

TXISTULARI PARA FLAUTA DE MARIO ALLENDE

Diego G. Graciosi
Universidad Nacional de La Plata - Facultad de Bellas Artes

Resumen

En el presente trabajo se analiza la obra *Tixtulari* de Mario Allende a partir de los modos de ejecución particulares utilizados como elemento de peso en la identidad de los materiales principales de la pieza. Se procura establecer relaciones entre estos recursos y procedimientos de ejecución y sus variaciones con la estructura de la obra. La forma de aplicación de los elementos en juego, permite observar además, el pensamiento constructivo del compositor.

Palabras clave: Música - Timbre – Modos de ejecución – Estructura – *Txistulari*

Introducción

El presente escrito forma parte del Proyecto de Investigación *Los fenómenos tímbricos como herramientas de estudios de Instrumentación, estilística y creación musical* el cual, entre otros temas, propone valorizar el aspecto tímbrico en el estudio de obras.

Este trabajo analiza la pieza para flauta sola *Tixstulari* de Mario Allende (2005). Se estudia en primera instancia la estructura de la obra para luego relacionar determinados elementos con los recursos y procedimientos de ejecución (Mastropietro, 2014: 28) utilizados.

Materiales, estructura y modos de ejecución

A partir del estudio de los materiales, la estructura formal y los procedimientos compositivos, se pueden observar recursos que hacen referencia a diferentes modos de ejecución del instrumento, convencional y no convencional, que sirven como eje estructurador de la obra. En este sentido, se analizan los materiales principales de la obra incluyendo variables importantes en esta obra, como son los modos de ejecución.

1. Materiales principales

Los tres materiales principales de la obra aparecen en los primeros siete compases de la primera sección (Figura 1) y están relacionados entre sí simplemente por la sucesión temporal.

Un aspecto importante en la construcción es que existe un trabajo rítmico que acompaña la elaboración de los materiales: el compositor toma el cinco como elemento principal desde lo rítmico y métrico, utilizando la corchea como unidad.

En el transcurso de la obra y en los fragmentos que se analizan, se verán determinados procedimientos de variación de estos materiales, principalmente en cuanto al modo de ejecución instrumental.

Figura 1 (cc. 1 al 7)

Txistulari
(para flauta sola)

Mario Allende
(rev. 2005)

$\text{♩} = 132$ (circa)

*pizz.**
(Más gesto que sonido, ampuloso)

ord.
mp

frull.
mf

Material 1 Material 2 Material 3

Material 1

Este material se caracteriza por el modo de ejecución *pizz.* de labio (Levine, 2002: 25) en sonidos cortos en el registro grave. Esta particularidad propone desde el primer ataque la ejecución no convencional del instrumento.

En cuanto a la cuestión de la métrica, puede observarse en los compases 1 y 2 de la Figura 1, que los sonidos se articulan en el primer tiempo de cada compás de 5/8, planteando también desde el inicio el uso del número cinco en el aspecto constructivo.

Material 2

El Material 2 se caracteriza por la articulación *staccato* de sonidos cortos en registro medio-grave, contrastando con el primer material.

Por un lado aparecen los sonidos ejecutados convencionalmente con articulación *staccato*, mientras que también se despliega la escala defectiva usada por el compositor: do, reb, mib, la, si. Esta escala se presenta en el orden siguiente: do, mib, la, reb, si; distinguiéndose una marcada direccionalidad ascendente en donde predominan los intervalos mayores a la tercera menor.

Material 3

La particularidad de este material es el cambio del toque normal por el modo de ejecución *frullato* (*frull.*) (Artaud, 1980: 19; Levine, 2002: 12-13), durante el cuerpo de un sonido largo en el registro agudo.

Este material presenta, además del modo de ejecución *frull.*, dos nuevos elementos: el sonido largo y el registro agudo del instrumento. Esto ocurre en el momento culmine de la secuencia de los tres materiales principales de la obra.

El procedimiento aplicado en relación a los modos de ejecución, consiste en el pasaje de ordinario a *frull.* La indicación de intensidad que aparece en el compás 6 (Figura1) es *mf*, pero al cambiar el modo de ejecución (*ord.* a *frull.*) hay un incremento de intensidad generado por la técnica necesaria para que se produzca el *frull.* El cambio de intensidad no está escrito, pero es originado por el modo de ejecución.

En la Tabla 1 se observan las veces que es utilizado el procedimiento de pasar del toque *ord.* a *frull.* y sus variantes en el transcurso de la obra.

Tabla 1

Material 3 y variantes	Número de compás	Registro
Ordinario - <i>frull.</i>	6 y 13 29 34 72	Agudo Medio Medio/agudo Medio/grave
<i>Frull.</i> - ordinario	34	Medio/grave
<i>Frull.</i>	67 y 77 68, 104, 176 y 177	Agudo Medio/agudo

2. Modos de ejecución de la segunda sección

En la segunda parte de la obra, el factor más importante es la aparición de algunos recursos de ejecución no utilizado en la primera parte.

En el primer compás de esta sección (Figura 2, c.57) aparece el *sonido eólico* (Artaud, 1980: 118; Levine, 2002: 35-36), en este caso para producir modificaciones tímbricas del Material 2. A su vez, en este mismo comienzo, también surgen los sonidos largos utilizados en un contexto de escala y ya no como una única nota tenida.

En relación a la construcción escalística, en las nuevas apariciones del material 2 (donde se le aplica *sonido eólico*), puede verse que en algunos casos las notas se mantienen en la escala y en otros casos modifican su altura levemente. Así, el fragmento de los cc. 57 a 61, parte del reb (en lugar del do) para formar como primer intervalo una 3M en lugar de 3m, seguido del intervalo de cuarta aumentada del original, un semitono más agudo. En los compases 63 a 65, aparece sin cambios el primer intervalo del motivo del Material 2 pero fragmentado, separado por otros elementos de la obra. Finalmente, en los cc. 82 a 85 surge nuevamente la 3M un semitono más agudo que en los cc. 57-58 (Figura 2), volviendo enseguida a la misma 3M del cc. 57-58, para culminar en el do de la primera aparición del Material 2 (c.3, Figura 1).

Figura 2 (cc. 57 al 61)



Sobre el final de la obra el compositor utiliza un nuevo recurso: el flautista debe ejecutar la nota superior del pentagrama mientras canta la nota inferior escrita con un rombo (Figura 3).

En esta sección final, la obra retoma la nota larga, produciendo la modificación tímbrica por medio del uso de la voz del intérprete de manera simultánea, aspecto que se asocia al Material 3, pero también se relaciona con los Materiales 1 y 2 por las alturas. La nota asignada a la flauta es la primera nota de la pieza un semitono más agudo (fa#), mientras que el plano de la nota cantada utiliza el Do, nota principal de la escala defectiva del Material 2. Luego, al realizarse un unísono en el compás 194, el compositor vuelve por medio de un *glissando* al fa natural, nota de comienzo de la obra.

Figura 3 (cc. 190 a 197)

a tempo ♩ = 56

TOCA ***

p CANTA
(8va. bassa para voz masculina)

193

menos

glissando lento

pp

(Permanece en posición de toque, *ad libitum*)

Recursos derivados de los Modos de ejecución

En esta sección se analiza el uso de determinados recursos derivados de los modos y procedimientos de ejecución instrumental aplicados al Material 3.

La primera variación asociada al Material 3 (cc. 6 a 7, Figura 1), un sonido ord. que se transforma en *frull.*, es el reemplazo de este último recurso por la intensidad *fff* mediando un *crescendo*. Esta variante se da por única vez en el compás 41.

Otra derivación de este proceso es la sustitución del *frull.* por el *vibrato*. Esta modificación se da en el compás 78 donde desde el plano discursivo, marca la culminación de una frase por medio de un valor largo como en el compás 7, coincidiendo en la nota si en registro agudo.

Una nuevo recurso asociado al Material 3, consiste en el procedimiento de acelerar la iteración de una nota repetida culminando en un trino (Figura 4, cc. 158 a 159 y 160 a 162). Los elementos de este proceso aparecen también en forma separada, por un lado la nota iterada y por otro el trino. En la Tabla 2 se puede observar la aparición del procedimiento *nota repetida que pasa a trino* y de los recursos que lo conforman por separado.

Tabla 2

Recursos: trino y nota repetida	Número de compás	registro
Nota repetida a trino	158 a 159	Medio
	160 a 162	Medio
	185-188	Grave
Trino	163	Agudo/medio
	165	Medio/grave
	183-184	Agudo/medio
Nota repetida	163-164	Grave
	165-166	Medio
	171-172	Agudo

Figura 4 (cc. 156 a 167)

156 *pizz.* (*misterioso*) *mp* (*sin acentos*) *ord.* *poco accel.* *a tempo* *mf* (*sin acentos*)

161 *pp* *leggero*

165 (*energico*) *mp* (*sin acentos*) *poco accel.* *a tempo* *sf* *mp* *accel.*

Conclusión

El análisis realizado sobre la pieza *Tixstulari* realiza una descripción de los diversos modos de ejecución ejecutados por la flauta, cada uno de ellos conforma una elaboración de variación de los materiales principales.

El objetivo no es realizar una descripción aislada de los modos de ejecución, sino en relación a la elaboración compositiva de la pieza.

Además de los recursos rítmicos para la construcción de las variaciones, el timbre así como el modo de ejecución es una herramienta estructuras. De esta manera este análisis no busca ser cualitativo, sino cuantitativo de los modos de ejecución para un futuro análisis de mayor profundidad sobre la estructura formal.

Bibliografía

- Allende, Mario (2005). *Tixstulari*. [Partitura]. Manuscrito del compositor.
- Artaud, Pierre-Yves y Geay, Gérard. 1980. *Flûtes au présent*. Primera edición. S/D: Editions Jobert et Editions Transatlantiques.
- Levine, Carin y Mitropoulos-Bott, Christina (2002). *The Techniques of Flute Playing 1*. Basel: Baerenreiter Kassel
- Mastropietro, Carlos (Comp.) (2014). *Música y timbre. El estudio de la instrumentación desde los fenómenos tímbricos*. La Plata: Ediciones Al Margen.