

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

MAESTRÍA EN INTERPRETACIÓN DE MÚSICA ACADÉMICA
LATINOAMERICANA DEL SIGLO XX

**Las obras para flauta de Carlos W. Barraquero.
Elementos del nacionalismo musical argentino.
Cuestiones de estilo y recursos idiomáticos en el cruce con el campo del folclore.**

Maestrando: Lic. Alicia Samira Musri

Directora: Dra. Silvina Luz Mansilla

Mendoza, agosto de 2008

Agradecimientos

Esta tesis es el resultado de varios años de estudio que no habrían sido posibles sin el continuo aliento y apoyo de mi hermana, Mgter. Graciela Musri, quien con su ejemplo y amor me fue mostrando un camino de permanente autosuperación. A través de ella, llegué a conocer a mi Directora de tesis, la Dra. Silvina Luz Mansilla, quien me guió en la realización del trabajo escrito y a quien agradezco profundamente por su calidez y generosidad en la transmisión de sus conocimientos.

Muchos músicos colaboraron en mis trabajos anteriores, que sustentaron parte de esta tesis, y algunos en forma desinteresada colaborarán nuevamente en la realización del concierto-tesis. Entre ellos quiero agradecer especialmente a la Profesora Ana Inés Aguirre, al Lic. Sebastián Benenati y a la Mgter. Andrea Yurcic. Asimismo deseo agradecer a la Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional de Cuyo, que me concedió una fecha dentro del Ciclo Sinfónico 2008 para interpretar el *Concierto para Flauta* de Carlos W. Barraquero, y a mi esposo, Nicolás Rauss, quien tendrá a su cargo la dirección de la orquesta en esa ocasión.

Por su parte, la Profesora Susana Antón, como directora de mi anterior proyecto de investigación, merece mi especial gratitud por el tiempo dedicado a largas clases de análisis, dentro de la beca que me otorgara en su momento la Secretaría de Ciencia y Técnica de la U.N.Cuyo. Del mismo modo agradezco a las Profesoras María Inés García y Ana María Olivencia, por sus consejos y material facilitado. En lo práctico, la colaboración de Fabián Ordóñez, para la compaginación de los ejemplos musicales en este escrito, fue fundamental.

Agradezco particularmente el invaluable aporte de Cecilia Barraquero, quien en cada ocasión que contacté me facilitó material, información, y opiniones sobre su padre, dando una óptica especial desde el punto de vista socio-histórico y permitiéndome incluir los ejemplos tomados de las partituras.

Sería imposible no mencionar aquí el agradecimiento a toda mi familia, que aportó mucho de su tiempo para que yo pudiese dedicar tantas horas al trabajo personal. Especialmente a mi madre, Fátima, y a mi hermano Roberto y su esposa Stella, quienes colaboraron cuidando y conteniendo en lo afectivo a mis hijos Yamila y Mauricio en todo este proceso final.

Capítulo 1
Introducción

1.1.- Presentación del compositor y selección del *corpus*

Carlos Washington Barraquero (1926-2002)¹ fue un compositor mendocino del siglo XX, instalado claramente en el campo de la música académica local. Habiendo egresado de la entonces Escuela Superior de Música (actualmente Escuela de Música de la Facultad de Artes y Diseño) de la Universidad Nacional de Cuyo como profesor de Armonía y Canto Coral, realizó a lo largo de su vida diferentes actividades que lo llevaron a ser una de las figuras más importantes entre sus contemporáneos. Su continuo desempeño como director de coros, director de orquesta, docente y compositor, contribuyó constantemente al crecimiento de la cultura musical de Mendoza. A sus comienzos como contrabajista en orquestas de música popular,² en sus primeros tiempos de músico profesional, siguió una carrera ascendente hasta llegar al ejercicio de cargos directivos, como Vice-Director de la Escuela de Música de la Facultad de Artes de la U.N.Cuyo.

Su producción se integra por numerosas obras de música vocal y coral, como así también música de cámara, sinfónica y sinfónico-coral, tanto de inspiración nacional como religiosa, que abarcan más de un centenar de títulos.

Barraquero poseía una sólida formación musical y humanística, a la que sumó una constante actividad en el campo artístico y docente. Realizó estudios de latín y canto gregoriano con Fray Serapio Nibuó y se perfeccionó en armonía y contrapunto con Emilio Dublanc, en fuga y composición con Alejandro Derevitzky, en dirección orquestal con Jean Constantinescu, y en canto coral con Luis Castellazzi, Rodolfo Kubik, Pedro Valenti Costa, Robert Shaw y Clyton Kriebhel.³

¹ Según comenta la hija del compositor, la fecha exacta de nacimiento sería en el mes de diciembre de 1926. Sin embargo, la partida de nacimiento corresponde a enero de 1927, fecha en la cual Barraquero fue anotado en el registro civil y que siempre dio a conocer públicamente.

² Integró la orquesta itinerante de música popular “*Jazz Serruya*”, en la década de 1950. Información aportada por el Profesor Ricardo Pontino, trompetista de la misma agrupación, en una entrevista realizada por quien suscribe, durante el mes de noviembre de 2003 en el Teatro de la Universidad, de la U.N.Cuyo. Dicha entrevista es parte de los anexos de una monografía titulada “Las orquestas de radio”, con la cual se aprobó el Seminario “Música Popular” de esta Maestría.

³ La información básica que incluimos en los párrafos siguientes está extraída de un *curriculum vitae* que nos fue aportado por Cecilia Barraquero, hija del compositor, en 2005. Hemos corroborado en la medida de nuestras posibilidades todos los datos brindados, encontrando algunos desacuerdos entre la acotada bibliografía existente, sobre todo en lo concerniente a las premiaciones, lo que se explicita en cada caso. Aunque las disidencias entre las fuentes probablemente obedezcan a la reiteración mecánica de la información aportada por el compositor, sin la verificación de las fuentes respectivas, nos limitamos a exhibir esas disidencias sin llegar nosotros a clarificar los datos, por no ser parte de los objetivos de este trabajo un exhaustivo estudio biográfico. No tomamos en consideración para esa confrontación de datos a la entrada léxica escrita por Susana Antón para el *Diccionario Enciclopédico*

En carácter de director de orquesta, ofreció desde 1957 numerosos conciertos sinfónicos y sinfónico-corales al frente de la Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza), de las Orquestas Sinfónicas de San Juan y de Córdoba y de la Orquesta Sinfónica Provincial de Mendoza. Junto a estos organismos realizó en primera audición importantes obras de Rimsky Korsakov, Mendelssohn, Copland, Tchaikowsky, Ipolitov Ivanov, Delius, Fontenla y Dublanc.⁴

Barraquero obtuvo varias distinciones y premios. En 1956 se hizo acreedor al Premio Música de Cámara por su obra *Tres Canciones Argentinas* para canto y piano, otorgado por la Dirección Provincial de Cultura de Mendoza;⁵ en 1960 recibió el Primer Premio en el Concurso Festival de la Canción de Navidad, por la obra *Tres Cantos de Navidad* para coro mixto *a cappella*.⁶ A nivel nacional, obtuvo una distinción en el concurso nacional “Compositores Argentinos 1957”, organizado por el Ministerio de Educación y Cultura de la Nación por la composición coral *Mi añoranza*;⁷ y en 1967 la Primera Mención de Honor Premio Fondo Nacional de las Artes.⁸ Según las fuentes familiares, en 1977 Barraquero habría obtenido el Premio Municipal de la Capital por la suite coral *Cuyo en la Voz de un Poeta*, en el Concurso Nacional de Obras Corales “Julio Perceval”,⁹ y en 1978, el Primero y el Segundo Premio en el Concurso Nacional de Obras Corales “Vendimia 78”.¹⁰

de las Artes en Mendoza, por su condición de inédita. Tampoco a la entrada respectiva del *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, por no incluir esos datos específicamente.

⁴ Kurucz precisa que entre 1958 y 1968, Barraquero habría sido Sub-Director de la Banda Sinfónica de la Provincia de Mendoza (KURUCZ, Ladislao. *Vademecum musical argentino*. Buenos Aires, Vamuca, 1983, p. 28), la cual derivó en 1985 en la Orquesta Sinfónica Provincial, actualmente denominada Orquesta Filarmónica de Mendoza.

⁵ El año 1956 es el que indica Olivencia (1993, p. 20) y el que nos facilitó la hija. Kurucz indica que este premio lo obtuvo en 1955 (1983, p. 14).

⁶ El año 1960 lo indica su hija en el *curriculum* facilitado. Tanto Olivencia (1993, p. 21) como Kurucz (1983, p. 14) afirman que este premio le fue entregado en 1959.

⁷ Este dato lo brinda únicamente Olivencia (1993, p. 20). No aparece ni en Kurucz ni en lo dicho por la familia.

⁸ Si bien Kurucz y el *curriculum vitae* sostienen que esta primera mención de honor provino del FNA, Olivencia habla de un “Concurso Nacional de Obras Corales 1967”, que habría sido organizado por el Coro Universitario de La Plata, mencionando incluso la obra favorecida: *Dime estrellita nochera* (1993, p. 21).

⁹ Aunque Kurucz dice que fue en 1974 (1983, p. 14). Olivencia difiere en varios datos: si bien coincide en el año 1974 con Kurucz, lo nombra como un Tercer Premio obtenido en un Concurso Nacional de Composición Coral “Julio Perceval”, organizado por la Escuela de Música de la UNC, siendo la obra premiada efectivamente, *Cuyo en la voz de un poeta* (1993, p. 21). Entendemos que a pesar de la sigla que emplea, no debió tratarse de la Universidad Nacional de Córdoba sino de la UNCUYO.

¹⁰ Kurucz aporta los mismos datos que la familia. Olivencia menciona las obras premiadas: *Pinceladas vendimiales* y *Anunciación a los pastores* (1993, p. 21).

Durante veintidós años (1959-1981), Carlos Barraquero se desempeñó como Director del Coro de Cámara de la Universidad Nacional de Cuyo.¹¹ También fue Director del Coro Mixto de la Facultad de Ingeniería de San Juan y del Coro Mixto del Instituto Nacional de Educación Física de Mendoza.¹²

En la Escuela Superior de Música de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Cuyo fue profesor titular de las cátedras Armonía I, II y III, Morfología I y II, Instrumentación y Lectura de Partituras. En este establecimiento ejerció durante cierto periodo el cargo de Vice-Director. Ganó el concurso para la cátedra Análisis Aplicado I, II, III y IV, organizado por la Facultad de Artes y Humanidades de la Universidad Nacional de San Juan. Puso siempre especial interés en difundir la obra de los compositores argentinos.

El *corpus* de obras para flauta y piano y para conjuntos de cámara donde interviene la flauta, compuesto entre 1978 y 1985, ha sido abordado en parte en un trabajo anterior de nuestra autoría. Merece ahora especial atención ampliar aquel panorama al estado actual del conocimiento, atendiendo a una obra para trío de vientos, *Tres Lenguajes Musicales*, de 1978, y además, a otra obra donde nuestro instrumento juega el rol protagónico, su *Concierto para flauta y orquesta*, del año 1995.¹³

El programa del concierto consta entonces de dos partes, la primera dedicada a obras de cámara y la segunda al concierto mencionado. Las obras que se interpretan en la primera parte son dos: *Miscelánea Musical*, siete piezas para flauta y piano y

¹¹ Este dato nos fue proporcionado por la hija de Barraquero. El coro de cámara de la UNCU se fundó a principios de la década de 1950 y fueron sus directores, aparte de Barraquero, Luis Castellazzi, Eduardo Grau, Nilda Palucchini, Pedro Valenti Costa, Rodolfo Kubik, María Munafó y Fernando Ballesteros (SACCHI DE CEROTTO, Ma. Antonieta, "Mendoza", *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, Vol. 7, 2000, p. 438).

¹² Evitamos aquí referir detalladamente el marco socio-cultural mendocino en el cual Barraquero desarrolló su actividad, dado que la perspectiva de nuestro trabajo está centrada en las obras del concierto-tesis, su estilo y el tratamiento de la flauta. Respecto de aquel marco, de índole socio-histórica, puede verse los trabajos de tesis de Ana María Olivencia y María Inés García. (OLIVENCIA, Ana María. *Trayectoria de Julio Perceval y tendencias dominantes en su producción musical*. Mendoza, Tesis de Maestría, Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo, 2006; GARCÍA, María Inés, *Tradición y renovación. Historia social de las prácticas musicales de Tito Francia*. Santiago (Chile), Universidad de Chile, Tesis de Magíster en Artes, mención Musicología, 2006).

¹³ Un catálogo completo de la obra de Barraquero nos fue aportado por su hija para nuestra anterior investigación, en la cual lo incluimos como apéndice. En este caso, dado el recorte puntual de esta tesis, hemos preferido evitar su inclusión, puesto que excede el marco de nuestro aporte, centrado específicamente en sólo un aspecto de su obra.

Tres Lenguajes Musicales, para trío de flauta, clarinete y fagot. El concierto consta de tres movimientos: *Allegro affettuoso*, *Lentamente* y *Allegretto giocoso*.¹⁴

1.2.- Estudios referidos a Carlos Barraquero

Como se verá ahora, existen algunos estudios previos sobre las composiciones de Barraquero. Como punto de partida para la realización de esta tesis, hemos tomado como se dijo, nuestro anterior trabajo de investigación, titulado *Carlos W. Barraquero, Música de cámara para flauta*.¹⁵ El mismo, realizado entre los años 2003 al 2005, incluyó el análisis sintáctico y morfológico de *Miscelánea Musical*, para flauta y piano, que presentamos en esta tesis adecuado y revisado a nuestra actual perspectiva sobre el tema. Se realizó además, la grabación de un disco compacto comercial que incluyó la totalidad de las obras de música de cámara para flauta escritas por el compositor.¹⁶

Existen además algunos trabajos anteriores sobre el compositor, que se centraron en diferentes aspectos de su vida y de su producción musical. Una biografía suya ha sido realizada por la compositora, docente e investigadora Susana Antón en el *Diccionario Enciclopédico de las Artes de Mendoza, área música*, subsidiado por la Dirección Provincial de Cultura de Mendoza entre 1993 y 1994.¹⁷ Existe también una breve reseña dedicada a Barraquero en el libro de Higinio Otero *Música y músicos de Mendoza* (Buenos Aires, Ministerio de Cultura y Educación) donde ya en 1970 se describía su formación académica y se mencionaban algunas de sus obras. En el libro *La Creación Musical en Mendoza 1940-1990*, de 1993, Ana María Olivencia es finalmente quien le dedica algo más de espacio: un capítulo

¹⁴ Véase el programa completo e intérpretes al final de este primer capítulo.

¹⁵ Dicho trabajo fue realizado y aprobado con calificación 10 a través de una beca de investigación, enmarcada dentro del proyecto de investigación “*Carlos Barraquero y su música. Primera etapa: música para coro*”, trabajo dirigido por la Prof. Susana Antón, dentro del programa de la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad Nacional de Cuyo. Posteriormente dicho equipo realizó la *Segunda etapa: música de cámara*, y actualmente se está completando la *Tercera etapa: música sinfónica*.

¹⁶ Interpretado por quien suscribe en flauta y por Ana Inés Aguirre en piano, este disco contó asimismo con otros músicos colaboradores. (Grabado en Estudios Zanessi entre octubre de 2004 y julio de 2005, con excepción de *Miscelánea Musical*, grabada en el Teatro Universidad). Durante el proceso de estudio se realizaron diversas actividades que incluyeron análisis de obras, conciertos de homenaje, audiciones radiales con comentarios explicativos (a cargo de las profesoras Ana María Olivencia y Susana Antón) y difusión de las grabaciones dentro y fuera del país. Dentro de la transferencia realizada se cuenta también el concierto-examen realizado por alumnos de la Escuela de Niños Cantores de Mendoza, a cargo de quien suscribe. También se elaboraron artículos periodísticos y hasta la participación en el programa televisivo Noticias Universitarias.

¹⁷ Como se explica en nota 3 este trabajo quedó inédito.

completo, donde expone su biografía, el análisis de algunas de sus obras, más un catálogo por géneros.

En la revista *Huellas n° 2, Búsquedas en Artes y Diseño*,¹⁸ el artículo “Carlos W. Barraquero, una vida para la música”, escrito por Enriqueta Loyola de Gomensoro y Ana María Olivencia aporta una reseña de la vida y obra del compositor, a modo de homenaje por su entonces reciente fallecimiento, ocurrido dos meses antes de la publicación de la revista. Se realizaron además diversos trabajos de investigación por alumnos de la Escuela de Música de la Facultad de Artes y Diseño sobre los distintos aspectos de la música coral y de cámara del compositor, pero hasta el momento los mismos se encuentran inéditos.¹⁹

En 1983 en Buenos Aires, un libro dedicado a informar sobre músicos argentinos, publicado por Ladislao Kurucz, aportó una sintética biografía, mencionando algunas de sus composiciones más importantes y ubicándolo tanto dentro de la sección compositores como de la sección directores.²⁰

Finalmente, fuera de Argentina, la fuente única en la cual se lo menciona brevemente a Barraquero, es el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, cuya entrada léxica fue realizada también por Ana María Olivencia en 1999.²¹ Aparece en esta misma fuente secundaria, mencionado en la entrada dedicada a nuestra provincia, cuya autoría corresponde a Antonieta Sacchi.²²

Existe además un número considerable de grabaciones de sus obras que no han sido ampliamente difundidas, debido a que fueron producidas como documentación de archivos y/o como registros personales. Es el caso de registros de audio, conservados en los archivos de la Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional de Cuyo y del Coro Universitario de Mendoza. Ha sido nuestra iniciativa

¹⁸ Publicación editada por la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo en noviembre de 2002. Ver bibliografía.

¹⁹ Desde 2008, el equipo referido en nota 6 que dirigía Susana Antón, pasó a ser conducido por Ana María Olivencia. Cuatro son los trabajos producidos por los integrantes de este equipo, denominado *Barraquero y su música*. Son ellos: “Análisis de Tres Lenguajes Musicales para flauta, clarinete y fagot”, por Verónica Vera; “Análisis de Dos evocaciones serranas, para oboe y piano”, por Ana María Olivencia; “Análisis del Quinteto de vientos”, realizado por Ana María Olivencia y “La armonía cromática en las versiones corales sobre temas populares de Barraquero”, por Fabián Ordóñez, tesina de licenciatura, dirigida por Susana Antón, producida en junio de 2006. En nuestro caso, nuestra integración consiste mayormente en la realización de conciertos dedicados al compositor, además del interés temático mismo de esta tesis.

²⁰ KURUCZ, *op. cit.*, p. 14 y p. 28, respectivamente.

²¹ OLIVENCIA, Ana María. “Barraquero, Carlos Washington”, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, Vol. 2, 1999, pp. 253.

²² SACCHI de CERIOTTO, *op. cit.*, pp. 437-438. La autora lo menciona en dos oportunidades, refiriendo tanto su actividad como creador como la de director de coros, ya señalada.

grabar y editar recientemente para dominio público su música de cámara, habiendo registrado en primera instancia el *Quinteto de Vientos* (1982). El mismo se incluyó en un disco destinado a la difusión de obras de autores argentinos para esa formación, realizado por el conjunto “Quinteto de Vientos Aconcagua” de la mencionada Universidad.²³

1.3.- Motivación y fundamentación

La figura de un compositor local, cuya trayectoria fue la que acabamos de describir, se vuelve algo resistente si solamente se piensa en un estudio a partir de la aplicación de un criterio “de relevancia”. Para la visión tradicional de la historia de la música que instaba a destacar las figuras de los “grandes” músicos (aquellos que por un sinnúmero de motivos resultaron muy destacados), Barraquero podría ser un tema de estudio bastante irrelevante.

Afortunadamente, ya no prima esa visión eurocéntrica de la historia de la música, según la cual, claramente había órdenes de importancia cristalizados por sistemas de legitimación muy variados y existía una “única” y “gran” historia musical. Con el avance de nuevas corrientes historiográficas que fueron apareciendo en las ciencias humanísticas, la investigación de la música fue también revisando sus presupuestos y anteriores ideas “indiscutibles”, en los últimos cincuenta años.²⁴ Se estudia ahora a la música en su propio contexto de producción, destinada a un público -y a veces hasta a un intérprete- particularizados, logrando mayor o menor grado de consenso social, independiente del intento de comparaciones improductivas que busquen destacar las cualidades técnicas favorables que posee o que intente la clásica valoración por comparación con un “modelo”.

Cabe destacar el conocimiento que el compositor tenía de la escuela de flauta travesera local, que lo llevó, como se verá luego, a pensar especialmente en determinados instrumentistas al componer ciertas obras como *Miscelánea Musical* y su *Concierto para flauta*. En parte, esto influye en nuestras motivaciones: el hecho

²³ Producido por la Secretaría de Extensión Universitaria de la U.N.Cuyo, el disco fue grabado en Estudios Zanessi entre mayo de 2003 y octubre de 2004 y presentado en noviembre de 2007. Integran el “Quinteto Aconcagua” en ese momento Marcelo Mercado en oboe, Sebastián Benenati en clarinete, Florencia Fogliati en fagot, Alexander Takhmanov en corno, y quien suscribe, en flauta.

²⁴ Dahlhaus, el musicólogo alemán de la segunda mitad del siglo XX, fue en este sentido uno de los principales historiadores de la música que llevó adelante esa visión renovadora. (Véase DAHLHAUS, Carl. *Fundamentos de la Historia de la Música*. Barcelona, Gedisa, 1997).

de ser la autora, una de esas personas destinatarias de su obra. A ello se suma el haber alcanzado una gran empatía con su manera estilística, además de haber sido su alumna en algunas asignaturas de la carrera.

1.4.- Hipótesis

La hipótesis central de este trabajo es la siguiente:

La producción para flauta de Barraquero, si bien desfasada cronológicamente del nacionalismo musical producido en Buenos Aires alrededor de la época de los Centenarios, cumplió en el medio mendocino con la función de aportar a la persistencia de este estilo a lo largo de la segunda mitad del siglo XX.

Al mismo tiempo, nuestro trabajo contiene la siguiente hipótesis secundaria:

- Barraquero produjo música para flauta travesa motivado por una escuela de flauta considerablemente relevante y desarrollada que posee la Universidad Nacional de Cuyo, en algunos casos como aplicaciones didácticas o extensión compositiva de su actividad docente y siempre, con clara noción de los instrumentistas a quienes la dedicó.

1.5.- Objetivos

La meta principal de este trabajo consiste en profundizar en el estilo de composición del autor, intentando definir y ubicar su obra para flauta dentro de las corrientes estéticas del siglo XX argentino. Para ello se plantean los siguientes objetivos específicos:

- Verificar a través de un análisis sintáctico y morfológico del *Concierto para flauta y orquesta* y como complemento de los análisis ya realizados anteriormente, la presencia de elementos propios de la música europea.
- Detectar elementos afines a la estética nacionalista argentina por la vía de la localización de ritmos y/o giros melódicos propios de diferentes regiones del país, que estén asociados al imaginario del nacionalismo.

- Constatar si la circunstancia de composición de las obras y las dedicatorias tienen especial relación con las personas encargadas de los estrenos.
- Ofrecer un panorama de la obra para flauta de Barraquero que resulte coherente con su situación en el campo musical local.

1.6.- Marco teórico-metodológico

En Argentina, entre quienes han hecho énfasis en estos temas y problemas teóricos (concepto y variantes del nacionalismo musical, producciones “centrales” y “periféricas”) se encuentra la musicóloga Melanie Plesch. En su trabajo pionero presentado en Mendoza en 1994, referido a sus dilemas analíticos propios de la condición “doblemente periférica” del repertorio que estudiaba entonces, planteó claramente el problema: las herramientas provistas por el análisis musical de la musicología “clásica” le resultaban no aptas para abordar una música de guitarra del siglo XIX producida en Argentina por un grupo de compositores a medio camino entre profesionales y “aficionados”.²⁵ Qué haría? Desconocer ese repertorio, abultado en cantidad de piezas breves? Ignorar que esa música existió? Más bien, cambiar de herramientas teóricas e intentar salirse de los modelos canonizados de análisis.

Combinando estas ideas, aquí expresadas de manera muy sintética, con otros aportes de Gérard Béhague, Omar Corrado y Malena Kuss -quienes abordan cuestiones similares aplicadas a repertorios latinoamericanos de diferente índole y periodos históricos-, se llevará a cabo el análisis de las obras para flauta de Barraquero que sin excluir del todo aproximaciones quizás tradicionales, permita situarlo claramente en su contexto histórico y social.

Ha sido importante en este sentido la comprensión de los conceptos que Carl Dahlhaus toma y analiza de Johann G. Herder, acerca de lo que sería el “espíritu del pueblo” (*der volkgeist*), como componente esencial en el estímulo creativo en el arte y otras actividades humanas. Del mismo modo en que el autor nos explica que el nacionalismo dominó en Europa después de la Revolución Francesa como un modo de pensamiento y como una estructura de sentimiento, también nos muestra que son necesarios otros elementos que se vuelven fundamentales para que una obra o hecho

²⁵ Véase PLESCH, Melanie. “También mi rancho se llueve: problemas analíticos de una musicología doblemente periférica”, en Ruiz, Irma y Elisabeth Roig (eds.), *Procedimientos analíticos en musicología*, Buenos Aires, INM, 1998, pp. 127-138.

artístico sea reconocido como “nacional”. Nos referimos a su idea de que a través de la recepción y el consenso colectivo, se logra o no dar autenticidad a un estilo nacional.²⁶

Malena Kuss nos reafirma estos conceptos y además agrega como componente adyacente la intencionalidad de un autor de crear una obra “nacional”.²⁷ Gérard Béhague por su parte, nos explica hasta qué punto no se ha habido dado importancia teórica hasta épocas relativamente recientes, al estudio de la motivación de un compositor por incorporar elementos nacionales a su música, al desarrollo de la conciencia de dicha motivación y a la percepción de los resultados musicales por parte de la audiencia para quien esta música estaba pensada.²⁸

Bajo estas ideas centrales, que nos llevan a visualizar que la importancia de una producción musical no está basada solamente en sus cualidades inmanentes sino en la motivación, circulación y aceptación que haya tenido según el contexto en que fue producida, es que se vuelve necesario para nosotros demostrar la hipótesis expuesta, en relación a la posible existencia de una “variante” local del “nacionalismo musical argentino”, que se daría en la segunda mitad del siglo XX y que sería verificable en Mendoza a través de la obra de Barraquero.

Nuestra preocupación en torno a revisar si el estilo compositivo del músico mendocino responde a las características de nacionalismo musical, tal como lo han problematizado estos investigadores, se sustenta además con ideas tomadas de la cercana tesis de Maestría del investigador Octavio Sánchez.²⁹ En relación a la existencia de una identidad musical mendocina, que pasó por diferentes etapas históricas de cristalización, consolidación y continuación, Sánchez explica cómo la cueca y su ritmo arraigaron fuertemente como una suerte de marca identificatoria (y hasta a veces, estigmatizante) de la cultura mendocina.³⁰

26 DAHLHAUS, Carl. “Nacionalismo y música”. En: *Entre el romanticismo y el modernismo: cuatro estudios en la música de fines del siglo XIX*. Traducción al inglés: Mary Whittall. University of California Press. 1980.

27 KUSS, Malena. “Nacionalismo, identificación y Latinoamérica”. *Cuadernos de Música Iberoamericana* n° 6. Madrid, Fundación Autor, 1998, pp. 133-149.

28 BÉHAGUE, Gérard. “National Style versus Musical Nationalism: Villa-Lobos’s Eclecticism”, *Heitor Villa-Lobos: The Search for Brazil’s Musical Soul* Austin (Texas), Universidad de Texas en Austin, 1994, Cap. 3, pp. 145-157.

29 SÁNCHEZ, Octavio. *La cueca contemporánea. Identidades sonora y socio cultural*. Tesis de Maestría en Arte Latinoamericano. Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo. Mendoza, inédita, 2004.

30 SÁNCHEZ, Octavio. “Nacionalismos y músicas tradicionales cuyanas: negociaciones en dos momentos del siglo XX”, *Revista Argentina de Musicología* n° 5-6. Buenos Aires, Asociación Argentina de Musicología, 2005-2006, pp. 61-98.

Esta línea de pensamiento, se emparenta además en parte, con la manera de comprender el uso de figuras retóricas en la música propia del nacionalismo argentino, tal como lo analiza en un aporte muy reciente, Melanie Plesch.³¹ La musicóloga, tomando la teoría tópica empleada en la música, presentada en su momento por Leonard Ratner y continuada después por Kofi Agawu,³² nos brinda una aplicación de esas ideas al repertorio académico argentino, delimitando diferentes tipos de “topos”, como lo son el de la huella, el de la guitarra, el de la pentatonía y el del triste/estilo.³³

En cuanto a las herramientas metodológicas, se realizaron nuevas entrevistas además de las ya obtenidas.³⁴ Se incorpora así a esta tesis, información más reciente recabada de otros músicos y docentes que tuvieron contacto directo con Barraquero, sobre todo en lo que refiere a su voluntad de hacer música en un determinado estilo.³⁵

Con la consigna de optimizar la interpretación de las composiciones propuestas para el concierto-tesis, se ha pretendido que el discernimiento acerca de los elementos nacionalistas que remiten al folclore y que son utilizados en la realización de las mismas, colabore en una ejecución ajustada en sus aspectos estilísticos. La posibilidad de poder probar desde la interpretación concreta todas y cada una de las sugerencias del compositor y el conocimiento práctico del instrumento juegan un papel determinante (esperamos que en un sentido positivo) a la hora de delimitar los recursos idiomáticos, los requerimientos técnicos y el aprovechamiento de todas las posibilidades de la flauta.

La metodología adoptada incluyó:

³¹ PLESCH, Melanie. “La lógica sonora de la generación del 80: Una aproximación a la retórica del nacionalismo musical argentino”. Jujuy, *Mozarteum Argentino*, 2008, en prensa, pp. 1-31.

³² Según Plesch, Ratner aplicó la teoría tópica a la música del clasicismo. Agawu, en *Playing with Signs*, produjo una combinación de esa teoría con elementos de la semiótica musical.

³³ Es imposible sintetizar su aporte aquí. Simplificando, diremos que los *topoi* “no son cualidades naturales de la música”, ni inherentes a ella, sino que son “convenciones cultural e históricamente situadas, que sólo tienen sentido dentro de su propio contexto, que es el que permite reconocer las asociaciones de sentido con las que ellos han sido dotados”. (PLESCH, 2008, p. 16). De estas cuatro suertes de “repertorios” de *topoi* presentes en el nacionalismo musical argentino, el que más encontramos en Barraquero es el de la pentatonía, en clara alusión al imaginario del Altiplano.

³⁴ Como se menciona al comienzo, entrevistamos en 2003 a Ricardo Pontino y a Cecilia Barraquero en julio de 2005.

³⁵ Realizamos recientemente entrevistas a la Profesora Mirtha Poblet, docente de la Escuela de Música de la Facultad de Artes y Diseño de la U.N.Cuyo, al Maestro Jorge Fontenla, director y compositor, amigo personal de Barraquero y al Profesor Lars Nilsson, amigo y destinatario de varias de las composiciones para flauta de Barraquero.

- cotejar la información de las entrevistas realizadas con las conclusiones obtenidas del análisis musical, con el objeto de descubrir si en la música se revelan las intenciones del autor.
- confrontar las distintas expresiones vertidas respecto de sus composiciones, realizadas por intérpretes y compositores del medio musical mendocino, con el objetivo de establecer, según estas opiniones, si fue y es reconocido como un músico nacionalista, estableciendo así algunos procesos de recepción desarrollados en torno a su obra.³⁶
- comparar las melodías y ritmos de origen folclórico localizados en la música de Barraquero con canciones y danzas regionales de la música tradicional argentina.
- analizar los enfoques teóricos de la bibliografía específica a fin de contestar los interrogantes formulados.

1.7.- Estructura de la tesis

La tesis cuenta con cuatro capítulos, conclusiones y dos apéndices. En este primer capítulo se presentan como introducción los temas generales, las cuestiones metodológicas y una breve síntesis profesional del compositor en estudio. También se detalla el marco teórico-metodológico, la hipótesis y los objetivos a alcanzar.

Los tres siguientes capítulos están dedicados al análisis de las obras seleccionadas, la suite *Miscelánea Musical* en el capítulo 2, el ciclo *Tres lenguajes musicales*, para trío de flauta, clarinete y fagot en el siguiente y el *Concierto para flauta y orquesta*, en el cuarto y último capítulo.

Las conclusiones resumen nuestro aporte al conocimiento del tema y contienen un final abierto, dado el carácter exploratorio que ha propugnado nuestro análisis. Contienen sí, las ideas principales sobre la existencia de un nacionalismo “propio” de Mendoza, que estuvo en sintonía con el nacionalismo musical argentino y cuya personalidad más definida sería hasta el momento Carlos W. Barraquero.

Los apéndices están dedicados a la transcripción de entrevistas el primero y la inclusión de algunos documentos periodísticos relativos a las obras estudiadas, el segundo.

³⁶ Por tratarse de historia reciente es imprescindible valorizar la oralidad como fuente histórica. Debidamente cotejada con otras fuentes, se entiende que la información que procede de entrevistas sirve como fundamento de veracidad.

1.8.- Programa del Concierto-tesis:

El concierto consta de dos partes, que por motivos operativos, sucederán en dos sesiones diferentes. La primera está dedicada a obras de cámara (dúo y trío). La segunda, el *Concierto para flauta y orquesta*, está prevista en el marco de un concierto de la Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional de Cuyo, dirigida en esta ocasión por Nicolás Rauss.

Obras de Carlos W. Barraquero

Primera Parte: Obras de Cámara

Miscelánea Musical - Siete piezas para flauta y piano (duración aprox.: 22')

-*En el Remanso*

-*Añoranzas Juveniles*

-*Alusiones Pentafónicas*

-*Horas de Soledad*

-*Fuga Escolástica*

-*Donosura de la Danza*

-*Insinuaciones Exáfonas*

Piano: Prof. Ana Inés Aguirre

Tres Lenguajes Musicales - Trío para flauta, clarinete y fagot (durac. aprox.: 16')

-*Allegro Risoluto - Escolástico-tradicional*

-*Lento Semplice – Exáfono atonal*

-*Rondo Allegro - Pentáfono*

Clarinete: Lic. Sebastián Benenati

Fagot: Prof. Andrea Yurcic

Segunda Parte

Concierto para flauta y orquesta (durac. aprox.: 25')

-*Allegro affettuoso*

-*Lentamente*

-*Cadencia-Allegretto giocoso*

Capítulo II

Miscelánea Musical, para flauta y piano (1984)

En este capítulo nuestro objetivo es establecer cuál es el estilo compositivo de Barraquero en *Miscelánea Musical*, para flauta y piano.³⁷ Buscamos delimitar los recursos técnicos más utilizados, las referencias a danzas folclóricas, los ritmos y motivos melódicos que remiten al folclore musical argentino, así como otros elementos que revelan su filiación con el nacionalismo musical argentino, como puede ser la utilización de los títulos evocativos de cada pieza.

Con respecto al análisis propiamente dicho, el mismo ha sido realizado separadamente pieza por pieza y comprende tanto al aspecto formal como al armónico, así como algunos de los elementos rítmicos y melódicos más sobresalientes.

Miscelánea Musical fue escrita en 1984 y se conforma de siete piezas para flauta y piano que fueron escritas, según reza en la dedicatoria del autor “...para sobresalientes egresados y relevantes alumnos de la Cátedra de Flauta que el Profesor Lars Nilsson dicta en la Escuela de Música de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Cuyo”. Las palabras “con todo afecto y amistad”, seguidas por su firma y fechadas en diciembre de 1984, confirman la relación amistosa que existía entre el compositor y Lars Nilsson, si bien las piezas están particularmente tituladas y dedicadas a los siguientes flautistas:

I- “En el remanso”	A Susana Vega
II- “Añoranzas juveniles”	A Beatriz Plana
III- “Alusiones pentafónicas”	Al Lic. Jorge De la Vega
IV- “Horas de soledad”	A Flavia Gómez
V- “Fuga escolástica”	A Alicia Samira Musri
VI- “Donosura de la danza”	A la Lic. Patricia Da Dalt
VII- “Insinuaciones exáfonas”	A Guillermo Lavado

Figura nº 1: Detalle de *Miscelánea Musical*, con sus dedicatorias.

Desde estas dedicatorias tan cálidas como precisas, podemos inferir el conocimiento previo que tenía el autor de cada uno de estos flautistas, tanto de sus

³⁷ Tomamos como base como se dijo, nuestro anterior trabajo de análisis musical realizado, de cada una de las siete piezas que integran *Miscelánea Musical*, bajo la dirección de la Prof. Susana Antón. (Musri, Samira. *La música de cámara para flauta de Carlos W. Barraquero*, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, inédito, 2006).

personalidades como de las cualidades técnicas e interpretativas que poseían de su instrumento en ese momento particular.

Aunque no podríamos asegurar fehacientemente el por qué de esta elección o “selección” de intérpretes, adivinamos una cierta simpatía por aquellos que fueron o eran en ese momento sus discípulos en alguna/s de las asignaturas que Barraquero dictaba en la Escuela de Música. Algunos de estos flautistas son en la actualidad reconocidos profesionales que luego de finalizar sus estudios en la U.N.Cuyo se perfeccionaron en el país y en el extranjero, desempeñándose en diferentes organismos sinfónicos y continuando el desarrollo de sus respectivas carreras como solistas e integrantes de conjuntos de cámara. A lo largo del estudio de cada una de estas piezas, haremos una breve referencia a su particular destinatario.

2.1.- En el remanso

La primera pieza de la serie *Miscelánea Musical* está dedicada a Susana Vega, por esa época estudiante avanzada de la cátedra de flauta, integrante del cuarteto de flautas con el que viajó a Chile interpretando entre otras obras, el cuarteto de flautas de este autor. Posteriormente no prosiguió estudiando la carrera de música.

El título hace referencia a un paisaje que incluye tanto al agua como a la tierra, teniendo en cuenta que un remanso es un recodo de un río, en el que la velocidad del agua se vuelve más lenta, brindando una sensación de reposo y sosiego. La indicación “Plácidamente” sumada a esta imagen visual, nos remite a una sensación de calma producida por un paisaje que fácilmente podríamos encontrar en los afluentes de los ríos cordilleranos de la región de Cuyo, de la cual es originario el compositor.

Es por tanto una pieza de intención descriptiva, de carácter tranquilo, de movimiento moderado, que presenta un tema único, es decir, es monotemática. Este tema es utilizado repetidamente en forma evolutiva, por lo cual desde el punto de vista formal podría asimilarse al tema con variaciones.

La obra consta de cuatro secciones, precedidas por una introducción de dos compases. Cada sección comienza con la nueva presentación del tema en una tonalidad diferente, y finaliza con una cadencia melódica de la flauta que actúa como enlace con la siguiente sección.

Como puede observarse, rítmicamente la pieza consiste en un movimiento continuo de semicorcheas, saltillos y galopas inversas que serán material motívico a lo largo de toda la composición. La estructura armónica continúa en Do Mayor, conduciendo el piano las cuatro voces a modo de música coral siempre, con predominio del recurso homofónico.

Posteriormente, en el pasaje modulante y transitivo que sigue, encontramos otros elementos rítmicos, armónicos y melódicos, de los cuales destacaremos la inclusión de síncopas en la melodía de la flauta, yuxtaposición de acordes perfectos mayores en el piano, y cromatismos por movimiento contrario entre las voces del acompañamiento.

En el compás 12 encontramos una cadencia conclusiva, compuesta de primer aspecto (IV-V-I), hasta el compás 13, que reafirma La Mayor. A partir del compás 14 el bajo del piano comienza un movimiento cromático descendente, mientras que los acordes de la mano derecha proceden en movimiento contrario, conduciendo a un acorde de dominante con la quinta aumentada de Do Mayor en el compás 16. Sobre este acorde de quinta aumentada, se desarrolla una breve cadencia melódica en la flauta que comienza con los sonidos de una escala hexáfona y termina en la tónica de Do Mayor.

The image displays a musical score for Example 3, specifically for measure 16. It features two staves: a flute (Fl.) staff and a piano (piano) staff. The flute part is marked with a forte (*f*) dynamic and shows a melodic line starting with a six-note scale. The piano part is marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and is labeled 'A tpo.' (Allegretto tempo). The piano part shows a chordal accompaniment. To the right of the piano staff, there is a separate staff labeled 'Escala hexáfona' (Hexachord scale) showing the notes of the scale: C, D, E, F, G, A.

Ejemplo n° 3. *En el remanso*. Compás 16.

En esta primera sección, donde se ha presentado el tema, podemos ya ver el modo en que Barraquero utiliza los dos instrumentos. Al piano le da claramente un rol de acompañamiento de la melodía que ejecuta la flauta, definiendo las tonalidades que visita en cada fragmento, con una textura en general homofónica y como ya dijimos, comparable a un tratamiento de música vocal a veces a cuatro, cinco o más

voces. En cuanto al tratamiento que hace de los recursos técnicos de la flauta, observamos que es absolutamente tradicional, enfatizando las posibilidades de *legato* que da este instrumento a lo largo de toda su extensión, y la facilidad de hacer giros ascendentes y descendentes diatónicos y cromáticos. En la cadencia melódica de los compases 17 al 19, no interviene el piano, dando así la posibilidad de que la flauta pueda realizar un matiz suave en el registro grave, con total comodidad.

The image shows a musical score for flute and piano. The first system covers measures 12 to 19. The flute part (Fl.) is written in a treble clef and features a melodic line with slurs, triplets, and a 'poco string' marking. The piano part (piano) is written in a grand staff and provides accompaniment with chords and a 'p' dynamic. Labels include 'síncopas', 'cromatismo ascendente', 'paralelismos de quintas justas', and 'cromatismo descendente'. The second system (measures 16-19) shows the flute playing a more complex melodic line with dynamics *f*, *mf*, and *p*, and a 'Transición' marking. The piano part has a 'A tpo.' marking and a 'mf' dynamic.

Ejemplo N° 4. *En el remanso*. Compases 12-19.

Luego de esta cadencia melódica, comienza la segunda sección de la pieza que presenta, como dijimos antes, el tema. Desde el compás 20, donde comienza la segunda sección, A', y hasta el compás 25, se escucha el tema en la voz superior del piano presentado textualmente en los compases 20 y 21, y con algunas variaciones desde los compases 22 al 25, aunque utilizando siempre los mismos elementos rítmicos. Esta vez, el tema está totalmente protagonizado por el piano, que reproduce casi en forma textual la fórmula rítmica que realizó antes la flauta, con un desarrollo melódico algo variado. El acompañamiento de esta melodía lo realiza la mano izquierda del piano en la tonalidad de Fa Mayor, con acordes de tres y cuatro sonidos, volviendo a presentarlo con característica homofónica. La armonía alterna

sucesivamente entre la tónica y el segundo grado hasta el compás 23,³⁹ donde modula por acorde común, tomando el VI grado de Fa Mayor como II de Do Mayor, e iniciando una cadencia compuesta de primer aspecto que reafirma la tonalidad de Do Mayor.

El compás 24 comienza con tónica de Do Mayor y continúa con un movimiento cromático descendente del bajo en los compases 24 y 25 para llegar en el compás 26 a dominante de Si b Mayor. Sobre este acorde, en suspenso, la flauta realiza una cadencia melódica construida en base al acorde que queda tenido en el piano, realizando el enlace a la sección siguiente.

A' (segunda sección)

Fl. 20

Fa Mayor Tema A

pp *dolciss.*

Fl. 24

cedendo

Poco meno (♩ = 54) enlace

Tpo. Iº mp

mp *fp* poco rit.

cromatismo descendente

Ejemplo N° 5. *En el remanso*. Compases 20-27.

Desde el levare al compás 28 y hasta el compás 37 tiene lugar la tercera sección de la pieza, la cual presenta la mayor cantidad de variaciones de los recursos antes utilizados. Comienza en la tonalidad de Si b Mayor, aunque con la sensación de bimodalidad que estaba presente al comienzo de la obra, fluctuando entre Si b Mayor

³⁹ El segundo grado en primera inversión y con séptima, resultando ambigua la fundamental que también podría ser la subdominante, a cuya tríada se le hubiera agregado una sexta.

y sol menor. A partir del levare al compás 28 escuchamos la cabeza del tema y luego variaciones melódicas y rítmicas del mismo, alternando cada dos compases el protagonismo entre la flauta y el piano, dando permanentes cambios de color a un tema ya varias veces presentado. Continúa en el compás 34 con un nuevo recurso rítmico: los acordes de séptima del bajo escritos en contratiempo, le otorgan un carácter distinto a esta sección, convirtiéndola en la más modificada en lo relativo a la métrica.

En el compás 36, nuevamente una cadencia melódica de la flauta que abarca dos compases, sirve de enlace a la próxima sección.

The musical score consists of three systems, each with a Flute (Fl.) part and a Piano (piano) part. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The first system (measures 27-34) features a flute melody starting with a *poco rit.* marking, followed by a *mp* dynamic and a *f* dynamic. The piano accompaniment includes *poco rit.*, *p*, and *mf* dynamics, with a *p sub.* marking in the final measure. The second system (measures 31-34) shows the flute playing a *f* *deciso* melody, while the piano accompaniment features *mf* dynamics and *contratiempos* (cross-rhythms) in the bass line. The third system (measures 35-37) begins with a *mf* *dolciss.* marking and includes an *enlace* (link) marking over the final measures.

Ejemplo N° 6. *En el remanso*. Compases 27-37.

En el levare al compás 38, que marca el comienzo de la cuarta y última sección de la pieza, separada por un cambio de armadura de clave y armonizada en

La menor, encontramos la cabeza del tema tanto en el piano como en la flauta, preanunciando ya el final de la obra.

Desde el compás 42 y hasta el 46, una sucesión de quintas justas paralelas se sucede en la mano izquierda del piano, como parte de una serie acordes de séptima (ídem al compás 34) que concluyen en una modulación a Fa Mayor en el compás 47, tonalidad en la cual finaliza la obra. Sobre estos acordes se escucha el comienzo del tema, alternadamente entre la flauta y la voz superior del piano (compases 42 y 43). Desde el compás 45 retoma el tema por última vez, variado, y desde el compás 47 comienza la coda de cuatro compases en Fa Mayor, en la que flauta y piano recuerdan la melodía con acompañamiento homofónico característicos de toda la composición. La obra finaliza con un acorde por cuartas sobre la fundamental Fa, en el piano.

Durante esta última sección, en el compás 41, el compositor hace uso del *doble staccato* en la flauta, en notas repetidas, recurso técnico de fácil ejecución y que da por primera vez un cambio al carácter melódico del tema. Incluye también por primera vez un trino, en la nota Si del registro grave de la flauta, siempre considerando que cuando conduce a este instrumento hacia dicho registro, muy hábilmente el autor no coloca acordes en el piano para dar comodidad a la interpretación de un matiz *piano* en la flauta.

The image shows a musical score for Flute (Fl.) and Piano. The score is in 2/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). It includes dynamic markings such as *pp*, *dolciss.*, *mp*, *f*, and *p*, and performance instructions like "Cabeza de tema", "A''' (cuarta sección)", "Poco meno", and "CODA". The piano part features parallel fifths in the left hand, indicated by the text "quintas paralelas" at the bottom right. The flute part includes a trill in measure 41 and a triplet in measure 40. The score ends with a coda in measure 47, marked "CODA" and "Poco meno".

Ejemplo N° 7. *En el remanso*. Compases 37-50.

A continuación, un esquema de las secciones y tonalidades de la pieza.

	1ª Sección		2ª Sección		3ª Sección		4ª Sección	
Intro-duc.	Tema A	Transi-ción	Tema A'	Enlace	Tema A''	Enlace	Tema A'''	Coda
	Do Mayor-la menor	Do Mayor	Fa Mayor-re menor		Sib Mayor-sol menor		la menor	
1-2	3-16	16-19	20-25	26-27	28-36	36-37	38-41	42-50

Figura n° 2. *En el remanso*. Diagrama general de la estructura formal.

En esta primera pieza se puede apreciar que el compositor hace un uso absolutamente tradicional de la flauta, reforzando las características principales de este instrumento como son: su posibilidad de realizar largas frases ligadas en dirección ascendente, descendente o en giros de arpeggios quebrados, su facilidad para realizar cambios súbitos de matices en todos los registros y los distintos colores que ofrece cada uno de ellos, así como la agilidad propia para realizar pasajes virtuosísticos.

En cuanto a lo que podemos deducir respecto del lenguaje empleado, hemos visto que la utilización de bimodalidad, pentafonía, hexafonía, simultáneamente a un tratamiento armónico con modulaciones y acordes cromatizados, nos remite a una

combinación clara de elementos románticos y sobre todo impresionistas, europeos, pero con una “inspiración regional”, ya utilizada por otros compositores enmarcados dentro de lo que generalmente se ha denominado nacionalismo musical argentino.

Sin suponer desde ya, que haya habido una intencionalidad manifiesta en la adhesión a este movimiento, la pentatonía no puede ignorarse como uno de los elementos clave propios de esa tendencia estética en nuestro país, a la vez que, aunada con la descripción del agua a través de ritmos fluyentes, descensos cromáticos y escalas modales, de por sí podría significar un elemento claramente del impresionismo francés.⁴⁰

2.2.- Añoranzas Juveniles

La segunda pieza que abordamos está dedicada a Beatriz Plana, Magíster en Interpretación de Música Latinoamericana del siglo XX, actualmente Vice-Decana de la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo y profesora de flauta en la Escuela de Música de dicha facultad.

Es una pieza escrita en tiempo lento, en compás de 6/8, en la tonalidad de Do menor. Claramente se visualiza en la partitura y se comprueba al ejecutarla, que es una pieza con el carácter de una de las más típicas danzas de nuestro país, la zamba. A lo largo del análisis observaremos los giros melódicos y estructuras rítmicas característicos de esta danza típica de la región centro y centro-norte de la República Argentina.

Añoranzas Juveniles tiene cuatro secciones delimitadas por cambios de armaduras de clave, de tonalidad, de modalidad o de compás, que tienen indicados asimismo variaciones de *tempo* y de carácter. La primera sección, A, comienza con la presentación de un tema principal que llamaremos “a”. Está a cargo de la flauta y consiste en ocho compases de carácter melódico y muy expresivo.

⁴⁰ Recuérdese *El mar* y *La catedral sumergida* de Debussy, además de *Ondine*, o bien *Juegos de Agua*, de Maurice Ravel.

Lento espressivo (♩ = 54 ♩^b = 160)

p con sentimento

p

Ejemplo N° 8. *Añoranzas Juveniles*. Compases 1-8.

En el compás 9 aparece el piano con una línea melódica en el bajo, mientras la flauta continúa exponiendo el tema hasta el compás 16. Hasta aquí llega la primera oración, a la que añade una extensión de tres compases que comienza con un cambio de armadura en el compás 20, modulando a Sol Mayor. En este enlace de tres compases, que conduce a la segunda sección, utiliza elementos rítmicos de “a” en una breve cadencia melódica de la flauta, para reafirmar la nueva tonalidad.

Hasta este lugar, se observa un tratamiento casi polifónico, ya que las melodías van apareciendo sucesivamente en cada una de las tres voces en el siguiente orden: flauta, mano izquierda del piano, y por último mano derecha.

En el ejemplo que ofrecemos a continuación, remarcamos algunas de las fórmulas rítmicas que hemos encontrado frecuentemente en diversas zambas observadas.

Fl. *p* *ritmo de zamba* *p*

Piano *p*

Fl. *ritmo de zamba* *pp*

Piano *pp*

Fl. 19 *un poco agitato* *f* *rit.* *p*

19 *un poco agitato* **Sol Mayor** *mf* *rit.*

6ª aumentada

Bajo: cromatismo indirecto a distancia de octava

Ejemplo N° 9. *Añoranzas Juveniles*. Compases 9-22.

También observamos que el acompañamiento del piano (compases 25 al 27) recuerda a la modalidad de ejecución de la guitarra, como la describe M. Plesch en la sección de su artículo referida al *topos* de la guitarra: la escritura de los sonidos graves seguidos del resto del acorde en un registro más agudo,⁴¹ que aludirían al instrumento fundamental en el conjunto folclórico tradicional “preferido” para la ejecución de esta danza.⁴²

Un recurso rítmico muy común en el folclore argentino en general y en la zamba en particular, es la superposición y la yuxtaposición de compases de 3/4 y 6/8, esto es, la escritura de hemiolas. Barraquero hace uso de este elemento desde el comienzo de esta pieza, pero es muy notorio en esta sección, en los compases 29 al 32.

Armónicamente, se observan modulaciones pasajeras a la tonalidad relativa menor (compases 30 y 31), y la inclusión de acordes cromatizados (compases 33 y 34).

⁴¹ PLESCH, *op. cit.*, 2008, p. 29.

⁴² Véase ARETZ, Isabel. *El folclore musical argentino*. Buenos Aires, Ricordi Americana, 1952, p. 185.

The image shows a musical score for Flute (Fl.) and Piano (piano). The score is in G major and 3/4 time. It consists of two systems of music, measures 23-34. The first system (measures 23-29) features a flute part with a melodic line and a piano accompaniment with chords and rhythmic patterns. The second system (measures 30-34) continues the flute and piano parts. Key annotations include 'B (Segunda Sección)', 'A tpo.', 'Sol Mayor', 'p', 'sempre cantabile, ma intimo', 'ritmo de zamba', 'imitación de la guitarra', 'superposición de compases 3/4 y 6/8', 'f', 'acordes cromatizado', and '8vb'.

Ejemplo N° 10. *Añoranzas Juveniles*. Compases 23-34.

Esta sección concluye en un cambio de compás producido en el compás 45, donde se indica un *Più andante* en 2/4. En este lugar, comienza la tercera sección de la pieza que abarca hasta el compás 61. En este fragmento, donde se percibe un cambio de carácter, encontramos la utilización de algunos recursos ya utilizados en *En el remanso*: el uso de quintas paralelas en el bajo del piano a manera de un sostenido pedal que queda resonando y el uso de la pentatonía, que evoca la música folclórica de la región noroeste de la República Argentina. La serie pentatónica desarrollada melódicamente en la flauta emula giros característicos propios de los aerófonos andinos, especialmente de la quena. Podría interpretarse aquí un proceso de recepción de Barraquero, de las *Impresiones de la Puna* de Alberto Ginastera (1916-1983), cuyo primer número titulado *Quena* presenta recursos compositivos similares y un tratamiento semejante de la flauta, que se despliega cómodamente sobre acordes un tanto estáticos del acompañamiento.⁴³

⁴³ Recordemos que a pesar de su amplia difusión, *Impresiones de la puna*, en clara alusión al impresionismo, es una obra de Ginastera retirada de catálogo por él mismo. (SUÁREZ URTUBEY, Pola. "Alberto Ginastera", *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, año



Ejemplo N° 11. *Añoranzas Juveniles*. Serie pentatónica

VII, n° 7. Buenos Aires, UCA, 1986, p. 152). Se trata de una obra temprana, en la que el joven compositor acusa claramente su asimilación del lenguaje debussista.

Piu Andante
(♩ = 60 - 63) C (Tercera Sección)
Mi menor

Fl. 45

espress.

f legato

p sub.

paralelismos de quintas

Fl. 51

serie pentatónica

p

cromatismos

cromatismos

I

Fl. 56

enlace

f

superposición de compases 3/4 y 6/8

mf

rall. poco a poco al

Ejemplo N° 12. *Añoranzas Juveniles*. Compases 45-61.

En el compás 60, un acorde de novena de dominante conduce a una nueva presentación del tema “a” dando comienzo a la cuarta sección en el compás 62, en Si menor. Esta nueva aparición de la melodía principal, presenta en los ocho primeros compases variaciones en el acompañamiento, en el que primeramente superpone (como en los compases 29 al 32) las métricas de 3/4 y 6/8 y luego realiza arpeggios sobre un pedal de tónica, hasta que se produce una modulación a Do menor en el compás 70. Continúa en la tonalidad original, que ya no abandonará hasta el final de

la pieza, introduciendo alternadamente entre los dos instrumentos, motivos extraídos de la idea principal, con una profusa utilización de cromatismos ascendentes y descendentes en los acordes del piano. En esta sección, la flauta realiza variaciones melódicas, empleando recursos tales como inversión de intervalos, apoyaturas melódicas y cambios de articulación. La Coda presenta, a modo de recuerdo, la cabeza del tema principal, finalizando en un matiz piano con un pedal de tónica que refuerza la tonalidad.

The image shows a musical score for Flute (Fl.) and Piano (Pno.).

- Measures 62-66:** The flute part is marked *espress.* and features a *Tema a variado*. The piano part is marked *semplice* and includes a *pedal de tónica*. The tempo is *Tpo. 1º ♩ = 54*.
- Measures 66-70:** The flute part continues with a melodic line. The piano part is marked *sempre p* and features a complex texture with overlapping rhythms.

70 *superposición de compases 3/4 y 6/8*

Fl. *mf* *ritmo de zamba* *f*

70 *p* *mp* *mf*

75 *derivado de a*

Fl. *pp* *pochissimo stringendo*

75 *pp dolceiss.* *pochissimo stringendo*

movimiento cromático descentente

81 *enlace*

Fl. *f* *p un poco ad lib.* *f*

81 *f* *p un poco ad lib.* *f*

87 *Coda* *A tempo*

Fl. *p intimo* *p rit.*

87 *p* *pp* *6ª agregada*

cromatismos

I *8vb-1*

Ejemplo N° 13. *Añoranzas Juveniles*. Compases 62-96.

1ª Sección		2ª Sección		3ª Sección		4ª Sección	
Tema "a" do menor	Enlace Sol Mayor	Tema "a" variado Sol Mayor		Più Andante mi menor		Tema "a" variado si menor – do menor	Coda
1-19	20-22	23-44		45-61		62-86	87-96

Figura 3. *Añoranzas juveniles*. Diagrama general de la estructura formal de la pieza

Resumiendo, la pieza es monotemática, de estructura periódica y caracterizada por la reiteración de un tema que se traspone a diferentes tonalidades. Hay uso de melodías de inspiración folclórica, de carácter melancólico, siendo los recursos armónicos muy similares a los de la primera pieza de la serie. Existe asimismo, una continua alternancia entre los dos instrumentos en las sucesivas exposiciones del tema principal, hecho que otorga al mismo, interesantes cambios de timbre, que renuevan la percepción.

2.3.- *Alusiones Pentafónicas*

Esta obra, la tercera pieza de *Miscelánea Musical*, ha sido dedicada al Licenciado Jorge De la Vega, primer egresado de la carrera de Licenciatura en flauta de la Facultad de Artes de la U.N.Cuyo. Actualmente, y desde 1979, reside en la ciudad de Buenos Aires, donde se desempeñó como suplente de solista de la Orquesta Sinfónica Nacional, y posteriormente, desde 1987, como primera flauta de la Orquesta Estable del Teatro Colón. Realiza una extensa actividad como solista e integrante de grupos de cámara, paralelamente a su continua labor docente. Fue integrante del primer Cuarteto de Flautas de la Escuela Superior de Música de la Universidad Nacional de Cuyo, en la década del setenta, junto a Patricia Da Dalt, Renato Ligutti y Lars Nilsson. Para este conjunto habría sido escrita la transcripción realizada por Barraquero de una obra de su autoría, la *Suite Coral Cuyana* (estrenada en su versión original en 1964). Dicha transcripción fue estrenada con posterioridad, en 1981, por el Sexteto de Flautas de la misma Escuela, ya transformada en Escuela de Música de la Facultad de Artes de dicha universidad. En ese sexteto, conformado íntegramente por alumnas de la cátedra de flauta del Profesor Lars Nilsson, participaban algunas de las flautistas destinatarias de la *Miscelánea Musical*, entre ellas, quien suscribe.

Alusiones Pentafónicas es una pieza de estructura A-B-A-Coda. Compuesta en la tonalidad de Si menor, utiliza sin embargo modos pentatónicos para la realización de los motivos melódicos. De esta manera se logra la doble sensación auditiva de tonalidad y pentatonismo simultáneamente. La pieza posee carácter de danza de tiempo animado y está construida en gran parte con motivos rítmicos y melódicos inspirados en un baile típico del noroeste argentino, el carnavalito.⁴⁴

La primera sección, A, comienza con una oración de dieciséis compases donde el protagonista es el piano, que presenta los motivos rítmicos y los giros melódicos principales sobre los que está construida toda la composición. La flauta se incorpora en el compás 5, con intervenciones breves a modo de “comentarios”, utilizando un motivo melódico de cuatro semicorcheas característico de los carnavalitos, ya escuchado en *En el remanso*. Armónicamente se observa el uso frecuente del I y III grados de Si menor, que con la ausencia de sensibles tonales, produce nuevamente la fluctuación entre la tonalidad original y su tonalidad relativa, Re Mayor. Así mismo está presente la pentafonía, tanto melódica como armónicamente. La utilización de paralelismos de intervalos de cuartas justas brinda una sensación de arcaísmo adicional.

Animato e ritmico (♩ = 92 - 96)
A (Primera Sección)

Si menor

paralelismos de cuartas justas

motivo de carnavalito

mf

f

ritmo de carnavalito

mf

⁴⁴ Como es sabido, se trata de una danza de gran vigencia en el noroeste argentino y región del altiplano, de carácter alegre y vivaz. Su música es en compás binario y se asemeja al huayno. Se ejecuta con instrumentos regionales como la quena, el siku, el charango, acompañados por el bombo, y se canta con coplas españolas y quichuas (ARETZ, 1952: 177).

7 *tr* *mp*

7 *8va* *p*

13 *f*

13 *f*

Ejemplo N° 14. *Alusiones Pentafónicas*. Compases 1-17.

A partir del compás 18 y hasta el compás 23, observamos un enlace para presentar, en el compás 24, con las mismas fórmulas rítmicas anteriores, un nuevo motivo melódico que ejecutan los dos instrumentos en forma homofónica a distancia de cuartas justas. Así, intercalando variantes rítmicas y síncopas al patrón típico del carnavalito, llega hasta el compás 45, donde un súbito cambio de tiempo da inicio a la segunda sección, B.

18 *ff* enlace

18

3/4 2/4

Ejemplo N° 15. *Alusiones Pentafónicas*. Compases 18-27.

La segunda sección presenta un carácter más calmo que la primera, otorgado por el cambio de *tempo*, *Meno mosso*, y la rítmica aplicada. El primer fragmento se desarrolla sobre un pedal de tónica en Si menor de negras *ostinato*, donde encontramos acordes formados por cuartas justas superpuestas en el piano, y breves intervenciones de la flauta que también utiliza este intervalo en forma melódica.

A partir del compás 58, sobre la dominante de la tonalidad, la flauta comienza una cadencia melódica de cuatro compases, acompañada por la participación del piano que ejecuta acordes realizando semicadencias. Desde este compás y hasta el final de la sección B en el compás 77, encontramos un motivo que, extraído del compás 58, se repite continuamente entre flauta y piano, a veces con ornamentaciones melódicas, a veces transpuesto, y que con diferente armonización, llega hasta el compás 74. Allí, nuevamente una cadencia melódica de la flauta, con un acorde de dominante en el piano, prepara el retorno al *Da Capo* que obrará como tercera sección.

54

54

cadencia

3

p

p

6

54

62

ppp

p

p

Piu lento (♩ = 69 - 72)

62

senza rigore

6

f

62

mf

Ejemplo N° 16. *Alusiones Pentafónicas*. Compases 45-67.

Coda: Luego de la vuelta al *Da Capo*, y de la repetición de A como tercera sección, se produce un salto desde el compás 44 al 78, en el cual comienza la *coda*. Ésta consiste en veintidós compases que se inician en Si menor (continuando con la tonalidad de la tercera sección) para modular en el compás 87 por cromatismo a Re Mayor.

Aparecen los mismos elementos rítmicos de toda la composición, con el agregado de trinos en la flauta que aportan un carácter brillante al final de este número.

1ª Sección "A"	2ª Sección "B" Meno mosso	3ª Sección "A "	Coda
1 - 44	45 - 77	1 - 44 (Da Capo)	78 - 99

Figura 4. *Alusiones Pentafónicas*. Diagrama general de la estructura formal de la pieza

Resumiendo, se observan en esta pieza las características principales del carnavalito. Por un lado, la base rítmica reiterativa, a modo de *ostinato*, en compás

de 2/4, le da un carácter rítmico y danzable. Si bien los motivos o células rítmicas no son idénticos entre sí, su similitud a lo largo de las distintas oraciones le otorga continuidad y unidad a la obra.

En referencia al tratamiento armónico, conserva de la música folclórica la fuerte pentatonía y las fluctuaciones del modo menor al mayor (Si menor a Re Mayor en este caso). Resulta notoria también la utilización de los intervalos de cuartas justas, tanto armónicos como melódicos, o su inversión, las quintas justas, que también remiten a sonoridades provenientes de la región noroeste de la República Argentina.

2.4.- *Horas de Soledad*

La cuarta pieza de *Miscelánea Musical* fue dedicada a Flavia Gómez, quien integró el Sexteto de Flautas de la Escuela de Música desde 1978 a 1982. Posteriormente no continuó sus estudios musicales, dedicándose en cambio a la carrera de Ciencias Políticas y Sociales, obteniendo su Licenciatura en la Universidad Nacional de Cuyo. Actualmente reside en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, siendo docente e investigadora de la Universidad de Buenos Aires.

Horas de Soledad es una composición de tiempo lento y carácter nostálgico escrita en la tonalidad de Re menor, de estructura ternaria A-B-A'. La obra, escrita en compás de 6/8, comienza con una introducción de doce compases: los primeros diez están a cargo del piano solo, con una escritura de tipo polifónica. La voz superior declama la melodía mientras las tres voces restantes acompañan con movimientos semejantes a un coral a cuatro voces.⁴⁵ Se observan cromatismos por movimiento contrario entre las voces inferiores, al mismo tiempo que se van constituyendo acordes de séptima cromatizados y alterados dentro de la tonalidad de Re menor. También encontramos el uso de hemiolas (superposición de compases de 3/4 y 6/8) que, desde el comienzo, aparecen asociadas a un patrón rítmico que podría corresponder a una estilización de zamba. Los últimos dos compases de la introducción están a cargo de la flauta, que realiza un arpeggio ascendente terminando en una semicadencia con calderón, a modo de presentación.

⁴⁵ El tipo de escritura estaría denotando el conocimiento fluido de la armonía clásico-romántica que poseía Barraquero y que ejercitaba diariamente a través de la docencia y el ejercicio de la dirección coral.

Introducción
Lento e nostalgico ♩. = 54 (♩ = 160)

Re menor

sempre con espressione

5

superposición de 3/4 y 6/8

poco rit. *A tpo.*

A tempo

pp *p ad libitum* *p*

poco rit.

Ejemplo N° 17. *Horas de Soledad*. Compases 1-12.

La primera sección, A, se inicia en el compás 13, con la melodía principal a cargo de la flauta. Es una frase de ocho compases a la que se le agrega una extensión de tres compases más, produciendo asimetría en esta primera oración.⁴⁶ Esta primera exposición del tema deja a la flauta demostrar la calidez de su sonido en el registro grave, ya que el piano la acompaña discretamente con el mismo lenguaje que en la introducción, es decir con acordes que van surgiendo de la conducción, del

⁴⁶ El quiebre de la asimetría parece haber sido en Barraquero una constante. Con bastante frecuencia se observan compases que agregan, estiran y cambian momentáneamente la métrica, con el sólo afán de no retomar las ideas en una forma exacta o totalmente simétrica.

movimiento de las voces que los integran. Los recursos de cromatismos y polirritmia se repiten, agregándose pequeños motivos rítmicos de cuatro semicorcheas en *staccato* que otorgan movimiento alternadamente entre los dos instrumentos.

The musical score consists of three systems of staves. The first system (measures 12-15) shows the flute playing a melodic line labeled 'A (Primera Sección)' and 'melodía principal'. The piano accompaniment is marked 'p' and 'con sentimento'. The second system (measures 16-19) continues the melodic development with chromaticism and includes a 'dolce' marking. The third system (measures 20-23) features an 'extensión' of the melody and ends with a 'p' marking.

Ejemplo N° 18. *Horas de Soledad*. Compases 12-23.

A continuación se repite en forma variada la melodía principal, modificando el registro, que es más agudo, y la armonización. El piano interviene en esta presentación a modo de diálogo, hasta el compás 31.

Inmediatamente comienza una transición modulante elaborada con los recursos rítmicos y los giros melódicos extraídos del tema principal. Esta transición muestra hemiolas, cromatismos (sucesión de acordes cromatizados) a partir del compás 41 y paralelismos de quintas justas, como en piezas anteriores.

The musical score is divided into three systems. The first system (measures 32-40) features a flute line with trills and a piano accompaniment with hemiolas. The second system (measures 37-40) shows a flute line with a melodic line and a piano accompaniment with chords. The third system (measures 41-46) includes a flute line with a trill and a piano accompaniment with chromaticized chords and parallel fifths. The score includes dynamic markings such as *mf*, *p*, *f*, *cresc.*, and *diminuendo*, as well as performance instructions like *tornando al Tpo.* and *un poco string*.

Ejemplo N° 19. *Horas de Soledad*. Compases 32-46.

En el compás 47 comienza la segunda sección, “B”, en Re Mayor. Tiene un carácter más rítmico que la anterior, debido a las fórmulas rítmicas utilizadas, los giros melódicos en *staccato* y también la utilización de compases de amalgama. Incorpora hemiolas sucesivas y simultáneas, uniendo compases de 2/4 y 3/4. Armónica y melódicamente se forma una oración de cuatro compases de estructura periódica, con modulaciones pasajeras. En el compás 51 cambia por la indicación $3/4 = 6/8$ durante nueve compases, y con un agregado de un $3/8$ de un compás que funciona como pausa, retorna a la rítmica de amalgama como repetición variada de los cuatro compases de B (compases 61 al 64).

B (Segunda Sección)

Lo stesso tempo ♩ = 160

Re Mayor

Ejemplo N° 20. *Horas de Soledad*. Compases 47-51.

Posteriormente, hasta el compás 70, una transición en La menor prepara el retorno a la tonalidad original, Re menor, luego de una cadencia de dos compases a

cargo de la flauta. Esta transición, en la que se vuelven a escuchar elementos de la introducción, conduce a la reexposición de “a” en el compás 78, dando comienzo a la tercera sección en Mi menor, apenas variada.

La coda inicia en el compás 98, abarcando trece compases con elementos melódicos y rítmicos extraídos de A. Fluctúa armónicamente entre acordes cromatizados sobre la tónica y la subdominante de Re menor, para concluir en esta tonalidad con una escala en la flauta, que por ausencia de la sensible tonal, sugiere auditivamente “modalidad” en el final de la obra.

Introducción Re menor	1ª Sección “A”	Transición modulante	2ª Sección “B” Re Mayor	3ª Sección “A’ ”	Coda
1 – 12	13 – 31	32 - 46	47 – 77	78 - 98	98 - 110

Figura 5. *Horas de soledad*. Diagrama general de la estructura formal de la pieza

Puede decirse por tanto que esta pieza tonal posee fuerte influencia folclórica en el tratamiento de los temas y en su estructura formal. Debido tanto a su base rítmica, que nos remite a la zamba y sus variantes, como por la organización de las frases, podría ser susceptible de ser danzada. El carácter melancólico de la primera sección, “iluminado” por la modulación al modo mayor de la segunda sección, y la posterior vuelta al tema “a” en modo menor en la tercera sección, dan unidad a la obra que concluye tan nostálgica como se inicia.

2.5.- *Fuga Escolástica*

La *Fuga Escolástica*, quinta en el orden de las siete piezas, está dedicada a la autora de este trabajo, egresada también de la Licenciatura en flauta en la Escuela de Música de la Facultad de Artes de la U.N.Cuyo en 1986.

Como lo indica el título, esta pieza está construida de acuerdo al procedimiento que, como género musical, la fuga adquirió en el S. XVII, luego de la larga evolución producida desde su origen. Es una fuga simple, con un sólo tema, que presenta según lo aclara el compositor, algunas licencias en finales de sujeto, respuesta y contrasujetos.

Escrita a cuatro voces, la voz superior está adjudicada a la flauta, y las tres restantes al piano. La tonalidad principal es La Mayor y el compás es 4/4. El propio

autor señala en la partitura las sucesivas presentaciones de Sujeto (S.) y Respuesta (R.), así como también los comienzos y los finales de cada sección de la obra.

La exposición consta de nueve compases en los cuales el Sujeto es presentado en el bajo, con comienzo anacrúsico. De carácter “sentido”, (expresivo), predomina en él una melodía construida por grados conjuntos y una rítmica mayormente de semicorcheas que se mantendrá en casi toda la obra. La Respuesta, la segunda presentación del Sujeto y la segunda Respuesta, se realizan de la manera convencional, con imitaciones que se suceden a la quinta real, apareciendo las voces en orden ascendente, tenor, mezzosoprano y finalmente soprano, que es la línea a cargo de la flauta. La aparición del Sujeto por segunda vez, va precedida de un breve episodio de apenas un compás.

Andante sostenuto (♩ = 69 - 72)

Sección I

S.

R.

p *sentido* *p* *C.S.I*

Episodio breve o Codetta

S.

p *C.S.I* *p* *mp* *p*

R.

mp *sentido* *C.S.I* *mp* *p* *p*

Ejemplo N° 21. *Fuga Escolástica*. Compases 1-9.

La segunda sección contiene tres episodios que están concebidos los dos primeros con material del sujeto y el tercero con material de la cabeza del contrasujeto. Los cambios tonales son los habituales, tal como puede verse en la figura n° 5.

Ejemplo N° 22. *Fuga Escolástica*. Compases 9-11.

En cuanto a la tercera sección, se identifica claramente un fragmento que contiene *stretti*, siendo dos muy visibles, el primero entre soprano y tenor en los compases 34 y 35, y el segundo entre contralto, soprano y bajo, en los compases 37 a 39. Un pedal de tónica en el bajo acompaña la última aparición del Sujeto, esta vez presentado en movimiento contrario; da lugar así a la Coda, de cuatro compases, que incorpora como nuevo elemento los acordes que acompañan al Sujeto en La Mayor, finalizando la fuga con una cadencia conclusiva (IV-V-I). (Ver diagrama de página 45).

Como conclusión, observamos que esta pieza responde a las características de una fuga de escuela, de acuerdo a los esquemas establecidos generalmente en los tratados de contrapunto y composición. Podríamos pensar que representa un “estudio” sobre el procedimiento “fuga” que el autor planeó para esta composición.

2.6.- *Donosura de la Danza*

Llegando a las últimas piezas de *Miscelánea Musical* se encuentra esta composición, *Donosura de la Danza*, dedicada a Patricia Da Dalt, quien es una de las primeras egresadas de la cátedra de flauta de la Escuela de Música de la U.N.Cuyo. Fue integrante de la Orquesta Sinfónica y del Quinteto de Vientos de la U.N.Cuyo y Profesora Adjunta de la cátedra de flauta del Prof. Lars Nilsson. Desde 1987 reside en Buenos Aires, donde se desempeña como Segunda Flauta de la Orquesta Sinfónica Nacional. Paralelamente desarrolla una vasta actividad como solista y como integrante de grupos de música de cámara.

El título de este número de la serie, *Donosura de la danza*, no puede dejar de relacionarse con la *Danza de la moza donosa*, la segunda de las *Tres danzas argentinas para piano opus 2*, de Alberto Ginastera (1937). Hasta el estado actual del conocimiento no podemos establecer si Barraquero intencionalmente parafraseó a Ginastera o no. Sin embargo, no puede dejar de señalarse aunque sea por simple yuxtaposición, que la obra del segundo es, desde fines de la década del 30, uno de los trozos más difundidos del nacionalismo musical argentino para piano. Ambos músicos han querido aludir al donaire, a la gracia, en relación a una danza criolla. En el caso de Ginastera, es la moza argentina la que encarna esa característica elegancia en un estilizado ritmo de zamba; en el de Barraquero, la danza misma es toda garbo y gracia, pero en carácter vivaz, en ritmo de cueca, siendo la destinataria, la que ejerce esa gallardía en su desempeño solístico.

Donosura de la Danza es una pieza de carácter alegre y rítmico, escrita a la manera de “cueca norteaña”,⁴⁷ en compás de 6/8, en la tonalidad de Mi menor, tratado con un esquema formal A-B-A'. Predomina, al tener tiempo vivaz, un tratamiento virtuosístico de la flauta que se mantiene casi toda la obra. La introducción se desarrolla armónicamente entre los grados I, IV, V y VI, y melódicamente presenta una escala descendente en la voz superior que reafirma la tonalidad.

La sección A se halla dividida en dos frases: “a” y “b”, de cinco y seis compases respectivamente, que se repiten en forma variada y en los que la flauta protagoniza la melodía. Alterna entre giros melódicos *legato* y *staccato*, incluyendo

⁴⁷ Danza folclórica de Argentina, de carácter vivo, “repiqueteado”, escrita generalmente en modo menor. La cueca cuyana aparece siempre en modo mayor. (Sánchez, 2004, pp. 167-180).

trinos y apoyaturas que brindan al tema un carácter vivo y alegre emulando la cueca norteña. El piano acompaña una vez más con acordes tratados en rítmica hemiolica. Además, encontramos la utilización de movimientos cromáticos que generan sucesión de acordes cromatizados.

Allegretto (♩. = 80)

Introducción

escala descendente

Piano

Mi menor *grazioso*

8^{va}

frase a

p *grazioso, ma cantando*

hemiolas

8^{va}

frase b

f

p

hemiolas

mf

movimiento cromático

Ejemplo N° 23. *Donosura de la Danza*. Compases 1-18.

Luego de una transición que incursiona en Si menor y en la que se mantienen las hemiolas, aparece, en el compás 41, la segunda sección, “B”. En ella el piano se

encuentra en continuo diálogo con la flauta, terminando con una modulación a Fa Mayor.

modulación a Fa Mayor

48 *f* *p sub.* *mf*

48 *mf* *p* *mf*

53 *piu dolce* *p*

Ejemplo N° 24. *Donosura de la Danza*. Compases 48-57.

A continuación, pasajes modulantes atraviesan las tonalidades de Re Mayor, Si menor, realizando después intervalos de cuartas justas ascendentes y descendentes con las notas de las cuerdas al aire de la guitarra. Se retorna así a la dominante de Mi menor, en el compás 82, luego de un pasaje solístico de la flauta en doble *staccato*.

77 *ben marc.* *poco rit.*

Ejemplo N° 25. *Donosura de la Danza*. Compases 77-82.

A partir del compás 83 se vuelve a escuchar A', con algunas modificaciones melódicas, a cargo del piano primero y con la participación de la flauta después. Una

modulación por cambio de modo a Mi Mayor, se produce en el compás 103 dando lugar a los últimos ocho compases, claramente identificables dentro del carácter y rítmica vivaz de la cueca cuyana.

Primera Sección – A			Segunda Sección - B			Reexposición A'	
Introd.	Tema A (a y b) mi menor	Transic. Re M	Tema B (c y d) si menor-Fa M	Transic. Re M- si menor	B' (c' y d') si menor	A' mi menor	Coda
1- 7	8-30	30 – 40	41 –62	63-68	69-82	83-103	103-110

Figura 7. *Donosura de la Danza*. Diagrama general de la estructura formal de la pieza.

La pieza analizada es un ejemplo de la fuerte inspiración folclórica en la música de Carlos W. Barraquero, ya que se encuentran plasmados y fácilmente reconocibles, elementos rítmicos y melódicos muy característicos de danzas típicas de Argentina. Entre ellos, reiteramos, la base rítmica de la cueca y la superposición y yuxtaposición de compases binarios y ternarios, presentes anteriormente en otras piezas de esta suite.⁴⁸

2.7.- Insinuaciones exáfonas⁴⁹

Esta pieza, la última de *Miscelánea Musical*, fue dedicada a Guillermo Lavado, egresado de la Licenciatura en Flauta de la Escuela de Música de la Facultad de Artes de la U.N.Cuyo en 1986, quien continuó posteriormente sus estudios en la Musikakademie Basel, de Suiza. Es actualmente Flauta Solista de la Orquesta Sinfónica de Chile. Trabaja activamente en el estudio e interpretación de la música contemporánea, siendo co-fundador del Colectivo de Intérpretes de Música Actual (CIMA). Su actividad se extiende asimismo a la docencia, desempeñándose desde 1997 como profesor de la cátedra de Flauta, en el Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile.⁵⁰

⁴⁸ Si bien Mirtha Poblet nos comentó que Barraquero no hablaba acerca de “si era o no nacionalista”, ella reforzó nuestra hipótesis al decirnos que en otros géneros, como las canciones, “pone de manifiesto la influencia del folclore nacional”. De hecho, nos recordó que el compositor tiene un ciclo titulado *Tres canciones cuyanas*, para soprano y orquesta, de 1955. (Ver entrevista con la autora en Apéndice 1).

⁴⁹ Transcribimos en el título la ortografía utilizada por el compositor, que escribe *exáfonas* sin “h”.

⁵⁰ Estos datos han sido aportados por el mismo intérprete. (Comunicación con la autora a través de correo electrónico: 29 y 30 de Julio de 2008).

La composición es de carácter alegre y rítmico, construida con acordes y giros melódicos basados en escalas hexáfonas. Se trata de un número bastante breve, en el que como pinceladas sugeridas, se van esbozando estas “insinuaciones”. De estructura A-B-A, la sección A está escrita en compás simple y contiene dos motivos rítmicos diferentes, uno binario y otro ternario, con acentuaciones cruzadas. La sección B está escrita en compás compuesto, a modo de canon a dos voces.

La sección “A”, que concluye en el compás 39, comienza con una introducción de cuatro compases que presenta cromatismos descendentes hasta el compás 5, donde inicia el primer motivo, “a”. Este motivo, de carácter enérgico, es un acorde de quinta aumentada arpegiado entre la flauta y el piano, seguido de escalas hexáfonas también desarrolladas como diálogo entre ambos instrumentos.

The musical score consists of two systems. The first system shows measures 1-5. The piano part has an 'Introducción' of four measures (measures 1-4) marked 'p', with a 'movimiento cromático' (chromatic movement) indicated. The flute part is silent until measure 5, where it begins 'motivo a' marked 'mf sempre giusto'. The piano part also begins 'motivo a' in measure 5. The second system shows measures 6-9. Both instruments play 'escala hexáfona' (hexachord scales). The piano part continues the chromatic movement. Dynamics are marked 'p' and 'mf'.

Ejemplo N° 26. *Insinuaciones Exáfonas*. Compases 1-9.

Una fórmula rítmica que es muy característica de la música popular urbana rioplatense, el llamado 3+3+2, aparece desde el compás 14, matizando esas asimetrías acentuales con el aire de familiaridad procedente del tango.⁵¹

⁵¹ Derivada de la milonga campera, propia de la llanura pampeana durante el siglo XIX, esta fórmula rítmica, presente en las orquestas de Julio De Caro y Alfredo Gobbi, fue sistematizada en su uso por

Ejemplo N° 27. *Insinuaciones Exáfonas*. Fórmula rítmica del compás 14.

Luego, en el compás 20, una sucesión de acordes de quinta aumentada descenden por movimiento cromático, mientras una escala cromática de La asciende por movimiento contrario.

El compás 24 presenta el segundo motivo, “b”, consistente en un tema melódico de dos compases que se presenta alternadamente tres veces entre los dos instrumentos a modo de imitación con algunas variaciones. Armónicamente observamos sucesión de acordes de dominante, (compases 24 al 27), y otros acordes cromatizados, entre ellos los de quinta aumentada, siendo el resultado general de mayor pregnancia, el de la hexafonía.

Ástor Piazzolla, quien la convirtió en una marca estilística propia (Véase MAURINO, Gabriela, “Raíces tangueras de la obra de Ástor Piazzolla”, en García Brunelli, Omar (comp.). *Estudios sobre la obra de Ástor Piazzolla*. Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones, 2008, pp. 20-21). Piazzolla escribió este ritmo en 4/4, acentuando la primera, cuarta y séptima corcheas.

Ejemplo N° 28. *Insinuaciones Exáfonas*. Compases 24-31.

A partir del compás 33 reencontramos la fórmula rítmica de los compases 14 y 15, sobre la que la flauta presenta un nuevo motivo melódico con los sonidos del acorde de quinta aumentada que ejecuta el piano. Así continúa hasta el compás 39, en el cual un enlace de tres corcheas a cargo del piano, conecta con la segunda sección, “B”. Dicha sección está claramente diferenciada de la anterior por un cambio de compás y una nueva indicación de tiempo. Abarca los compases 40 al 65. La tonalidad es La Mayor, aunque todos los acordes se encuentran cromatizados. En el compás 42 el piano presenta una melodía que llamaremos “c”, y que es imitada una octava más aguda en la flauta, a modo de canon a dos voces, a distancia de un compás. En este tema está presente la apoyatura utilizada en “a”, pero en esta ocasión como apoyatura superior. Asimismo está constituido rítmicamente por hemiolas, ya encontradas en piezas anteriores, tanto en el plano horizontal como en el vertical.

The musical score for Example 28 is presented in two staves. The top staff is for Flute (Fl.) and the bottom staff is for Piano. The key signature is one sharp (F#), indicating La Mayor. The time signature is 6/8. The score begins at measure 40 with the tempo marking 'Molto piu mosso' and a metronome marking of 126-132. The piano part starts with a forte (f) dynamic and features a melodic line labeled 'c' in measure 42. The flute part enters in measure 42 with a melody labeled 'imitación de c' in the upper register. The score includes various dynamic markings such as *mf* and *f*, and a fermata over the final measure.

Ejemplo N° 29. *Insinuaciones Exáfonas*. Compases 40-46.

La obra continúa presentando los mismos elementos armónicos y rítmicos antes mencionados hasta el compás 64. En este lugar, luego de un compás de silencio, se encuentra la vuelta al *Da Capo*. Este retorno marca el comienzo de la tercera sección, “A”.

La tercera sección consiste como ya dijimos en la repetición de la primera sección, hasta el compás 23, donde se produce un salto que enlaza con la Coda, es decir el compás 66.

53 *8va*
Fl. *ff* *dim. poco a poco*

59 *p* *senza rall.* D.C. hasta
y
C
O
D
A

Ejemplo N° 30. *Insinuaciones Exáfonas*. Compases 53-65.

La Coda, de doce compases, presenta la fórmula rítmica del compás 14, con algunas variaciones, como es la repetición de la nota Mi en saltos de octava en la flauta, reforzando los acentos con la intervención del piano. Luego reexpone elementos melódicos y rítmicos de la primera sección, específicamente de “a”. Una aceleración hasta el final y una escala cromática ascendente a cargo de la flauta, acompañada con acordes de quinta aumentada en el piano en matiz *fortissimo*, son el contundente final de esta pieza y de toda la composición.

The image shows a musical score for Flute (Fl.) and Piano (p) for measures 66-77. The flute part is in the upper staff, starting with a treble clef and a common time signature. It features a melodic line with accents and a piano accompaniment in the lower staves, also in common time. The piano part has a rhythmic pattern of eighth notes and rests.

Ejemplo N° 31. *Insinuaciones Exáfonas*. Compases 66-77.

In-trod.	1ª Sección "A"				2ª Sección "B"				3ª Sección "A"			Coda
	Tema a	puente	Tema b	puente	In-trod.	Tema c	enlace	Tema c	In-trod	Tema a	puente	
1-4	5-13	14-23	24-31	32-39	40-41	42-50	51-52	53-65	1-4	5-13	14-23	66-77

Figura 8. *Insinuaciones Exáfonas*. Diagrama general de la estructura formal de la pieza.

Si bien este número ha sido intencionalmente compuesto con recursos y acordes derivados de la hexafonía, como es el caso de los acordes de quinta aumentada, se observan también escalas cromáticas, segmentos modulantes que conducen auditivamente a diferentes tonalidades, concluyendo con una coda construida en la tonalidad de Si b Mayor. Es notorio el cambio de carácter que posee esta pieza con respecto a las anteriores, ya que es sumamente rítmica, con grandes cambios de dinámica y de compases que le otorgan un atractivo especial, tanto al interpretarla como al escucharla. Los acentos, contratiempos, apoyaturas breves, y la profusión de pasajes *staccato*, sumado a las hemiolas producidas tanto por yuxtaposición como por superposición de compases simples y compuestos, deben ser muy aprovechados por el intérprete para extraer de sus páginas el brío y humor de esta composición.

En cuanto al tratamiento instrumental, diremos que es la única pieza en la que se introduce el recurso del *frullato* (compás 21), el cual no mencionaremos como recurso moderno, ya que es estudiado como parte de la técnica flautística básica desde hace varias décadas.

Capítulo 3

Tres lenguajes musicales, para flauta, clarinete y fagot (1978)

En el presente capítulo nos dedicaremos a una obra particularmente interesante por su misma génesis: ya que su título es *Tres lenguajes musicales*, inferimos que el compositor planteó esta obra como un estudio de estilos compositivos, a modo de demostración de su capacidad para escribir con diversas técnicas o lenguajes, que él enseñaba en sus clases. Fue compuesta en 1978.

Es un trío de vientos, escrito para flauta, clarinete y fagot, dedicado “...afectuosamente...” a Lars Nilsson, Atilio Cascone y Roque Russo, integrantes en ese momento del Quinteto de Vientos de la Universidad Nacional de Cuyo. Fue estrenado en 1979 por esta agrupación.

Posee tres movimientos, y en cada uno de ellos el propio compositor describe en el título el lenguaje que utiliza, de un modo similar a algunas de las piezas de *Miscelánea Musical*. Además observamos que la estructura general de la obra responde a las características de la “sonata clásica”, es decir, posee tres movimientos, el primero de los cuales posee forma sonata, el segundo es un *lied* ternario y el tercero es un rondó-sonata.

Como el autor dejó escrito su propio análisis morfológico de la obra, nos pareció importante transcribirlo aquí como una introducción a nuestro posterior análisis de otros aspectos inherentes a la partitura: el de los recursos técnico-instrumentales y su utilización al servicio del resultado musical sugerido, y la recepción del estilo mismo, ya sea desde el lugar de intérprete tanto como de oyente. Comenzaremos el análisis de cada movimiento presentando inicialmente el texto del autor:⁵²

3.1.- Primer movimiento

“I – Allegro risoluto - Escolástico - Tradicional (Forma Sonata)

Una breve introducción de nueve compases precede al primer tema. Esta introducción será utilizada, a partir del compás 156, como Transición o Puente nuevo entre el Tema A y el Tema B (Reexposición). Desde el compás 10 se expone el Tema A, de carácter rítmico-melódico, el cual consta de un solo elemento y concluye en el compás 26. En el 27 comienza el Puente, rítmicamente derivado del Tema A, inestable tonalmente, y que llega hasta el compás 39. En el 40 (Poco Meno), comienza el Tema B’ en el Clarinete, de carácter melódico, y en el 56, el B’’, que va pasando a través de los tres instrumentos hasta llegar a la repetición del B’ en el Fagot, en el

⁵² Este análisis se encuentra en la última hoja de la partitura, anexo en una hoja tipada a máquina. Respetamos aquí y en las siguientes citas de este capítulo la ortografía empleada por el compositor.

compás 61. Un muy breve enlace melódico de tres compases (desde el 74 al 76), nos conduce nuevamente al B'', el cual, oficiando de Coda, concluye la Exposición (desde el compás 77 hasta el 83 inclusive). La Sección Central o Desarrollo se inicia en el compás 84, y, hasta el 103, está basada en el ritmo del Puente y en el B''. A partir del compás 104, será el Tema B' el fundamento del Desarrollo y, desde el 127 (Piu Mosso), éste tendrá como parte final el breve enlace melódico citado anteriormente (compases 74 al 76), pero por movimiento contrario y con algunas variantes hacia su finalización. En el compás 141 da comienzo la Recapitulación o Reexposición (en Re Mayor) del Tema A, la cual se extiende, con pequeñas variantes, hasta el compás 155. En el 156 tenemos otra vez el tema de la Introducción, pero esta vez con carácter de Puente nuevo o Transición. Esta Transición se enlaza con el Tema B' (Poco Meno), en el compás 171, presentado en forma un tanto imitativa. Desde el compás 188 tenemos nuevamente el B'', el cual se une a la Sección Conclusiva del movimiento (Coda), iniciada en el compás 195 y fundada básicamente en el ritmo del Puente.”

La introducción del primer movimiento, que está escrito en compás de 6/8, tiene un carácter calmo y de estatismo, con una escritura de tipo polifónica en un continuo *crescendo* que comienza en un matiz *pianissimo* y llega a un *forte*, finalizando en un acorde de dominante de Re Mayor, tonalidad del movimiento. Se produce un gran contraste con la “irrupción” del Tema A, en el levare al compás 10, que es muy rítmico, con cambios súbitos de registro, articulaciones con proliferación de *staccati* y diversos acentos ubicados en distintos tiempos del compás o en contratiempos. Este primer tema posee rasgos de danza, asimilables, por las fórmulas rítmicas utilizadas un tanto “repiqueteadas”, a la cueca cuyana.⁵³

Allegro risoluto ♩ . 92 - 96

Re Mayor

Introducción

Flauta

Clarinete en Do

Fagot

pp *f* *f* *poco rall.*

⁵³ Ver referencia a esta danza en capítulo II, nota al pie número 47.

Ejemplo N° 32. Escolástico Tradicional. Compases 1-20.

El puente al tema B', se construye con elementos rítmicos extraídos de A, pero los tres instrumentos se mueven de manera homofónica, con hemiolas provocadas por yuxtaposición de compases binarios y ternarios, recurso ya varias veces observado en *Miscelánea Musical*.

El tema B' está presentado en compás de 3/4, con un cambio de tiempo (*Poco Meno*) y, como sugieren los tratados tradicionales referidos a la forma sonata clásica, posee un carácter contrario al del tema A: es melódico y muy *cantabile*⁵⁴. El registro del clarinete en el cual está escrita esta melodía de ocho compases, es muy sonoro, por lo cual el matiz *piano* que le indica, le deja ser protagonista de este segmento para expresar la poesía que posee esta frase. Los otros dos instrumentos realizan

54 Barraquero parece haber querido seguir de manera casi escolástica y prescriptiva los preceptos de la Sonata, fruto del énfasis excesivo en la creencia generalizada de que existió una unidad estilística durante la segunda mitad del siglo XVIII. Hoy día sabemos muy discutidos esos preceptos referidos al contraste entre los dos temas. Se ha escrito considerablemente, por ejemplo, sobre el monotematismo en los primeros movimientos de Sonatas y Sinfonías de Haydn. (Puede verse el capítulo introductorio de ROSEN, Charles. *Formas de Sonata*. Barcelona, Labor, 1994, p. 18).

acompañamientos muy sutiles: la flauta, en su registro grave y el fagot, en el medio, donde ambos instrumentos pueden lograr sonoridades muy suaves.

Poco Meno ♩ = 120

p

p cantabile

p

Ejemplo N° 33. *Escolástico Tradicional*. Compases 40-47.

Hacia el final de la Exposición, luego de haber presentado nuevamente el tema B' en el fagot, el autor introduce varios cambios de compás que junto a las articulaciones y acentuaciones cruzadas, otorgan variedad al aspecto rítmico de esta sección.

El Desarrollo, que como explica el autor, está construido en base a elementos del Puente, de B'' y de B' sucesivamente, es una sección que comienza con un marcado carácter rítmico, donde el tipo de articulación a utilizar es fundamental para la interpretación. Se observan numerosas corcheas con la indicación *staccato* y muchos acentos colocados en diferentes lugares del compás, lo que destaca el juego hemiólico de este pasaje. Si bien no es sencillo lograr que los tres instrumentos articulen con el mismo tipo de "ataque", por la génesis misma de cada uno de ellos,⁵⁵ una vez conseguido lo que indica el compositor, se produce un efecto sonoro en este tipo de homofonía rítmica que genera auditivamente inestabilidad rítmica a la vez

⁵⁵ La flauta posee embocadura directa, el clarinete una boquilla con una caña y el fagot una lengüeta de doble caña. Estas diferencias se translucen en la velocidad de respuesta en el ataque de la lengua.

que simula cambios de compases que no están escritos en la partitura. La alternancia entre el tema B', de carácter melódico y *cantabile* y estos segmentos enérgicos extraídos de elementos del puente, hacen que el movimiento fluya naturalmente, a pesar de los enlaces incluidos entre sección y sección.

Desarrollo

84 Fl. *f* *mp* *f* *mp*

Cl.en Do *f* *p* *f* *p*

Fgt. *f* *p* *f* *p*

89 Fl. *f* *ff* *sempre stacc. e deciso*

Cl.en Do *f sub.* *ff* *sempre stacc. e deciso*

Fgt. *f* *ff*

Ejemplo N° 34. *Escolástico Tradicional*. Compases 84-93.

La reexposición, que inicia en el compás 141, cumple con los preceptos básicos de la forma sonata, como son la presentación de los temas principales, enlazados en este caso por un puente que recuerda los acordes de la introducción, y la vuelta a la tonalidad principal en el tema B' y B''. Con la reiteración de los recursos de articulación y acentuaciones cruzadas ya utilizados en el desarrollo, así como de hemioas verticales y horizontales, se arriba a la Coda en el compás 195. En ella se reafirma el carácter enérgico y danzante del movimiento, y se incorpora además el recurso melódico de escalas cromáticas por movimiento contrario que, en los instrumentos de viento, son de fácil ejecución y producen un efecto de agilidad y virtuosismo adicional para el final de un movimiento como el que hemos analizado.

Ejemplo N° 35. *Escolástico Tradicional*. Compases 195-204.

In-trod.	Exposición				Desarrollo		Reexposición			Coda
	Tema A	puente	Tema B (B' y B'')	enlace	Elementos del puente y de B' y B''		Tema A	puente	Tema B (B' y B'')	
1-9	10-26	27-39	40-73	74-83	84-140	(enlace) 127-140	141-155	156-170	171-194	195-204

Figura 9. *Escolástico Tradicional*. Diagrama general de la estructura formal del movimiento.

En síntesis, este primer movimiento contiene marcados contrastes en lo que se refiere a cambios de carácter, de tiempo, de articulación, de texturas y de matices. En el aspecto armónico, los temas se presentan claramente en tonalidades definidas, habiendo sin embargo profusión de acordes cromatizados, entre ellos de quintas disminuidas.

3.2.- Segundo movimiento

“II – Lento semplice - Exáfono – Atonal (Forma *Lied* ternario)

La Primera Sección o A está formada por un breve fugato a tres voces de sólo ocho compases, de absoluta inestabilidad tonal, pero no exento de expresión. La Segunda Sección o B (*Più lento*) comienza en el compás 10 y concluye en el 31. Se distingue por el predominio solístico-expresivo de la Flauta sobre un diseño obstinado de Clarinete y Fagot. Desde el compás 23 se advierte un breve y sencillo dibujo imitativo entre el clarinete y el fagot que nos conduce a la Tercera Sección (A). Ésta presenta el mismo breve fugato a tres voces de ocho compases del comienzo, pero con un contrapunto en la Flauta, derivado del Tema B o Segunda Sección. En el compás 41 comienza la Coda, elaborada primeramente sobre B (compases 41 y 42) y luego sobre A (*Più lento hasta el final*).⁵⁶

El segundo movimiento de este trío es de gran expresividad, si bien no encontramos en él las melodías que suelen caracterizar a este compositor, de inspiración mayormente folclórica. Formalmente es un *lied* ternario, con sus tres secciones A-B-A y Coda. Se distinguen entre sí por los cambios de tiempo, por el material temático utilizado y por las diferentes texturas. La primera sección, escrita en compás de 4/4, expone el tema A, la segunda sección el tema B, que comienza en 4/4 y luego presenta cambios de compás, y la tercera sección reexpone el tema A pero incorporando parte del material temático de la segunda sección.

El tema de la primera sección consta de dos compases. Se compone por intervalos melódicos de cuartas aumentadas y sextas menores, a modo de arpeggios quebrados, en un movimiento de corcheas iguales que sugieren casi un acompañamiento de métrica regular. Este tema es tratado como un *fugato* a tres voces, haciendo las veces de sujeto de una fuga. Está presentado sucesivamente de modo equidistante entre los tres instrumentos - cada dos compases -, ordenados con relación al registro, desde el más grave al más agudo. Primeramente es expuesto en el fagot, luego se escucha en el clarinete transpuesto a intervalo de sexta aumentada ascendente y por último en la flauta, una quinta aumentada ascendente respecto de la primera voz. En los compases 3 y 4 se presenta en el fagot una especie de contrasujeto que acompaña al tema. Este motivo se repite inmediatamente después en el clarinete, transpuesto a distancia de séptima menor ascendente. En esta primera sección, de ocho compases de *fugato* más uno de pausa general, las dinámicas

⁵⁶ Idem nota 52.

predominantes son el *piano* y el *pianissimo*, siendo la textura entre las voces casi homofónica, a pesar de las entradas sucesivas.

Primera Sección A
Lento semplice ♩ = 96

Flauta
Fugato a 3 voces
cantando
Sujeto
p cantando

Clarinete en Do
cantando
Sujeto
p
Contrasujeto

Fagot
p
Contrasujeto

6
Fl.
Cl. en Do
Fgt.

Segunda Sección B
Piu lento ♩ = 84

hexafonía
hexafonía
hexafonía
ostinato

Ejemplo N° 36. *Exáfono – Atonal*. Compases 1-9.

En el compás 10 se inicia la segunda sección, que es más lenta que la anterior y que cambia radicalmente la propuesta: los dos instrumentos más graves offician de acompañamiento de la flauta, que pasa a protagonizar la línea melódica construida en particular con giros ascendentes y descendentes basados en escalas por tonos, poniendo de relieve la hexafonía indicada en el título del movimiento. El acompañamiento es un *ostinato* de corcheas ligadas, mientras que la línea melódica se debate en fórmulas rítmicas diversas y articulaciones y acentuaciones colocadas casi caprichosamente, como una suerte de contraposición de monotonía *versus* variedad.

10
Fl.
Cl. en Do
Fgt.

Segunda Sección B
Piu lento ♩ = 84

hexafonía
hexafonía
hexafonía
ostinato

The musical score consists of two systems of staves. The first system (measures 13-15) shows the Flute (Fl.) playing a complex melodic line with a 'hexafonía' bracketed over measures 13-15. The Clarinet in D (Cl.en Do) and Bassoon (Fgt.) provide accompaniment. The second system (measures 16-18) continues the Flute part with a 'stringento poco a poco' marking and a 'p' dynamic. The Clarinet and Bassoon parts also feature 'cresc.' markings and 'hexafonía' brackets. The score includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Ejemplo N° 37. *Exáfono* – *Atonal*. Compases 10-18.

En esta sección encontramos varios cambios de compás, además de cambios de texturas. Como ya vimos, comienza con una oración de nueve compases que presenta una melodía en la voz superior acompañada por los dos instrumentos más graves. Luego de esto, hay una cadencia *ad libitum* de la flauta, de cuatro compases, construida con arpeggios ascendentes de intervalos de cuartas aumentadas o quintas disminuidas y giros melódicos descendentes con variadas articulaciones. En esta cadencia se aprovecha la sonoridad del registro grave de la flauta, para iniciar desde allí el ascenso hacia el registro agudo del instrumento y poner de manifiesto su variedad de matices y articulaciones, así como su capacidad expresiva. Luego de la cadencia y tras una pausa, comienza un pasaje de imitaciones entre clarinete y fagot, como un diálogo que comienza en un *pianissimo* misterioso y que asciende tanto en registro como en matiz hasta llegar a encontrarse en los compases 28 y 29 en un dibujo casi homofónico de corcheas, que preparan el final de este segmento con un intervalo de cuarta aumentada. Por último el clarinete, con un breve enlace, construido también dentro del rango de una cuarta aumentada, cierra la sección.

The musical score consists of four systems of staves for Flute (Fl.), Clarinet in D (Cl.en Do), and Bassoon (Fgt.).

- System 1 (Measures 19-20):** Labeled 'Cadencia'. Flute part starts with a triplet of eighth notes (*ff*). Clarinet and Bassoon parts have rests.
- System 2 (Measures 21-24):** Labeled 'A Tpo.'. Flute part has a melodic line with a quintuplet (*mp*) and a sixteenth-note run (*pp*). Clarinet and Bassoon parts have rests.
- System 3 (Measures 25-27):** Flute part has rests. Clarinet and Bassoon parts play 'escala por tonos' (scale by tones).
- System 4 (Measures 28-31):** Flute part has rests. Clarinet and Bassoon parts play 'escala por tonos'. The system ends with a *rallent.* marking and a repeat sign.

Ejemplo N° 38. Exáfono – Atonal. Compases 19-31.

La última sección, reexposición de A, comienza en el compás 32, y consiste en los mismos ocho compases de la primera sección, más el compás de pausa general, pero con el agregado de la melodía de la sección B en la flauta, acompañando la primera entrada del tema del *fugato* que realiza el fagot.

Posteriormente una Coda de seis compases cierra el movimiento presentando elementos melódicos y rítmicos combinados, extraídos de las dos primeras secciones de la composición.

The musical score shows three staves: Flute (Fl.), Clarinet in C (Cl.en Do), and Bassoon (Fgt.). The Coda section begins at measure 41. The Flute part starts with a piano (*p*) dynamic and includes a trill (*tr*) and a triplet of eighth notes (*3*). The Clarinet and Bassoon parts also start with a piano (*p*) dynamic. The section is marked with *poco rit.* and *regularidad métrica*. The section ends at measure 46.

Ejemplo N° 39. *Exáfono – Atonal*. Coda. Compases 41-46.

En cuanto al tratamiento instrumental, podemos decir que el compositor enfatiza las posibilidades expresivas de los tres instrumentos, empleando frecuentemente la combinación clarinete-fagot que tan utilizada es dentro de la instrumentación de obras orquestales del romanticismo y siglo XX. Este recurso colorístico pone de relieve el contraste con el instrumento de registro más agudo, en este caso la flauta, a quien además da un rol protagónico con la inclusión de una cadencia virtuosística desde todos los aspectos técnico-instrumentales. Hay un uso muy consciente de la dinámica, que es muy variada y ayuda a interpretar las intenciones musicales que quiso transmitir el autor.

Primera Sección A	Segunda Sección B	Tercera Sección A	Coda
1-9	10-31	32-40	41-46

Figura 10. *Exáfono - Atonal*. Diagrama general de la estructura formal del movimiento.

3.3.- Tercer movimiento

“III – Rondó – Allegro - Pentáfono (Forma Rondó - Sonata)

El Estribillo o A se presenta, en cuartas, en Flauta y Clarinete, sobre un ritmo obstinado del Fagot. Este Estribillo consta de dos elementos: A', que es el tema principal y que llega hasta el compás 15 inclusive, y A'' que es un diseño rítmico melódico en cuartas justas ascendentes y que da comienzo en el compás 16. En el compás 24 se escucha nuevamente A', pero invirtiéndose las melodías expuestas en cuartas entre la Flauta y el Clarinete. El Estribillo se cierra con el A'', el cual reaparece a partir del compás 38, con variantes y ampliaciones. La primera Copla o B se manifiesta desde el compás 48 (con levare) y está primeramente a cargo del Fagot y Clarinete, los cuales dialogan en un canon a la octava sobre un diseño rítmico de la Flauta. El canon se repite luego entre Fagot y Flauta. En el compás 66 (con levare) tenemos el B'' (el tema en canon anterior de esta Copla era el B'), “dolce ma in tempo”, elemento que es tratado primeramente en forma monódica y luego armonizado a 3 partes. Desde el compás 85 escuchamos una secuencia de este B'', a cargo de la Flauta *ad libitum*. Esto se enlaza con el Estribillo II que da comienzo en el compás 95 y que se extiende (con sus dos elementos A' y A'') hasta el compás 122. En el compás 123 empieza la Copla II o Tema C (que hace las veces de Desarrollo en el Rondó-Sonata). Esta Copla II o Tema C (Allegro Molto) presenta un tema único, el cual se expone en diferentes tonalidades (modos lidios, dóricos, etc., Do M, Mi M, sol sost. m, re m, sol m, do m, Re M, Do M, Mi bemol M). A partir del compás 160 se oye un breve fugato en base a la cabeza del tema de esta Copla II. El Estribillo III (A) reaparece en el compás 214 (Tpo. I°), también con sus dos elementos: A' y A''. Desde el compás 241, con levare, tenemos la Copla III (reexposición del Tema B o Copla I, ahora en la tonalidad del movimiento, o sea, en re menor) con sus dos elementos: B' y B'' y similares consideraciones a las hechas oportunamente. Un breve enlace de ocho compases (compás 268 al 275) nos conduce a una falsa entrada del Estribillo (desde el compás 276, con levare, en adelante) con una derivación a partir del compás 280. En el 287, con levare, se presenta el verdadero Estribillo IV (en re menor), abreviado y sólo con su primer elemento (A'). Un “stringendo molto” y un “rallentando” posterior enlazan lo precedente con la Sección Conclusiva o Coda, la cual comienza en el compás 303 (Allegro Molto), está en Re Mayor y utiliza el tema de la Copla II o C. Esta Coda se complementa con un “Presto” (compás 320) veladamente derivado de lo anterior, el cual cierra impetuosamente la composición.”⁵⁷

Este tercer movimiento está planteado con recursos de pentafonía, pero podemos decir que basados en la tonalidad de Re, comenzando en modo menor y finalizando en modo Mayor. La pentafonía está presente en los giros melódicos, y en

⁵⁷ Idem nota 52.

la sensación de modalidad provocada por la ausencia de sensibles tonales (podemos percibir la cercanía con el modo dórico, tan asimilable a la tonalidad de re menor). Es más extenso que los anteriores, ajustándose en modo muy preciso a la forma de rondó-sonata. Describiéndola, su estructura es la siguiente: A-B-A-C-A-B-A-Coda, donde A es el Estribillo, compuesto por dos elementos, A' y A''; B es Copla I (en Sol menor) y Copla III (en re menor, tonalidad del movimiento) y que contiene, al igual que el Estribillo, dos elementos: B' y B''; C corresponde a la Copla II, que hace las veces de Desarrollo, incluyendo en este caso hasta un *fugato breve* a tres voces basado en el tema de inicial de esta misma Copla. La Coda final, de considerable extensión, se basa en este caso en los elementos de la Copla II o Desarrollo.

El carácter de este movimiento es de danza rápida, muy rítmica, escrita en compás de 6/8. Por la inclusión frecuente de la figura hemiólica 6/8 – 3/4, ya vista en las composiciones anteriores, tanto verticalmente como horizontalmente y la asociación de esa rítmica a un marco pentafónico, podría decirse que evoca un *bailecito*, típica danza del noroeste argentino.⁵⁸ Presenta posteriormente algunos cambios de compás, que iremos detallando a lo largo del análisis de cada segmento.

El Estribillo I o A comienza con un motivo anacrúsico en el fagot, que acompaña con ritmo de métrica regular la entrada en el levare al tercer compás del tema A'. Este tema, de doce compases, se presenta conjuntamente en flauta y clarinete, con ritmo homofónico, a distancia de cuartas justas. El segundo elemento, o A'' es también de carácter muy rítmico, (con algunas fórmulas rítmicas ya encontradas en otras obras, por ejemplo en *Donosura de la Danza*),⁵⁹ y desde el punto de vista melódico se compone de cuartas justas ascendentes primero y tercera menor y quinta justa descendente después. Estos intervalos estarán muy presentes en los distintos motivos a lo largo de todo el movimiento. Este motivo, de dos compases, es presentado en el fagot e imitado inmediatamente después por el clarinete.

⁵⁸ Al igual que en *Danza*, la tercera pieza con que cierra *Impresiones de la Puna*, la obra para flauta y cuerdas ya citada de Alberto Ginastera, se vuelven aquí a asociar pentafonía con ritmos hemiólicos y carácter muy vivaz.

⁵⁹ Esa rítmica puntillada como se dijo, es también típica de la cueca. Sin embargo, tendemos aquí a asimilársela a los estilos nortños, por su combinación con el entorno pentafónico.

Rondó Allegro ♩ = 96

Re menor Estribillo I (A) A' A''

Flauta
Clarinete en Do
Fagot

Fl.
Cl. en Do
Fgt.

Fl.
Cl. en Do
Fgt.

Ejemplo N° 40. Pentáfono. Compases 1-19.

La Copla I o B comienza en el levare al compás 48, presentada por el fagot. Si bien la rítmica es similar a la de A', el tema B' tiene un rasgo más melódico que aquél, por el levare de semicorcheas que es *legato*. Este motivo está presentado en forma canónica entre el fagot y el clarinete, a distancia de un compás y a intervalo de octava justa, mientras los acompaña la flauta con un motivo rítmico basado en A'''. Este dibujo se repite desde el compás 57 en adelante, pero el canon se realiza en esta

ocasión entre fagot y flauta, mientras el clarinete acompaña con dibujos rítmicos intercalados u homofónicamente con la flauta a intervalo de cuarta justa.

Copla I (B')

The musical score consists of three staves: Flute (Fl.), Clarinet in C (Cl. en Do), and Bassoon (Fgt.). The key signature is one flat (B-flat major). The score is divided into two systems. The first system covers measures 47 to 51. In measure 47, the Flute has a rest, while the Clarinet and Bassoon begin their parts. The Flute enters in measure 48 with a staccato rhythmic motif (mp). The Clarinet plays a canon (mp) with the instruction 'con allegrezza'. The Bassoon plays a melodic line (mf). The second system covers measures 52 to 56. The Flute plays a melodic line, the Clarinet plays a rhythmic pattern, and the Bassoon plays a melodic line (f).

Ejemplo N° 41. Pentáfono. Compases 47-56.

A continuación encontramos que la flauta expone el tema B'' en el compás 65. Es de un carácter opuesto a los anteriores: muy melódico, con la indicación de *dolce ma in tempo*. Presenta similitud con la rítmica del acompañamiento del tema A', y melódicamente contiene los intervalos de tercera ascendente, cuarta y quinta justas descendentes, que ya habíamos citado. Este tema de cuatro compases es repetido luego por el fagot y finalmente por el clarinete.

64 (8^{va})

Fl.

Cl. en Do

Fgt.

p dolce ma in tempo

B''

homofonía

mp

p

pp

p

pp

72

B''

Ejemplo N° 42. Pentáfono. Compases 64-78.

El Estribillo II se presenta completo a partir del compás 93, con los temas A' y A'', con algunas variaciones con respecto al Estribillo I, que consisten en cambios en la instrumentación de los temas. En el compás 123 se inicia la Copla II o, como habíamos dicho, el Desarrollo en lo que sería la forma sonata. Comienza con un cambio de compás y un cambio de tiempo: 2/4 y la indicación *Allegro Molto*, que implican una rotunda variación de carácter. Luego de cuatro compases introductorios, a cargo de fagot y clarinete que realizan un *ostinato* a modo de acompañamiento en quintas justas paralelas que atacan con apoyaturas breves,⁶⁰ comienza en la voz superior un tema de ocho compases que será repetido después en el clarinete (incompleto) y posteriormente en el fagot. La cabeza de este tema es presentada en un breve *fugato* que comienza en el compás 160 y que se extiende

⁶⁰ Esta modalidad interpretativa rememora quizá el carácter algo irónico que se puede ver en un compositor del clasicismo: Haydn. Las apoyaturas, tanto superior como inferior, puestas en ese pasaje de maderas en registro medio-grave, parecen traer a la memoria la *Sinfonía n° 82 en Do Mayor Hob. I:82* del mencionado compositor, donde el fagot realiza una intervención muy similar.

hasta el compás 184. Las entradas son a distancia de cuartas justas ascendentes (aunque cada instrumento está en su propio registro, escuchándose el fagot dos octavas más grave).

Ejemplo N° 43. *Pentáfono*. Compases 160-171.

Luego de modular a varias tonalidades diferentes (Do Mayor, Mi Mayor, Sol # menor, Re menor, Sol menor, Do menor, Re Mayor, Do Mayor, Mi b Mayor), en el compás 206 retorna a la armadura de clave original de Re menor, finalizando en esta tonalidad la Copla II, en el compás 214. Inmediatamente comienza el Estribillo III, que presenta sus dos elementos, A' y A'', con algunas variantes rítmicas y melódicas. En el levare al compás 241 se inicia la Copla III, o lo que podría ser una reexposición del tema B en la forma sonata. En esta ocasión, en la tonalidad principal del movimiento, Re menor. Se presenta con sus dos elementos, que incorpora también algunas variantes como la inclusión de algunos trinos, la combinación de fórmulas rítmicas en el tema que son extraídas del acompañamiento y que le proporcionan, en el caso de la segunda presentación de B', un carácter más "repiqueado" y alegre.

En el compás 276 con anacrusa, el autor incluye una falsa entrada del Estribillo, donde presenta el tema A' variado rítmicamente, en forma homófona entre

La Coda está escrita en compás de 2/4 al igual que la Copla II, con armadura de Re Mayor, y está basada en sus mismos elementos rítmicos y melódicos. El cambio de modalidad, sumado al *Presto* que comienza en el compás 320, otorgan a este contundente final de la composición, un carácter enérgico, muy alegre y vivaz.

Ejemplo N° 45. Pentáfono. Compases 320-336.

A	B	A	C	A	B	A	Coda
Estribillo I A' - A''	Copla I B' - B''	Estribillo II A' - A''	Copla II (Desarrollo)	Estribillo III A' - A''	Copla III B' - B'' - B'	Estribillo IV A'	Basada en C
1-47	48-94	93-122	123-214	214-240	241-286	287-302	303-336

Figura 11. Pentáfono. Diagrama general de la estructura formal del movimiento.

En este tercer movimiento, Barraquero ha respetado la forma de rondó-sonata muy estrictamente, logrando una interesante conjugación del molde clásico con su innegable afición a los giros melódicos que refieren a regiones de Argentina, los cuales afloran una y otra vez en el plano melódico. Están muy presentes asimismo,

recursos armónicos y rítmicos ligados a un estilo deudor de nuestro folclore, como lo son la pentafonía y la rítmica de algunas danzas típicas de nuestro país.

Capítulo 4:

Concierto para flauta y orquesta (1995)

A manera de corolario, dejamos para nuestro capítulo final la última obra para flauta que escribió Carlos W. Barraquero, tal vez la más relevante de todas, por ser un concierto para flauta y orquesta.

La organización de nuestro trabajo no es casual: intenta responder de una manera orgánica y organizada, a la misma modalidad, gradual, progresiva, observada en la producción para flauta del compositor mendocino. La composición que aquí analizamos, realizada once años después de *Miscelánea Musical*, revela claramente los signos de maduración y decantación en la elección de las técnicas compositivas y en la asunción del estilo particular de creación musical que Barraquero quiere denotar.

Nuestro descubrimiento se ha ido produciendo como corolario del estudio e interpretación de las obras que hemos presentado, además de nuestros análisis. Resulta de este modo casi como una consecuencia inevitable, una inmediata -y tal vez anticipada- doble conclusión. La primera: los conocimientos que Barraquero tenía de las posibilidades técnico-expresivas de la flauta eran cada vez más profundos; la segunda: dichos conocimientos fueron utilizados con total dominio y convicción al servicio de su producción musical.

El *Concierto para flauta y orquesta*, escrito en 1995, fue dedicado a Lars Nilsson,⁶¹ maestro de flauta sueco que desde el año 1966 reside en Mendoza, siendo el principal responsable de la formación de varias generaciones de flautistas, por más de cuatro décadas. Desarrolló su amplia labor pedagógica desde su lugar como Profesor Titular de la cátedra de flauta en la Escuela de Música de la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo. Simultáneamente, fue solista de la Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional de Cuyo hasta 1984 e integrante del Quinteto de Vientos de la misma institución. Frecuentemente, es invitado a tocar y brindar clases magistrales a Chile, Perú, Ecuador, Estados Unidos, España y Suecia. Fundador de los “Encuentros Musicales para Estudiantes de Música”

⁶¹ Sobre sus actividades anteriores a la llegada a Argentina podemos acotar: nació en Suecia en 1942; comenzó sus estudios de flauta en su ciudad natal, Karlskoga, continuando luego en la Real Academia de Música de Estocolmo; integró a partir de 1961 la Orquesta de la Radio Nacional de Noruega; en 1963 fue becado por el Gobierno Federal de Alemania para estudiar con el profesor Aurèle Nicolet en la Escuela Superior Estatal de Música de Berlín; se perfeccionó, además, con Marcel Moyse en Suiza y Francia. Véase: “Lars Nilsson. Nueva Vermland, un sueño”. Disponible en: <http://webs.satlink.com/usuarios/n/nilsson/larss.html>; Fecha de último acceso: 15-08-2008. También la entrevista que le realizó la autora, el 11 de mayo de 2006, está disponible en: http://www.flautistico.com/flautistico/flautistico.nsf/docs/Charla_con_el_Maestro_Lars_Nilsson

realizados en Mendoza entre 1976 y 1993, organizó también en 1991 el Camping Musical "Nueva Vermland", en las sierras de Córdoba. Entre 1974 y 1994 fue integrante del grupo folklórico Markama, cuya actividad y discografía se extendieron por diferentes países de Europa y América.

Desde su arribo a la ciudad de Mendoza, Nilsson comenzó al poco tiempo una relación de amistad y camaradería con Carlos Barraquero, en ese momento Director del Coro de Cámara de la misma universidad.⁶²

La composición fue estrenada el 28 de noviembre de 1998 por el destinatario, junto a la Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional de Cuyo y bajo la dirección de Carlos Correa Acuña.⁶³ El compositor se encontraba presente entre el público.

Reza la dedicatoria: “Esta obra ha sido escrita a solicitud del profesor y amigo, Lars Nilsson. Está afectuosamente dedicada a él y a su prestigiosa cátedra de Flauta en la Escuela de Música de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Cuyo.”

El autor indica en la primera página de la partitura, que para la interpretación de esta obra el instrumentista tiene dos opciones: la primera opción es ejecutar los tres movimientos con la flauta soprano en Do, la flauta contralto en Sol y el *piccolo*, de acuerdo a lo especificado en cada parte. La segunda opción es utilizar la flauta en Do para los tres movimientos. En ocasión de su estreno, la versión se realizó con flauta en Do para el primer y tercer movimiento, incorporando la flauta en sol para el segundo.

La instrumentación requerida en la orquesta es la siguiente:

Vientos: Maderas	2 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes en Si bemol, 2 fagotes.
Vientos: Metales	2 cornos en Fa.
Cuerdas	12-10 violines I; 12-10 violines II, 10-8 violas; 8-6 violonchelos; 6-4 contrabajos.
Percusión	3 o 4 timbales.

Figura nº 12. Orgánico del *Concierto para flauta y orquesta*.

⁶² Ver entrevista reciente a Lars Nilsson en Apéndice 1.

⁶³ Una grabación de archivo de ese estreno, nos ha sido facilitada para la concreción de nuestro trabajo.

Podemos observar que esta instrumentación es bastante similar a la “orquesta clásica”, aunque sin las trompetas y los trombones, lo que resulta en un orgánico no demasiado grande como para competir con las posibilidades sonoras del instrumento solista.⁶⁴

Al igual que en *Tres lenguajes musicales*, Barraquero dejó escrito su propio análisis del Concierto, en una hoja tipiada a máquina al final de la partitura, por lo que transcribiremos su texto al comienzo del análisis de cada movimiento.⁶⁵

4.1.- Primer movimiento

“I- Allegro affetuoso (Forma Sonata tratada libremente).-

La orquesta presenta el tema A (lo que podría considerarse como una primera Exposición abreviada), el cual es seguido de un motivo subsidiario, compás 11, con *leware*. Todo esto concluye con una breve Coda que comienza en el c. 16.- En el c. 22 se inicia la verdadera Exposición con el tema A en el solista, esta vez con nuevas derivaciones.- En el “Assai meno mosso”, c.37, empieza la transición al tema B, con una polirritmia en la orquesta y pasajes virtuosísticos en el solista. En el c. 56, luego de un enlace de 4 compases a cargo de la flauta, la orquesta hace oír el tema B (Lo stesso tempo), el cual, luego de 3 compases de flauta sola, va a ser retomado por ésta. En el c. 97 concluye la Exposición y en el siguiente (Primo Tempo) principia el Desarrollo, elaborado en la cabeza del Tema A, en imitaciones canónicas a cargo de la orquesta. En el siguiente “Assai meno mosso” la flauta continúa con un breve episodio virtuosístico, hasta el c. 116. Luego la orquesta presenta un tema nuevo, en “*tutti*”, dentro del Desarrollo. En el c. 130 de retoman los pasajes de destreza, compartidos con los clarinetes y las 2 flautas orquestales. Seguidamente, un nuevo “*tutti*” orquestal nos conduce a la Reexposición (“Primo tempo”) con un nuevo acompañamiento de las cuerdas. Esta Reexposición del tema A se advertirá muy cambiada y ampliada. Con el “Assai meno mosso” del c. 172 tenemos nuevamente la Transición al tema B, con algunas variantes con respecto a la de la Exposición (c.37 en adelante) y con un distinto diseño virtuosístico en el solista. A partir del c. 186, luego de una breve Cadencia de la Flauta, se reexpone el tema B en la tonalidad de la sub-dominante (Fa Mayor).

⁶⁴ Sobre el equilibrio orquestal, nos dijo Nilsson: “Barraquero me pidió a mí algunos conciertos de otros autores para ver las partituras [...] y casi seguramente le facilité el concierto de Nielsen [...] pasa [aquí] lo mismo: no hay problemas de equilibrio entre la flauta y la orquesta”. (ver entrevista con la autora en Apéndice 1).

⁶⁵ Para la inserción de los ejemplos musicales, hemos elegido la partitura de reducción para flauta y piano, realizada por los profesores Ina y Arkady Gologorsky, por encargo de Lars Nilsson. Ha sido nuestra responsabilidad solicitar su digitalización, para una mejor y más rápida comprensión del análisis expuesto.

Se advertirá que ha sido omitido el elemento complementario visto en el c. 66 y siguientes. A continuación, c. 197, la flauta solista retoma este tema B, esta vez en la tonalidad principal (Do Mayor).- En el “A tempo” del c. 220, luego de un breve episodio de flauta sola, oímos otra vez, en “tutti” orquestal, el tema nuevo que había aparecido en el c. 117. Después de un unísono general de toda la orquesta (“Primo tempo” del c. 231), se llega a la misma Coda que habíamos advertido en el c. 16 de la Exposición. Esta Coda final es algo más extensa y sirve de cierre al movimiento (c. 236 hasta el final).”⁶⁶

El primer movimiento del *Concierto* posee la particularidad de presentar tres temas, dos de ellos, como tradicionalmente encontramos en los conciertos -versión de la forma sonata para instrumento solista y orquesta-, están en la Exposición, y el tercero, en el Desarrollo. La doble indicación de *tempo* y de carácter que escribe el autor, *Allegro affettuoso*, denota el perfil de los temas que ejemplificaremos a continuación. El primer movimiento está escrito en 4/4 y la tonalidad elegida es Do menor.

El tema A es introducido desde el primer compás de la introducción, que aunque es un *tutti* orquestal, el matiz *piano* y la palabra *dolce* lo transforman en una presentación suave y amable. No está completo, y observamos que en esta introducción se exhiben a lo largo de sus veintiún compases, algunos de los motivos que serán utilizados más tarde en el transcurso del movimiento. En el compás 22 comienza la Exposición, con la entrada de la flauta solista ejecutando el tema A. Este tema se compone de quince compases, y contiene una frase de diez compases y una extensión de cinco más. En este segmento encontramos el primer cambio de compás, aunque transitorio: incorpora dos compases en 3/4. Luego retorna al 4/4. Dentro del tema, una célula rítmica de tres corcheas, siempre como levare, serán material motívico utilizado con frecuencia en el movimiento.

Durante la intervención de la flauta, el acompañamiento lo realizan solamente las cuerdas orquestales, en matiz *pianissimo*, jerarquizando así esta primera presentación del solista.

⁶⁶ Idem nota 52.

Exposición
Tema A

Solo

Fl.

Do menor

Pno.

pp

p

mf

30

8va

rall.

extensión

rall.

Assai meno mosso = 92

f vigoroso

Ejemplo N° 46. Concerto para flauta. 1° movimiento. Compases 22-37.

En el compás 37 el compositor indica un cambio de tiempo: *Assai meno mosso*. Es el comienzo de la transición modulante al tema B. Posee un carácter contrastante con lo anterior, ya que es muy rítmico, con diversas acentuaciones que provocan una polimetría implícita muy marcada entre todos los instrumentos participantes. Mientras un grupo de maderas y cuerdas agudas realizan ritmos con acentuación cada tres corcheas, el resto de las maderas y cornos, más cuerdas graves junto al timbal, sugieren un compás de 3/4, del cual se escuchan dos negras acentuadas intercalando un silencio de negra. Todo ello está sin embargo, subsumido en un compás de cuatro tiempos. Por encima de esto, la flauta realiza en simultáneo pasajes virtuosísticos en base a escalas cromáticas, presentando asimismo su propia complejidad rítmica: “amalgama” -sin escribirlo con cambios de compás-, sucesiones de compases de 3/8 con 4/8, lo cual produce un efecto de métrica aditiva, a pesar de seguir todo escrito en 4/4. Este efecto continúa hasta el compás 46. En el compás 47 escribe nuevamente 3/4, pero vuelve a jugar con polirritmias y acentuaciones cruzadas entre las familias de la orquesta, aunque alternando la instrumentación.

The image displays a musical score for Flute (Fl.) and Piano (Pno.) from measures 37 to 41. The score is written in 4/4 time, marked *Assai meno mosso* with a tempo of quarter note = 92. The flute part is characterized by complex rhythmic patterns, including triplets and a 4-measure phrase, with a circled measure number '40' at the beginning of the second system. The piano accompaniment is marked *f* and *vigoroso*, featuring a 2-measure phrase. The score includes various musical notations such as accents, slurs, and dynamic markings.

Ejemplo N° 47. *Concierto para flauta. 1º movimiento. Compases 37-41.*

Esta transición finaliza con un enlace a cargo de la flauta sola de cuatro compases, que requiere mucha agilidad instrumental, construido sobre una escala de Si bemol que asciende hasta el registro agudo de la flauta, para descender luego con intervalos de cuartas justas descendentes, a modo de arpeggios quebrados.

En el compás 56 se inicia la presentación del tema B en la tonalidad relativa, Mi bemol mayor, en el mismo tiempo y compás, 3/4, que la transición. Es una melodía de diez compases, muy expresiva, a cargo de violines, violas, oboes y clarinetes en los primeros cinco compases, y luego sólo violines y oboes mientras los demás instrumentos continúan con contracantos melódicos. Simultáneamente, los cornos realizan un ritmo sincopado que le otorga movimiento a esta sección.

The image displays a musical score for Flute (Fl.) and Piano (Pno.). The score is for 'Tema B' in the key of B-flat major (Mi bemol Mayor), starting at measure 60. The flute part begins with a melodic line, and the piano accompaniment features a rhythmic pattern in the right hand and a steady bass line in the left hand. The tempo is marked 'Lo stesso tempo' with a quarter note equal to 92, and the performance style is 'ben cantabile'. The score is divided into two systems, each with five measures.

Ejemplo N° 48. *Concierto para flauta. 1° movimiento. Compases 56-65.*

Este tema lo presenta la flauta solista en el compás 74, luego de tres compases de escalas cromáticas a modo de cadencia, durante los cuales hay dos compases en 4/4. Esta segunda presentación de B está acompañada por breves intervenciones de maderas y cuerdas alternadamente, con notas *staccato* que contrastan con la melodía del solista y lo dejan desplegarse con comodidad durante su intervención.

El Desarrollo comienza en el compás 98, con el *Primo tempo*, nuevamente en 4/4, con entradas canónicas, a distancia de una blanca y a intervalo de octava, primero entre la sección de cuerdas y luego entre los vientos. Está basado en la

cabeza del tema A. Es muy modulante, recorre primero la tonalidad de Fa menor, luego Re b Mayor, Si b menor, Sol b Mayor, y así llega nuevamente a un *Assai meno mosso* en el compás 109. Es un nuevo episodio donde la flauta solista debe desplegar gran virtuosismo a través de escalas y arpeggios ligados y sueltos, con diversas articulaciones y acentuaciones a lo largo de siete compases, hasta llegar al compás 116. El levare al compás 117 introduce un tema nuevo, C, a cargo de toda la orquesta. Se encuentra en la tonalidad de Mi menor, aunque es modulante.

The image displays a musical score for Flute (Fl.) and Piano (Pno.). The top system shows the Flute part starting with a rest, followed by a melodic line. The Piano part provides accompaniment with chords and arpeggios. The score is marked with dynamics like 'f' and 'ff'. A circled measure number '120' is visible at the top right of the first system. The second system continues the piano accompaniment with more complex chordal textures and arpeggios.

Ejemplo N° 49. *Concierto para flauta. 1° movimiento. Compases 116-125.*

Luego de un breve enlace de cuatro compases, encontramos otra vez un segmento de virtuosismo a cargo del solista, acompañado en esta ocasión por flautas orquestales y clarinetes que, con la misma agilidad que el instrumento solista, realizan escalas cromáticas ascendentes y descendentes a lo largo de todo el registro instrumental. Así continúa hasta el compás 137, y allí la orquesta completa enlaza con la Reexposición, producida en el compás 143, otra vez con *Primo tempo*. Esta sección presenta múltiples variantes con respecto a la Exposición. La más evidente se produce en la línea melódica, donde el instrumento solista realiza variaciones en el tema, convirtiéndolo en una melodía enriquecida con giros de semicorcheas picadas,

síncopas acentuadas y cromatismos alternadamente. El acompañamiento orquestal, por su parte, también difiere del presentado en la Exposición, compartiendo con el solista algunos de estos elementos rítmicos y giros cromáticos. La cabeza del tema A se escucha transpuesta a la tonalidad de Fa menor en el compás 159, y a Si b menor en la orquesta en el 162.

En el compás 172 hay de nuevo una transición con la indicación *Assai meno mosso*, que al igual que en la Exposición, es el nexo con la presentación del tema B. Esta transición presenta una marcada diferencia con aquélla, en lo que se refiere al tipo de polirritmia. En esta ocasión es una polimetría equivalente sugerida por la combinación de compases de 2/4 y 3/4 superpuestos, dada la acentuación indicada y la ubicación de los silencios de negra en el acompañamiento. Sobre este acompañamiento de la orquesta, la flauta ejecuta el pasaje virtuosístico más difícil de todo el movimiento, que desemboca en una escala cromática hecha con *frullato* en la cadencia solística tradicional de los primeros movimientos de concierto. Esta cadencia, si bien es breve, reviste pasajes de mucho brillo y complejidad para el intérprete.

The image shows a musical score for Flute (Fl.) and Piano (Pno.). The score is divided into two systems. The first system is labeled "Transición" and "Assai meno mosso" with a tempo marking of quarter note = 88 - 92. It features a polirhythm of 2/4 and 3/4 measures. The flute part has a complex rhythmic pattern with slurs and accents, and a dynamic marking of "f". The piano accompaniment consists of chords and single notes with accents and slurs. The second system continues the flute's virtuosic passage with a "frullato" effect, while the piano accompaniment remains consistent.

The image displays a musical score for Flute (Fl.) and Piano (Pno.). It is divided into three systems. The first system shows the Flute part with a '8va' marking above it, and the Piano part. The second system continues the Flute and Piano parts, with a 'frullato' marking above the Flute part and a 'f' dynamic marking below it. The third system shows the Flute part with a '180' marking above it, followed by 'sonidos ordinarios' and 'a tempo' markings. The Flute part ends with a '8va' marking above it.

Ejemplo N° 50. *Concierto para flauta. 1° movimiento. Compases 172-186.*

Luego de esta cadencia se reexpone el tema B, en esta ocasión en Fa Mayor, tonalidad sub-dominante del movimiento, a cargo de las cuerdas. Mientras, los instrumentos de viento acompañan con acordes en síncope o sumándose luego a la línea melódica, en un expresivo *tutti* orquestal. Posteriormente la flauta solista emula lo anterior, es decir vuelve a presentar este tema B, ahora con un cambio de tonalidad a Do Mayor.

Posteriormente, y luego de una breve cadencia del instrumento solista, se puede nuevamente oír el tema C que se había presentado en el Desarrollo. Es un *tutti* orquestal en matiz *forte*, que ya es presentado en Do menor, anticipando la llegada de la Coda final, que comienza en el compás 231, y está construida en base a la cabeza

del tema A. Armónicamente contiene algunos elementos que deseamos destacar, como el cambio de tonalidad al relativo, Mi b Mayor, en la última intervención de la flauta, que es momentánea pero brinda por un instante un cambio de color, y luego, el regreso a Do menor, reafirmado con la ejecución de cuatro pasajes escalísticos en esta tonalidad.

Introd.	Exposición			Desarrollo	Reexposición					
	Tema A	Transición	Tema B		Tema A	Transición	Tema B	Tema C	Tema A	Coda
1-21	22-36	37-56	56-97	Fugato sobre Tema A. Tema C (117) 98-142	143-171	172-186	186-220	220-230	231-235	236-243

Figura 13. *Concierto para flauta. 1º movimiento.*

Diagrama general de la estructura formal del movimiento.

4.2.- Segundo movimiento

“II- Lentamente (Forma ternaria: A – B – A).-

Se inicia con una Introducción en la que alternan vientos y cuerdas. En el c. 10 cuatro compases a cargo del solista sirven de pórtico a la entrada de A o Primera Sección. Ésta está fundamentalmente en “modo dórico”. En el c. 32, luego de una escala ascendente de la flauta, la orquesta repite el tema, una tercera menor más arriba. En el c. 36 se vuelve a la armadura de clave y tonalidad del comienzo de la sección. Un breve pasaje de flauta sola nos conduce a B o Segunda Sección (*Più mosso*), a partir del c. 46, sección también presentada por el solista. Desde el c. 58, el tema (o fragmentos del mismo) se expone en imitaciones ejecutadas por el Fagot, Clarinete y Oboe solistas, retomando las cuerdas, desde el c. 68, un breve fragmento temático. Una escala ascendente del solista nos encamina hacia A o Tercera Sección (Lentamente del c. 72) que termina en el c. 81.- Un corto episodio solístico se enlaza con la Coda final de cinco compases (c. 84).”⁶⁷

El segundo movimiento del *Concierto* está planteado en la tonalidad de Mi menor. Como dijimos al comienzo de este capítulo, el compositor propone dos versiones posibles, con flauta soprano en Do o con flauta contralto en Sol. Por esta razón, en la partitura encontramos dos pentagramas adjudicados al solista: el pentagrama superior corresponde a la versión ejecutada con flauta en Sol, ya que por

⁶⁷ Idem nota 52.

ser un instrumento transpositor, se escribe una cuarta justa superior a lo que el autor desea que suene. El pentagrama inferior, corresponde a la versión para flauta en Do. La estructura, como ya lo ha explicado el compositor, es una forma ternaria, A–B–A, la cual está precedida por una introducción y finalizada con la Coda de rigor.

La introducción, de trece compases, comienza con acordes casi homofónicos de los instrumentos de viento durante dos compases, dando luego el lugar a la entrada de los instrumentos de cuerda. En el compás 5, el corno solo, anticipa en matiz piano y *dolce* lo que será uno de los motivos principales de la obra. En el compás 10 hace su primera intervención el solista, con cuatro compases a modo de “presentación”, introduciendo asimismo algunos de los motivos del tema principal. El mismo comienza en el compás 14, dando inicio a la Primera Sección. Este tema consta de diez compases y contiene en sí mismo dos cambios de compás. En la partitura, sobre la parte de flauta solista, figura la inscripción “in modo dórico”. (Remarcamos en el ejemplo N° 51 el intervalo de cuarta aumentada que se produce entre el tercero y sexto grado de la escala de Mi menor, con la inclusión del Do #). Finaliza con una breve extensión de un compás que quiebra su simetría y enlaza con un segmento de solista acompañado por la sección de cuerdas, muy melódico y expresivo. Encontramos frecuentemente la utilización de adornos en la línea melódica, tales como apoyaturas superiores o bordaduras. En ocasiones, estas apoyaturas son a distancia de un intervalo de terceras o incluso de cuartas. Estos adornos serán utilizados luego por el solista y por la orquesta.

The image shows a musical score for Flute (Fl.) and Piano (Pno.). The Flute part is in the upper staff, and the Piano part is in the lower staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score is labeled "Primera Sección- A" and "Mi menor". The Flute part begins with a dynamic marking of *mf*. The Piano part features a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The score consists of four measures, with a double bar line at the end of the fourth measure.

Ejemplo N° 51. *Concierto para flauta. 2º movimiento. Compases 14 -24.*

Luego de un enlace realizado con una escala cromática a cargo de la flauta solista en el compás 31, reaparece el tema principal en un *tutti* orquestal, en la tonalidad de Sol menor, también como modo dórico. Retorna en el compás 36 a la armadura de clave original y se extiende así hasta el compás 42, donde nuevamente la flauta realiza el enlace de cuatro compases para unir a la Segunda Sección. En este enlace, así como en el anterior, encontramos el motivo de síncopa que ya mencionábamos como motivo característico en el compás 5 de este movimiento.

La Segunda Sección, B, está en tiempo *Più mosso*, comienza en el compás 46 y presenta características de melodía acompañada, ya que la orquesta está presente solo a través de la sección de cuerdas, que realiza acordes *pizzicato* en matiz *piano*. La armadura de clave corresponde a Si menor, tonalidad en que se presenta este nuevo tema, a cargo de la flauta solista. Así como en la Primera Sección, observamos en el tema profusión de adornos melódicos. Está estructurado en dos frases de seis compases cada una, la segunda frase es repetición variada de la primera.

Segunda Sección- B
Piu mosso ♩ = 69 - 72

frase a

Fl. *mf*

Pno. *p*

Fl. *f*

Pno. *f*

Fl. *f*

Pno.

Ejemplo N° 52. Concierto para flauta. 2° movimiento. Compases 46 – 57.

A continuación, en el compás 58, encontramos el comienzo del tema B en entradas imitativas entre tres instrumentos de viento, comenzando por el fagot, continuando con el clarinete y finalizando con el oboe. Unos compases más tarde, se incorpora la flauta orquestal. A partir del compás 68 escuchamos parte del tema en la sección de cuerdas, con algunas variaciones melódico-rítmicas en la melodía a cargo de violines primeros. Luego la orquesta deja de tocar para dar lugar a una escala de la flauta solista, que funciona como nexo a la Reexposición de A. En este lugar, compás

72, comienza la Tercera Sección en la tonalidad de Mi menor, en la que el instrumento solista interpreta el tema A con la flauta soprano en Do, una octava más aguda que en la Primera Sección. A partir de este lugar, se continúa ejecutando con dicho instrumento hasta el final.

Esta última exposición del tema A, se realiza de nuevo en el primer tiempo del movimiento, *Lentamente*, y al igual que en la Primera Sección, el acompañamiento orquestal es muy sutil. Los instrumentos de cuerda intervienen sólo para brindar el color de las armonías, siempre dentro de la tonalidad de Mi menor. Así se arriba al compás 81, en el que un breve episodio realizado por la flauta solista, produce el enlace con la Coda final, de cinco compases, protagonizada por la flauta y el color de la cuerda orquestal.

Introducción		Primera Sección A		Segunda Sección B		Tercera Sección A		Coda
Orquesta 1 – 8	Solista 9 – 12	Solista 14 – 31	Orquesta 32 – 45	Solista 46 – 57	Orquesta 58 – 71	Solista 72 – 81	enlace - solista 81 - 83	84 - 88

Figura 14. *Concierto para flauta. 2º movimiento.*

Diagrama general de la estructura formal del movimiento.

4.3.- Tercer movimiento

“III-Cadenza.- Allegretto giocoso (Rondó-Sonata ó A-B-A-C-A-B-A).-

Este movimiento presenta la forma Rondó-Sonata, con Copla reexpositiva. Se inicia con el Estribillo I (tema A) presentado por el solista, el cual, luego de breves intervenciones de Oboe, Clarinete y Fagot solistas, se repite. En el c. 30 una pequeña Transición nos lleva a la primera Copla o tema B (c. 39) que consta de 3 elementos perfectamente reconocibles. El primer elemento de oye al comienzo de este tema B (cuerdas y maderas); el segundo en el c. 47, con levare, (corno y violas); el tercero en el c. 55, también con levare, (violines, flauta y oboe). Dentro de esta primera Copla se advierten diversas apariciones de la flauta solista, ya sobre livianos acompañamientos orquestales, ya dialogando con alguna madera (por ejemplo, ver el diálogo con el Clarinete, a partir del c. 59). Una corta cadencia de flauta, desde el c. 82, nos conduce hacia el Estribillo II (tema A) ejecutado por flautas, clarinetes y oboes sobre un acompañamiento rítmico armónico de las cuerdas. Una incursión de 4 compases de flauta se enlaza con la repetición, abreviada y modificada, de este Estribillo II (ver desde c. 100 hasta el 116).- Desde el c. 117 (“Lento e sostenuto”)

empieza el tema C o Copla II, con la melodía en la flauta y con cambios de compás, movimiento y carácter. Esta segunda Copla tiene a su vez una forma ternaria: primera subsección, c. 117; segunda subsección, c. 131; tercera, c. 139.- Desde el c. 147 el solista hace oír un enlace al Estribillo III (tema A), reducido prácticamente a su comienzo (desde el c. 152) y enlazado a la Copla III (tema B o Copla reexpositiva), esta vez en Do Mayor y en “tutti” orquestal. Tal como se vio a partir del c.39 (Copla I), esta Copla III presenta los mismos tres elementos que se mencionaron, alternándose también las intervenciones solísticas y orquestales (ver desde el c. 155 hasta el 197).- Un unísono de toda la cuerda (c.198), seguido de una breve cadencia de la flauta concluyen en el Estribillo IV (tema A), interpretado por todo el conjunto. Para la Coda final, que se inicia en el “Molto Allegro” (c. 220), el solista cambia la Flauta por el Piccolo o Flautín, cuya ejecución se realiza con un gran despliegue de recursos técnicos.”⁶⁸

A	B	A	C	A	B	A
Estrib. I o tema A	Copla I o tema B	Estrib. II o tema A	Copla II tema C	Estrib. III tema A	Copla III tema B (reexposit.)	Estrib. IV tema A

Figura nº 15: Resumen de la forma Rondó-Sonata⁶⁹

El tercer movimiento del *Concierto* está precedido por la cadencia de la flauta solista, que, tal como está escrita en la partitura, parece haber sido concebida como una sección independiente, aunque su última nota está unida por un levare al inicio del Rondó. Esta cadencia contiene pasajes que requieren gran virtuosismo instrumental en todos los aspectos técnicos. Encontramos en ella algunos de los elementos utilizados en los movimientos anteriores, tales como escalas cromáticas, arpeggios de intervalos de cuartas justas y síncopas. Se observa gran variedad en las indicaciones de dinámicas.

El *Allegretto giocoso* está compuesto en compás de 6/8, en la tonalidad de Do Mayor. Una escala de la flauta solista es el levare al tema A del primer Estribillo de este Rondó. Este tema, de doce compases divididos en tres frases de cuatro, es de carácter muy alegre, otorgado por la rítmica y las articulaciones, así como por las hemiolas verticales que se presentan desde el compás 2, entre la flauta solista y el

⁶⁸ Idem nota 52.

⁶⁹ Esquema que figura en la partitura, tipada a máquina, al finalizar el texto transcripto del autor.

acompañamiento de las cuerdas. Luego de un breve episodio de los instrumentos de madera, este tema se repite desde el levare al compás 20, con variaciones al final, pero siempre con un movimiento continuo de semicorcheas, encadenadas a la transición que comienza en el compás 30. Dicha transición, realizada en base a escalas cromáticas del solista junto a acordes a cargo de la sección de los vientos, conduce a la Copla I, que comienza en el compás 39.

Estribillo I - tema A

Allegretto giocoso ♩. = 72 - 76

Do Mayor

Flauta

Piano

mf

2

3

hemiolas

p

Fl.

Pno.

10

f

f

Ejemplo N° 53. Concierto para flauta. 3° movimiento. Compases 1 – 14.

La Copla I contiene un primer elemento temático en el compás 39, en la tonalidad de Sol Mayor, a cargo de la orquesta. Luego los cornos y violas, en el levare al compás 47, introducen el segundo elemento, con células rítmicas más ligadas que el primero, y finalmente en el levare al compás 55 se escucha el tercer motivo de esta Copla, a cargo de la flauta y el oboe en la sección de vientos, y los violines en la de cuerdas. Este tema B nos remite a otras obras ya estudiadas con anterioridad, por su fuerte asociación a una danza folclórica muy evocada por Barraquero: la cueca.⁷⁰ Tanto la rítmica utilizada como los giros melódicos de estos tres elementos, sumado al carácter general de esta sección, son innegables referencias a la música regional de la zona de Cuyo.⁷¹ En esta primera Copla, la flauta solista comparte su protagonismo con los diversos instrumentitos de la orquesta.

Copla I - Sol Mayor

Ejemplo N° 54. *Concierto para flauta. 3° movimiento. Compases 39 – 46.*

A partir del compás 82, un fragmento en el cual la flauta solista ejecuta escalas y arpeggios de carácter virtuosístico, funciona como enlace al segundo Estribillo, que se inicia en el compás 88. En esta ocasión son los instrumentos de viento de madera quienes presentan el tema A, durante doce compases. En el compás

⁷⁰ Ver referencia n° 47, del capítulo 2.

⁷¹ La presencia de este ritmo en el último movimiento coincide con la afirmación de Jorge Fontenla, cuando nos dijo que “el amor por las modalidades musicales de la región de Cuyo fue el incentivo permanente de su temática” y que ese amor reaparece en su obra “hasta en las formas tradicionales clásicas”, siendo su producción más lograda aquella “donde exalta la belleza del sentimiento popular” lo cual lo define como “un auténtico creador cuyano”. (ver entrevista con la autora en Apéndice 1).

100 la flauta comienza un enlace hacia la repetición variada de este tema, que comprende los compases 104 al 116.

A continuación, desde el compás 117, se inicia la Copla II, o tema C, en la tonalidad de Re menor, correspondiente a un Desarrollo en la forma sonata. El tiempo es *Lento sostenuto*, siendo la melodía, ejecutada por la flauta solista, acompañada por violines, violas y violonchelos. Comienza con un giro melódico típico del carnavalito,⁷² que ya utilizara el compositor en las piezas *En el remanso* y *Alusiones Pentafónicas*. Este tema, muy contrastante con los anteriores, es muy expresivo, siendo luego su carácter trasladado a la orquesta, que a través del clarinete, el oboe y el fagot, realiza intervenciones breves hasta volver a exponer la melodía con algunas variaciones en el compás 139.

⁷² Véase nota al pie n° 44.

Copla II - Re menor

(120)

Fl. *giro melódico de carnavalito*

Pno. *pp*

Fl. *pp*

Pno. *pp*

Fl. *mf* *f*

Pno. *p*

(130)

Ejemplo N° 55. *Concierto para flauta. 3º movimiento. Compases 117–130.*

Como suele hacer el autor, deja un enlace a cargo del solista, durante el cual se produce el cambio de armadura de clave, para unir al Estribillo III en Do Mayor, que comienza en el levare al compás 152. Esta nueva aparición del tema A está abreviada, casi como sugerida, dando lugar en el compás 155 a la Copla III. Aquí se presenta en la tonalidad de Do Mayor, coincidiendo, escolásticamente, con la función reexpositiva del tema B en la forma sonata. Los tres elementos temáticos que formaban la Copla I, están reexpuestos en esta ocasión, llegando así en el compás 198 a una Transición que, compartida entre orquesta y solista, concluye en el Estribillo IV, compás 206.

Este último Estribillo lo realiza un *tutti* orquestal, en matiz *fortissimo*, anticipando la culminación de la composición, que consistirá en una Coda *Molto Allegro*, muy virtuosística para el instrumento solista. Se puede optar por ejecutarla

con la flauta en Do, continuando con el timbre anterior, o cambiar por el *piccolo*, que le otorga un color diferente a los pasajes finales de destreza instrumental. En caso de optar por la primera versión, la flauta se ve muy exigida por el registro indicado para la ejecución de este atractivo y brillante final.

The image displays two systems of a musical score for Flute (Fl.) and Piano (Pno.). The first system is labeled "Coda" and features a flute part with a dynamic marking of *p* (piano) and a piano accompaniment with a dynamic marking of *f* (forte). The second system continues the piece, with the flute part marked *8va* (octave) and the piano accompaniment marked *f*. The score is written in a key signature of two flats and a 2/4 time signature.

Ejemplo N° 56. *Concierto para flauta. 3º movimiento. Compases 244–259.*

A		B		A		C		A		B		A	Coda
Estribillo I Tema A		Copla I Tema B		Estribillo II Tema A		Copla II (ternaria) Tema C (Desarrollo)		Estribillo III Tema A		Copla III Tema B		Estribillo IV Tema A	
1(2)- 29	Transic. 30-38	39- 82	Enlace 82-87	88- 114	Enlace 115- 116	117- 147	Enlace 147- 150	151(152)- 154	155- 197	Transic. 198-205	206-219		220- 259

Figura 16. *Concierto para flauta. 3º movimiento.*
Diagrama general de la estructura formal del movimiento.

CONCLUSIONES

La finalidad principal de este trabajo ha sido la de profundizar en el estudio del estilo de composición de Carlos Barraquero, en pos de poder definir y ubicar su obra para flauta dentro de las tendencias estéticas del siglo XX en Argentina. Llevamos a cabo nuestro objetivo mediante el análisis pormenorizado de los aspectos sintácticos y morfológicos del *corpus* elegido, la detección de los elementos enraizados en la música criolla de nuestro país, la comparación de los datos que ofrecen las partituras con nuestra propia opinión y con las recogidas de nuestros entrevistados y atendiendo, en todo este proceso, a la situación del campo musical mendocino durante las décadas en que las obras fueron creadas.

Nuestro conocimiento técnico acerca de los recursos y posibilidades de la flauta (queremos resaltarlo) se ha visto en todo momento, enriquecido por el discernimiento teórico en torno al lenguaje empleado por el compositor y por el esfuerzo realizado en lo relativo a la detección de los elementos inherentes a sus gestos del nacionalismo musical argentino.

A través de los tres capítulos centrales de esta tesis, pudimos establecer progresivamente las bases que permiten el conocimiento del estilo de Barraquero. Partiendo de su suite *Miscelánea Musical* para flauta y piano de 1984, cuyos números son casi ejemplos de lo que es la música descriptiva puesto que con gran sutileza el autor ha querido referir directa o indirectamente a su representación de la persona a quien fue destinado cada uno, revisamos luego la manera en que Barraquero reunió su conocimiento técnico-compositivo con su aplicación didáctica y sus propios intereses creadores, a través de *Tres Lenguajes* para flauta, clarinete y fagot, de 1978. Finalmente, el punto culminante sin duda, es el de su *Concierto*, donde el compositor, ya en plena madurez, despliega toda su escritura solística en un contexto desde el punto de vista formal mayormente escolástico y demuestra sus conocimientos de orquestación pues sabe de antemano que cuenta con la disposición de un intérprete acabado como lo es el flautista Lars Nilsson.

Las hipótesis principal y secundaria quedaron así, claramente demostradas: sin duda el catálogo para flauta de Barraquero constituye un aporte a la persistencia en Mendoza del nacionalismo musical argentino durante la segunda mitad del siglo XX, que surge motivado por la escuela de ese instrumento, relevante y desarrollada, que desde nuestra Universidad se ha proyectado hacia el resto del país.

Nuestra manera de organizar el desarrollo de esta tesis no fue, como anticipamos en el último capítulo, casual ni antojadiza. Los signos de maduración en la escritura para el instrumento están visibles en el *Concierto*, de 1995, a la vez que el predominio del ritmo local más ligado a nuestra identidad, la cueca, responde también, en acuerdo con las ideas de Octavio Sánchez, a la construcción de una imagen propia y a la vez, social, que el compositor ha querido plasmar en su obra. La manera en que el *Concierto* está concebido demuestra cuánto llegó a entusiasmar la flauta a nuestro compositor y a la vez, con qué fluidez pudo dominar su escritura combinándola con sus inequívocas tendencias estéticas previas.

Las ideas teóricas en torno a los nacionalismos musicales, explicadas en el capítulo introductorio, confirmaron nuestra sospecha de que había una forma posible de estudiar a Barraquero, por fuera del interés puramente musical, que hubiera explicado sus obras tan sólo desde el lenguaje, desde sus procedimientos y premisas compositivas. Si bien estos aspectos fueron tratados con cierta profundidad, esta tesis demuestra la incidencia alta que tiene la motivación de un intérprete y la adecuada aceptación de un público determinado para la validación de una obra. En nuestro medio, Barraquero significó una “variante” novedosa, atractiva, del nacionalismo musical argentino. Periférico o aún, doblemente periférico, Barraquero (al igual que el frondoso repertorio de piezas argentinas breves del siglo XIX, para guitarra, que estudiara Melanie Plesch) merecía ser estudiado. En él, la idea herderiana del “espíritu del pueblo” (*der volkgeist*), que menciona y estudia Carl Dahlhaus, resultó ser la impulsora, la materia prima esencial para su obra. Se sabía cercano a los gestos melódicos, ritmos, escalas de nuestro país, y no dudaba en traerlos a colación, una y otra vez, a los fines de imprimir un sello de identidad a su obra para flauta.

Se justifica por tanto, nuestro esfuerzo por brindar esta primera aproximación al repertorio, que entendemos, puede tener un final abierto o ser quizá, susceptible de otros abordajes. La música de Barraquero fue, en su propio contexto de producción, validada por los intérpretes que aceptaron difundirla y ponerla en circulación. Nuestro interés ha sido, con la escritura de este trabajo y la concreción de nuestro concierto, el continuar ese camino, que creemos valioso para nuestra comunidad y también, para nuestro propio desarrollo profesional de instrumentistas.

APÉNDICE 1: Entrevistas

Entrevista a Jorge Fontenla⁷³ Compositor y director de orquesta

Tema: Carlos W. Barraquero⁷⁴

S.M.: - Maestro, como primera pregunta y para introducirnos en el tema de nuestra entrevista, ¿podría Ud. comentarnos cuándo y cómo se conoció con el maestro Carlos Barraquero?

J.F.: Fue en ocasión de mi concierto como director invitado por la Sinfónica de la UNCuyo, en 1967, si bien a partir de marzo del año siguiente, al hacerme cargo de la misma como Titular, se consolidó una inalterable amistad que se prolongó hasta su fallecimiento.

S.M.: - ¿Cuál era la función o los cargos que ocupaba él en ese momento?

J.F.: Barraquero se desempeñaba a la sazón como Director del Coro de cámara de la UNC y posiblemente ya revistaba como profesor de la Escuela Superior de Música.

S.M.: - Telefónicamente, al momento de solicitarle esta entrevista, Ud. me comentó que Barraquero fue el mejor amigo que tuvo en su época de estadía en Mendoza. ¿Cómo surgió la amistad entre ustedes? ¿Fue espontánea, apenas se estableció Ud. en esta ciudad, o se fue generando de a poco?

⁷³ Director de Orquesta, Profesor Superior de Piano y Compositor. Nació en Buenos Aires en 1927. Egresó del Conservatorio Nacional de Música "Carlos López Buchardo" en 1944, como profesor de piano. Entre sus maestros se encontraron Abraham Jurafsky, Pascual De Rogatis, Ginastera. Luego se perfeccionó en composición con Carlos Suffern, completando su formación pianística con Luis Gianneo, Suzane Bauthian y Jorge Fanelli. Fue miembro fundador de la Orquesta Filarmónica de Buenos Aires, desempeñándose como pianista de dicho organismo por más de quince años. Director invitado en orquestas sinfónicas del país y de Chile, Uruguay, Brasil, Colombia, Costa Rica, Perú y Guatemala y Director Titular en las Orquestas Sinfónicas de la U.N. de San Juan, U.N. de Cuyo, Sinfónica Nacional, Estable del Teatro Colón, Provincial de B. Blanca y Filarmónica de Mendoza entre 1960 y 1996. Actuó como recitalista y solista en conciertos sinfónicos en el país y en el extranjero, bajo la batuta de directores de la talla de por Hermann Scherchen, William Walton, Carlos Chávez, Jacques Ibert, Washington Castro, Guillermo Scarabino, Luis Gianneo, Carlos W. Barraquero, entre otros. Asimismo fue Director del Instituto Superior de Arte del Teatro Colón. Como compositor, fue premiado en diversas ocasiones, recibiendo entre otras distinciones, el Premio "Iriberrí" de la Comisión Nacional de Cultura (1948), el Premio Municipal de la ciudad de Buenos Aires (1954), y el Premio de la Asociación Argentina de Compositores (1960). Ver MANSILLA, Silvina. "Fontenla, Jorge", *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid, SGAE, vol. 5, 1999, pp. 213-214 y OLIVENCIA, Ana María. "Jorge Fontenla," en *La creación musical en Mendoza*. Mendoza, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Cuyo, 1993, pp. 56-62. Se han agregado aquí datos aportados por el propio Fontenla vía correo electrónico ante nuestro reciente requerimiento. (Consulta realizada el día 13 de agosto de 2008 y respondida el mismo día).

⁷⁴ Entrevista realizada a través de correo electrónico, entre los días 17 y 20 de Julio de 2008. Se cuenta con la autorización del entrevistado para reproducir su transcripción.

J.F.: Sin duda alguna, el maestro Barraquero fue el mejor amigo que tuve en Mendoza, amistad que fue creciendo con el trato frecuente. Con un particular sentido del humor, por momentos cáustico e incisivo, admiré en él sus dotes naturales para la composición y su amor por Cuyo, que se manifiesta a través de su música. Su sólida formación académica surgida en las aulas de la Escuela Superior de Música universitaria y sus experiencias como contrabajista, docente y creador, conformaron una personalidad artística de espontánea musicalidad que siempre tuve muy en cuenta.

S.M.: - ¿Qué cosas compartían?

J.F.: Compartíamos muchas veces nuestras cenas, las obras sinfónico-corales que preparamos conjuntamente y nuestras inquietudes sobre el desenvolvimiento de la actividad musical en Mendoza. Pero el tema principal de nuestro diálogo era, sin duda, las alternativas de la creación musical, enfocadas desde puntos de vista distintos en sus formas pero comunes en sus objetivos.

S.M.: - ¿Barraquero le comentaba sobre sus composiciones, sobre su deseo de componer en un determinado estilo, o cree que él simplemente se sentaba a escribir sin tener planeado su lenguaje? Para ser más clara: el estilo de Barraquero, fue sólo producto de su inspiración en la música folclórica argentina sustentada con sus conocimientos de armonía y formas musicales, o cree Ud. que como compositor, decididamente quiso adherir a lo que se llamó Nacionalismo Musical?

J.F.: Más allá de la guía calificada que recibió de sus maestros, fue en gran medida, un autodidacta y supo poner la técnica al servicio de la creación. No se sintió atraído por las novedades de la vanguardia universal y su música se expresó dentro del sistema tonal, desechando lo especulativo para dar paso a su decir espontáneo. El amor por las modalidades musicales de la región de Cuyo fue el incentivo permanente de su temática y dictó su estilo, presente hasta en las formas tradicionales clásicas, como en el *Concierto para clarinete y orquesta*. Lo mejor de su obra se encuentra en sus canciones, o en sus páginas corales o sinfónicas, donde exalta la belleza del sentimiento popular.

S.M.: - ¿Alguna vez conversaron sobre el hecho de que Barraquero escribía pensando en los destinatarios de sus obras, o piensa que en realidad pensaba en los instrumentos y no en los intérpretes?

J.F.: Creo que los intérpretes motivan muchas veces la creación de obras musicales. La soledad del creador, determinada por la indiferencia de sus contemporáneos - admirablemente descritas por Honneger en su libro "Yo soy compositor"- , es atenuada por los intérpretes sensibles a este fenómeno, que no olvidan que sin los autores no existiría la Música y que brindan su estímulo a quienes cultivan esta disciplina, recreando las obras de sus contemporáneos o estimulando nuevas producciones. Pero la concepción musical es fruto de una vocación que vive a pesar de la incompreensión que sufre quien la genera.

S.M.: Cecilia, la hija del maestro Barraquero, me dijo que lo que más disfrutaba su padre era escribir. ¿Usted cree que era así? ¿Más que dirigir coros u orquestas?

J.F.: Creo que en el verdadero compositor es justo lo que dice Cecilia. Actúa por un impulso generoso que nace de lo más íntimo y que produce en el creador una alegría interior muy profunda. Sin embargo, cumplir con las funciones de re-creador de otro compositor debe ser la meta cabal de todo intérprete y es no menos importante, pues así como sin el autor no existiría el intérprete, sin este último la música no tomaría vida.

S.M.: - ¿Recuerda alguna anécdota que le gustaría comentar sobre Barraquero?

J.F.: Muchas, pero casi siempre frutos de un humor irreproducible... Destaco su invitación a tocar el Concierto de Gershwin bajo su dirección, con la Orquesta de la Universidad de San Juan, que, a su requerimiento, fue mi última presentación como solista [de piano] en un concierto sinfónico.

S.M.: - De las obras que Ud. conoce de Barraquero, ¿cómo las catalogaría? ¿Diría que son nacionalistas de acuerdo a la definición tradicional que posee este movimiento? ¿Las definiría de otro modo?

J.F.: Barraquero prefirió con justo criterio el lenguaje regional al universal. Su música, más que nacional es cuyana. No se sintió atraído por el tango, ni por la

música de otras regiones de nuestro país, aunque no rehuyó servir como intérprete a autores nacionales o universales. Lo definiría como un auténtico creador cuyano.

S.M.: - ¿Le gustaría agregar algo más respecto a la personalidad de Barraquero, a sus gustos, a sus costumbres?

J.F.: En síntesis, fue un inolvidable amigo, un músico cabal y el autor de no pocas páginas de personal encanto.

S.M.: -Maestro, muchísimas gracias!

Entrevista a Lars Nilsson⁷⁵

Profesor de Flauta

Tema: El concierto para flauta y orquesta de Carlos W. Barraquero⁷⁶

S.M.: - Lars, tenés presente cuándo conociste al maestro Barraquero?

L.N.: Fue en abril del 66, porque yo llegué acá a fin de marzo, y a él lo conocí muy pronto. Cuando llegué, él era director del Coro de Cámara.⁷⁷ No recuerdo si ya era profesor en la escuela, pero él era una persona que siempre estaba en contacto con todo el mundo en la Escuela de Música, él siempre estaba, hacía vida social. En aquella época, la Escuela no era lo que es hoy, era muy reducida, los que estábamos eran el cuarteto de cuerdas, el quinteto de vientos,⁷⁸ y los profesores de piano, canto y guitarra. Había además los profesores de las materias teóricas, como (el Profesor) Rosáenz, etc.

Había muy pocos alumnos, el noventa por ciento estaban en el ciclo preparatorio. Yo tuve que trabajar muchos años antes de tener un alumno en el ciclo superior.

S.M.: - ¿Barraquero escribía sus obras por encargo o por su propia iniciativa?

L.N.: Para él era muy importante que las obras se tocaran, y cuando veía que había gente interesada en hacer música nueva, como el caso del quinteto de vientos, él se

⁷⁵ Profesor Titular de Flauta desde 1966 en la Escuela de Música de la Facultad de Artes de la U.N.Cuyo. Colega y amigo de Barraquero en dicha institución. Ver capítulo 4 de nuestro trabajo.

⁷⁶ Entrevista realizada en la Escuela de Música de la Universidad Nacional de Cuyo, el día 11 de agosto de 2008. Se cuenta con la autorización del entrevistado para reproducir su transcripción.

⁷⁷ El Coro de Cámara de la Universidad Nacional de Cuyo fue creado en 1950 por Julio Perceval. Carlos Barraquero fue su director por más de veinte años, como se ha dicho al comienzo.

⁷⁸ El entrevistado hace referencia al Quinteto de Vientos de la Universidad Nacional de Cuyo, del cual fue integrante hasta el año 1984.

entusiasmaba y escribía. Por ejemplo, cuando escribió el trío para flauta, clarinete y fagot,⁷⁹ creo que eligió los instrumentos de acuerdo a los instrumentistas del conjunto con quienes tenía mayor afinidad.

S.M.: ¿Las demás obras, como el *Quinteto de Vientos* y la *Miscelánea Musical*, fueron también compuestas por su propia iniciativa?

L.N.: Sí, lo que pasa es que él conocía muy bien a todos porque estaba muy vinculado al ambiente de la Escuela, y la cátedra de flauta era una pieza fundamental dentro de la Escuela. Y él sabía quiénes tocaban bien...

S.M.: Para enfocarnos en el tema principal de nuestra entrevista, que es el Concierto para Flauta de Barraquero, lo primero que me gustaría saber es si fue un encargo tuyo.

L.N.: No me acuerdo, pero casi seguro que sí...

S.M.: ¿Podrías darme tu opinión sobre la obra?

L.N.: Luego de haberla estrenado y tocado con las orquestas de Mendoza y de San Juan, puedo decirte que la obra es un poco larga, como algún otro de los conciertos. Sería bueno poder tocar segundo movimiento, cadencia y Final, que son las partes más logradas. Pero lo que sí quiero destacar es que en esa obra él aprovecha muy bien el registro grave de la flauta, instrumentándolo bien como para que no se pierda el sonido de la flauta, y se escuche cómodamente. Tocándolo, nunca sentí que haya problemas de que se escuche la flauta, porque está muy bien instrumentado. Con los *tutti* de orquesta, la flauta está muy aguda, y cuando va al grave, casi no hay orquesta o directamente la flauta está sola, entonces siempre se escucha.

S.M.: ¿Recordás algún otro dato que tenga que ver con el concierto?

L.N.: Barraquero me pidió a mí algunos conciertos de otros autores para ver las partituras, antes de hacer su concierto, y casi seguramente yo le facilité el concierto de Nielsen, para ver cómo trataba la flauta. En el concierto de Nielsen pasa lo mismo, no hay problemas de equilibrio entre la flauta y la orquesta.

⁷⁹ Los *Tres Lenguajes Musicales*, tema de nuestro capítulo III.

S.M.: Gracias Lars!.

Entrevista a Mirtha Poblet⁸⁰

Profesora de Armonía y Contrapunto

Tema: Carlos W. Barraquero como docente y compositor⁸¹

S.M.: - Profesora: ¿Era Ud. compañera de trabajo del maestro Barraquero, o llegó a tener cierta amistad?

M.P.: Fuimos muy buenos compañeros de trabajo.

S.M.: ¿Recuerda Ud. cuándo Barraquero comenzó su actividad docente en la Escuela de Música y qué materia dictaba?

M.P.: Desconozco cuándo y con qué materias comenzó su carrera profesional en la Escuela Superior de Música, lo que sí puedo mencionar es que dictó Armonía III y Morfología Musical; más tarde Instrumentación y Lectura de Partituras.

S.M.: ¿Comentaba si le gustaba la docencia, o si prefería más sus otras actividades, como dirigir, o componer?

⁸⁰ Docente, investigadora y compositora mendocina nacida en 1934, recibió en 1963 el título de Profesora de Piano, Teoría y Solfeo y Canto Coral en la Escuela Superior de Música de la U.N.Cuyo y en 1970 egresó del Profesorado de Armonía y Canto Coral en la misma institución. En 1972 obtuvo una beca otorgada por los Centros Culturales Femeninos de Hispanoamérica y Filipinas para realizar estudios de Contrapunto y Fuga en el Real Conservatorio de Música de Madrid. Se dedicó a la docencia en la Escuela de Música de la Facultad de Artes de la U.N.Cuyo, con los cargos de Profesora Titular efectiva de las cátedras de Lectura Musical hasta 1986, Contrapunto desde 1986 hasta 2000 y Fuga en el mismo periodo, y Composición en el año 2000. Asimismo, se ha desempeñado como coordinadora de la cátedra de Rítmica y Percepción Auditiva en la misma institución. Como investigadora, ha realizado diversos trabajos, en calidad de directora, co-directora e integrante de proyectos de investigación subsidiados por el Consejo de Investigación de la U.N.Cuyo y la Facultad de Artes y Diseño de dicha institución. Ha publicado artículos en periódicos y revistas. Por su extensa labor en la docencia y la investigación musical, ha recibido distintos premios, entre ellos la Distinción Legislativa Anual Gral. José de San Martín, otorgado por la Honorable Legislatura de Mendoza en 1998. Como compositora, y utilizando el seudónimo Carmen de Juan, ha escrito obras en diversos estilos, algunas de las cuales han sido estrenadas en diversos escenarios de Mendoza y Bs. As. (Fuente: JEFFERIES, María. "Carmen de Juan. Transformaciones del estilo musical en su carrera compositiva", *Huellas N° 4, Búsquedas en Artes y Diseño*. Facultad de Artes y Diseño, U.N.Cuyo, 2004, pp. 12-19).

⁸¹ Entrevista realizada a través de correo electrónico, entre los días 13 y 19 de agosto de 2008. Se cuenta con la autorización de la entrevistada para reproducir su transcripción.

M.P.: Siempre demostró ser una persona dedicada al trabajo, ya sea a la dirección orquestal-coral, a la composición y por supuesto a la docencia, creaba especialmente ejercicios de análisis para sus alumnos.

S.M.: ¿Alguna vez conversaban de sus composiciones? ¿Qué le comentaba?

M.P.: Comentarios al respecto no recuerdo.

S.M.: ¿Le hizo específicamente comentarios sobre sus obras para flauta, como las piezas para flauta y piano, o el concierto que le dedicó a Nilsson?

M.P.: Solo me comentó que algunas composiciones para flauta las había dedicado a alumnas aventajadas y egresados de la escuela.

S.M.: ¿Usted cree que Barraquero se consideraba a sí mismo un compositor nacionalista? ¿o tal vez “regionalista”? ¿Comentaba si su inspiración en la música folclórica era espontánea o intencionalmente buscada?

M.P.: Jamás hablamos acerca de si era o no nacionalista. Sin embargo he analizado obras para canto y piano, en todas pone de manifiesto la influencia del folclore nacional. En la primera y tercera canción del ciclo “tres canciones cuyanas”, para soprano y orquesta (1955) cuya poesía le corresponde, la línea de la voz y la de los instrumentos presentan rasgos característicos de la tonada cuyana (métrica, ritmo, organización de alturas). De todas formas no puedo emitir un juicio acabado sobre su tendencia estilística ya que no conozco toda su producción.

S.M.: ¿Barraquero tenía un ideal especial de cómo debía ser la Escuela de Música, o más específicamente la enseñanza en la Escuela? ¿O simplemente se dedicaba a su trabajo sin querer cambiar nada de lo existente?

M.P.: En esa época todos bregábamos por una escuela mejor, menos *light*, con programas de estudios contundentes en lo musical, donde todos los alumnos adquirieran una mayor formación que les permitiera al momento de la interpretación estar apoyados en el saber.

S.M.: Recuerda alguna anécdota o situación que le gustaría que se mencione sobre Barraquero en la Escuela de Música?

M.P.: Recuerdo el interés, la preocupación y el respeto a los alumnos, en la vida cotidiana de la escuela y especialmente en las mesas de Contrapunto y Fuga, donde ponía de manifiesto su calidad de músico y de buena persona humana, un excelente compañero.

Tengo el orgullo de decir que compartí con él momentos muy enriquecedores, en cada mesa de examen, en cada café.

En él la palabra maestro estuvo y estará siempre vigente.

S.M.: ¡Gracias Profesora!

APÉNDICE 2: Documentación periodística

1000

mús

mañana

Carlos Barraquero será homenajeado por, entre otros, su hija Cecilia, una excelente violinista.



EN HONOR AL MAESTRO

La **Orquesta Sinfónica de la UNC** realizará, como parte del ciclo *Música entre nosotros '98*, un concierto en homenaje al músico mendocino **Carlos Washington Barraquero**, dirigido por el chileno **Carlos Correa Acuña**. La cita es en el Teatro Universidad -Lavalle 77 de Ciudad- mañana, a las 21.30. El espectáculo contará con la participación de **Cecilia Barraquero**, una joven violinista -hija del compositor- que ha ganado importantes concursos nacionales, integró durante años la **Camerata Bariloche** y estuvo becada para estudiar con **Alberto Lysy**.

El elenco de músicos se completa con el flautista **Lars Nilsson**, formador de los principales flautistas del país y ex-integrante del grupo *Markama* y el **Coro de Niños Cantores de Mendoza**.

El programa consta de tres composiciones del homenajeado: el *Concierto para Flauta* -estreno mundial-, el *Concierto n° 1 para violín* y el *Tríptico Navideño* para coro de niños.

112

Mendoza, viernes 27 de noviembre de 1998

113

3

Tributo a Barraquero

Como parte del ciclo Música entre Nosotros '98, la Orquesta Sinfónica de la UNC ofrece mañana a las 21.30, en el teatro Universidad (Lavalle 77, Ciudad) un concierto en homenaje al músico mendocino Carlos Washington Barraquero, uno de los más destacados en nuestro medio como compositor, docente y director de coros y orquestas.

Para rendir tributo al maestro Barraquero se ha convocado a conjuntos y artistas locales que actuarán junto a la agrupación orquesta.

Entre los invitados aparecen la violinista de 23 años Cecilia Barraquero—hija del compositor y ganadora de concursos nacionales, becada por Alberto Lysy e integrante de la Cámara Bariloche— y el internacionalmente conocido flautista Lars Nilsson, uno de los grandes intérpretes de ese instrumento en Sudamérica y formador de los principales flautistas del país, además de artista de popularidad tras haber integrado y fundado el conjunto folclórico local Markama. El programa incluye tres composiciones de Barraquero: el *Concierto para flauta* (en estreno mundial), el *Concierto N° 1 para violín y orquesta* y el *Tríptico Navideño para coro de niños y orquestas*, que contará con la participación del internacionalmente reconocido *Coro de Niños Cantores de Mendoza*, que dirige Juana Mauro de Fernández.

La dirección estará a cargo del conductor chileno Carlos Correa Acuña, frecuente invitado de la Sinfónica UNC.

El maestro de música

Carlos Washington Barraquero nació en Mendoza y su labor abarcó la composición, la dirección y la docencia. Varias veces distinguido en certámenes nacionales y provinciales, ha dado a conocer una numerosa serie de trabajos de música vocal, coral, de cámara, sinfónica y sinfónico-coral, tanto de inspiración nacional como religiosa, en una obra que abarca un centenar de títulos.

Entre sus composiciones sinfónico-corales, destacan: *Tripticum Sacrum*, *Cantos para mi tierra*, *Cantata Antártica*, y la *Cantata para solista, triple coro y orquesta Los duendes del agua y la piedra*.

En lo puramente orquestal aparecen: *Por mis valles y montañas* (poema para cuerdas), *Presencias de mi terruño* (poema para clarinete, violonchelo y orquesta), *Concierto para violín y orquesta*, *Suite para violín, cuerdas y percusión*, *Concierto para violín, cuerdas y percusión*, *Concierto para violín y orquesta de cámara*, *Concierto para clarinete y*

Concierto para flauta.

Como director, Barraquero ha ofrecido desde 1957 más de 60 conciertos al frente de la Sinfónica UNC, siempre como director invitado. Además, dirigió sinfónicas de Córdoba y San Juan.

En la Escuela de Música UNC dictó las cátedras de Armonía, Morfología, Instrumentación, Lectura de partituras y Orquestación. Fue director del Coro de Cámara de la UNC durante 22 años y desde 1990 hasta 1994 estuvo contratado como director asistente e invitado de la actual Orquesta Filarmónica de Mendoza.



Arriba: La violinista Cecilia Barraquero interpretará una obra de su padre.

Derecha: Lars Nilsson estrena un concierto para flauta de Carlos Barraquero.



BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR, María del Carmen. *Folklore para armar*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1991.
- ANTÓN, Susana. “Carlos W. Barraquero, biografía”. *Diccionario Enciclopédico de las Artes de Mendoza, área música*. Mendoza, Dirección Provincial de Cultura, inédito, 1994.
- ARETZ, Isabel. *El folklore musical argentino*. Buenos Aires, Ricordi Americana. 1952.
- BÉHAGUE, Gérard. “National Style versus Musical Nationalism: Villa-Lobos’s Eclecticism”, *Heitor Villa-Lobos: The Search for Brazil’s Musical Soul*. Austin (Texas), Universidad de Texas en Austin, 1994, Cap. 3, pp. 145-157.
- DAHLHAUS, Carl. “Nationalism and Music”, *Between Romanticism and Modernism: Four Studies in the Music of the later Nineteenth Century*, Traducción al inglés: Mary Whittall. University of California Press. 1980.
- *Fundamentos de la Historia de la Música*. Barcelona, Gedisa, 1997.
- ECO, Umberto. *Cómo se hace una tesis. Técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura*. Barcelona, Gedisa, 1986.
- GARCÍA, María Inés, *Tradición y renovación. Historia social de las prácticas musicales de Tito Francia*. Santiago (Chile), Tesis de Magíster en Artes, mención Musicología, Universidad de Chile, 2006.
- GOYENA, Héctor, Bernardo ILLARI y Pola SUÁREZ URTUBEY. “Argentina”, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, Vol. 1, 1999, pp. 643-655.
- JEFFERIES, María. “Carmen de Juan. Transformaciones del estilo musical en su carrera compositiva”, *Huellas N° 4, Búsquedas en Artes y Diseño*. Facultad de Artes y Diseño, U.N.Cuyo, 2004, pp. 12-19.
- KRÖPFEL, Francisco. (Con la colaboración de María del Carmen Aguilar). “Propuesta para una Metodología de Análisis Rítmico”. Buenos Aires, Departamento de Música, Sonido e Imagen. Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, 1989.
- KURUCZ, Ladislao. *Vademecum musical argentino*. Buenos Aires, Vamuca, 1983.
- KUSS, Malena. “Nacionalismo identificación y Latinoamérica”, *Cuadernos de música iberoamericana n° 6*. Madrid, Fundación Autor, 1998, pp. 133-149.

LOYOLA de GOMENSORO, Enriqueta y Ana María OLIVENCIA. "Carlos W. Barraquero, una vida para la música", *Huellas n° 2, Búsquedas en Artes y Diseño*. Facultad de Artes y Diseño, U.N.Cuyo, 2002, pp. 165.

MANSILLA, Silvina. "Fontenla, Jorge", *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid, SGAE, Vol. 5, 1999, pp. 213-214.

MUSRI, Samira. *La música de cámara para flauta de Carlos W. Barraquero*. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, inédito, 2006.

MAURINO, Gabriela, "Raíces tangueras de la obra de Ástor Piazzolla", en García Brunelli, Omar (comp.). *Estudios sobre la obra de Ástor Piazzolla*. Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones, 2008, pp. 19-33.

OLIVENCIA, Ana María. "Barraquero, Carlos Washington", *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, Vol. 2, 1999, pp. 253.

----- *La creación musical en Mendoza*. Mendoza, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Cuyo, 1993.

----- *Trayectoria de Julio Perceval y tendencias dominantes en su producción musical*. Mendoza, Tesis de Maestría en Arte Latinoamericano, Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo, 2006.

OTERO, Higinio. *Música y Músicos de Mendoza*. Buenos Aires, Ministerio de Cultura y Educación, 1970.

PLESCH, Melanie. "La música en la construcción de la identidad cultural argentina: el *topos* de la guitarra en la producción del primer nacionalismo", *Revista Argentina de Musicología*, n° 1. Córdoba (Argentina), AAM, 1996, pp. 57-68.

----- "También mi rancho se llueve: problemas analíticos de una musicología doblemente periférica", en Ruiz, Irma y Elisabeth Roig (eds.), *Procedimientos analíticos en musicología*, Buenos Aires, INM, 1998, pp. 127-138.

----- "La lógica sonora de la generación del 80: Una aproximación a la retórica del nacionalismo musical argentino". Jujuy, *Mozarteum Argentino*, 2008, en prensa, pp. 1-31.

ROSEN, Charles. *Formas de Sonata*. Barcelona, Labor, 1994.

SACCHI de CERIOTTO, María Antonieta. "Mendoza", *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, Vol. 7, 2000, pp. 434-441.

SÁNCHEZ, OCTAVIO. *La Cueca Cuyana Contemporánea. Identidades sonora y sociocultural*. Tesis de Maestría en Arte Latinoamericano. Mendoza, Facultad de Artes y Diseño, U.N.Cuyo. Inédita, 2004.

----- “Nacionalismos y músicas tradicionales cuyanas: negociaciones en dos momentos del siglo XX”, *Revista Argentina de Musicología* n° 5-6. Buenos Aires, Asociación Argentina de Musicología, 2005-2006, pp. 61-98.

SUÁREZ URTUBEY, Pola. “Alberto Ginastera”, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, año VII, n° 7. Buenos Aires, UCA, 1986, pp. 137-152.

VERA, Verónica. *Análisis de “Tres Lenguajes Musicales”, trío para flauta, clarinete y fagot*. Mendoza, UNCUYO, Proyecto Carlos W. Barraquero y su música. Segunda Etapa: música de cámara, inédito, 2007.

ZAMACOIS, Joaquín. *Curso de Formas Musicales*. Barcelona, 4ª Ed., Labor, 1979.

SITIOS ELECTRÓNICOS:

MUSRI, Samira. “Charla con el Maestro Lars Nilsson”. Disponible en: http://www.flautistico.com/flautistico/flautistico.nsf/docs/Charla_con_el_Maestro_Lars_Nilsson. Fecha de último acceso: 13-8-2008.

SIN AUTORÍA MANIFIESTA. “Lars Nilsson. Nueva Vermland, un sueño”. Disponible en: <http://webs.satlink.com/usuarios/n/nilsson/larss.html>. Fecha de último acceso: 15-08-2008. Página actualizada en enero de 1999.

FUENTES CONSULTADAS:

- 1) Partituras manuscritas de Carlos Barraquero: *Concierto para flauta y orquesta; Tres lenguajes musicales; Miscelánea Musical*.
- 2) Recortes periodísticos cedidos por Cecilia Barraquero.
- 3) Archivo de programas de conciertos correspondientes a la Orquesta Sinfónica de la Univ. Nac. Cuyo.
- 4) Entrevistas a Lars Nilsson, Jorge Fontenla, Mirtha Poblet, Cecilia Barraquero y Ricardo Pontino.
- 5) Archivo de grabaciones correspondientes a la Orquesta Sinfónica de la Univ. Nac. Cuyo.

ÍNDICE DE EJEMPLOS MUSICALES

	Página
Ejemplo nº 1: Escala bimodal según María del Carmen Aguilar.....	19
Ejemplo nº 2: En el remanso.....	19
Ejemplo nº 3: En el remanso.....	20
Ejemplo nº 4: En el remanso.....	21
Ejemplo nº 5: En el remanso.....	22
Ejemplo nº 6: En el remanso.....	23
Ejemplo nº 7: En el remanso.....	25
Ejemplo nº 8: Añoranzas juveniles.....	27
Ejemplo nº 9: Añoranzas juveniles.....	27-28
Ejemplo nº 10: Añoranzas juveniles.....	29
Ejemplo nº 11: Añoranzas juveniles. Serie pentatónica.....	30
Ejemplo nº 12: Añoranzas juveniles.....	30
Ejemplo nº 13: Añoranzas juveniles.....	31-32
Ejemplo nº 14: Alusiones pentafónicas.....	34-35
Ejemplo nº 15: Alusiones pentafónicas.....	35-36
Ejemplo nº 16.: Alusiones pentafónicas.....	36-37
Ejemplo nº 17: Horas de soledad.....	39
Ejemplo nº 18: Horas de soledad.....	40
Ejemplo nº 19: Horas de soledad.....	41
Ejemplo nº 20: Horas de soledad.....	42
Ejemplo nº 21: Fuga escolástica.....	44
Ejemplo nº 22: Fuga escolástica.....	45
Ejemplo nº 23: Donosura de la danza.....	48
Ejemplo nº 24: Donosura de la danza.....	49
Ejemplo nº 25: Donosura de la danza.....	49
Ejemplo nº 26: Insinuaciones exáfonas.....	51
Ejemplo nº 27: Insinuaciones exáfonas.....	52
Ejemplo nº 28: Insinuaciones exáfonas.....	52
Ejemplo nº 29: Insinuaciones exáfonas.....	53
Ejemplo nº 30: Insinuaciones exáfonas.....	54
Ejemplo nº 31: Insinuaciones exáfonas.....	54
Ejemplo nº 32: Escolástico tradicional.....	58-59
Ejemplo nº 33: Escolástico tradicional.....	60
Ejemplo nº 34: Escolástico tradicional.....	61
Ejemplo nº 35: Escolástico tradicional.....	62
Ejemplo nº 36: Exáfono-Atonal.....	64
Ejemplo nº 37: Exáfono-Atonal.....	64-65
Ejemplo nº 38: Exáfono-Atonal.....	66
Ejemplo nº 39: Exáfono-Atonal.....	67
Ejemplo nº 40: Pentáfono.....	70
Ejemplo nº 41: Pentáfono.....	71
Ejemplo nº 42: Pentáfono.....	72
Ejemplo nº 43: Pentáfono.....	73
Ejemplo nº 44: Pentáfono.....	74
Ejemplo nº 45: Pentáfono.....	75
Ejemplo nº 46: Concierto para flauta y orquesta. 1º mov.....	82

Ejemplo n° 47: Concierto para flauta y orquesta. 1° mov.....	83
Ejemplo n° 48: Concierto para flauta y orquesta. 1° mov.....	84
Ejemplo n° 49: Concierto para flauta y orquesta. 1° mov.....	85
Ejemplo n° 50: Concierto para flauta y orquesta. 1° mov.....	86-87
Ejemplo n° 51: Concierto para flauta y orquesta. 2° mov.....	89-90
Ejemplo n° 52: Concierto para flauta y orquesta. 2° mov.....	91
Ejemplo n° 53: Concierto para flauta y orquesta. 3° mov.....	94
Ejemplo n° 54: Concierto para flauta y orquesta. 3° mov.....	95
Ejemplo n° 55: Concierto para flauta y orquesta. 3° mov.....	96-97
Ejemplo n° 56: Concierto para flauta y orquesta. 3° mov.....	97-98

ÍNDICE DE FIGURAS

	Página
Figura nº 1: Detalle de dedicatorias de Miscelánea musical.....	17
Figura nº 2: En el remanso. Diagrama.....	25
Figura nº 3: Añoranzas juveniles. Diagrama.....	32
Figura nº 4: Alusiones pentafónicas. Diagrama.....	37
Figura nº 5: Horas de soledad. Diagrama.....	43
Figura nº 6: Fuga escolástica. Diagrama.....	46
Figura nº 7: Donosura de la danza. Diagrama.....	50
Figura nº 8: Insinuaciones exáfónicas. Diagrama.....	55
Figura nº 9: Escolástico-tradicional. Diagrama.....	62
Figura nº 10: Exáfono-Atonal. Diagrama.....	67
Figura nº 11: Pentáfono. Diagrama.....	75
Figura nº 12: Orgánico del Concierto para flauta y orquesta.....	79
Figura nº 13: 1º Movimiento del Concierto. Diagrama.....	88
Figura nº 14: 2º Movimiento del Concierto. Diagrama.....	92
Figura nº 15: Resumen de la forma Rondó-Sonata	93
Figura nº 16: 3º Movimiento del Concierto. Diagrama.....	98

ÍNDICE

	Página
Agradecimientos.....	2
Capítulo 1: Introducción.....	3
1.1.- Presentación del compositor y selección del <i>corpus</i>	4
1.2.- Estudios referidos a Carlos Barraquero.....	7
1.3.- Motivación y fundamentación.....	9
1.4.- Hipótesis.....	10
1.5.- Objetivos.....	10
1.6.- Marco teórico-metodológico.....	11
1.7.- Estructura de la tesis.....	14
1.8.- Programa del Concierto-tesis.....	15
Capítulo 2: <i>Miscelánea Musical</i>, para flauta y piano (1984).....	16
2.1.- <i>En el remanso</i>	18
2.2.- <i>Añoranzas juveniles</i>	26
2.3.- <i>Alusiones pentafónicas</i>	33
2.4.- <i>Horas de soledad</i>	38
2.5.- <i>Fuga escolástica</i>	43
2.6.- <i>Donosura de la danza</i>	47
2.7.- <i>Insinuaciones exáfonas</i>	50
Capítulo 3: <i>Tres Lenguajes Musicales</i>, para flauta, clarinete y fagot (1978).....	56
3.1.- Primer movimiento.....	57
3.2.- Segundo movimiento.....	63
3.3.- Tercer movimiento.....	68
Capítulo 4: <i>Concierto para flauta y orquesta</i> (1995).....	77
4.1.- Primer movimiento.....	80
4.2.- Segundo movimiento.....	88
4.3.- Tercer movimiento.....	92
Conclusiones.....	99
Apéndice 1. Entrevistas.....	102
Apéndice 2. Documentación periodística.....	111
Bibliografía.....	115
Sitios electrónicos y Fuentes consultadas.....	117
Índice de ejemplos musicales.....	118
Índice de figuras.....	120
Índice general.....	121