

“Bicinia Colombiana N° 2” de Mario Gómez Vignes
Acercamiento técnico-interpretativo de la flauta travesa¹

Jorge Alberto Martínez Martínez

Resumen

A partir de los antecedentes artísticos que se han vivenciado en el mundo de la flauta travesa en lo referente a las técnicas extendidas, se ha logrado una aproximación importante en Latinoamérica hasta llegar a Colombia, en donde ha repercutido en buena proporción en la transformación del lenguaje de los compositores. Por esta razón, y con el ánimo de generar conciencia en los intérpretes del instrumento, el siguiente artículo pretende una aproximación a la obra Bicinia Colombiana N° 2 desde un enfoque flautístico, con el ánimo de realizar una adecuada interpretación de su discurso musical en vista de los diferentes recursos sonoros que reflejan ciertas tácticas estilísticas. Partiendo de un análisis técnico-interpretativo, desde el concepto que expone Jan LaRue en su libro “Análisis del estilo musical”, se evidenciará lo trascendental del discurso de la obra de Mario Gómez Vignes, en virtud de su aporte tan significativo y en aras de familiarizar los nuevos elementos que la música moderna ha venido sembrando en nuestro entorno.

Palabras claves: Bicinia Colombiana, Mario Gómez Vignes, técnico-interpretativo, flauta travesa, técnicas extendidas.

¹ Artículo académico presentado para optar al título de Maestro en Música con énfasis en flauta travesa. Universidad Eafit. Escuela de Humanidades. Dpto. de Música. Medellín, 2019. Asesor: Juan David Manco.

Abstract

From the artistic background that has been experienced in the world of the flute in relation to the extended techniques, an important approach has been reached in all Latin America including Colombia, where it has impacted on a huge proportion in the transformation of the composers' language. For this reason, and with the aim of raising awareness in the interpreters of the instrument, the following article seeks to an approach to the work *Bicinia Columbiana No. 2* from a flutist approach, with the aim to make a proper interpretation of its musical speech due to the different sound resources that are reflected through some stylistic tactics. Based on a technique-interpretative analysis, from the concept that Jan LaRue exposes in his book "Analysis of the musical style", the transcendental of the work of Mario Gómez Vignes will be shown, under its very significant contribution and in the interests of familiarize the new elements that modern music has been sowing in our environment.

Key words

Bicinia Columbiana, Mario Gómez Vignes, technical-interpretative, flute, extended techniques.

1. Introducción

Dentro del repertorio colombiano para flauta traversa de comienzos del siglo XXI se encuentra la obra *Bicinia Columbiana N° 2* del compositor Mario Gómez Vignes, en la cual se desarrolla un diálogo entre dicho instrumento y la viola en la modalidad de música de cámara. Dicha partitura constituye el propósito de un acercamiento técnico-interpretativo dirigido hacia una clara exposición de diversos elementos interpretativos.

Así lo referencia el investigador Jaime Humberto Quevedo (2015):

El arrojo del compositor Gómez Vignes constituye un valioso aporte que integra y reconoce las habilidades y posibilidades de músicos de alta escuela, capaces de acometer los desafíos técnicos y estéticos de las obras publicadas. Un interesante aporte al repertorio musical colombiano de su género.

La aproximación en este artículo, a la obra de Gómez Vignes, consistirá en hacer un mayor énfasis en lo que atañe a sus aportes, más desde una perspectiva investigativa y pedagógica de la obra musical, en donde expone y utiliza diversas “convenciones” expresivas muy especializadas, que exigen una adecuada ejecución en la flauta traversa.

Bastante ha sido el terreno que la flauta traversa ha abonado, y todavía lo sigue haciendo, en el medio musical colombiano, cada vez que diversos compositores han logrado crear y plasmar los más variados estilos a partir de obras que han dado muestra de la genialidad que poseen. En su más acertado modelo, los compositores han logrado crear obras de mucha importancia en todos los géneros que existen al menos dentro de la música académica, y que han dado paso a otros que subsisten dentro de la cultura musical.

La calidad compositiva de la obra *Bicinia Colombiana N° 2* ha sido esquiva a los intentos por plasmarla en un registro sonoro, posiblemente por la falta de relevancia con la que se le ha asumido y de compromiso en el abordaje serio de sus exigencias. Según el propio compositor, en un tiempo remoto de la vida musical en Cali, hubo una interpretación de la obra pero sin llegar a un desempeño adecuado en cuanto a las exigencias que la obra plantea y sin dejar un registro de su producción sonora en algún archivo.

Como algo excepcional podría citarse, sin pretender salirse del contexto de este artículo y con el ánimo de dejar en claro que sí se ha hecho un acercamiento a la obra creativa del compositor Gómez Vignes, el artículo a manera de tesis del pianista Oscar Eduardo Mora Morales (2014) llamado “El concierto para piano y orquesta *Delly Inkir* de Mario Gómez Vignes, una experiencia según el intérprete”, en donde dice que:

Al proponer este escrito, el autor considera que es de vital importancia contribuir a formar una opinión analítica y observadora de cuál es el papel que generan los intérpretes al aceptar el reto de estrenar una obra, bien sea en un formato sinfónico o de cámara (Mora, 2014, p.138).

Del mismo modo está un acercamiento que realizaron los investigadores Cecilia Espinosa y José Gallardo sobre la obra “Concierto para clavecín, guitarra y orquesta de arcos”, de Mario Gómez Vignes, estrenada en 1993, dentro de la ponencia “La nueva música sinfónica colombiana en el marco de las primeras jornadas de música de la Escuela de música de la Universidad Nacional de Rosario en Argentina 2010”, cuyo propósito “es dar cuenta del proceso investigativo realizado, proponer varios modelos de análisis sobre las diferentes obras y por último dar cuenta de la producción actual de la nueva música sinfónica colombiana” (Espinosa & Gallardo, 2010, p. 1).

Es así como se han realizado acercamientos al estilo compositivo de Gómez Vignes desde distintos enfoques, siempre con el ánimo de promover y divulgar las obras que se han creado en nuestro ámbito nacional.

Como bien lo menciona el pedagogo Quevedo, J. (2015):

La obra *Bicinia Colombiana No. 2* [...] propone un interesante formato instrumental de cámara, con un exigente nivel técnico, rítmico y dinámico, por sus constantes cambios de compás y el equilibrio sonoro que implica su interpretación, dadas las diferencias acústicas de los instrumentos elegidos por su compositor. Un desafiante reto compositivo, técnico y estético que suma en el repertorio de cámara colombiano. Este producto [...] es el resultado de un esfuerzo meritorio y necesario que reconoce la contribución creativa de la obra de cámara de compositores colombianos que han realizado su actividad profesional, musical y artística en el sur occidente colombiano.

En cuanto a la música de cámara del compositor Mario Gómez Vignes, se encuentran algunas obras que tienen la flauta traversa con cierta trascendencia sonora, estilística y de protagonismo. Su obra para quinteto de vientos, *Ricercar*, compuesta en 1967, tuvo su estreno el 25 febrero de 1999 en la ciudad de Popayán. La *Cantata de cámara* (Cantata N° 2) para once instrumentos y coro masculino (1967-1968), fue grabada en video en el 2018 en la ciudad de Cali. *Cuatro microelegías*, para mezzosoprano, flauta traversa, clarinete, glockenspiel y piano (1969), se estrenó el 11 de diciembre de 1973 en Medellín. *La excepción y la regla*, música incidental para la obra homónima de Bertolt Brecht, para narrador, flauta traversa, clarinete, guitarra y batería (1969), logró su estreno el de 17 julio de 1969 en Medellín. *Canción de cuna neurótica*, para flauta de pico (flauta dulce soprano), flauta traversa y piano (1974), se estrenó el 17 diciembre de 1974 en Popayán. *Bicinia colombiana N° 2*, para flauta traversa y viola (2009-2014), tuvo su estreno siendo grabada en CD en el año 2017 en Cali.

Tal como lo expresa el músico Jaime Humberto Quevedo en una reseña de su autoría, que data del 15 de diciembre del año 2015 (Ricerca No. 29):

La Universidad del Valle realizó un proyecto editorial musical que le da existencia y perspectiva de sonar a repertorios colombianos de compositores de la región; diez obras de cámara, compuestas por músicos de reconocida trayectoria y escuela, se publicaron en esta producción editorial, brindándoles presencia física y oportunidad de existir a las obras incluidas como expresión y práctica musical. Dentro de esta producción encontramos *Bicinia Columbiana N°2* para flauta y viola, [...] compositor Mario Gómez Vignes [...], quien precisa: *Bicinia*, en latín, plural de *Bicinium*, y *Columbiana*, la forma latinizada de “colombiana”. Un álbum con dos obras para dueto de instrumentos, escritas en Colombia en un proceso de elaboración iniciado en 2006 y concluido en el 2014. Constan a su vez de dos partes, dos movimientos contrastantes en lenguajes e ideas completamente diferentes. Según información del compositor Gómez Vignes, la Universidad del Valle hizo una primera edición a través de su Programa Editorial en abril de 2015, esta publicación sería entonces la segunda edición. Las obras incluidas en esta edición representan una audaz e interesante creación musical que explora sonoridades, registros, recursos sonoros y un exigente rigor rítmico (Quevedo, 2015).

En todo el ámbito contextual de la obra no está por demás tener en cuenta la escasez de material relacionado, en cuanto que dicha obra no ha sido abordada en la manera como se plantea ni se halla literatura relacionada con su desarrollo musical. También, y como ya se mencionó, no hay registro sonoro alguno que dé orientación sobre la manera de abordarla y resolver muchas de sus exigencias técnicas. Consiguiente a dichas falencias se pretenderá realizar un abordaje de la obra sólo con la orientación del compositor y con la partitura revisada y corregida por él mismo.

Debido a los “contrastes” existentes en cada movimiento de la obra *Bicinia Columbiana N°2*, será pertinente realizar cierto acercamiento analítico que ayude a abordar tanta exigencia instrumental mediante el seguimiento de unos parámetros que están al margen del desenvolvimiento de la obra como son: reconocer las diferentes dinámicas en vista de la polimetría existente, esclarecer las citadas técnicas extendidas que el compositor aclara en un texto adjunto a la obra con el nombre de “Convenciones” y proponer métodos de estudio para los pasajes rápidos

y más concretamente hacia el segundo movimiento, orientar en la similitud del nombre del movimiento con lo plasmado musicalmente, en vista del marcado contrapunto, intentando compaginar la métrica impar.

En el proceso de este engranaje exploratorio se ha podido conversar con el compositor, para conseguir datos relevantes de la creación de la obra a través de encuentros ocasionales, facilitando así una visión muy personal de parte del creador de todo un desenlace musical con todas sus exigencias técnico-instrumentales. Del mismo modo se ha podido contar con la partitura cedida por su autor con las correspondientes revisiones y debidas correcciones. Los elementos que se utilizarán en el artículo serán de carácter cualitativo, en vista de las diferentes relevancias que se encuentran tanto en referentes conceptuales como en textos que se refieren a la obra en mención.

El artículo será abordado desde una margen del contexto musical moderno al cual está asociada la obra, un estilo que emerge en el siglo XX, en un intento por renovar un género que se presentó como vanguardista, rompiendo con lo tradicional y compaginando con lo actual en lo cultural.

Secuencialmente se irá contextualizando el tipo de discurso de la obra que este artículo ocupa, partiendo desde un panorama europeo hasta llegar a Latinoamérica más particularmente a Colombia, donde convergen tanto conceptos como estilos musicales.

Luego se abordará sobre el recorrido artístico del compositor que le llevó a crear su estilo compositivo reflejado en la obra de esta investigación. Por último, se entrará a fondo en lo concerniente a la obra empezando por un delineamiento etimológico de sus términos, para luego de una descripción analítica, llegar a exponer una serie de resultados, basados en el tipo de análisis

según LaRue (1989), que proporcionará diversos razonamientos con base en los resultados obtenidos.

1.1 Transcurso moderno de la flauta traversa

Al interior del ambiente estilístico que ha venido renovándose artísticamente en el siglo XXI, está la articulación que se debe hacer con las técnicas modernas, que exponen una exigencia instrumental en la cual es necesario un acercamiento técnico-interpretativo.

Todo este proceso parte de la música compuesta a principios del siglo XX, momento en el que la flauta traversa empieza a revalorizar su técnica expresiva y sonora, dando unos parámetros que superaran lo convencional en el instrumento a partir de las nuevas formas de producción del sonido (Londoño, 2012).

En su transcurso histórico de la música europea, la flauta traversa inicia un proceso evolutivo desde finales del siglo XVI, teniendo cierto atractivo hacia finales del siglo XVIII, pero tendiendo a perder credibilidad por los compositores por las nuevas exigencias técnicas que se iban solicitando, momento en el cual empiezan a figurar algunos constructores que experimentan con modelos instrumentales. En este momento histórico la flauta traversa afrontó un letargo estético sin dejar su calidez sentimental y decorativa. Hacia finales del siglo XIX el instrumento logra una abundancia de posibilidades técnicas que le permiten entrar al siglo XX con novedosas posibilidades mecánicas y por ende sonoras (Londoño, 2012).

Es así como empiezan a originarse las técnicas extendidas como unas nuevas sonoridades a partir de la mecánica de la flauta traversa, una tecnología que usa cualidades acústicas originadas desde efectos percutidos hasta sonoros (Londoño, 2012).

Al respecto se encuentra el compositor y flautista estadounidense Robert Dick con su manual sobre técnicas extendidas llamado “La otra flauta”, creado en 1950, en donde nos dice que “otra razón importante –y no lo suficientemente bien conocida- para que los flautistas trabajen con nuevas sonoridades es que éstas beneficiarán enormemente su ejecución tradicional” (Dick, 1986, p. 7).

En Latinoamérica hubo gran repercusión de todo ese engranaje novedoso de la flauta travesa, dando surgimiento a nuevos conceptos compositivos que alentaron a cierta cantidad de compositores de diversas nacionalidades a crear obras musicales muy significativas (Plana, 2001).

Según Gerard Behague (1983): “Las décadas de 1930 y 1940 en la música latinoamericana fueron el comienzo de una nueva era de conocimiento de algunas de las tendencias progresistas de la composición europea del siglo XX y de esfuerzo consciente por seguir o asimilar esas tendencias” (p. 351).

Como bien lo expone la investigadora Beatriz E. Plana (2001) “hemos podido comprobar que el repertorio flautístico contemporáneo latinoamericano ofrece un panorama muy interesante, con compositores que han aportado a la música de una manera tal que sus obras son interpretadas en diversos países del mundo con gran repercusión”.

Es así como Latinoamérica, en su proceso de “reflexión sobre su identidad musical” (Plana, 2001), proyecta una diversidad de tendencias compositivas que van desde el nacionalismo hasta una música vanguardista. Todas estas corrientes logran adentrarse a Colombia creando también un despertar musical.

A partir de 1950 se empieza a vislumbrar una incipiente escuela de la flauta traversa en Colombia, la cual con anterioridad sólo había tenido una relación con la música tradicional y popular. Es realmente a partir de la segunda mitad del siglo XX cuando empiezan a aparecer obras compuestas para el instrumento de compositores como Blas Emilio Atehortúa, Luis Antonio Escobar y Roberto Pineda Duque; más adelante se sumarían nuevas composiciones de Jacqueline Nova, Luis Carlos Figueroa y del colombo-chileno Mario Gómez Vignes (Londoño, 2012).

Concretamente en Cali, aunque con un panorama muy marcado en sus inicios por la interpretación de música nacional y de un repertorio clásico, también se ha podido evidenciar un favorecimiento hacia la flauta traversa en cuanto a una evolución progresiva de su desempeño. En este sentido es que Instituciones como la Universidad del Valle, el Conservatorio Antonio María Valencia y el Instituto Popular de Cultura, en su misión de lograr una formación musical, han promocionado diversos certámenes que han correspondido con un aporte a la música contemporánea (Llano, 2003).

En esta margen surgen diversas personalidades en el ámbito cultural y artístico de la ciudad, como lo es el compositor e investigador Mario Gómez Vignes, que junto a otros gestores artístico-musicales, ha puesto a funcionar un engranaje afín a las exigencias que el panorama mundial va imponiendo.

1.2 El compositor

En su posicionamiento dentro del ámbito musical colombiano, y por qué no decir en Latinoamérica, Mario Gómez Vignes ha sido uno de los compositores con reconocimiento y relevancia en el medio artístico por su obra compositiva e investigación musicológica. En este sentido es como las obras que ha compuesto para música de cámara, entre muchas otras, han evidenciado una producción que, a través de los tiempos, demuestran un manejo de muchos recursos hacia la creación de un estilo muy variado.

Nacido en Santiago de Chile, Gómez Vignes comenzó su formación artística a temprana edad en un ambiente puramente musical en todos los gustos; estudió Pedagogía en Castellano (Literatura Española Medieval) en el Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile en Valparaíso y Santiago por dos años, creándose la pasión por la lectura, en especial por los clásicos castellanos, tomando cursos de Lingüística Comparada, Composición y Análisis Literario.

Apasionado por ser compositor musical, aunque con una tardía cercanía a las tendencias de la época, siempre fue muy seguro de sus apropiados criterios y apreciaciones sobre dichos parámetros, expresando al respecto que "el poder ver en ella [partitura] lo que sonaba en la orquesta, me motivó a tomar más en serio mi propósito de ser compositor" (Abella, s.f.)

De este modo, y con todo un bagaje cultural, es como llega el compositor a Colombia hacia el año 1960, momento en el que el desarrollo musical de mayor peso estaba en Bogotá, época de la segunda mitad del siglo XX.

Dentro de este ambiente cultural y artístico, es como Gómez Vignes empieza una labor muy importante en la enseñanza, que se diversifica y amplía en actividades, tanto de dirección musical

y artística como de crítica musical, ejerciendo diversos roles como productor de radio, jurado en concursos nacionales e internacionales, compositor, conferencista e investigador.

Gómez Vignes ha desarrollado una labor docente que le ha significado ocupar posiciones académicas y de carácter directivo en reconocidas instituciones del país; en el área de la investigación musicológica sobresale con su trabajo más importante en el amplio y reconocido estudio biográfico y analítico de la vida y la obra del compositor colombiano Antonio María Valencia, titulado «Imagen y Obra de Antonio María Valencia», otorgándole el premio «Robert Stevenson» de Musicología (Mención Honorífica), otorgado por el CIDEM-O.E.A., Washington DC, en 1993 (Periódico virtual El mundo, 2009).

Su trabajo en la composición, al cual él mismo se refiere como de formación autodidacta, ilustra una vocación definida y una tenacidad de aprendizaje que ha trascendido hacia diversos géneros.

En un carácter relevante encontramos su primera obra sinfónica llamada *Metamorfosis Sinfónica de un intervalo de segunda*, creada en 1968 (34 años de edad) descrita como una composición brillante, elaborada con recursos mínimos en continua transformación, perteneciente a una etapa personal, muy exigente en la composición (Barreiro, 2003).

Entre una de las obras más reconocidas por la crítica musical está “La cantata breve Episodio y Elegía, Trenodia de Cautiverio, Cantata (no. 4)” para locutor, coro mixto y orquesta, compuesta entre 1974 y 1975, sobre textos de Pablo Neruda («Canto general»), que expone un trabajo musical muy elaborado y de un vuelco radical en la composición, proyectando situaciones dramáticas en contextos políticos (Barreiro, 2003).

Según el investigador Carlos Barreiro Ortiz (2003):

Los elementos propios del estilo del compositor colombo-chileno alcanzan su mejor clímax en *Opus 500, Ensayo para orquesta*, pieza escrita en 1992 con ocasión de la conmemoración del V Centenario del descubrimiento de América. Es este un gran fresco sinfónico basado en un tema único con variaciones libres y asimétricas que sugiere semejanzas con tonadas de los indios Cunas junto a melodías gregorianas en un sincretismo peculiar propio de una herencia musical heterogénea (Barreiro, 2003).

En una síntesis también nos aporta el investigador que:

Las características de la música de Gómez-Vignes deben buscarse en el empleo de sistemas y técnicas modernas, dentro de una dinámica rica en acentos rítmicos y estructuras armónicas que, muchas veces, recurren a modos antiguos, citas de obras conocidas y al distinguido humor [...] tan acentuado en su personalidad (Barreiro, 2003).

Además, como bien lo afirma un artículo del periódico virtual El mundo (2009): “La música [...] tiene una fuerte influencia de Debussy, Brahms, Stravinsky, Hindemith y Bartok. Su obra está llena de colores y capas sonoras que seducen al auditorio desde el primer compás”.

Siendo siempre una referencia para la interpretación de obras que combinan diferentes estilos musicales, la obra de Gómez Vignes ha sido, en muchas ocasiones, tenida en cuenta para ser reproducida en vivo y en medios magnéticos que le han dado proyección y reconocimiento por su calidad musical. Es así como su género de música de cámara ha tenido intérpretes inquietos por dejar plasmadas algunas de sus obras en un registro que ayude a perdurar su producción musical.

1.3 Contrastes

Específicamente la obra, que se compone de dos movimientos – el primero “Preámbulo” y el segundo “*Danse, pas de deux*” – y que en su encabezado el compositor subtítulo “Contrastes”, es un claro trabajo que constata diversos elementos que marcan diferencias en el transcurso del discurso musical. Dicho subtítulo literalmente ya predispone una obra con muchas variables que la enriquecen y le proporcionan mucho atractivo para interpretarla en su más delicada exigencia.

Teniendo en cuenta que el título de la obra se compone de palabras poco conocidas en el lenguaje español, es pertinente realizar un acercamiento a la etimología de las mismas para entender acerca de cómo se desenvuelve la temática musical.

La palabra *bicinium* es el plural de *bicinia*, que significa dueto en latín; es un término del siglo XVI, usado principalmente en Italia y Alemania, para una composición (vocal o instrumental) sin acompañamiento a dos voces. Constituyéndose un encantador contraste a la textura del motete, madrigal y otros géneros del siglo XVI tardío, representa una joya poco conocida de gran valor artístico y significado educativo (contrapunto o canto). En lo que se refiere a la palabra *Columbiana*, y tal como lo precisa el mismo compositor, es “la forma latinizada de colombiana”.

1.4 Movimientos que dan forma y sentido

Teniendo presente que la obra consta de dos movimientos – el primero “Preámbulo” y el segundo “*Danse, pas de deux*” – resulta también conveniente realizar un acercamiento al significado de tales palabras, que ayudaran a comprender todo lo que encierran en su contenido.

El término preámbulo puede ser la introducción de un texto, documento, música o el prefacio de un libro. El preámbulo musical también puede llamarse preludio; el término denota un discurso introductorio que tiene por objeto atraer la atención, animar a los oyentes y ofrecer razones o información sobre lo dicho a continuación; es así como es el lugar donde se encuentra una exposición de motivos. En esta sección, se tiene la libertad de abordar ciertos puntos de vista circunstanciales, aunque no se cumplan por completo de manera obligatoria. En el lenguaje coloquial, se suele nombrar como preámbulo a los rodeos, las divagaciones o las vueltas que una persona da antes de expresar algo o de comenzar a tratar un tema.

Ya haciendo referencia a la segunda parte de la obra, *Pas de deux*, es una danza o figura para dos intérpretes; es un término clásico de ballet que significa "un paso para dos". Durante un *pas de deux*, la bailarina a menudo se levanta para realizar saltos, se balancea durante los giros y se apoya en otros pasos de equilibrio, como arabescos y paseos. Heredero de la *entrée de ballet*, el paso a dos aparece a mediados del siglo XVIII durante el ballet de acción y será desarrollado completamente en el siglo XIX. Los coreógrafos contemporáneos prefieren hablar de "dúo" en lugar de paso a dos, aspecto que aplica en una pieza moderna o contemporánea.

1.5 Descripción analítica

La obra *Bicinia Colombiana N°2*, creada a principios del siglo XXI (2009 - 2014), es otro de los compendios del compositor que expone la vanguardia de las exigencias técnicas que, desde el siglo pasado, empezaron a entrar en boga por los compositores denominados contemporáneos (Edgar Varèse, Luciano Berio, Karlheinz Stockhausen, Fukushima).

A través de dos movimientos, “contrastantes en lenguajes e ideas completamente diferentes” y en un formato instrumental poco común, Gómez Vignes realiza una exposición de sus conocimientos técnicos de los instrumentos involucrados, “explora sonoridades, registros, recursos sonoros y un exigente rigor rítmico” (Quevedo, 2015).

En este orden de ideas es que la exigencia instrumental va siendo el punto álgido en cuanto a la interpretación concierne, en un proceso de resolución de dificultades que proporcionen una salida para una realización musical de la obra.

El camino debe avanzar observando paso a paso cada movimiento, partiendo de un breve acercamiento a los dos instrumentos como actores principales en el desenlace musical, para luego hacer un detenimiento en el comportamiento que muestra la flauta travesa, figura de primer plano en la partitura.

1.5.1 Preámbulo

Es el primer movimiento de la obra, el cual se desenvuelve en forma de una descripción de situaciones, en una serie de acontecimientos que, más que desarrollar una forma musical, realiza un encadenamiento de diferentes diálogos circunstanciales, a través de polimetrías.

En este orden de ideas, se logran visualizar dos secciones caracterizadas por los elementos que utilizan. Una primera sección es la que da inicio como tal al movimiento desde el compás 1 hasta el 41, que, según aseveración del compositor, inicia con un pasaje al unísono con la viola que es una remembranza del mismo utilizado en la obra *La excepción y la regla*, música incidental para la obra homónima de Bertolt Brecht, para narrador, flauta travesa, clarinete, guitarra y batería (1969). Esta misma frase será usada una vez más a poca distancia, en el compás 14 y hacia el final

del movimiento a manera de una pequeña coda en el compás 75. La sección transcurrirá en pleno desenlace de elementos como el canturreando, el bisbigliando y diversos efectos mecánicos que discurren en variadas sonoridades.

Una segunda sección se logra ubicar en el compás 42, en donde se hace uso de la voz hablada en la viola interactuando con la musicalidad de la flauta travesa, de tal forma que se usan diferentes efectos sonoros de variadas sílabas. En este discurso musical, ya en medida de 2/4, encontramos un lenguaje muy moderno, que avanza hasta el compás 72, en donde retoma la frase central de la primera sección para concluir el primer movimiento.

1.5.2 Danse, pas de deux

A manera de segundo movimiento encontramos una serie de cuatro cánones que describen una serie de acontecimientos con diferentes diálogos, en una constante marcación de 5/4 y con la dinámica específica de *il piu presto possibile*. Es así como el primer canon se encuentra lógicamente al comienzo del movimiento iniciándolo la viola, al igual que el segundo canon que está en el compás 27; seguidamente está el tercer canon en el compás 53 que lo inicia la flauta travesa en similar circunstancia al cuarto y último canon ubicado en el compás 79.

Esta segunda parte del dúo hace muy notorio el estilo analógico de la danza de ballet, emulando saltos, giros y arabescos que llevan a imaginar una pareja de baile en pleno debut, evidenciando claramente una proyección de un contrapunto netamente ágil de los dos instrumentos.

1.6 Acercamiento técnico-interpretativo

Con el ánimo de entender en cierto modo la estructura de la obra *Bicinia Colombiana N° 2*, sería una probabilidad realizar un acercamiento analítico desde un punto de vista cualitativo. Sin embargo, en el documento *Nueva Música Sinfónica Colombiana*, realizado por los investigadores Cecilia Espinosa y José Gallardo en 2010, se expone la siguiente idea:

Establecer un método o métodos de análisis se ha convertido en una misión casi que imposible con la música del siglo XX y XXI. La bibliografía encontrada trata de no establecer un parámetro estándar de análisis, más bien algunos autores se someten a la premisa de que en el siglo XX y XXI, más que estilos y escuelas, podemos hablar de compositores y de música de autor (Espinosa & Gallardo, 2010).

Por otro lado, en el mismo documento de Espinosa y Gallardo, también se considera que se encuentran “algunos escritores que se han aventurado a buscar nuevas posibilidades de análisis” como “punto de partida en las metodologías de análisis propuestas”. Es así como, basados en el libro “La música del siglo XX”, de Robert P. Morgan (1994), dichos académicos “establecen puntos comparativos en cada uno de los lenguajes y materiales más preponderantes en la música contemporánea” (Espinosa & Gallardo, 2010).

De otro modo, existen en el ámbito musical algunas exploraciones de obras que han demarcado su línea de análisis alrededor de lo técnico y lo interpretativo. Dichos enfoques plantean ciertos conceptos sobre la visión que nos compete.

Partiendo de las definiciones de “análisis”, como un examen detallado de una obra musical con el objetivo de conocer sus cualidades para sustraerle algunas deducciones; la “técnica”, como una serie de recursos usados en el arte mediante su práctica; y de lo “interpretativo”, en cuanto

apropia un sentido a una obra musical, se podrán organizar y resolver de tal modo unas dificultades específicas de la ejecución del instrumento.

En este orden de ideas, el trombonista Robinson Giraldo Villegas (2018), en su ponencia “Belcanto: Una estrategia pedagógica para el desarrollo de habilidades técnicas e interpretativas en los instrumentos de viento metal”, expone que “las habilidades técnicas (primera categoría) hacen referencia a los aspectos técnicos que el estudio del Belcanto permite desarrollar y las habilidades interpretativas (segunda categoría), se enfocan en los conceptos musicales que se adquieren a través del mismo” (Giraldo, 2018).

Otra de las perspectivas al respecto de un acercamiento técnico interpretativo nos la plantea la profesora María de los Ángeles Gallardo Lorenzo (2017) quien en su artículo “Recursos técnicos del piano en el siglo XX: una propuesta didáctica para la interpretación del lenguaje musical flamenco, etnomúsica iberoamericana y tradición clásica andaluza” menciona lo siguiente: “En general, solemos utilizar el término “técnica” para referirnos a la capacidad muscular que nos permite poner en funcionamiento las teclas y los pedales, conjunto de acciones que se conocen bajo el término específico de “mecánica” (Gallardo, 2017).

Sin embargo, tal y como nos indica el pianista y pedagogo Ramón Coll (1996), este término alude sólo a una parte de lo que un pianista o intérprete debe adquirir, puesto que el concepto es mucho más amplio e incluirá junto a los recursos mecánicos, todos aquellos aspectos puramente musicales que constituyen el eje de toda interpretación, en la que acontece la asimilación de los aspectos fisiológicos de la ejecución con las diversas exigencias estéticas y estilísticas de la obra a interpretar. Desde esta perspectiva, la “técnica instrumental se define como el conjunto de recursos del que cada intérprete dispone para expresarse, y por ende, va a depender inevitablemente de sus

límites y capacidades, y su desarrollo andará paralelo a la evolución personal y artística del propio intérprete” (Coll, 1996).

De este modo evidenciamos lo complejo que puede resultar un acercamiento analítico en una perspectiva técnica por un lado e interpretativa por otro lado. Es necesario tener un conocimiento y manejo del instrumento en cuanto su mecánica exige y de los aspectos musicales de la obra a la que se va a aproximar, de este modo resultará admisible cierto análisis musical.

En este orden de ideas es considerable el concepto de John Rink en cuanto que “un estudio analítico riguroso puede ayudar a los intérpretes a resolver problemas conceptuales o técnicos [...] así como a memorizar y a combatir el miedo escénico” (Rink, 2011, p. 58).

2. Descripción analítica del acercamiento técnico-interpretativo de la flauta traversa

En la intención de iniciar un acercamiento analítico es prudente tener en cuenta el concepto de Hans Mersmann (1926) en cuanto que: “...en el estudio analítico de una obra contemporánea nos enfrentamos inmediatamente a la tarea de deducir una metodología de su organización material, de su forma y de sus relaciones estilísticas”.

Teniendo como enfoque principal el papel de la flauta traversa en la obra *Bicinia Columbiana N°2*, claramente se nota que es de un rigor bastante alto y en su recorrido denota que deba ser abordada con mucha responsabilidad hacia las exigencias que se exponen. Es así como se descubre que, al estilo de las grandes composiciones occidentales, se vuelve necesario crear una bitácora que ayude a encontrarle una salida, en el sentido de resolver tantas técnicas instrumentales halla como pasajes de figuras de nota.

Teniendo en cuenta las características que dilucidan la obra de Gómez Vignes, es procedente realizar una aproximación a ella desde las perspectivas teóricas que expone Jan LaRue (1989) en cuanto que es un “estilo musical en el que intervienen todos los elementos, para dar a la composición el valor de algo integrado y coherente”.

En vista de que en la condición de un análisis musical se le debe dar pausa al discurso para permitir una segmentación, se procederá a partir de los dos conceptos básicos que plantea LaRue a saber: las dimensiones (grandes, medianas y pequeñas) y las categorías analíticas SAMeRC (sonido, armonía, melodía, ritmo y crecimiento.), las cuales interactúan entre sí.

En este orden de ideas se procederá a una descripción analítica de las secciones y los cánones de la obra en sus dos movimientos correspondientemente, la cual evidenciará que ambas partes expresan elementos como dinámicas, alturas, efectos y cambios motivicos y de *tempo*, que determinarán la forma de la pieza dentro de las categorías analíticas (SAMeRC).

Tabla 1. Dimensiones del Primer Movimiento

CATEGORÍAS	GRANDES	MEDIANAS	PEQUEÑAS
S	<p>*El tratamiento musical es novedoso puesto que incluye nuevas grafías de la técnica (técnicas extendidas).</p> <p>*la obra no presenta un agrupamiento de textura sobre un solo entorno.</p> <p>*la obra es idiomática en cuanto presenta una escritura versátil propia de la flauta travesa.</p>	<p>*dadas las facultades propias del instrumento en sus registros sonoros, el compositor explota su tímbrica con gran amplitud.</p> <p>*según la dinámica se plantea un rango que va de ff hasta el pp.</p>	<p>*producción de nuevas sonoridades a partir del efecto llamado frullato.</p> <p>*presencia de microtonalismos (cuartos de tono).</p> <p>*sonoridades a partir de golpes percutidos de las llaves del instrumento.</p> <p>*sonoridades a partir de la voz hablada y de la voz gangosa (nasal).</p>
A	<p>*El lenguaje utilizado en la obra (atonal) refleja una línea compositiva post-tonalista sin abandonar algunas prácticas tradicionales.</p> <p>*los cambios de lenguajes inter e intra-seccionales se realizan por cambios directos y no por transiciones específicas.</p>	<p>*elaboración en base a la politonalidad.</p> <p>*aparentes estados tonales.</p>	<p>*texturas a partir de trémolos.</p>
Me	<p>*Existe una definida independencia de planos sonoros en la notación,</p> <p>*la presencia de movimientos ondulados en los puntos extremos del discurso sonoro produce una especie de asimetría macroestructural.</p>	<p>*discurso sonoro con amplios saltos.</p> <p>*el rango sonoro parte desde el do grave hasta un re sobreagudo que corresponde a un cuarto registro del instrumento.</p> <p>*presencia interválica de movimientos con grados disjuntos.</p>	<p>*producción de una textura a partir del canturreando o cantar en voz baja.</p> <p>*combinación del canturreando con el microtonalismo.</p>

		*presencia de imitaciones.	
R	<p>*El vocabulario de figuras de nota pequeñas muestra un lenguaje de duraciones sonoras muy rápido.</p> <p>*la marcada figuración rítmica de las partes posibilita crear muchos contrastes para poner en relieve una estructura de la obra.</p> <p>*el compositor mantiene una actividad rítmica en articulación con los niveles dinámicos.</p>	<p>*uso de polimetrías especialmente en la primera sección.</p> <p>*inicialmente se presentan distancias pequeñas en cambios de medida, que van desde un compás hasta cuatro compases poco antes del cambio de sección.</p> <p>*las unidades de compás son de negra y de corchea.</p> <p>*las figuras rítmicas van de semifusas hasta blancas.</p>	<p>*producción de nuevas sonoridades a partir del bisbigliando.</p> <p>*nuevas sonoridades a partir del golpe en el suelo con la punta del pie.</p>
C	<p>*Se distinguen dos organizaciones temáticas (secciones).</p> <p>*permite entender cierta intención de la obra.</p> <p>*discurso con cierta actividad debido a sus motivos contrastantes.</p> <p>*la obra desde el punto de vista general de cambios pone en evidencia una actividad local en el discurso ya que refleja un movimiento ondulante de los registros sonoros.</p> <p>*los perfiles melódicos de cada instrumento son heterogéneos.</p>	<p>*episodios heterogéneos.</p> <p>*motivos improvisatorios.</p>	<p>*episodios heterogéneos.</p> <p>*motivos improvisatorios.</p>

Tabla 2. Dimensiones del segundo movimiento

CATEGORÍAS	GRANDES	MEDIANAS	PEQUEÑAS
S	<p>*la obra no presenta un agrupamiento de textura sobre un solo entorno.</p> <p>*la obra es idiomática en cuanto presenta una escritura versátil propia de la flauta transversa.</p>	<p>*según la dinámica se plantea un rango que va desde <i>f</i> hasta el <i>pp</i>, con un único <i>ff</i> al final del movimiento.</p> <p>*abundancia de acentos como variables de la intensidad.</p> <p>*cada uno de los cánones presenta diferentes intensidades sonoras.</p>	<p>*sonoridades amalgamadas.</p>
A	<p>*el lenguaje utilizado en la obra refleja una línea compositiva tonal.</p> <p>*los cambios de lenguajes inter e intra-seccionales se realizan con transiciones específicas.</p>	<p>*diferentes contextos tonales que reflejan focos axiales.</p>	<p>*sonoridades más tonales</p>
Me	<p>*existe un equilibrio de planos sonoros en la notación que permite apreciar una línea melódica con contornos específicos definidos.</p> <p>*presencia de movimientos ondulados en los puntos extremos del discurso sonoro, creando una especie de simetría macroestructural.</p>	<p>*se presencian movimientos contrarios en cada uno de los cánones.</p> <p>*exceptuando el comienzo de la segunda sección, cada uno de los cánones está unido mediante una elisión motívica.</p>	<p>*sonoridades brillantes.</p>

R	<p>*el vocabulario de figuras de nota no tan pequeñas muestra un lenguaje de duraciones sonoras muy rápidas.</p> <p>*la marcada figuración rítmica de las partes posibilita crear muchos contrastes para poner en relieve una estructura de la obra.</p> <p>*el compositor mantiene una actividad rítmica en articulación con los niveles dinámicos.</p>	<p>*la única cifra de compás es 5/4.</p> <p>*cada canon comienza en un orden de 2 + 3 aunque en el transcurso también se da 3 + 2.</p>	<p>*sonoridades acentuadas cada dos compases.</p>
C	<p>*en el movimiento se distinguen cuatro organizaciones temáticas (cánones).</p> <p>*los dos movimientos permiten entender cierta intención de la obra.</p> <p>*el discurso al interior del movimiento evidencia cierta actividad sonora debido a sus motivos ondulantes.</p>	<p>*exposición de sujeto y contrasujeto en una extensión considerable.</p> <p>*utilización de pequeños motivos para la transición entre secciones.</p>	<p>*utilización de pequeños motivos para la transición entre secciones.</p>

2.1 Acercamiento técnico-interpretativo

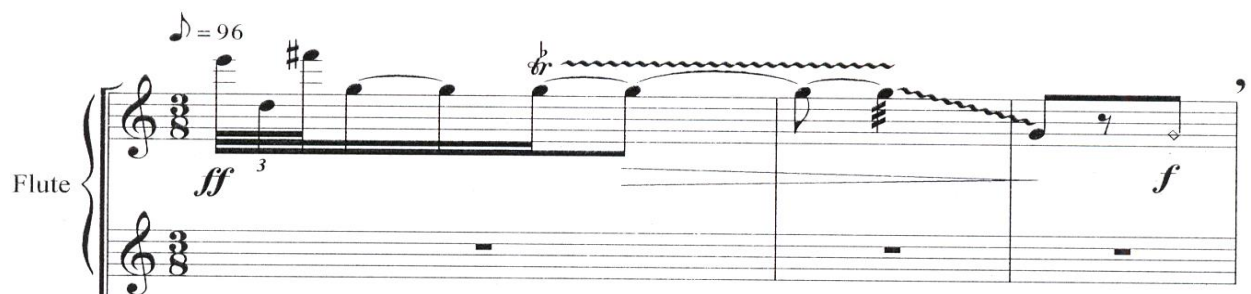
Luego de conocer los diferentes elementos contributivos de la obra, con el fin de lograr una articulación con las técnicas no convencionales de interpretación que el discurso expone mayormente en el primer movimiento y muy esporádicamente en el segundo, se procederá a un acercamiento técnico, en donde se ubicaran los pasajes que pueden presentar alguna dificultad al momento de enfrentar la interpretación de la obra.

Resumiendo, algunas sugerencias metodológicas que pueden servir para asimilarlas, se logrará resolver con éxito el acercamiento a estas técnicas. Basándonos en algunos métodos de la flauta travesa, de común y fácil acceso de los intérpretes, se definen los respectivos ejercicios de apoyo, que serán de gran ayuda para pasajes con dificultades técnicas parecidas en obras del mismo orden y de similar dificultad.

2.1.1 Primer movimiento

El primer recurso que se encuentra está en el segundo compás, haciendo parte del primer tema melódico en el principio de la obra.

Figura 1.



The image shows a musical score for Flute. It consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 3/4. The score starts at measure 96, indicated by a tempo marking of quarter note = 96. The first measure contains a triplet of eighth notes marked *ff*. The melody continues with a wavy line above it, suggesting a glissando or vibrato effect. The passage ends with a forte (*f*) dynamic.

Fuente: Gómez Vignes, 2015, p. 1

Esta técnica se conoce con el nombre de *frullato*, consistente en un batido o aleteo de la lengua detrás de los dientes (*flutterzunge*: alemán = aleteo de lengua), simulando una continua pronunciación de la letra erre; el ejercicio recomendado es practicarlo inicialmente en sonidos separados que no sean tan graves pero tampoco tan altos, luego se podrían practicar en ejercicios de tetracordios como lo es el EJ.1 y EJ. 2 del método Taffanel & Gaubert, cuarta parte correspondiente a los 17 Ejercicios diarios de mecanismo.

Interpretativamente esta técnica resulta muy conveniente abordarla, en un principio, produciendo el fonema “rr” lejos de la flauta, simplemente soplando una corriente de aire rápida y constante, para luego acercar el instrumento y crear un sonido continuo y fluido. Puede ser probable que el instrumentista tenga problemas con la vibración de la lengua, entonces existe otra opción que consiste en producir un aleteo de garganta haciendo vibrar suavemente la úvula, simulando unos gargarismos suaves; al igual que la primera opción, esto también se puede practicar lejos del instrumento para conseguir comodidad en la sensación y control sobre el aspecto físico de la técnica. Este procedimiento resulta muy útil en el registro bajo con un volumen suave para lograr claridad en el sonido. Ambos métodos son muy eficientes a libre elección del intérprete.

Es de vital importancia lograr un buen control del efecto en el pasaje, en vista de su nacimiento desde un trino hasta su finalización en un sonido plano, en donde se debe evitar realizarlo, y cuidando muy bien la dinámica que dispone el compositor.

Seguidamente en el compás cuarto presenciamos un *canturreando*, pasaje semejante al recurso de cantar y tocar simultáneamente en el instrumento.

Figura 2.

The musical score for Flute (Fl.) is divided into two sections. The first section, marked 'rubato', begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature. It features a dynamic marking of *p* and the instruction 'canturreando (crooning)'. The music consists of four measures, each starting with a fermata. The second section, marked 'a tempo', begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature. It features a dynamic marking of *mf*. The music consists of two measures, each starting with a fermata. The score is labeled 'Fl.' on the left.

Fuente: Gómez Vignes, 2015, p. 1

Esta intención consiste en reproducir el do grave (cuadrada) en la flauta y simultáneamente cantar los sonidos que exige el compositor. Teniendo en cuenta que algunos intervalos entre la voz y la flauta son más estables que otros, como la octava, la tercera, la cuarta y la quinta por encima o por debajo según el registro de la flauta, se debe tener cuidado con el rango vocal del intérprete, Es recomendable cantar por separado y sin el instrumento cada uno de los sonidos con el fonema dispuesto, luego acercar la flauta con la digitación establecida y soplando aire a través de los labios simultáneamente.

Es recomendable realizar ejercicios de técnica vocal dirigidos a la entonación, en vista del trascendental impacto entre la voz y el tono de la flauta, en cuanto puede deteriorarse el resultado esperado y el timbre del sonido con las vocales cantadas.

Interpretativamente cuando se realiza el efecto se tiene la percepción de que la voz está por encima del sonido realizado con el instrumento, ya que proviene de la propia cabeza; por

consiguiente, la voz debe ser más alta de lo que se piensa. En este sentido es primordial tener la voz en un plano más importante en el gesto que la reproducción sonora en la flauta.

Seguidamente en el compás 7 y 8 se encuentra un tercer efecto, alternado con un canturreando.

Figura 3.

The musical score for Flute (Fl.) in 4/8 time consists of three measures. Measure 6 begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are G4, A4, B4, and C5, all beamed together and slurred. A fermata is placed over the final note. Measure 7 is marked 'rubato' and 'p' (piano). The notes are G4, A4, B4, and C5, all beamed together and slurred. Measure 8 is marked 'canturreando (crooning)' and 'mf' (mezzo-forte). The notes are G4, A4, B4, and C5, all beamed together and slurred. Below the notes, the vocalization 'mhAAAAH' is written. The piece ends in measure 8 with a final note and a fermata.

Fuente: Gómez Vignes, 2015, p. 2

Este elemento se conoce como cuartos de tono (microtonalismo); se realizan haciendo pequeños movimientos en la embocadura de la flauta travesera de tal modo que se debe cerrar y abrir el paso del aire hacia el instrumento, produciendo intervalos menores que un semitono, similar a un *glissando*; en este momento de la obra se presencian dos tipos, uno que expone un cuarto de tono ascendente y otro un cuarto de tono descendente.

En el aspecto interpretativo se debe tener demasiado cuidado en el movimiento que haya que realizar de la embocadura, ya que la distancia de tono tan corta puede afectar notablemente la estabilidad del instrumento y la concentración en la afinación del sonido que seguidamente debe ser cantado con un fonema determinado; también debe tenerse en cuenta que tal movimiento puede bajar la afinación en un tercio y elevarla hasta una segunda mayor, dependiendo de las distancias.

En otro momento del primer movimiento, compás 12, se recurre nuevamente al mismo elemento.

Figura 4.

Fl. ¹²
p Distorsión muy lenta de la altura
con desplazamiento de 1/4 de tono ascendente. *crescendo molto*

Fuente: Gómez Vignes, 2015, p. 3

En donde se exige una transición suave de un sonido a otro en un ámbito interválico, que exige además de cubrir y descubrir el agujero de la embocadura del instrumento, un movimiento suave, delicado y gradual en el cambio de las digitaciones que conducen al sonido superior, soltando alternada y lentamente las llaves.

Es de vital importancia tener en cuenta que hay más flexibilidad en los sonidos con la mano izquierda, en donde la columna de aire es corta, que en los que se producen con la intervención de ambas manos, en donde la columna de aire es larga. Al respecto es conveniente disponer la cavidad de la boca para que resuene más bajo o más alto, realizando simultáneamente un cambio en el tamaño de la embocadura, e igualmente se podría también probar levantando y bajando el paladar blando.

Ya para terminar, en la métrica inicial de 3/8, vuelve a aparecer mínimamente un microtonalismo en forma de trémolo en el compás 79.

Figura 5.



Fuente: Gómez Vignes, 2015, p. 9

Avanzando en el discurso sonoro, se halla en el compás 11 una nueva aplicación, que en su nomenclatura se coloca un signo “más” (+) debajo o encima de la figura de nota, combinada con sonidos en frullato.

Figura 6.



Fuente: Gómez Vignes, 2015, p. 3

Esta destreza se conoce con el nombre de sonido percutido, consistente en realizar un golpe fuerte sobre las llaves del instrumento para producir una resonancia sonora, sin necesidad de soplar aire en la embocadura; sin embargo, no todas las llaves tienen la facilidad de producirlos.

En el transcurso del primer movimiento se encuentra este elemento en diferentes momentos del discurso sonoro; es así como desde el compás 25 hasta el 40 se proyecta nuevamente una serie

de frases melódicas con sonidos percutidos con las llaves, durante un buen trayecto de la partitura, para dar término a la primera sección del primer movimiento.

Figura 7.



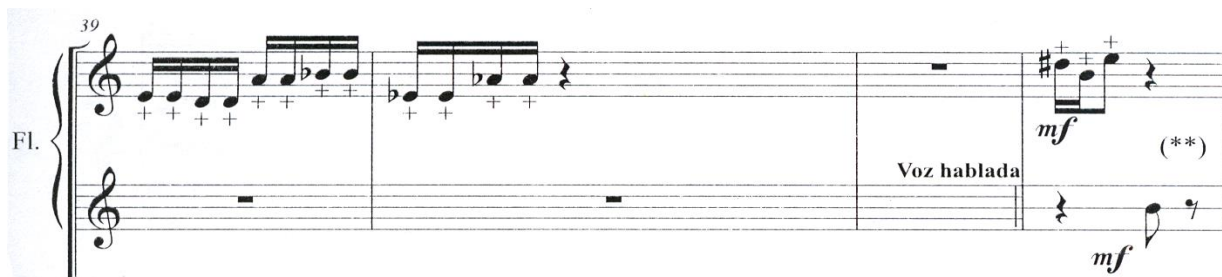
Figura 8.



Figura 9.



Figura 10.



Fuente: Gómez Vignes, 2015, p. 5 y 6.

En la segunda y última sección, demarcada por una interlocución hablada ubicada en el compás 42, se encuentra también una intervención con sonidos percutidos hasta el compás 47.

Figura 11.

Musical score for Flute (Fl.) starting at measure 39. The score shows a melodic line with percussive markings (+) and a vocal line labeled "Voz hablada" with a dynamic marking "mf" and a double asterisk (**).

Figura 12.

Musical score for Flute (Fl.) starting at measure 43. The score shows a melodic line with percussive markings (+) and a vocal line with lyrics "SERP PA - RRR" and a dynamic marking "mf". The phrase "jeu ordinaire" is written above the final measure.

Fuente: Gómez Vignes, 2015, p. 6

Seguidamente en el compás 52 nuevamente encontramos una interlocución hablada en la flauta travesa hasta el compás 61, interviniendo alternadamente con sonidos percutidos con las llaves.

Figura 13.

51

Fl.

ff

voz gangosa, nasal

falsetto

falsetto

NAA VA EL

Figura 14.

56

Fl.

jeu ordinaire

p

f

mf

jeu ordinaire

LÚ CLÍ O

Fuente: Gómez Vignes, 2015, p. 7.

Del mismo modo se apreciará la combinación de sonidos percutidos con el canturreando desde el compás 68 hasta el compás 72.

Figura 15.

68

Fl.

mf

non ritenuto

p

glissando lento

SSA IMM

Fuente: Gómez Vignes, 2015, p. 8

En la consecución de metodologías para abordar toda esta gama de recursos sonoros tan exigente, sería muy recomendable consultar los libros *La Flauta* y *La Flauta Multifónica* del autor Pierre-Yves Artaud, así como también el libro de Hiroshi Koizumi: *Technique for Contemporary Flute Music – for players and composers*, para conseguir un mejor desempeño en el manejo del nuevo lenguaje musical tanto técnico como interpretativo.

2.1.2 Segundo movimiento

En este segundo tiempo de la obra, la flauta traversa explora su dinamicidad en los arpeggios, algunos bastante amplios, y en líneas melódicas muy fraseadas en cifra de compás impar, lo cual agrega cierta dificultad a la hora de interpretarse; adicionalmente posee la particularidad de presentar los cuatro cánones en forma de espejo, siempre con la figura analógica de una danza de ballet, cada uno de los cuales presenta inicialmente la propuesta o antecedente (*dux*) y seguidamente una respuesta o consecuente (*comes*) en forma de imitación.

El primer canon lo encontramos iniciando la obra (*matiz fuerte*), en donde la flauta traversa debuta en segundo lugar (compás 2) con un tema invertido descendentemente.

Figura 16.

II
"Danse, pas de deux"

Il più presto possibile (♩ = 198)

The image shows a musical score for two instruments: Flute and Viola. The score is in 5/4 time and begins with the tempo marking 'Il più presto possibile (♩ = 198)'. The Flute part starts in the second measure with a melodic line that descends. The Viola part starts in the first measure with a rhythmic pattern of eighth notes. Both parts are marked with a forte (*f*) dynamic. The score is titled 'II "Danse, pas de deux"'. The Flute part is written on a treble clef staff, and the Viola part is written on a bass clef staff.

Fuente: Gómez Vignes, 2015, p. 10.

En este discurso tan melódico se visualiza la combinación de un desenlace tanto diatónico como arpegiado, que paulatinamente crea un impulso sonoro. Resulta conveniente abordar inicialmente este canon, ubicando cada motivo arpegiado que posee, ya que es la figura que probablemente se dificulte en vista de la estructura de sus intervalos, los cuales suelen ser muy abiertos.

También es favorable observar con cautela la disposición rítmica, en cuanto a la marcación de los tiempos; es decir, que la cifra de compás de 5/4 es deducible en algunos pasajes como 5/2, por el fraseo que se expone según las articulaciones. Esta particularidad rítmica sería recomendable estudiarla de tal modo que, cada enunciado entendido desde la figura de nota “blanca”, tenga una partida y llegada en uno de los tiempos base de la aparentemente nueva cifra de compás; de esta forma se conseguirá tener un mejor control de la marcación impar del canon.

Finalmente, esta sección canónica presenta un pasaje de elisión con tres sonidos percutidos (figuras de nota “negra”) que da paso a una segunda parte.

Figura 17.

The musical score for Figure 17 is written for Flute (Fl.) and Viola (Vla.). It begins at measure 25. The Flute part features a melodic line with slurs and accents. The Viola part provides a rhythmic accompaniment with slurs and accents. The score is divided into two systems. The first system includes the instruction *più forte*. The second system includes the instruction *sordina* and *p e furtivo*. The score concludes with a double bar line.

Fuente: Gómez Vignes, 2015, p. 11.

Secuencialmente la flauta traversa corresponde a un segundo canon en el compás 28 (matiz *piano e furtivo*), exponiendo un sentido contrario al que se presentó en el primer canon.

Figura 18.



Fuente: Gómez Vignes, 2015, p. 12.

Similarmente, este motivo temático secundario nos muestra la flauta traversa como el sujeto, pero con un movimiento melódico ascendente, con una nueva orientación tonal. Debido al desenvolvimiento con el registro agudo, se vuelve más pertinente trabajar los motivos arpegiados, dado que hay que afianzar el manejo del aire con cierta flexibilidad que permita ser claros en el discurso sonoro.

Al igual que en el anterior canon, resulta muy importante ser muy conscientes sobre la disposición rítmica de las frases, orientando el 5/4 hacia un 5/2, por el fraseo expuesto según las articulaciones; su estudio recomendado será de igual modo que en el primer canon.

Continuando con la siguiente sección contrapuntística, encontramos un tercer canon en el compás 53 (matiz fuerte), exponiendo como inicialista a la flauta traversa con una melodía descendente, en el rol de sujeto; particularmente este comienzo está precedido por una anacrusa de semicorcheas realizadas en frullato (*flutterzunge*).

Figura 19.

The image shows a musical score for Flute (Fl.) and Viola (Vla.) from measures 52 to 55. The Flute part starts at measure 52 with a *Flutterzunge* effect, marked *p* (piano) and then *f* (forte). The Viola part also starts at measure 52, marked *p*, and includes the instruction *gliss. con vibrato sul G* (glissando with vibrato on G) and *senza sordina* (without mutes). The score continues to measure 55, where both instruments play melodic lines.

Fuente: Gómez Vignes, 2015, p. 13.

Esta sección, la cual presenta una particular introducción, nos presenta una flauta posesionada como pionera y exponente en un novedoso ambiente tonal. Siendo de una duración un poco más extensa que los dos primeros, exige respectivamente más atención en el aspecto de las frases acompañadas, ya que su desarrollo se presenta más elaborado.

En cuanto a su abordaje es aconsejable tener un claro conocimiento de la nueva ubicación tonal, ya que facilitará los motivos arpegiados con los saltos amplios que posee. Igual procedimiento, que en los dos anteriores cánones, deberá ser el estudio de las frases que se desarrollan a destiempo.

El cuarto y último canon (*fuerte brillante*) lo encontramos en el compás 79, que, similar al tercero, coloca a la flauta traversa como exponente de una línea melódica ascendiendo, manteniendo su rol de sujeto, e incursionando con más despliegue en el registro agudo.

Figura 20.



Fuente: Gómez Vignes, 2015, p. 15.

Este último y conclusivo apartado melódico, con su intención de mostrar una destreza muy radiante y esplendorosa, será el momento en el que la flauta deba mostrarse muy reluciente y deslumbrante en un discurso acompañado que necesita finiquitar tanta belleza. Por esta razón se necesitará estudiar con más detenimiento y pulimiento los diferentes motivos arpegiados, que presentan rangos más abiertos en el espectro sonoro.

Dadas las exigencias tan particulares de este segundo movimiento, y en vista del carácter conclusivo que se le otorga dentro de la obra, resulta conveniente abordar con pequeñas rutinas diarias el libro de Estudios y Ejercicios Técnicos para la Flauta de Marcel Moyse, sección de la interválica de acordes en distribución abierta, más concretamente los estudios No. 3, 6, 10 y 13. Igualmente será muy productivo y de buen provecho consultar, del autor Pierre-Yves Artaud, los libros *La Flauta* y *La Flauta Multifónica*.

3. Discusión y Conclusiones

Según los anteriores resultados sobre el análisis técnico-interpretativo de la obra *Bicinia Colombiana N°2* podemos dar cuenta de que las técnicas extendidas, tal y como se fundamenta en el concepto de John Rink, son, además de una metodología novedosa y exigente, una oportunidad para mejorar en el aspecto técnico de la flauta traversa, en el manejo de tal información y sus fundamentos, al margen de un acertado conocimiento y desempeño mecánico del instrumento.

En vista de la adecuada colaboración por parte del autor de la obra, resultó muy favorable el análisis descriptivo y formal de la partitura en cuestión, brindando así un mejor conocimiento de la manera en que debe ser reelaborada la obra.

Como se pudo notar entonces quedó resuelta la cuestión de la investigación en cuanto que es la flauta traversa un instrumento muy versátil pero también muy melódico, siendo la protagonista en primer plano de un discurso sonoro.

Aunque desde un comienzo el acercamiento analítico se planeó solamente desde una margen instrumental, desde un enfoque técnico-interpretativo, no se realizó la relación que tienen las técnicas extendidas de la flauta traversa con las que expone la viola, en cuanto al sentido de relación melódica que presentan en su diálogo, o sea el tipo de discurso que el compositor determinó entre ambos materiales sonoros, lo cual muy seguramente puede ayudar a un mejor entendimiento del discurso.

Por otro lado, los resultados pronunciados con anterioridad si concuerdan con lo que el investigador Jaime Quevedo expone, en cuanto que es una obra con mucho vigor y rigor en los elementos que maneja, exponiendo unos parámetros actuales en el desempeño sonoro y su

consecuente necesidad de una responsabilidad en un estudio muy concienzudo, es decir con mucha atención, cuidado y aplicación en lo que se hace.

Con este trabajo investigativo se ha podido evidenciar que, a raíz del método de análisis de Jan LaRue, resulta muy conveniente tener un conocimiento estético de la obra para facilitar la elaboración de una interpretación musical, más detalladamente en relación a la flauta traversa.

Por lo anterior se concluye que las nuevas técnicas musicales son un bastión que ayuda a superar muchas dificultades de la flauta traversa, partiendo desde la mecánica instrumental hasta las exigencias que una obra pueda presentar, llegando a proporcionar una acertada interpretación de los discursos sonoros.

En este sentido, se ha logrado conocer a fondo lo trascendental que resulta abordar los nuevos elementos, en cuanto la evolución estético-musical ha ido aflorando en nuestro entorno, a través de compositores con un amplio bagaje artístico.

Dentro del contexto flautístico también ha sido posible realizar un artículo que seguramente servirá como guía de referencia para abordar repertorios que todavía siguen siendo desconocidos. De este modo se pretende contribuir, de una pequeña manera, al rescate y reconocimiento de obras pertenecientes al patrimonio musical del país, en vista de las características de nuestro medio artístico.

4. Referencias Bibliográficas

- Abella H., W. E. (s.f.). *Gómez Vignes, Un viaje musical de más de cuarenta años*. Disponible en <http://www.geocities.ws/pachajoa2000/a8ab.htm>
- Arizpe, M. (1989). *Las voces de la flauta, nuevas técnicas instrumentales*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, CENIDIM.
- Artaud, P. Y. (1991). *La Flauta*. España: Editorial Labor.
- Barreiro, C. (2003). *Mario Gómez-Vignes. Rinconete. Música y Escena*. España: Centro Virtual Cervantes.
- Behague, G. (1983). *La música en América Latina*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Catalán, S. (s.f.). *Apunte sobre flauta traversa. Sonoridades de la Flauta. El desarrollo de la Música para flauta desde comienzos de S. XX hasta nuestros días*. Argentina: Universidad Católica Argentina.
- Dick, R. (1975). *La otra flauta: un manual de interpretación de técnicas contemporáneas*. Nueva York: Oxford University Press.
- El Mundo (2009, noviembre 27). *Sobre el compositor Mario Gómez Vignes. Huella creadora y pedagógica*. Disponible en <https://historico.elmundo.com/portal/resultados/detalles/?idx=134446>
- Espinosa, C. & Gallardo, J. (octubre, 2010). *La nueva música sinfónica colombiana*. Ponencia en la sección "La producción musical y la interpretación". Primeras Jornadas de Música de la Escuela de Música de la U.N.R. Práctica Musical, Docencia e Investigación "Música en Contexto".
- Gallardo, M. (abril, 2017,). *Recursos técnicos del piano en el siglo XX: una propuesta didáctica para la interpretación del lenguaje musical flamenco, etnomúsica iberoamericana y tradición clásica andaluza*. En PublicacionesDidacticas.com. (Nº 81). Disponible en https://publicacionesdidacticas.com/hemeroteca/pd_081_abr.pdf

- Giraldo, R. (2018). *Belcanto: Una estrategia pedagógica para el desarrollo de habilidades técnicas e interpretativas en los instrumentos de viento metal*. En VII Encuentro de Investigación Musical. Crear para investigar, investigar para crear. Universidad Autónoma de Bucaramanga.
- Gómez Vignes, M. (2015). *Mario Gómez Vignes. Música de Cámara*. Cali: Programa Editorial Universidad del Valle.
- Guzmán, A. (2012). “*Conversaciones con Mario Gómez-Vignes. La composición no se enseña, la composición se ejerce*”. En *Teoría & Análisis*, 3(29).
- LaRue, J. (1989). “*Análisis del Estilo Musical, pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal*”. Barcelona. Editorial Labor.
- Londoño R., F. (2012). “*La música académica para flauta traversa en la segunda mitad del siglo XX en Colombia: su diversidad estética en siete obras representativas*”. Argentina.
- Llano, I. (2003). *La música en Cali en el Siglo XX*. Cali: Universidad Autónoma de Occidente.
- Mersmann, H. (1963). *Método para el análisis de la música contemporánea*. En *Revista Musical Chilena*, 17(83), p. 37-54.
- Mora M., O. E. (2014, julio - diciembre). *El concierto para piano y orquesta Delly Inkir de Mario Gómez Vignes. Una experiencia según el intérprete*. En *Ricercare*, 2.
- Plana, B. E. (2001). *Música Contemporánea latinoamericana para Flauta. Desde Mendoza a la Mitad del Mundo*. En *Revista Huellas. Búsquedas en Artes y Diseño*, 1, p. 66 - 71.
- Quevedo, J. H. (2015). *Edición musical en la Universidad del Valle. Reseña*, en *A Contratiempo*, 29, ¿Qué está sonando?
- Rink, J. (2006). *La interpretación musical*. Madrid. Alianza Editorial.

Tobo, M. (2010). “*Una aproximación a la obra para piano de Mario Gómez-Vignes*”.

Disponible en

<https://www.thefreelibrary.com/Una+aproximacion+a+la+obra+para+piano+de+Mario+Gomez-Vignes.-a0345460398>