas de componer más piezas para *piccolo*, no lo he hecho aún, pero cada obra que uno hace, de escuchar el estreno surgen ideas nuevas. Pero modificaciones no, no las hice porque tampoco suelo hacerlo a las piezas que ya termino.

**N.B.** - ¿Cómo ves “Minifalda roja” dentro del conjunto de tus composiciones?

**A.B.** - Es una de las pocas piezas para instrumento solista que tengo, ahora que lo pienso, venía de estar componiendo piezas para pequeños conjuntos de cámara y “Minifalda roja” es una pieza para instrumento solista, desde ese punto de vista tiene un lugar destacado. También hay una serie de ideas compositivas, de formas de componer, de forma de organizar las alturas, de organizar los acontecimientos, que justo cuando estaba componiendo “Minifalda roja” estaba en un proceso de búsqueda, y creo que “Minifalda roja” lo refleja bastante. Uno de los elementos que me interesa es buscar generar direccionalidad con los elementos que brinda la música contemporánea, por ejemplo, direccionalidad de ir del total cromático paulatinamente a una sola clase de alturas, direccionalidad de partir de notas más largas e ir las acortando, o de fragmentos inestables rítmicamente a otro más estables o por el contrario de

fragmentos estables a unos más inestables. Digamos, generar direccionalidad con los elementos musicales a disposición es uno de mis intereses más importantes como compositor. Entonces, en ese momento estaba en una búsqueda que en obras posteriores decantó en una utilización más rigurosa de elementos seriales. En “Minifalda roja” hay una serie dodecafónica que luego se transforma de once sonidos, diez, nueve, bastante artesanalmente realizadas esas transformaciones, luego con el tiempo fui decantando hacia unos procedimientos más rigurosos en el trabajo con lo serial. También destaca que es una de las piezas que está escrita en segundos, en ese momento me interesaba mucho que el instrumentista lograra la expresividad a partir de su propio tempo interno, que no estuviera regido por un tiempo medido, sino que fuera un tiempo personal, subjetivo y no rigurosamente medido y también ese aspecto creo que está muy bien logrado en “Minifalda roja”.

**N.B.** - Durante la composición o estreno de tus otras obras para flauta solista “En el principio era el viento” y “Frágil”, ¿existió intercambio con algún intérprete?

**A.B.** - Bueno, son obras de momentos totalmente distintos. “En el principio era el viento” fue de las primeras piezas que compuse y no hubo intercambio con intérpretes. Yo era muy joven, recién estaba empezando a estudiar composición y fue más bien surgida de la imaginación, y de obras que yo había escuchado. “Frágil” 2009, no es para flauta solista sino es para flauta bajo y electroacústica, ahí sí hubo un intercambio con el intérprete.

**N.B.** - ¿Puedes realizar algún comentario sobre esos intercambios?

**A.B.** - En “Frágil” tenía la intención específica de trabajar con técnicas extendidas, entonces trabajé con el flautista Pablo Somma, tuvimos algunos encuentros donde él me mostró las técnicas extendidas que había aprendido o había descubierto por su propia cuenta en la flauta bajo, una serie de recursos, los grabamos y con eso yo me armé una especie de índice de posibilidades de técnicas extendidas, que luego utilicé a lo largo de la obra, no utilice todo, pero me interesaba componer con técnicas que el instrumentista que iba a tocar las hacía con naturalidad y que sonaban bien con el instrumento que tenía él, en todas las técnicas extendidas influye qué instrumentista, con qué instrumento. Entonces, partí de una base bastante segura de una forma, de saber cómo iba a sonar cada cosa. Ese también fue un intercambio muy intenso y muy interesante. Suelo componer de esta forma, sobre todo cuando hay solistas o dúos, suelo consultar bastante a los intérpretes.

**N.B.** - Algo que quieras agregar sobre el vínculo compositor-intérprete.

**A.B.** - El tema lo toque bastante a lo largo de estas preguntas, pero sí me gustaría hacer hincapié que resulta muy importante en la música contemporánea trabajar de una forma cercana a los intérpretes, para ver cómo funcionan aquellas sonoridades o aquellas técnicas extendidas específicas que tiene la obra, para saber la dificultad que tienen a los efectos de que la obra tenga la cantidad de dificultad justa y también una forma de garantizar la presencia de sonoridades deseadas en la obra. Luego cuando la toque otro instrumentista en un futuro, como sucedió con “Frágil” que en el 2018 la tocó Maruta Staravoitava, en un concierto del Núcleo Música Nueva las sonoridades no son idénticas. Si bien las obras que están bien escritas no dependen de lo casual, no quiero dar a entender que una obra va a sonar de una forma por un intérprete y bien distinta con otro intérprete, lo que quiero decir es que la sonoridad de cada instrumentista con su instrumento sugiere una forma de componer, eso queda plasmado en esa obra. Entonces, me parece que el vínculo compositor intérprete tiene que ser bastante estrecho. El compositor no sabe todo, sabe algunas cosas, desde ese punto de vista es muy enriquecedora la participación del intérprete y por otro lado el compositor plasma en su obra ideas creativas y el intérprete es receptivo a las ideas que hay en la obra. Hay alguna especie de ida y vuelta que es muy sano que exista.

## APÉNDICE III

## **Transcripción de entrevistas a intérpretes**

### **Pablo Somma**

Entrevista vía correo electrónico, realizada el 15 de junio de 2019.

**Natalia Bibbó:** De tu experiencia como intérprete en trabajo colaborativo con compositoras o compositores, ¿mostraste recursos específicos de la flauta, técnicas, sonoridades no tradicionales, etc. que fueran incluidas posteriormente en una obra?

**Pablo Somma:** Sí, en varias ocasiones compositores que estaban en el proceso de composición de obras me consultaron. A veces para aclarar cuestiones de escritura, otras veces para escuchar “en vivo” recursos que ya conocían en la teoría, y también para conocer nuevos recursos que se pudieran adecuar a lo que buscaban. También me reuní en varias oportunidades con estudiantes de la Cátedra de Composición del Instituto de Música, participando en las clases junto a su profesor. Muchas veces estos recursos fueron incluidos en las obras.

**N.B.** - ¿Alguna vez propusiste a compositoras o compositores modificaciones en la notación de la partitura?

**P.S.** - En algunas ocasiones propuse modificaciones a lo ya escrito por el compositor, y en otras ocasiones el compositor me consultó antes de proponer una notación.

**N.B.** - ¿Qué finalidad tenían los cambios que propusiste? (hacer más sencilla la lectura, tanto para ti como para futuros intérpretes, utilizar simbología que ya se encuentra sistematizada en la notación flautística, alguna otra finalidad).

**P.S.** - Siempre las propuestas fueron para dejar lo más claro posible lo que proponía el compositor. Cuando ya había una simbología sistematizada que se adecuara a la propuesta, se trataba de utilizarla, en caso contrario, se creaba una nueva, muchas veces haciendo una aclaración aparte.

**N.B.** - ¿Puedes observar algún cambio en el vínculo compositor-intérprete a lo largo de tu carrera?

**P.S.** - A lo largo de estos años siempre tuve un vínculo fluido con los compositores, que se ha mantenido. No observé cambios notorios, aunque quizá en la actualidad, al haber mucha más información accesible, los compositores puedan aclarar sus dudas sin depender tanto del contacto con un intérprete. Quizá.

**N.B.** - ¿Recuerdas alguna obra que surgiera a partir de tu propuesta de interpretación a compositores?

**P.S.** - No recuerdo. Como tampoco recuerdo tener problemas de memoria, seguramente no le propuse nunca a un compositor que compusiera algo.

**N.B.** - En el caso del vínculo con compositoras o compositores cuando la obra ya está escrita, ¿observaste algún cambio en tu interpretación luego de la interacción con el compositor?

**P.S.** - Algunas veces aclaré algo de la escritura que pudiera no ser del todo claro. Otras veces en que la escritura era bien clara, la interacción con el compositor me permitió hacer énfasis en algunas cosas, cuestiones de interpretación que podían tener más de una versión que se ajustara a lo escrito.

**N.B.** - Algo que quieras agregar sobre el vínculo compositor-intérprete.

**P.S.** - Creo que muchas veces hay un intercambio muy positivo, que permite al intérprete encontrar la manera de tocar algo de la manera exacta. Otras veces, el prescindir del contacto con el compositor puede permitir una versión quizá más personal. Para esto es necesario que la partitura sea muy clara, o también que la composición sea lo suficientemente flexible como para permitir versiones muy diferentes que se ajusten a lo buscado por el compositor.

## Patricia García

Entrevista vía videollamada, realizada el 21 de junio de 2019.

**Natalia Bibbó:** De tu experiencia como intérprete en trabajo colaborativo con compositoras o compositores, ¿mostraste recursos específicos de la flauta, técnicas, sonoridades no tradicionales, etc. que fueran incluidas posteriormente en una obra?

**Patricia García:** Sí, todas. Todas las que nuestro les gustan y las quieren meter. A veces me toca hacer un trabajo más amplio que es mostrar el instrumento con todas las capacidades que tiene, al mostrarle el instrumento entero, ellos alguna aplican siempre.

**N.B.** - ¿Alguna vez propusiste a compositoras o compositores modificaciones en la notación de la partitura?

**P.G.** - Siempre, porque hay un tema con las grafías. En muchos casos pasa que el compositor, por imponer su propia grafía utiliza símbolos que ya están predeterminados para ciertas grafías. Entonces el objetivo es apuntalar a que haya una grafía más universal, entonces hay que sugerir cambios. Sobre todo, en las que no están muy predeterminadas o tienen varias grafías en distintas obras, entonces tendemos a encarar para una, para que sea más universal.

**N.B.** - ¿Qué finalidad tenían los cambios que propusiste? (hacer más sencilla la lectura, tanto para ti como para futuros intérpretes, utilizar simbología que ya se encuentra sistematizada en la notación flautística, alguna otra finalidad).

**P.G.** - Sí claro, que sea similar a las obras de referencia. Supongamos el *jet whistle*, lo usó Villa-Lobos en la primera obra para *jet*<sup>54</sup> que fue “Assobio a Jato”, y Sciarrino<sup>55</sup>. Sciarrino usó unos ángulos. Entonces, si quieren incorporar en la obra un *jet* que sea directo le sugiero que usen la grafía de Villa-Lobos, pero si quieren hacer barridos de armónicos dentro del *jet*, les sugiero que utilicen la de Sciarrino, y que no inventen otra grafía porque si no tenemos quinientas grafías para un solo efecto.

**N.B.** - ¿Puedes observar algún cambio en el vínculo compositor-intérprete a lo largo de tu carrera?

---

<sup>54</sup> Se refiere a la obra de Heitor Villa-Lobos (Brasil, 1887-1959), “The jet whistle – Assobio a Jato”.

<sup>55</sup> Se refiere a Salvatore Sciarrino (Italia, 1947-)

**P.G.** - Sí, yo trabajo con compositores desde el 2000 y de ahí hasta ahora veo cambios, ellos vienen más predispuestos a explorar el instrumento y no tanto con la obra completa para sólo verificar algunas cosas. Hay un trabajo más creativo, y ellos esperan una respuesta más completa desde el instrumentista. Están más predispuestos a investigar con el instrumentista, más que a traer la obra entera.

**N.B.** - Esa predisposición a trabajar con intérpretes a la que haces referencia, ¿te parece que se da por una diferencia generacional?

**P.G.** - Me parece que es más una cuestión de generación, los compositores más jóvenes tienden a tener una escucha más abierta con el intérprete. Quizás por una cuestión de formación y de información, cada vez hay más recursos en la flauta y los más jóvenes vienen con más interés en explorar el instrumento al lado del instrumentista, porque me parece que la formación que tienen no abarca todos esos recursos que tiene cada instrumento. Quizás por eso vienen más abiertos también.

**N.B.** - ¿Recuerdas alguna obra que surgiera a partir de tu propuesta de interpretación a compositores?

**P.G.** - Sí, con el dúo<sup>56</sup> más que nada. Siempre hay una invitación a componer para generar nuevo repertorio, nos ha pasado que si escuchamos alguna obra de un compositor que nos gusta, le proponemos escribir para el dúo.

Y ahora me pasa con la flauta *glissando*, que tengo que invitarlos a conocer la flauta *glissando* para que compongan, entonces es un trabajo más de mí, de invitarlos a componer.

**N.B.** - En el caso del vínculo con compositores cuando la obra ya está escrita, ¿observaste algún cambio en tu interpretación luego de la interacción con el compositor?

**P.G.** - Sí, porque hay desde mí una comprensión más profunda de lo que es la obra y de cómo surgió y de cómo fue alimentándose, a través del vínculo que establecí con el compositor. Siento que no es lo mismo si el compositor me entrega la obra terminada, sin haber tenido un vínculo, al vínculo que se generó cuando trabajábamos sobre la obra. En esas reuniones se establece cuál era el imaginario para crear esa obra, a mí ese imaginario me sirve de inspiración y de comprensión para poder interpretarla.

---

<sup>56</sup> Se refiere al dúo MEI - música para flautas, integrado por Patricia García y Juliana Moreno.

**N.B.** - ¿Reconoces algún aporte que te haya generado el vínculo con compositoras y compositores?

**P.G.** - A mí me aporta varias cosas. Por un lado, entiendo un poco más al detalle cuál es el trabajo de ellos en el componer, cómo miran la obra, es como si fueran arquitectos, tienen una visión super técnica a veces, que yo no la tengo, y eso enriquece mi manera de tocar. Por otro lado, cuando yo me reúno con ellos se genera algo muy lindo, el trabajo como cuando metés la mano en la masa en la obra, que uno también se involucra, al sugerir yo cosas para enriquecer la obra, despierta en ellos otro impulso de seguir profundizando, quizás alguna técnica especial, entonces empezamos a buscar sonoridades juntos a partir de su imaginario, no del mío. Por ahí querían que en la obra sonara un motor, entonces empezamos a buscar ruidos de motor que se parezcan a los que ellos quieren, a mí me libera un montón de pruebas sobre el instrumento, que me enriquecen porque empiezo a descubrir otros sonidos, y eso está bueno.

**N.B.** - Algo que quieras agregar sobre el vínculo compositor-intérprete.

**P.G.** - Yo creo que en la época que estamos viviendo es esencial para la composición de una obra. Primero porque, como dijimos antes, ellos a veces académicamente no tuvieron la suficiente información o no están al lado del instrumento como para conocer en profundidad las técnicas, tienen una visión muy superficial de lo que son las técnicas. Y cuando se juntan con el instrumentista también pueden vivenciar cómo es la producción de cada sonido. Ellos a veces no tienen en cuenta las respiraciones, o el movimiento que hay que hacer de rotar la embocadura o de cuánta fuerza llevan las cosas que piden, entonces a ellos les hace ver otra parte que no es solo la parte técnica instrumental. Y me parece que es muy importante, que es básico para que compongan una obra, que conozcan a fondo al instrumentista y la producción del sonido, entonces para mí es indispensable. Además, en flauta hay cuatro libros de referencia que son Bartolozzi, Dick, Levine y Artaud, los cuatro se diferencian en la parte gráfica, en algunas cosas son diferentes y en algunas cosas son unánimes. Está bueno detectar esas diferencias y caminar sobre una misma línea, y en esto está el trabajo de entre líneas de ir unificando las grafías. En el trabajo del compositor, el instrumentista tiene que ayudar para que se vaya universalizando esto. Y pasa acá, que muchos compositores trabajan con el material de instrumentos autóctonos, la quena, el sikus. Se apoyan en esos sonidos y a veces no saben cómo trasladar la cualidad del sonido del instrumento originario a la obra, y por ejemplo aparece el sonido *sikuriando*. Yo que vivo acá, y escuché el sikus entiendo que es

*sikuriando* pero el que vive en Italia no va a tener idea de lo que es *sikuriando*, entonces hay que establecer una regla firme de que el *sikuriando* es un sonido con aire. Encaminarlo para un lado donde las partituras terminen siendo universales, me parece que eso también permite que se universalice nuestro regionalismo, porque si no quedamos en la identidad latinoamericana que nadie va a entender, y la producción musical queda en los que solo que conocemos lo autóctono. Me parece que desde el intérprete hay un trabajo importante de responsabilidad en cuanto a identidad y técnica.

## **Patricia Da Dalt**

Entrevista presencial, realizada el 16 de julio de 2019, en la ciudad de Buenos Aires.

**Natalia Bibbó:** De tu experiencia como intérprete en trabajo colaborativo con compositoras o compositores, ¿mostraste recursos específicos de la flauta, técnicas, sonoridades no tradicionales, etc. que fueran incluidas posteriormente en una obra?

**Patricia Da Dalt:** Sí, muchas. Por ejemplo, recuerdo una obra de cámara de Mariano Etkin, él estaba buscando agudos pianos y sonidos muy difusos, estuvimos un montón de tiempo, mostrándole un montón de sonidos diferentes con distintas digitaciones y él elegía cual le gustaban.

**N.B.** - ¿Alguna vez propusiste a compositoras o compositores modificaciones en la notación de la partitura?

**P.D.** - Sí, por ejemplo, en una obra de Santiago Santero, la obra es muy respirada musicalmente y él había puesto calderones en todos esos lugares, es un dúo para flauta y vibráfono, y luego de varios ensayos yo le dije que, para un músico, para el entrenamiento de lectura que tiene un músico, un calderón es mucho, es algo serio, si él quería una cosa más respirada, entonces yo le propuse que pusiera una respiración y sacara los calderones.

Eso es algo de la escritura tradicional, pero de la escritura de técnicas extendidas sí también, muchas veces.

**N.B.** - ¿Qué finalidad tenían los cambios que propusiste? (hacer más sencilla la lectura, tanto para ti como para futuros intérpretes, utilizar simbología que ya se encuentra sistematizada en la notación flautística, alguna otra finalidad).

**P.D.** - Claramente interpretativo, porque la obra esta de los calderones se estacionaba a cada rato y teníamos que luchar, cómo aprendés de niño lo que es un calderón, teníamos que luchar todo el tiempo contra nuestros reflejos, entonces había una tensión inútil, solamente por la escritura.

**N.B.** - ¿Puedes observar algún cambio en el vínculo compositor-intérprete a lo largo de tu carrera?

**P.D.** - Si, puede ser que los compositores se hayan unido más a los intérpretes y hayan aprovechado más la relación compositor e intérprete, de hecho muchos escriben a partir de tener el intérprete que les encanta y les estimula, cosa que ocurrió siempre, por ejemplo Britten por decir uno, ahora creo que los compositores están atentos a quiénes son aquellos intérpretes que se prestan, que tienen una actitud de entrega, que quieren defender las obras, su obra junto con ellos, y creo que buscan eso. Un poco el rol del compositor en el pedestal ayudó también a esto, a que aprovecharán esta relación que existió siempre, pero ahora se acortó la distancia, creo.

Igual cuando yo era jovencita tocaba obras de compositores que eran grandes como Gandini y Etkin, yo los admiraba y realmente había una distancia, eran maestros para mí, no eran igual, no era un par. Entonces cuando yo he hecho obras de compositores que para mí son pares en edad y a nivel musical, el vínculo es super fluido, pero en aquella época yo aprendía con ellos. No era que tocaba sus obras, aprendía a tocar. Pero los compositores me enseñaron muchísimo. Si bien eran muy relajados, pero para mí estaban en un pedestal.

**N.B.** - ¿Recuerdas alguna obra que surgiera a partir de tu propuesta de interpretación a compositores?

**P.D.** - Sí sí, mil veces.

**N.B.** - En el caso del vínculo con compositoras o compositores cuando la obra ya está escrita, ¿observaste algún cambio en tu interpretación luego de la interacción con el compositor?

**P.D.** - Sí grandes cambios, a veces uno está yendo por lugares que no, que no son. Se hace problemas por cosas que son insignificantes. Es más -ah, esto te queda incómodo, bueno lo cambio-. Eso es lo maravilloso que uno pueda estar con ellos en el tiempo, no digo en el espacio porque ahora podés estar con un compositor de cualquier lado. Ayudan un montón, un montonazo.

**N.B.** - ¿Reconoces algún aporte que te haya generado el vínculo con compositores?

**P.D.** - Bueno el aporte fue muy grande porque primero, hablando de interpretación de música del siglo XX y XXI, ellos como están siempre en la parte de creación, en la parte de vanguardias, ven más el todo de la música y están más atentos a las nuevas tendencias, nuevas propuestas, eso más que nosotros que estamos muy esclavos de la disciplina diaria del instrumento. Y ya tenemos nuestro mundo de flautistas con las novedades y todo lo que uno

siempre trata de estar en forma en no quedarse atrás. En cambio, los compositores eso lo hacen con respecto a la música, no a la flauta, y eso es una diferencia muy grande. Por otro lado, desde hace tiempo hay compositores que creen que no es necesario tener internamente aprendido todo el corpus de la música anterior a ellos, yo creo que sí, y también lo pienso para los intérpretes, aunque te dediques sólo a la música contemporánea, creo que conocer y poder tocar el repertorio de todas las épocas te lleva al todo de la interpretación, de los recursos y de la imaginación. Esos compositores, de cuando yo era jovencita, sabían muchísimo de los compositores de siglos anteriores a ellos y siempre estaban hablando, citando en sus obras otras obras, de Debussy, de Bach, Beethoven, entonces siempre te estaban relacionando con grandes obras. También, en Mendoza por ejemplo tenía un profesor de armonía, que me decía -no toque esa obra, (por ejemplo, una obra del gran repertorio flautístico que era un bodrio lleno de notas, superficial) tiene que tocar de los grandes maestros-. El tema de la gran música siempre me lo fueron marcando ellos, este profesor, después Marta Lambertini, Gerardo Gandini, todos ellos, si yo hubiera crecido en otro lugar habrían sido otros. Pero siempre fueron los compositores, no los intérpretes, los que siempre me fueron diciendo la música va por acá, por allá, dónde está lo más valioso.

**N.B.** - Algo que quieras agregar sobre el vínculo compositor-intérprete.

**P.D.** - Sí, que hay un momento que siempre me hace gracia, que es notable. Uno estudia la obra y siempre hay una tensión al momento en que uno se va a encontrar con el compositor por primera vez, y esa tensión es mutua, también el compositor la tiene, y muchas veces uno retrasa el encuentro por esa tensión. Y cuando eso pasa siempre hay un más, una situación mejor que antes, pero hay una resistencia de uno a mostrar. Creo que uno siente la carga también, diría de pulsión vital, porque para ellos es creación, a veces uno no dimensiona lo que es hacer música de la nada, de la nada crear, por eso yo les tengo tanta admiración, es como una pulsión vital, una cosa de la libido prácticamente. Y esa expectativa uno como una esponja la siente, está ahí. Entonces a veces uno se quiere escapar y demorar el momento lo más posible, pero es bueno que el momento llegue, que pase y la obra avanza volando una vez que ya te encuentre.

Eso al principio de jovencita me daba miedo, ahora con los años lo aprendí a ver de este modo, es algo necesario y es natural, ellos están con muchas expectativas y están nerviosos también, y sufren. Además, al momento de tocar ya no pueden hacer nada, porque está en tus manos. Pero ese primer encuentro siempre me llamó la atención.

## **Graciela Svava**

Entrevista vía videollamada, realizada el 10 de junio de 2021.

**Natalia Bibbó:** ¿Cómo fue tu primer acercamiento a la obra “Opuestos” de Eduardo Fernandez?

**Graciela Svava:** Bueno digamos que la obra se acercó a mí, porque el asunto es que Eduardo Fernández la compuso, él no me conocía a mí yo lo conocía a él como guitarrista, no lo hacía como compositor. Y él presentó esa obra, creo que fue en el Núcleo de Música Nueva. Yo en ese momento estaba estudiando flauta traversa con Santiago Bosco y hablaron con él para ver si tenía algún alumno para interpretar esta obra dentro del ciclo de Música Nueva y me la propuso Bosco a mí. Y ahí llegamos, yo encantada de experimentar cosas nuevas, porque la música nueva digamos yo no estaba cerca de ella, y a raíz de eso fue como tuve otras oportunidades de tocar dentro del Núcleo. La obra misma cuando me la presentaron a mí me encantó, me encantó por cómo estaba hecha la obra, según recuerdo porque te digo hace treinta años atrás, esto fue alrededor de los años 90.

**N.B.** - ¿Vos recibiste la partitura de la obra ya terminada?

**G.S.** - Claro, a mí me entregaron la partitura, y de ahí la estudié, la consulté con mi profesor en ese momento, con Bosco. Y bueno la presentamos, y estaba por supuesto Eduardo Fernández en la platea cuando la toque y bueno se acercó, como te digo una preciosa persona. Porque yo recién estaba como empezando, con todas esas inseguridades que tiene uno las primeras veces que se sube a un escenario, ¿no? Y más en un escenario con una música que yo no consumía.

Lo que recuerdo de esta obra es tal cual opuestos, eran dos partes donde una parte era todo con climas, con notas largas, con sensaciones y la otra con el ritmo de candombe, me acuerdo que era sobre la nota la que es una nota muy cómoda para la flauta, esa nota pedal y haciendo el ritmo de candombe “tatata tata” (canta) y después picoteando con diferentes sonidos y creando climas también. Estaba muy bonita.

**N.B.** - Te acordás de muchas cosas.

**G.S.** - (risas) Más o menos, me acuerdo de eso, nada más.

**N.B.** - ¿Trabajaste la obra con Eduardo Fernandez antes del estreno?

**G.S.** - No, no trabajé con él.

**N.B.** - ¿Eduardo Fernández la escuchó directamente en el concierto?

**G.S.** - Sí, sí directamente. Yo no sé muy bien cómo fue el lazo si él directamente habló con Bosco, o si fueron los que estaban en la cabeza del Núcleo Música Nueva que hablaron con Bosco y Bosco habló conmigo. Y después la obra la preparé yo, y por supuesto con las indicaciones que a Bosco le parecían correctas. De ahí la fuimos a estrenar, si no recuerdo mal fue en la Sala Vaz Ferreira que se hizo ese estreno, y ahí estaba él y fue el contacto que tuve con él, solamente ahí, después de haberla él escuchado. Después de unos años se editó ese material y vino él personalmente a mi casa a traerlo, ese fue el único contacto que tuve.

**N.B.** - ¿Cómo fue tu aproximación a las técnicas extendidas y al repertorio contemporáneo para flauta? Más allá de esta obra.

**G.S.** - No, ni me acuerdo, creo que había tocado “Densidad 21.5”<sup>57</sup>, me habían invitado dos o tres veces, me acuerdo que había tocado una obra, yo no sé si era de Marozzi<sup>58</sup>, no me acuerdo. En el Núcleo Música Nueva habré tocado cinco o seis veces. En una de ellas toqué sola, Eduardo Fernández, “Densidad”, que también es para flauta sola y después toqué con Mariana Berta y al piano Marozzi, y alguna otra vez más, es decir no era muy afín a esa música. Sí, lo que toqué me encantó, pero no tengo mucha afinidad a esa música, hay cosas que me gustan mucho y otras que no tanto.

**N.B.** - De tu experiencia como intérprete, ¿realizaste en algún momento trabajo colaborativo con compositoras o compositores, donde mostraras recursos específicos del instrumento?

**G.S.** - No, no, no. Los recursos que se manejaban, los ruidos, los *frullatos*, medio que fue una investigación por mi cuenta, y con las indicaciones de la partitura que son muy concretas al pedir lo que ellos quieren. Y ahí investigando, este signo qué significa, golpear, no tocar, soplar, todo ese tipo de cosas. Que quizás, si hoy lo miro en una partitura la tendría que volver a recordar.

**N.B.** - Entonces fue una búsqueda autodidacta de ir leyendo partituras y explorando el instrumento.

---

<sup>57</sup> “Density 21.5” de Edgar Varèse (1883-1965).

<sup>58</sup> Se refiere al pianista y compositor Miguel Marozzi.

**G.S.** - Si, explorando por uno mismo, y por lo que veían en esa época, después yo me alejé bastante de lo que es la música nueva. Pero sí, escuchado y claro, es fascinante los recursos que se emplean en los diferentes instrumentos, no solamente en la flauta. Buscando sonoridades, buscando impacto, buscando clima, esa búsqueda permanente del músico, que hace que el abanico de la música explote por momentos, ¿no? Eso está bueno.

**N.B.** - ¿Alguna vez propusiste a compositoras o compositores modificaciones en la notación de la partitura?

**G.S.** - No, no. Nunca me animé a eso (risas). Nunca fui tan atrevida, siempre respeté lo que me pasaban y además me parecía muy bien. Me gustaban, me gustaban mucho.

**N.B.** - ¿Recuerdas alguna obra que surgiera a partir de tu propuesta de interpretación a compositores?

**G.S.** - No, no, eso no. Cómo que fue muy concretito todo.

**N.B.** - Vos me decís que te alejaste un poco de la música contemporánea, no sé cuánto tiempo hace desde ese alejamiento. ¿Puedes observar algún cambio en el vínculo compositor-intérprete desde esa primera etapa a los últimos contactos que hayas tenido?

**G.S.** - Yo con compositores en sí, no. Pero yo lo que he observado a través de lo que escucho, es que las composiciones son cada vez más exigentes, creo que los intérpretes cada vez tocan más, se ha depurado pila la técnica, no sé si con que el mundo se achicó y todo el mundo puede estudiar en diferentes conservatorios, ese intercambio que se da entre los músicos de cualquier parte del mundo, en cualquier sintonía, creo que eso ha beneficiado al intérprete muchísimo, creo que cada vez la gente toca más, es imponente. No digo que sea una gimnasia en la música porque sería feo catalogar a la música como de gimnástica, la técnica al servicio de la música y no al revés. Pero si la gente toca más, entonces, como toca más hay más posibilidades y los compositores agarran eso y pueden componer cosas con mayores dificultades, explorando más cosas y más bonitas. Eso es lo que yo puedo apreciar.

**N.B.** - En tu trabajo de intérprete en conjunto con otras y otros compositores e intérpretes, ¿observaste algún cambio en tu interpretación?

**G.S.** - Si, la perspectiva. Tanto Marozzi como Mariana Berta, estaban muy empapados de esa obra. Yo trabajé una obra solamente con ellos y en el análisis de esa obra, me descubrían cosas, que yo por mí misma no lo hubiese podido descubrir. Porque a veces, la música

contemporánea, uno se queda escuchando y no entiende muy bien, qué pasa, porque puso esta nota, porque parece como un ruido y en la interpretación que ellos me daban yo logré comprender un montón de cosas. Y eso sirve para esta obra en particular que ni me acuerdo cual era, pero sirve para todo. Yo no me acuerdo si era de Marozzi porque esa fue una tapa de hace treinta años atrás, osea, corrió mucha agua bajo el puente. Pero todas esas cosas quedan. Como queda el respirar, queda eso otro también. Y no se va, queda ahí.

**N.B.** - Algo que quieras agregar sobre el vínculo compositores-intérpretes.

**G.S.** - No, en realidad como te decía vínculo con compositores yo no tuve. A no ser con Eduardo en ese caso puntual, Marozzi en ese otro. Pero si me acercó, todo esto del Núcleo Música Nueva me acercó a algo que para mí era totalmente extraño, y quizás si no hubiese aceptado tocar, me hubiese quedado con esa ignorancia, de no comprender determinadas cosas. Y de no gustarme, darle la oportunidad de que me guste, y así creo que ocurre con todo el mundo, como el niño chico de repente lo llevás a un concierto y de repente capaz que no le gusta, y después que empieza el contacto empieza a asimilar y la sensibilidad se empieza a educar. Y eso pasa con la música nueva, pasa con el barroco, y pasa con el rock. Y entonces creo que es todo un enriquecimiento y me alegro de haberlo vivido.

## **Julia Nudelman**

Entrevista vía videollamada, realizada el 26 de octubre de 2021.

**Natalia Bibbó:** ¿Cómo fue tu primer acercamiento a la obra “Burka” de Sofía Scheps?

**Julia Nudelman:** Bueno, Sofía tenía esta idea de “Burka”, y nosotras habíamos trabajado ya varias veces juntas como estudiantes, y nos gusta mucho trabajar juntas, ahora hace mucho que no trabajamos, pero nos gustó mucho trabajar juntas. Entonces, ella me propuso algunas cosas, estuvimos investigando un poco sobre las articulaciones en la flauta, ella tuvo una flauta mía en su casa, al final no me dijo -sí la usé, no la usé-. Y después fue juntarnos a experimentar qué se podría decir con la flauta, esa fue la parte más divertida que yo recuerdo, la investigación de las articulaciones y de poder dialogar conmigo misma.

**N.B. -** ¿Trabajaste con Sofía durante el proceso compositivo de “Burka”?

**J.N. -** Sí.

**N.B. -** ¿Recuerdas cómo fue ese proceso, tuvieron varias reuniones?

**J.N. -** No sé si varias reuniones, que me acuerde seguro tres. Algunas en que Sofí me preguntaba mucho cosas técnicas -¿esto se podría hacer, esto no?, ¿cómo harías tal cosa?- Y bueno, después otra más en la que ella también investigó por su lado y me pidió que le mostrara cómo sonarían ciertas cosas en la flauta y después la grabación. Fue hace un montón de años.

**N.B. -** Después de que “Burka” estuvo compuesta, ¿trabajaste con Sofía sobre la interpretación para el estreno?

**J.N. -** Si, la ensayamos y ahí Sofía me contaba de esta sensación, que para mí al tocarlo fue muy importante poder entender, esta sensación de querer salir de la masa sonora, de no estar tapada, no sólo dialogar con lo que está sucediendo sino querer salir, para mí la sensación de que algo sonoro me tapaba y que yo quería salir de ahí. Y a partir de las propuestas. Eso lo ensayamos mucho y recuerdo los ensayos más que el toque en vivo.

**N.B.** - ¿Cómo fue tu aproximación a las técnicas extendidas y al repertorio contemporáneo para flauta? Más allá de esta obra.

**J.N.** - Bueno en realidad yo empecé a hacer música contemporánea cuando entré a la EUM<sup>59</sup> a los 18 años y ahí en realidad siempre mi vínculo fue, o empezó, haciendo música contemporánea antes que la escucha. Y ahí fue tocando con gente que ya tenía más experiencia, que tenía experiencia, yo no tenía ninguna. Empecé a acercarme e involucrarme con todas las técnicas extendidas. Y fue siempre como para tocar esas obras, nunca estudié particularmente técnicas extendidas específicamente. Capaz que alguna cosa con algún docente, pero en realidad mi acercamiento siempre fue para tocar esas obras. Por ejemplo, con el grupo “Aves Errantes”, que eso fue hace más de 10 años o 15 capaz. Esas fueron mis primeras experiencias con la música contemporánea y ahí fue cuando entré a conocer las técnicas extendidas.

**N.B.** - De tu experiencia como intérprete, ¿realizaste en algún momento trabajo colaborativo con compositoras o compositores? Más allá de esta obra.

**J.N.** - No, con “Aves Errantes” sí sucedieron como cosas de laboratorio en exposiciones macros, pero no una colaboración, así como esto con Sofía, no.

**N.B.** - ¿Encuentros donde mostraras recursos específicos del instrumento a compositores o compositoras?

**J.N.** - No, después en el ambiente del tango, pero no en la música contemporánea académica.

**N.B.** - ¿En el tango sí?

**J.N.** - Si, de poder llevar otras sonoridades que no son las tradicionales académicas de la flauta al tango, los compositores o los arreglistas siempre piensan que la flauta suena como la flauta clásica, entonces en ese ámbito sí, como poder decir esto puede sonar de esta otra manera, estos recursos sí los podemos usar.

**N.B.** - ¿Alguna vez propusiste a compositoras o compositores modificaciones en la notación de la partitura?

**J.N.** - No me acuerdo. No, creo que no.

---

<sup>59</sup> Se refiere al actual Instituto de Música, Facultad de Artes.

**N.B.** - ¿En “Burka” hiciste sugerencias de anotaciones en la partitura?

**J.N.** - No, de notaciones en estos ámbitos no. Creo que fui más de recibir la propuesta e interpretarla, pero sí creo que el intérprete no es simplemente que va y toca lo que está escrito, sino que hay una cuota en la interpretación que es propia, pero no sé si es considerado como una sugerencia a la obra.

**N.B.** - ¿Pero que propusieras modificar partituras escritas?

**J.N.** - Bueno eso sí, con algunas cosas sí, sobre todo cosas de registro de gente que no tiene idea de la flauta, que te dice -tocá esto-, y vos decís -esto está fuera de registro, lo puedo subir una octava o puedo hacer tal cosa-, porque en general la música que me ha llegado a mí, o en estos procesos, es con la explicación de -estos lo escribí de esta manera y quiero que suene esto- a mi como que me bastaba, capaz que hay una forma de escribirlo que yo no conozco, pero en ese momento funcionó la explicación.

**N.B.** - O sea que las palabras del compositor te aclaraban el contexto de la partitura.

**J.N.** - Claro, sí.

**N.B.** - ¿Recuerdas alguna obra que surgiera a partir de tu propuesta de interpretación a compositores?

**J.N.** - Ahora no me acuerdo bien, pero con Sofía Scheps y con Leticia Vidal nosotras trabajamos mucho, hace como 10 años, en ese momento sí teníamos ideas y las llevamos a cabo. Pero era siempre un trabajo bien colaborativo, salvo Sofi que después realmente fue para el lado de la composición y se dedicó a eso, el trabajo era bastante entre las tres, no me acuerdo de decirte ahora, -sí, yo tuve esta idea y la hicimos-, era algo muy colaborativo.

**N.B.** - ¿Formaron un grupo de investigación?

**J.N.** - Sí.

**N.B.** - Dentro de tu carrera como intérprete ¿Puedes observar algún cambio en el vínculo compositor-intérprete desde esa primera etapa a los últimos contactos que hayas tenido?

**J.N.** - Bueno, creo que tiene que ver también con mi madurez como intérprete, hace 15 años o 10 años mi madurez como intérprete estaba en otro lugar, como más en ese lugar de recibir,

capaz que hoy en día sí genero otros vínculos con intérpretes o arreglistas de músicas, más desde un lugar más comprometido. Y creo que sí se da con colegas que están trabajando más ahora en esos ámbitos, que sí hay una función más unida, más fluída la comunicación, me parece por las experiencias que me han contado. Pero creo que también tiene que ver con eso, con la madurez mía como intérprete de ese momento, cuando empecé ese camino, y que después abandoné, o puse pausa, yo era muy chica musicalmente también hablando, y de edad, pero musicalmente más que nada.

**N.B.** - En tu trabajo de intérprete en conjunto con otras y otros compositores e intérpretes, ¿observaste algún cambio en tu interpretación?

**J.N.** - Sí, creo que por lo menos a mí siempre me pasó que una vez que podés charlar con el compositor. Con el compositor, o de hecho con otro compositor sobre esta obra que tenés que tocar, siempre te da una perspectiva super efectiva y eso influye, por lo menos a mí me influye, creo que no podría aislarme de eso.

**N.B.** - ¿Puedes señalar algún aporte que te haya generado el vínculo con compositores?

**J.N.** - Sí, pila. No sabría cómo describirla, pero es como una sensibilidad a entender lo que realmente el otro quiso decir, intentar llevarlo a tu instrumento y decir lo mismo, o interpretar lo que otra persona está queriendo decir. Cuando tu vínculo es solo con un papel, una partitura impresa editada, no tenés ese diálogo, esa comunicación más sensible como con un compositor o compositora vivo, con quién podés charlar. Para mí eso genera algo que es bien distinto, que es muy lindo. En mi opinión personal estética.

**N.B.** - ¿Algo que quieras agregar sobre el vínculo entre compositores e intérpretes?

**J.N.** - No. Ahora que tuve esta charla contigo me dan ganas de volver a tocar contemporánea, porque la verdad sí, es algo que es muy lindo. Me ayudaste a recordar eso.

## **ANEXO I**

## **Datos biográficos de compositoras y compositores entrevistados<sup>60</sup>**

### **Alejandro Barbot**

Montevideo, 1966-

Estudió Licenciatura en Composición, Licenciatura en Dirección Coral y Licenciatura en Musicología, en el Instituto de Música de la Universidad de la República.

Se desempeñó como compositor, guitarrista, bajista y cantante en diversos géneros de música popular. Compuso música para performances, instalaciones, exposiciones, danza y televisión.

Obras suyas han ganado diferentes concursos de composición.

Ganó uno de los fondos de apoyo a la creación artística (FEFCA) por su labor como compositor de música académica.

Desde 2013 desarrolla un proyecto de investigación en improvisación y creación conjunta de música y danza.

Es profesor de armonía y contrapunto del Instituto de Música y miembro del Núcleo Música Nueva.

### **Eduardo Fernández**

La Paz, Canelones, 1952-

Estudió guitarra con Raúl Sánchez Arias y Abel Carlevaro, armonía y contrapunto con Guido Santórsola, y composición con Héctor Tosar.

Se presentó como guitarrista en ciudades de Estados Unidos, Europa, América Latina, Asia, y en Sudáfrica y Australia. Fue premiado en varios concursos internacionales.

---

<sup>60</sup> Los datos biográficos fueron brindados por las y los compositores.

Fue docente de Guitarra en el Instituto de Música de la Universidad de la República. Realiza regularmente masterclases en las más importantes escuelas de música del mundo.

Fue Director Artístico de los Festivales de Guitarra de Montevideo y del Encuentro Internacional de Guitarra de Bogotá. Desde 2002 ha asumido la dirección del curso anual *Gitarre und Natur*, en Alemania.

Editó los libros “Técnica, Mecanismo, Aprendizaje” y “Ensayos sobre las obras de J.S.Bach para laúd”. Escribió numerosos artículos de investigación y análisis.

Es miembro del Núcleo Música Nueva de Montevideo.

### **Juan José Iturriberry**

Pando, Canelones, 1936-

Realizó estudios de piano, composición, armonía, contrapunto, formas, orquestación, dodecafonía y técnicas seriales. Estudió composición en el Instituto de Música.

Participó en los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea en los años 1971 y 1972.

Ganó el Concurso de Composición del Conservatorio Nacional de Música. Obras suyas fueron seleccionadas para participar en el Festival de la Sociedad Internacional para la Música Contemporánea y en el Tercer Encuentro Latinoamericano de Música Contemporánea.

Se desempeñó como docente en instituciones privadas, en el Instituto de Profesores Artigas y el Instituto de Música.

Ejerció la crítica musical en los periódicos *Época*, *Lea*, *Marcha* y *Brecha*. Redactó biografías de compositores uruguayos para el Diccionario de Música Española e Hispanoamericana.

Es miembro del Núcleo Música Nueva y de la Sociedad Uruguaya de Música Contemporánea.

## **Renée Pietrafesa**

Montevideo, 1938-2022

Inició estudios musicales con su madre Renée Bonnet, y luego con Jorge Demus, J. Turchinsky, Ángel Turriziani y Héctor Tosar. Fue becada para estudiar música electroacústica con Pierre Schaeffer y con Jorge Arriagada. Estudió dirección de orquesta con el maestro J. Merecier.

Su desempeño profesional se repartió entre Uruguay y Francia, actuando como compositora, intérprete, directora de orquesta y docente. Sus obras fueron estrenadas en América y Europa. Recibió premios nacionales e internacionales.

Fue docente de Pedagogía Musical en el Instituto de Música. Fue miembro del Núcleo Música Nueva y de la Sociedad Uruguaya de Música Contemporánea.

## **Camilo Rodríguez**

Rosario, Argentina (nacionalizado uruguayo), 1977-

Tuvo como principal maestro al profesor Tabaré Fernández Rearden. En sus clases de piano descubrió la necesidad de la creación.

Estudió en el Instituto de Música la Licenciatura de Musicología, y en el Consejo de Enseñanza Secundaria.

Realizó el curso de Análisis Musical del siglo XX con Graciela Paraskevaídís.

Asistió al curso “Campo de Composición Injuve 2000”, dirigido por Cristóbal Halffter. Fue seleccionado para participar en el “Encuentro de Composición Injuve 2002”, con la dirección artística de Mauricio Sotelo y la participación de Beat Furrer, Mario Lavista y José Manuel López López. En estos encuentros conoció gente valiosísima y muchos de los compañeros con los cuales todos los días camina en el mundo de la música.

Sus obras han sido estrenadas en Uruguay, Argentina, Paraguay, Cuba, España, Portugal y Alemania.

## **Sofía Sheps**

Montevideo, 1987-

Estudió piano en el Ciclo de Introducción a la Música del Instituto de Música, además de Dirección de Orquesta y Composición. Egresó de la Licenciatura en Música, opción Composición. Trabajó como Estudiante Auxiliar y Docente Grado 1 en las cátedras de Composición e Instrumentación del Instituto de Música.

Participó en conciertos, como intérprete y como compositora, estrenando piezas de cámara, mixtas y electroacústicas.

Además, dedica parte de su actividad a la composición para audiovisual, habiendo participado en obras de teatro, cortometrajes, series y largometrajes.

Cursó un Máster en Arte Sonoro en la Universitat de Barcelona, y compuso música para “El Mundo de los Videos”, serie de televisión premiada con fondos nacionales de desarrollo y producción, dirigida por Rodrigo Lappado y Matías Ganz.

## **Silvia Suárez**

Montevideo, 1963-

Realizó estudios de piano con Marisa Ezcurra, Raquel Casanova y Eduardo Alfonso, estudió análisis e historia de la música con Graciela Paraskevaídis. Realizó seminarios con Reinhard Oehlschlägel, Riccardo Bianchini, Dieter Schnebel, Xavier Berenguer, Xavier Serra y Gabriel Brncic. Participó en L’Academie d’ete: Interacción música-tecnología organizado por el IRCAM, en París.

Estrenó sus obras en Montevideo, y en ciudades de Colombia, Canadá y Luxemburgo.

Es Ingeniera de Sistemas en Computación, egresada de la Facultad de Ingeniería de la Universidad de la República.

Es miembro del Núcleo Música Nueva de Montevideo y de la Sociedad Uruguaya de Música Contemporánea.

En 2010 comenzó a explorar otro camino expresivo: la pintura. Se incorporó al taller de Clever Lara, emprendiendo entonces una nueva búsqueda que se convirtió poco a poco en el eje de su vida creativa.

## **ANEXO II**

## **Datos biográficos de intérpretes entrevistados<sup>61</sup>**

### **Patricia Da Dalt**

Mendoza, Argentina.

Premio Konex Revelación 1999. Licenciada en Música, estudió flauta con Lars Nilsson en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Cuyo y realizó cursos de perfeccionamiento en Europa con destacados maestros. Recibió premios y distinciones, estrenó obras de numerosos compositores y representó al país en diversos Festivales Internacionales de Flautistas. Dictó cursos y clases magistrales en Argentina, Perú, Chile, Brasil, Ecuador, México y España.

Actuó como solista con orquesta y ofreció recitales en Argentina y principales países de Latinoamérica. Desarrolló intensa actividad en música de cámara, destacándose el Trío Luminar, con el cual actuó en Londres, París, Madrid, Valencia, Sevilla y Lisboa y grabó tres discos en Argentina y España.

Como solista, grabó un CD con relevantes obras del repertorio para flauta y ensamble de percusión junto a Paralelo 33 y Angel Frette.

Actualmente integra la Orquesta Sinfónica Nacional y dicta cátedra de Flauta y posgrado en Interpretación en Flauta en la Diplomatura Superior en Música Contemporánea del Conservatorio Superior de Música “Manuel de Falla”.

### **Patricia García**

Mendoza, Argentina.

Licenciada en Flauta y Magister en Interpretación de Música Latinoamericana del siglo XX, egresada de la Universidad Nacional de Cuyo.

---

<sup>61</sup> Los datos biográficos fueron brindados por las y los intérpretes.

Realizó el curso “Perfeccionamiento técnico-musical en música contemporánea para flauta” con Patricia Da Dalt, el curso de “Análisis de Obras Contemporáneas para Flauta” con el profesor Jimm Herrera, y participó en cursos de perfeccionamiento dictados por diferentes flautistas.

Realizó conciertos como integrante de diversos grupos de cámara y como solista junto a varias orquestas. Obtuvo premios y becas en diferentes fundaciones e instituciones.

Integra el dúo “MEI - música para flautas”, dedicado a la música contemporánea, con el que se ha presentado en ciudades argentinas y del exterior.

Fue invitada a participar de los Festivales de Música Contemporánea del Teatro San Martín, siendo de relevancia la preparación técnica de la Orquesta de Flautas para el Teatro Argentino de La Plata y la Usina del Arte, en Buenos Aires.

Actualmente es flautista en la Banda Sinfónica de Gendarmería Nacional y realiza una intensa actividad colaborando con compositores y ejerciendo la docencia en forma particular.

### **Julia Nudelman**

Montevideo, Uruguay.

Es flautista y docente de Educación Musical, egresada del Instituto de Profesores Artigas. Realizó el Ciclo de Introducción a la Música en el Instituto de Música de la Universidad de la República. En 2008 se tituló como profesora de flauta por el Forest Lake Music Studio.

Tiene a cargo la cátedra de Instrumentos Aerófonos en la carrera de Musicoterapia en el Instituto CEDIIAP, trabaja como docente de taller de música y flauta en varios establecimientos.

Intérprete y creadora de la música de variadas obras de teatro. Desde temprana edad desarrolla su interés por el tango, que es formalizado en la Orquesta Escuela Destaoriya, con quien grabó el disco “Pintó tango”. También participa en las grabaciones de “Canciones populares” de Guadalupe Romero y “Paciencia” de Dr. Rocka.

Desde el 2017 forma parte de Juana y los Heladeros del Tango, con quien graba “Crema”, primer disco del proyecto, y es también flautista de Orquesta las Señoras desde su creación en 2018.

### **Pablo Somma**

Montevideo, Uruguay.

Licenciado en Flauta, egresado del Instituto de Música de la Universidad de la República, estudió con Santiago Bosco. Realizó cursos de flauta con Michel Moragues, Claudio Barile, Lars Nilsson, Jorge de la Vega, Félix Renngli, Félix Skowronek, Toninho Carrasqueira, Wilbert Hazelzet, Hans Joachim Fuss, y de flauta barroca con Valerie Balssa y Gabriel Pérsico.

Recibió premios, y se presentó en varias oportunidades como solista junto a la Orquesta Sinfónica del SODRE. Integró diversas orquestas en Uruguay y en el exterior. Integrante de diversos grupos de música de cámara (Cuarteto de Flautas de Montevideo, Kairós, etc) es invitado a participar en conciertos junto al guitarrista Alvaro Pierri, Ensemble Aventure, Ensemble de Percusión Perceum.

Realizó numerosos estrenos de obras de compositores contemporáneos en los ciclos del Núcleo Música Nueva de Montevideo.

Formó parte de varios grupos de Música Popular. Participó en conciertos y grabaciones junto a Daniel Viglietti, Leo Masliah, Trío OPA, Ruben Rada, Jaime Roos, Diane Denoir, Urbano Moraes, Popo Romano, Fernando Cabrera, Sergio Fernández y muchos otros músicos uruguayos.

Actualmente es el encargado de la Cátedra de Flauta del Instituto de Música e integrante de la Banda Sinfónica de Montevideo (Flautín Solista).

## **Graciela Svava**

Minas - Lavalleja, Uruguay.

Comenzó desde la infancia sus estudios musicales de solfeo y piano. Estudió flauta travesa con Santiago Bosco. Cursó estudios de armonía y flauta travesa en la Escuela Municipal de Música de Montevideo, egresando como intérprete de ese instrumento.

Mediante concurso realizó conciertos organizados por Juventudes Musicales. Formó parte de conciertos organizados por el Núcleo de Música Nueva donde estrenó la obra de Eduardo Fernández para flauta sola “Opuestos”.

Su actividad laboral se desarrolló principalmente como flautista de la Banda de la UTU, directora de coros en Secundaria, y directora del Coro Municipal de Lavalleja.

También incursionó en el ámbito popular tocando con Santiago Chalar, Braulio López, Gabriel Estrada, entre otros.

## **ANEXO III**

## **Partituras del repertorio seleccionado**

**La auto-reflautación de Bloñilco - Juan José Iturriberry**

# La auto-reflautación de Bloñilco

Juan José Iturriberry  
1977

## Notación

### Alteraciones

La alteración sólo afecta a la nota que precede. Para mayor claridad, en algunos casos se empleó el becuadro.

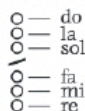
Microintervalos, aproximadamente:

- ↓ 1/4 de tono inferior
- ↑ 1/4 de tono superior
- ♯ 3/4 de tono superior

### Flauta

#### Digitación

La numeración de llaves sigue el estándar del libro *New Sounds for Woodwind* de Bruno Bartolozzi (Oxford University Press, Londres, 1967).



- 1 llave de pulgar de si
- 2 llave de si b
- 3 llave de sol #
- 4 llave auxiliar de si b
- 5 llave de trino de re
- 6 llave de trino de re #
- 7 llave de re #
- 8 llave de do #
- 9 llave de do
- agujero cerrado

*pos.* Posición natural; la habitualmente empleada.  
*nat.*

### Presión de labios (apertura de labios)

- relajada
- ◐ decreciente
- creciente

### Presión de aire

(A. Pr.) Presión de aire en aumento.

### Modos de ataque

- † Percusión del mecanismo sin emisión de aire.
- ‡ (*notas triangulares*). Se cantan simultáneamente a las de ejecución instrumental. Su afinación será aproximada y en la octava más cómoda para la tesitura vocal del instrumentista.
- ◌° Armónico.

### Otras notaciones

- ’ Interrupción muy pequeña.

# La auto-reflautación de Bloñilco

Juan José Iturriberry  
1977

Notación: Tomo II, p. 16.

## Monólogo I

Flauta

$\text{♩} = 60$

*ppp* < *pp* *p*     *ff*     *p*     *mf* > *mp* < *f* > *mp*     *f*     *p*

(accelerando molto)

(\*)

*fff*     *p*     *mf*     *pp*     *mp*     *p* > *pp*     *p* <     *ppp*

*p* > *pp*     *mf*     *mf*     *pp*

*ff* > *f*     *ff* > *p*     *ff*     *pp*     *mf*     *p*     *mf*     *p* (sub)

*mf*, sciolto     *pp*     *mf*     *f*

(\*) como grito proferido por un energúmeno. En esta circunstancia, no es exigible pulcritud de afinación.

*ff*  $\rhd$  *mf*  $\rhd$  *mp*  $\rhd$  *ppp* *ppp* (*sempre*)

*mf*  $\rhd$  *mp* *mf*  $\rhd$  *p*  $\rhd$  *mf* *pp*

*ppp* *p* *mf* *f* *ff* *pp* *p*

*mf*  $\rhd$  *p* *f* *p*  $\rhd$  *mf*  $\rhd$  *p* *ppp*

*mp* *f* *mf* *mp* *pp* *f*  $\rhd$  *ff*  $\rhd$  *f*

$\rhd$  *ff*  $\rhd$  *f*  $\rhd$  *mf* *p* *p*  $\rhd$  *pp* *mp*

*ppp*  $\rhd$  *f* *ppp*

Duración: aprox. 3'20"

Monólogo II

♩ = 48

*(legatissimo)* *(sim.)*

The musical score consists of five staves of music in a single system. The first staff begins with a treble clef and a tempo marking of ♩ = 48. It features a series of notes with dynamic markings *pp*, *mf*, *p*, *fff*, *p*, *pp*, *p*, and *pp*. The second staff includes a 5:4 interval marking and dynamic markings *mf*, *p*, *f*, *mf*, *pp*, and *f*. Above the notes are three fingering diagrams:  $\begin{matrix} 1 \\ \bullet \\ \bullet \\ \bullet \\ 6 \\ \bullet \\ 9 \end{matrix}$ ,  $\begin{matrix} 1 \\ \bullet \\ \bullet \\ \bullet \\ 7 \\ \bullet \\ \bullet \end{matrix}$ , and  $\begin{matrix} 1 \\ \bullet \\ \bullet \\ \bullet \\ \bullet \\ \bullet \\ \bullet \end{matrix}$ . The third staff has dynamic markings *mf*, *pp*, *mp*, *pp*, *f*, *mf*, *pp*, *pp*, *p*, *mf*, *mp*, and *pp*. The fourth staff includes three fingering diagrams:  $\begin{matrix} 1 \\ \bullet \\ \bullet \\ \bullet \\ 6 \\ \bullet \\ 9 \end{matrix}$ ,  $\begin{matrix} 1 \\ \bullet \\ \bullet \\ \bullet \\ \bullet \\ \bullet \\ \bullet \end{matrix}$ , and  $\begin{matrix} 1 \\ \bullet \\ \bullet \\ \bullet \\ 6 \\ \bullet \\ 3 \end{matrix}$ , with dynamic markings *p*, *mf*, *p*, *mp*, *pp*, and *mf*. The fifth staff has dynamic markings *pp*, *p*, *mp*, *p*, *pp*, *ppp*, *p*, *mf*, and *mp*. Above the notes are two fingering diagrams:  $\begin{matrix} 1 \\ \bullet \\ \bullet \\ \bullet \\ 8 \\ \bullet \end{matrix}$  and  $\begin{matrix} 1 \\ \bullet \\ \bullet \\ \bullet \\ 7 \\ \bullet \\ 6 \end{matrix}$ .

12/8  
1  
9 8 7 6 5 4 3 2 1  
pp mf mf < f pp f p

pp mp mf p

(A.Pr.) (A.Pr.)  
12/8  
1  
9 8 7 6 5 4 3 2 1  
pp

mf > mp ff p pp mf p < sf

12/8  
1  
9 8 7 6 5 4 3 2 1  
p < mf pp pp (legatissimo) mf

Duración total: apróx. 8' 30"

## **Opuestos - Eduardo Fernández**

# Opuestos

Eduardo Fernández  
1986

## Notación

### Duraciones



*accelerando & valentando* repitiendo la nota

### Modos de ataque



Golpear la llave indicada sin soplar.



Soplar la embocadura sin producir sonido ("normal"). Debe resultar un ruido blanco ("viento") coloreado por la altura indicada.



Oscilación de altura de aproximadamente 1/4 de tono.

# Opuestos

Eduardo Fernández  
1986

Notación: Tomo II, p. 22.

I

Lento, libre ♩ = ca. 60

Flauta

*f* *p* *mf* *mp* *ca. 6"*

*frullato* **5**

*f* *p* *f* *f*

**10**

*p* *p* *f*

**15**

*f* *ff* *mf* *p* *p*

**20**

*f* *ff* *p*

**25**

*frullato br.* *normal*

*pp* *mf*



II

Los tempi indicados son mínimos. Es admisible acelerarlos, siempre que se respete el *staccato*, y la proporción de aceleración. Es esencial un ritmo sumamente firme en todo el movimiento. No acentuar, excepto donde se indica.

*Sempre il più staccato possibile (excepto cuando indicado)*

Más bien rápido (♩ = 112)

*mf*

5

Más rápido (♩ = ca. 120)

10

15 *8va loco*

20 *8va*

25

Más rápido (♩ = ca. 132)

*f*

30

35

40

Presto (♩ = ca. 152)

45

50

*poco*

*mp*

55

60

*f* *p*

*no moverse ni respirar*

Detailed description of the musical score: The score is written on a single grand staff (treble and bass clefs). It begins with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Más rápido' with a quarter note equal to approximately 132 beats per minute. The first measure shown is measure 30, marked with a box containing the number 30. The music consists of a continuous stream of eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several accents (^) placed above notes throughout the piece. Dynamic markings include *f* (forte) at the beginning, *mp* (mezzo-piano) around measure 50, and *p* (piano) around measure 60. A 'poco' marking is also present. The tempo changes to 'Presto' (♩ = ca. 152) around measure 45. The score ends with the instruction 'no moverse ni respirar' (do not move or breathe), indicating a final, sustained note or chord.

## **El tanguito del Entrevero - Renée Pietrafesa**

# El tanguito del Entrevero

Para Hans Joachim Füss

Renée Pietrafesa Bonnet

9/9/95

Revisión 2009

Larghetto  $\text{♩} = 60$

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

8 *p* 6 *mp* 9 *p* *mf* *p* *mf* *p*

11 *mf* 5 *f* *p* *mf* *p* *mf* *p* *f* *rubato* *mf*

14 *mf* *mf* *p* *p* *p*

Largo  $\text{♩} = 50$

20 *mp*

23 11 *f* *p*

25 *mf* *p* *gliss.* 5 *mf* *p* *mf* *p*

27 *mp* *mf* *mf* *mf* 6

2

33

9 *mf* *p* *p* 7 6 *mf* *p*

35

*mf* *p* *f* > *mf* > *mf* > *mf* *p* >

*rubato*

Largo ♩ = 80

40

*p* *p* < > > > *mp* >

45

*p* 6 *mf* *p* *mp* *p* *f* *ppp*

(lebranza)

Fin? Sinfín

Se puede repetir la obra total o parcialmente las veces que se quiera, y cambiando el orden de los movimientos.

## **Hálito - Silvia Suárez**

Handwritten musical score on eight staves, featuring various dynamics and markings:

- Staff 1:** Dynamics include *pp*, *mf*, *mp*, and *p*. Includes a hairpin crescendo.
- Staff 2:** Dynamics include *mp*, *p*, and *mp*. Includes a hairpin crescendo.
- Staff 3:** Dynamics include *mp*, *p*, *f*, and *p*. Includes accents (^) and a hairpin crescendo.
- Staff 4:** Dynamics include *p* and *f*. Includes a hairpin crescendo.
- Staff 5:** Dynamics include *p* and *f*. Includes a hairpin crescendo.
- Staff 6:** Dynamics include *p*, *mf*, and *f*. Includes a hairpin crescendo.
- Staff 7:** Dynamics include *ppp* and *f*. Includes a hairpin crescendo.
- Staff 8:** Dynamics include *mp* and *p*. Includes a hairpin crescendo.

This page contains ten staves of handwritten musical notation. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The music is written in a single melodic line.

Key features of the notation include:

- Staff 1:** Starts with a treble clef and common time. It features a series of notes with dynamic markings *ppp*, *mf*, and *f*. A slur covers a group of notes.
- Staff 2:** Continues the melodic line with notes and rests, marked with *f* and *p*. A slur is present over a group of notes.
- Staff 3:** Shows notes with dynamic markings *mf* and *p*. A slur is used over a group of notes.
- Staff 4:** Features notes with dynamic markings *mp* and *f*. A slur is present over a group of notes.
- Staff 5:** Contains notes with dynamic markings *ff* and *p*. A slur is used over a group of notes.
- Staff 6:** Shows notes with dynamic markings *ff* and *p*. A slur is present over a group of notes.
- Staff 7:** Features notes with dynamic markings *ppp*, *f*, and *mf*. A slur is used over a group of notes.
- Staff 8:** Contains notes with dynamic markings *f* and *p*. A slur is present over a group of notes.
- Staff 9:** Shows notes with dynamic markings *f* and *p*. A slur is used over a group of notes.
- Staff 10:** Features notes with dynamic markings *f* and *p*. A slur is present over a group of notes.

Handwritten musical notation on three staves. The first staff contains a chord with a flat (F) and a dynamic marking 'mf'. The second staff contains a chord with a sharp (F#) and a dynamic marking 'f'. The third staff contains a chord with a sharp (F#) and a dynamic marking 'p'. There are also some scribbles and a 'PPP' marking.

Five empty musical staves.

## **Burka - Sofía Scheps**

## CONSIDERACIONES: ELECTROACÚSTICA

### Notas generales:

La parte electroacústica debe permitir disparar archivos de audio en momentos específicos y controlar parámetros en tiempo real a través de potenciómetros.

Las duraciones de las distintas secciones son flexibles, sujetas al criterio de los intérpretes (a excepción del archivo "Sección2", que posee un desarrollo determinado).

### Instrumentos electroacústicos:

Pensados para reproducir archivos de audio en momentos específicos.

1) Dispara distintos archivos de audio que incluyen respiraciones dentro del tubo de la flauta, con distintas vocales. Cada archivo tiene su propio paneo y los niveles de intensidad de cada uno pueden calibrarse antes de comenzar la pieza. En tiempo real el instrumento posee un único potenciómetro para todos los archivos.

2) Las respiraciones con las letras "F", "S", "G", "J" y "R" poseen potenciómetros independientes.

3) El archivo "Sección2" debe ser disparado con un nivel bajo de intensidad, para en un comienzo integrarse a los gestos del intérprete (Flauta), para luego prevalecer.

4) El archivo "FONDO" debe ser disparado con nivel de intensidad nulo, para progresivamente regular con el potenciómetro un fundido de entrada paulatino, hasta reemplazar al archivo "Sección2". Este instrumento debe poseer un filtro VCF pasa banda, permitiendo variar los parámetros Q y Frecuencia Central.

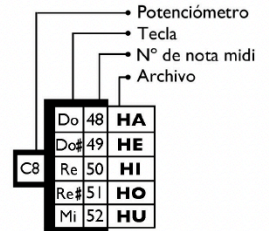
5) El archivo "AGUDOS" debe dispararse donde indica la partitura, con un nivel bajo.

6) Finalmente el archivo "FONDO" debe ser filtrado (aumentando paulatinamente el Q y la Frecuencia Central) y realizar un fundido de salida, quedando únicamente "AGUDOS" y "F", más la acción del intérprete (Flauta). "F" también realiza un fundido de salida y finalizan la pieza el intérprete y el archivo "AGUDOS".

Disparar archivo: 

Fundido de entrada: 

Fundido de salida: 



## CONSIDERACIONES: FLAUTA

### Microfonía:

- Un micrófono hacia la embocadura de la flauta.
- Un micrófono hacia el extremo del tubo de la flauta.

### Nota general:

Las duraciones de las distintas secciones son flexibles, sujetas al criterio de los intérpretes (a excepción del archivo "Sección2", que posee un desarrollo determinado).

### Notas sobre el comienzo:

- El intérprete manejará los movimientos cromáticos de acuerdo a su respiración.
- Los sonidos de llaves producidos por estos movimientos son deseables (sin llegar a ser Golpes de LLaves).
- Los sonidos "humanos" producto natural de las respiraciones son bienvenidos.

Posición normal:

Respirar dentro del tubo:



Inhalar y exhalar dentro del tubo con los labios obstruyendo la embocadura.

Inhalar Exhalar

**BURKA**  
SOFIA SCHEPS

**CON AMPLIFICACIÓN**

**Flauta**

*simile*

The image shows a musical staff for Flauta. Above the staff, there is a box containing the text 'CON AMPLIFICACIÓN'. Below the staff, there is a bracket labeled 'Flauta'. The word 'simile' is written above the staff. The staff contains a series of notes and rests, with some notes marked with a diamond symbol. The notes are: Do (48), Do# (49), Re (50), Re# (51), Mi (52), Fa (53), Fa# (54), and Sol (55).

Do	48	HA	
Do#	49	HE	
Re	50	HI	
Re#	51	HO	
Mi	52	HU	
C1	Fa	53	F
C2	Fa#	54	S



**Flauta**



\* el intérprete deberá imitar la textura electroacústica y los gestos contenidos en ella

C8	Do 48	HA	
	Do# 49	HE	
	Re 50	HI	
	Re# 51	HO	
	Mi 52	HU	
C1	Fa 53	F	
C2	Fa# 54	S	
C3	Sol 55	G	
	C4	Sol# 56	J
	C5	La 57	R
	C6	La# 58	Sección 2

BAJAR  
MICROS

Flauta

C6 La # 58 Sección 2

\* articulación dentro de la sección

C10 Si 59 FONDO

Flauta

C10 Si 59 FONDO

Flauta

frágil

SUBIR MICROS

C10 Si 59 FONDO

C7 Do2160 AGUDOS

Flauta

C10 Si 59 FONDO

\* aumento Q y freq. de VCF (C5 - C6)

C7 Do2160 AGUDOS

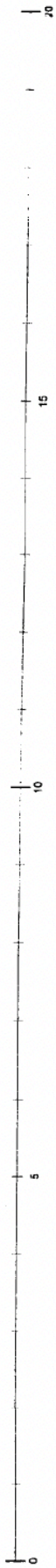
C1 Fa 53 F

## **Minifalda roja - Alejandro Barbot**

# MINIFALDA ROSA

Piccolo

①



0:00

2s

legato

fff

3s

apenas cresc - -

0:20

1 1/2

2

apenas cresc - -

0:40

1 1/2

1 1/2

- - - - -> p

1:00

1s

apenas cresc - - - - -> mp

(17)



1720

Handwritten musical notation on a staff, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various notes, rests, and dynamic markings. A 'cresc.' marking is present below the staff.

cresc. — — — — — > mf

Handwritten musical notation on a staff, continuing from the previous system. It features complex rhythmic patterns and dynamic markings.

poco cresc. — — — — — f

Handwritten musical notation on a staff, showing a section with a treble clef and a key signature of one sharp. It includes notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'mf'.

cresc. *fff*

Handwritten musical notation on a staff, featuring a treble clef and a key signature of one sharp. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as 'p', 'mf', and 'f'.



4

15

10

5

0

Ohie

Handwritten musical notation for 'Ohie'. It consists of a single staff with a treble clef. The notation includes a series of notes, some with stems, and a large, dark, shaded area. There are markings '51m' and '2s' above the staff. The piece ends with a double bar line and the dynamic marking 'pp'.

coin

Handwritten musical notation for 'coin'. It consists of a single staff with a treble clef. The notation includes a series of notes, some with stems, and a large, dark, shaded area. There are markings '1/2', '2s', and '3s' above the staff. The piece ends with a double bar line and the dynamic marking 'pp'.

coin

Handwritten musical notation for 'coin'. It consists of a single staff with a treble clef. The notation includes a series of notes, some with stems, and a large, dark, shaded area. There are markings '2s' and '3s' above the staff. The piece ends with a double bar line and the dynamic marking 'pp'.

to have each part

to have each part

Ohie

Handwritten musical notation for 'Ohie'. It consists of a single staff with a treble clef. The notation includes a series of notes, some with stems, and a large, dark, shaded area. There are markings '1/2', '2s', and '3s' above the staff. The piece ends with a double bar line and the dynamic marking 'pp'.

(5)



5:00

pac a pac call  
tr  
MOD ACC  
MOD BALL  
tr call  
mf

5:20

tr  
1/2  
ff

5:40

tr  
1/2  
ff

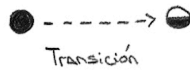
6:00

tr  
1/2  
ff

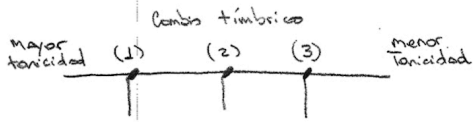


**... y sin embargo... seguirá soplando... - Camilo Rodríguez**

- AIRE
- ◐ mitad aire - mitad sonido
- sonido

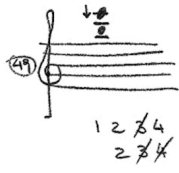
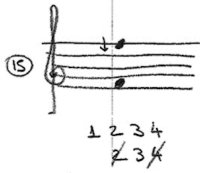


[●]



suenan con sonido de llaves pero lo importante es tener de destaque lo nota grave.

Multifónicos



... y sin embargo... seguirá soñando...

①

Handwritten musical score for guitar, consisting of six staves. The score includes various musical notations such as chords, melodic lines, and dynamic markings. The tempo is indicated as  $\text{♩} = 60$ . The score is marked with numerous dynamic levels: *pppp*, *ppp*, *pp*, *p*, and *sfz*. There are also performance instructions like *legatissimo* and *Flaut.*. The score is divided into measures, with measure numbers 4, 13, 14, 25, and 32 visible. The notation includes complex chord structures and melodic fragments, with some parts enclosed in brackets. The handwriting is fluid and expressive, typical of a composer's sketch.

2

Handwritten musical score for guitar, measures 33-71. The score is written on six-line staves with various musical notations including chords, dynamics (ppp, p), and performance instructions like "leggerissimo" and "cas. inaudibile".

Measures 33-43: Includes markings such as *ppp*, *tr. mm.*, and *tr. mm.*

Measure 45: Includes marking *pppp*.

Measure 49: Includes marking *ppp*.

Measure 55: Includes marking *ppp*.

Measure 61: Includes marking *pppp*.

Measure 67: Includes marking *ppp*.

Measure 71: Includes marking *pppp*.

Additional markings include *leggerissimo y una p. in. ss.*, *Siempre pppp*, and *(cas. inaudibile)*.

3

Handwritten musical score for flute and piano, measures 83-103. The score includes dynamic markings such as "Siempre leggissimo y pianissimo", "Siempre pppppp (cas. inaudible)", "pppp", "pp", "ppp", "ppppp", and "leggissimo". It also features performance instructions like "(1)", "(2)", "(3)", and "(4)".

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103



## BIBLIOGRAFÍA

- Aharonián, C. (2012), *Hacer música en América Latina*, Montevideo, Ediciones Tacuabé.
- Aharonián, C. y Olivera, R. (2013/2014). *Música, Nuestro Tiempo*. (Vol. 5). Montevideo. Comisión del Bicentenario, IMPO.
- Aires, E., Bibbó, N., Christobel, M. y Silveira, F. (2009). *La flauta del Uruguay* (Vol. 1). Atempo.
- Arizpe, M. (1989). Las voces de la flauta. *Nuevas técnicas instrumentales* (pp. 7-29). México. CENIDIM.
- Artaud, P. Y. y Geay, G. (1980), *Flûtes au présent*, París, Jobert et Éditions musicales transatlantiques.
- Bartolozzi, B. (1967), *New sounds for woodwind*, London, Oxford University Press.
- Bibbó, N. (2019). Panorama de la música uruguaya para flauta (obras para flauta sola 1960-2019). *Diplomatura Superior en Música Contemporánea* de <https://sites.google.com/view/dsmc/publicaciones-contenidos/panorama-de-la-musica-uruguaya-para-flauta-natalia-bibb%C3%B3?fbclid=IwAR1yXfUuRX78jWj50yrAc2wyoQ7cjeUOnZCBekIFbH-C1sI7afJliqaDszI>
- Bomfim, C. (2009). *A flauta solista na música contemporânea brasileira: três propostas de análise técnico-interpretativas* [Tesis de maestría]. Escola de Comunicações e Artes da Universidade São Paulo, Brasil.
- Dick, R. (1975), *The other flute*, England, Oxford University Press.
- Domenici, C. (2010). *O intérprete em colaboração com o compositor: uma pesquisa autoetnográfica* [archivo PDF]. Recuperado de [https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/31565990/CATARINADOMENICI\\_ANAIS\\_da\\_ANPPOM\\_2010-libre.pdf?1392310922=&response-content-disposition=inline%3B+filename%3DO\\_interprete\\_em\\_colaboracao\\_com\\_o\\_compos.pdf&Expires=1691630208&Signature=Rp6KLnzosL3lleMnf5AyPaJb3-P~~5SyEZZp6IroEdR5aa7iVdEih4ZVBUAfgUNtrRxkZUeQFeMNVRTJRAHXooaAALiOni~QOPwWFvwPmeF10WSwS](https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/31565990/CATARINADOMENICI_ANAIS_da_ANPPOM_2010-libre.pdf?1392310922=&response-content-disposition=inline%3B+filename%3DO_interprete_em_colaboracao_com_o_compos.pdf&Expires=1691630208&Signature=Rp6KLnzosL3lleMnf5AyPaJb3-P~~5SyEZZp6IroEdR5aa7iVdEih4ZVBUAfgUNtrRxkZUeQFeMNVRTJRAHXooaAALiOni~QOPwWFvwPmeF10WSwS)

[N1-IHOfo6WN31wS3gsCLimeql6wePjM0K1GO28hlpRcQIsFIHkfexTrpmlz9BSQ  
AbWDMuapc5~AcCHWEY6Qmv248ZXUwl-xCQPzaWD-~sea4FU24XJVqePTf-Yg  
n7EOKrfn~NQkbaTr3O4K~NEpGsNZynQ08HuZghLMDz2fQIQ7yJqYHQCiON3Cx  
FpYrAZXq5mYEUFzHhulcSitAUdOZPBO7~HWIZB6yOxQ\\_&Key-Pair-Id=APK  
AJLOHF5GGSLRBV4ZA](https://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/download/2608/1936)

Domenici, C. (2012a). *A voz do performer na música e na pesquisa*. [archivo PDF]. Recuperado de [www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/download/2608/1936](http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/download/2608/1936)

Domenici, C. (2012b). O Intérprete (Re)Situado: uma reflexão sobre construção de sentido e técnica na criação de “Intervenções para Piano Expandido, Interfaces e Imagens – Centenário John Cage”. *Revista Música Hodie, Goiânia*, Vol. 12 (2), pp 171-187.

Domenici, C. (2013a). *It takes two to tango: A prática colaborativa na música contemporânea* [archivo PDF]. Recuperado de <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/RCM/article/download/3202/2701>

Domenici, C. (2013b). *A performance musical e o gênero feminino* [archivo PDF]. Recuperado de <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/164409/000988213.pdf?sequence=1>

Fernández, E. (n.d.). *Texto, contexto, estructura, discurso. La interpretación como investigación* [archivo PDF]. Recuperado de <https://www.eumus.edu.uy/files/TCED.pdf>

Fernández, E. (2023). Recuperado de <https://eduardopage.wixsite.com/classical-music/www>

García, P. (2014). *El rol del intérprete contemporáneo en el proceso de creación e interpretación de una obra. Seis obras creadas a partir del vínculo compositor – intérprete en Argentina* [Tesis de maestría]. Universidad Nacional de Cuyo, Argentina.

García, P. y Curiel, F. (2021), *La flauta contrabajo, guía de recursos sonoros*, Buenos Aires, Del Aula Taller.

Gil, M. (1992). León Ribeiro. *Músicos de aquí* (Vol. 1, pp. 33-58). Montevideo: CEMAU.

Gruszka, I. (2014). *Fantasías, Máscaras y Sonata del compositor mexicano Armando Luna* [Tesis de maestría]. Universidad Nacional de Cuyo, Argentina.

- Herrera, E. (2011). *Informe sobre el Festival Internacional La música en el Di Tella: Resonancias de la modernidad*. [archivo PDF] Recuperado de <http://www.latinoamerica-musica.net/pdf/sitio-Herrera.final.pdf>
- Iazzetta, F. (2017). *La música es mucho más (o menos) que la música: reflexiones sobre investigación musical en el contexto de la academia* [archivo PDF]. Recuperado de <https://www.eca.usp.br/acervo/producao-academica/003034397.pdf>
- Iturriberry, J. J. (1999). *Compositores del Uruguay* [librillo de CD]. Tacuabé/Núcleo de Música Nueva.
- Levine, C. y Mitropoulos-Bott, C. (2002), *The techniques of flute playing*, Kassel, Bärenreiter.
- Manzino, L. (2004), *León Ribeiro. Sesquicentenario del compositor romántico uruguayo*, Montevideo, Autoedición.
- McGregor, M. (2012). *Of instrumental value: flutist – composer collaboration in the creation of new music* [Tesis de doctorado]. University of British Columbia, Estados Unidos.
- Merino, L. (1998). Francisco Curt Lange (1903-1997): tributo a un americanista de excepción, *Revista musical chilena*, de <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/11808/12171>
- Moore, C. (2002). *Obras uruguayas para flauta y piano* [Monografía de Historia Nacional]. Universidad de la República, Uruguay.
- Orquesta juvenil del SODRE*. (n.d.). Recuperado de <https://www.orquestajuvenil delsodre.org/>
- Paraskevaídis, G. (2011). *Núcleo de Música Nueva-45 años* [archivo PDF]. Recuperado de <http://www.latinoamerica-musica.net/pdf/sitio-NMN-45.pdf>
- Paraskevaídis, G. (2014). *Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea* [archivo PDF]. Recuperado de <http://www.latinoamerica-musica.net/historia/pdfs/prologo.pdf>
- Pedocchi, G. (2014). Camilo Rodríguez. *Transcripciones. Encuentros con tres compositores uruguayos* (pp. 26-36). Montevideo: Autoedición.

- Plana, B. (2006). *Tres propuestas de aplicación de técnicas extendidas en la flauta contemporánea en Latinoamérica: Mario Lavista, Adina Izarra y Diego Luzuriaga* [Tesis de maestría]. Universidad Nacional de Cuyo, Argentina.
- Ramos, P. (2013). *A colaboração compositor-interprete na construção de uma interpretação para a peça Round about Debussy de Flávio Oliveira* [Tesis de maestría]. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil.
- Ribeiro, F., Ribeiro, F. y Pena, P. (2016, junio). Apontamentos sobre os recursos idiomáticos da flauta transversal relativos às técnicas estendidas: levantamento de sua utilização nos séculos XX e XXI. *Revista da ANPPOM*, volumen 22 (1), pp. 119-144.
- Salgado, S. (1980), *Breve historia de la música culta en el Uruguay*, Montevideo, A. Monteverde y Cia.
- Sánchez Escuer, A. (1995). *The interpretation of selected extended techniques in flute solo compositions by mexican composers: An analysis and performance recommendations* [Tesis de doctorado]. New York Univerity, Estados Unidos.
- Santos Melgarejo, A. (2000). *Organología* [Monografía de organología]. Universidad de la República, Uruguay.
- Silva, D. (2015). *A obra pianística de Marisa Resende: processo de construção da performance através da interação entre intérprete e compositora* [Tesis de maestría]. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil.
- Stratta, M. (2005). *Argentine Music for Flute with the Employment of Extended Techniques: An Analysis of Selected Works by Eduardo Bértola and Marcelo Toledo* [Tesis de doctorado]. University of Texas at Austin, Estados Unidos.
- Terrazas, W. (2007-2008, Julio - Diciembre 2007/Enero - Junio 2008). *Ser intérprete a principios del Siglo XXI. Dos textos breves* [archivo PDF]. Recuperado de [https://www.academia.edu/4375089/revistaredes3\\_4](https://www.academia.edu/4375089/revistaredes3_4)
- Vázquez, H. G. (2015), *Conversaciones en torno al CLAEM: entrevistas a compositores becarios del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto T. Di Tella*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.

## BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

Aharonián, C. (1991), *Héctor Tosar*, Montevideo, Ediciones Trilce.

Aharonián, C. (2001). *El compositor y su entorno en Latinoamérica* [archivo PDF]. Recuperado de <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/12560/12866>

Artaud, P. Y. (1991), *La flauta*, Barcelona, Editorial Labor.

Artaud, P. Y. (1995), *La flûte multiphonique*, París, G. Billaudot Editeur.

Balzo, H. (1969). La vida musical, *Enciclopedia Uruguaya. Historia ilustrada de la civilización uruguaya* (Tomo IV. Vol. 35). Montevideo: Editores reunidos ARCA.

Becker, H. (2022), *Manual de escritura para científicos sociales* (2 ed.), Buenos Aires, Siglo veintiuno.

Bosco, S. (2001), *Recuerdos de un flautista, un río, una orquesta y un quinteto*, Montevideo, Autoedición.

Chantore, L., Domínguez, Á. y Martínez, S. (2016), *Escribir sobre música*, Barcelona, Musikeon.

Dick, R. (1986), *El desarrollo del sonido mediante nuevas técnicas*, Madrid, Mundimúsica. Ediciones Musicales Carijo.

CEMAU (1992), *Músicos de aquí* (vol. 1, 2, 3, 4 y 5), Montevideo, Editores Asociados.

Domenici, C. (2013). *A ideologia da 'interpretação' e da 'performance': Uma à proposta de Franck Kuehn* [archivo PDF]. Recuperado de [https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_2013/2247/public/2247-7043-1-PB.pdf](https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2013/2247/public/2247-7043-1-PB.pdf)

Domenici, C. (2013). *A performance musical e a crise da autoridade: corpo e gênero* [archivo PDF]. Recuperado de <https://revistas.ufrj.br/index.php/interfaces/article/view/29860/16814>

Eco, U. (1995), *Cómo se hace una tesis*, Barcelona, Gedisa.

Fernández, E. (n.d.). *Lo mismo no es lo mismo*. [archivo PDF] Recuperado de <https://www.eumus.edu.uy/files/Lo%20mismo%20no%20es%20LO%20MISMO.pdf>

López-Cano, R. (2012). *Cómo hacer una comunicación, ponencia o paper y no morir en el intento* [archivo PDF] Recuperado de <https://www.dropbox.com/s/qd9vdwpx303w5nd/2012.Comohacer.pdf>

López-Cano R. y San Cristóbal, Ú. (2014). Investigación artística en música: problemas, experiencias y propuestas, *Papeles sueltos, rlopezcano* de <http://rlopezcano.blogspot.com/2014/04/investigacion-artistica-en-musica.html>

Onofre, M. y Borges, R. (2018). *O espelho de Narciso: trazendo à tona aspectos do processo de colaboração compositor-intérprete durante a composição de Espelhos das (In)Tolerâncias, para 7 violoncelos*. Recuperado de [https://www.academia.edu/37340163/O\\_espelho\\_de\\_Narciso\\_trazendo\\_%C3%A0\\_tona\\_aspectos\\_do\\_processo\\_de\\_colabora%C3%A7%C3%A3o\\_compositor\\_int%C3%A9rprete\\_durante\\_a\\_composi%C3%A7%C3%A3o\\_de\\_Espelhos\\_das\\_In\\_Toler%C3%A2ncias\\_para\\_7\\_violoncelos](https://www.academia.edu/37340163/O_espelho_de_Narciso_trazendo_%C3%A0_tona_aspectos_do_processo_de_colabora%C3%A7%C3%A3o_compositor_int%C3%A9rprete_durante_a_composi%C3%A7%C3%A3o_de_Espelhos_das_In_Toler%C3%A2ncias_para_7_violoncelos)

Plana, B. (2011), *La flauta contemporánea en la obra de Diego Luzuriaga. “A-priori compositivos”, técnicas extendidas e interpretación musical*, Saarbrücken, Alemania, Editorial Académica Española.

Sabino, C. (2004), *Cómo hacer una tesis*, Buenos Aires, Editorial Lumen.

Terrazas, W. (2006, Julio-Diciembre). *La improvisación y la enseñanza de la técnica contemporánea en la flauta transversa* [archivo PDF]. Recuperado de <https://xdoc.mx/preview/version-revista-electronica-redes-musica-5d8a78ba47da>

## PARTITURAS

Aires, E., Bibbó, N., Christobel, M. y Silveira, F. (2009). La auto-reflautación de Bloñilco. Juan José Iturribery. *La flauta del Uruguay* (pp. 11-16). Montevideo: Atempo.

Aires, E., Bibbó, N., Christobel, M. y Silveira, F. (2009). Opuestos. Eduardo Fernández. *La flauta del Uruguay* (pp. 17-22). Montevideo: Atempo.

Barbot, A. *Minifalda roja*. Manuscrito propiedad del compositor.

Pietrafesa, R. *El tanguito del Entrevero*. Manuscrito propiedad de la compositora.

Rodríguez, C. *...y sin embargo... seguirá soplando...* Manuscrito propiedad del compositor.

Scheps, S. *Burka*. Manuscrito propiedad de la compositora.

Suárez, S. *Hálito*. Manuscrito propiedad de la compositora.

## GRABACIONES

Barbot, A. [Natalia]. (2023, septiembre 21). *Minifalda roja (2013) - Alejandro Barbot (Uruguay, 1966)* [Video]. Recuperado de <https://youtu.be/vl69KYpCh4I>

*Compositores del Uruguay* [3 CD]. Tacuabé/Núcleo de Música Nueva. T/E 30 CD - T/E 31 CD - T/E 32 CD, 1999.

Fernández, E. [Sirviente Invisible]. (2021, septiembre 19). *Compositores del Uruguay - "Opuestos" / Eduardo Fernández - (1999)(CD1)* [Video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=r6YPvyI8q2Y>

Iturriberri, J. J. [Sirviente Invisible]. (2021, octubre 9). *Compositores del Uruguay - "La auto-reflautación de Bloñilco" / Juan José Iturriberri* [Video]. Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=\\_i\\_-wj-BIY](https://www.youtube.com/watch?v=_i_-wj-BIY)

Pietrafesa, R. [Natalia]. (2023, septiembre 21). *El tanguito del Entrevero (1995) - Renée Pietrafesa (Uruguay, 1938-2022)* [Video]. Recuperado de <https://youtu.be/1axEl60I0ZY>

Rodríguez, C. [Natalia]. (2023, septiembre 21). *... y sin embargo... seguirá soplando... (2014) - Camilo Rodríguez (Argentina/ Uruguay, 1977)* [Video]. Recuperado de <https://youtu.be/RfmtRaqbZ-8>

Suárez, S. [Natalia]. (2023, septiembre 21). *Hálito (2002) - Silvia Suárez (Uruguay, 1963)* [Video]. Recuperado de <https://youtu.be/W-QXp2TDBOY>

Scheps, S. [Diplomatura Superior en Música Contemporánea]. (2017, septiembre 13). *BURKA de Sofia Scheps por Natalia Bibbó (Uruguay)* [Video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=qQzPAe2x78M>