

TÉCNICAS EXTENDIDAS EN LA COMPOSICIÓN

LATINOAMERICANA PARA CONTRABAJO: UNA PANORÁMICA

HISTÓRICO-SOCIAL

Dejo el laúd sobre el banquillo curvo
Y yo me quedo quieto, absorto en mi emoción
No hace falta que yo roce las cuerdas;
Las acaricia el viento y suenan solas
Po Chu Yi (dinastía Tang)

Introducción

El presente trabajo tiene como objetivo ubicar en un contexto sociocultural la producción musical de tres compositores latinoamericanos en relación a las técnicas extendidas en sus obras para el contrabajo como instrumento solista. Los compositores seleccionados para este trabajo son los siguientes: Mario Lavista (México, 1943); Carlos Mastropietro (Argentina, 1954); y Luis Naón (Argentina, 1961). Nos interesa destacar ciertos hechos musicales que incidieron directa o indirectamente en la visión de estos compositores sobre las técnicas extendidas y su efecto en el instrumento.

La historia del contrabajo en Latinoamérica se percibe con escasos o tal vez ningún acercamiento a fondo por parte de los estudios musicológicos. Conocemos muy poco o casi nada sobre compositores nuestros que hayan dedicado alguna obra al instrumento. Ni hablar sobre su difusión a través de recitales o conciertos donde los propios intérpretes aún estamos sujetos al repertorio centroeuropeo, sin ánimo de desvalorizarlo. Esta situación nos genera la necesidad en ahondar sobre el uso de éste, no sólo en el ámbito de la música orquestal sino en otras prácticas musicales que van más allá de una sala de concierto. Este interés es estimulado por el excelente momento que está viviendo el contrabajo a nivel internacional, hoy gracias a la plataforma tecnológica, podemos estar en contacto con las diferentes escuelas de ejecución, los repertorios actuales y la revalorización de la ejecución

histórica. Sin embargo, toda esta información muy valiosa para los intérpretes en general es nula para quien se quiera acercar con criterios históricos al contrabajo en Latinoamérica. ¿No hemos generado desde este lado del mundo, obras que promuevan y enriquezcan el conocimiento musical del instrumento? Y si hablamos dentro del ámbito interpretativo, ¿Quiénes han sido los nombres de los contrabajistas latinoamericanos que han divulgado el repertorio no sólo internacional sino el propio de la región? ¿Son los propios compositores nuestros los responsables por incentivar el acercamiento hacia el instrumento y dejarnos sus obras como documentos que nos puedan ayudar a reconstruir un repertorio latinoamericano? ¿Cuáles serían las características de ese posible repertorio? Obviamente, acá hay bastante por recortar y para llegar a concebir una tarea como esta, habría que comenzar a recopilar por países las obras escritas para el contrabajo y catalogarlas según los criterios musicológicos correspondientes. Por el momento, este trabajo se enfoca hacia la producción de música latinoamericana contemporánea para contrabajo generando las siguientes interrogantes: ¿Podemos concebir como parte de una historia de la música, el nacimiento, desarrollo, evolución y apogeo de una técnica interpretativa concebida como un sujeto histórico? ¿Existen obras paradigmáticas que configuren un repertorio latinoamericano para contrabajo? ¿Cuándo y quién compondría la primera obra de concierto para contrabajo en Latinoamérica? ¿Cuáles han sido las repercusiones de las técnicas extendidas en el ámbito de la música contemporánea o de concierto en Latinoamérica?

Algunas de las respuestas a estas interrogantes nos serán dadas al momento de establecer un marco temporal que englobe los acontecimientos socioculturales que en definitiva tienen su impacto en la creación artística. Otras respuestas podrán ser desveladas

ya en otro tipo de investigación. En nuestro caso, nuestro marco temporal para ubicar el contexto sociocultural en donde se desarrolló el encuentro entre nuestros compositores y las nuevas técnicas de ejecución instrumental estuvo determinado en las tres últimas décadas del siglo XX.

La selección de los compositores no es fortuita. Lavista, Naón, Mastropietro, los une poderosamente la inquietud por explorar las posibilidades tímbricas del instrumento. Han compuesto obras para contrabajo de carácter solista y también en formato de cámara. Comparten una intensa actividad pedagógica en diferentes centros de formación en Argentina, Francia, México y EEUU. Algunas de sus obras han sido grabadas y varios de ellos gozan de un prestigio internacional de alto reconocimiento y resonancia en la música de concierto. Ahora bien, todos ellos reflejan las pulsaciones musicales de sus respectivos países. Con esto queremos señalar que el acto de revisar, estudiar y escuchar sus obras escritas para contrabajo a finales del siglo XX, es al mismo tiempo, un ejercicio de construcción histórica sobre los condicionamientos sociales, culturales, políticos que rodearon los procesos creativos de cada uno de ellos y sus consecuencias en la transformación progresiva de las técnicas contemporáneas de interpretación del contrabajo, quizás un capítulo de los más recientes sobre la historia del instrumento en nuestro continente.

Antecedentes históricos

Acercarse a un fenómeno musical con el ánimo de explorarlo como hecho histórico, en este caso, las técnicas extendidas en el contrabajo a partir de las obras de tres

compositores latinoamericanos y su contexto durante las tres últimas décadas del siglo XX, debe considerar los postulados del musicólogo Carl Dahlhaus (1997) cuando afirma, “la historia no es el pasado como tal, sino aquello que el conocimiento histórico ha abarcado de él: lo que pesca la red del historiador” (p.53).

Por lo tanto, antes de comenzar con nuestra reconstrucción histórica sobre las técnicas extendidas en el contrabajo y la composición latinoamericana, nos vemos en la necesidad de ubicar al lector con algún breve concepto personal sobre este recurso basado en nuestra experiencia como ejecutante. Las técnicas extendidas tienen como objetivo la experimentación y manipulación sonora del instrumento tradicional a través de modos de ejecución no convencionales. En su libro, *The Contemporary Contrabass*, el eminente contrabajista norteamericano Bertram Turetzky¹ realizaría en 1974 una compilación explicativa de estos recursos técnicos convirtiéndose en una referencia obligatoria y quizás el primer intento en la historia del contrabajo del siglo XX en hacer mención a las nuevas técnicas de ejecución. A lo largo de este trabajo, Turetzky presentaría con ejemplos extraídos de obras de compositores en su mayoría norteamericanos, diversas vías para identificar los rasgos de esta concepción sonora del instrumento: modos de ejecución de pizzicatos, nuevas formas de frotar el arco sobre las cuerdas, el contrabajo como instrumento percusivo, el uso de los armónicos y los modos de amplificación y efectos electrónicos.

Posteriormente, en 1994, en París, se editaría un diccionario de sonidos con el título *Modes of Playing the Double bass* de Jean Pierre Roberts,² ofreciendo una revisión y

1 TURETZKY, Bertram (1974). *The Contemporary Contrabass*. Del Mar (CA), EEUU: University of California

2 Roberts, Jean (1995). *Modes of playing the double bass*. Paris, Francia: Edition Musical Guild

actualización sobre las posibilidades sonoras y tímbricas del instrumento enriqueciendo el camino que décadas atrás había iniciado Turetzky. La particularidad del trabajo de Roberts radicó en presentar su libro junto a dos discos compactos en los cuales se podía facilitar la comprensión de los diferentes aspectos tratados en el texto a través de la audición. Asimismo, ofrece un pequeño catálogo de notación contemporánea para ubicar visualmente los efectos sonoros basados en obras de compositores franceses, convirtiéndose en algún modo, en una especie de guía tanto para contrabajistas como compositores.

Y hablando en cierto sentido sobre la instauración de un canon de interpretación contemporánea del contrabajo, debemos mencionar al contrabajista italiano Stefano Scodanibbio (1956-2012). Su jerarquía está relacionada con la exploración de nuevas técnicas de ejecución y con el hecho de haber colaborado con compositores como Iannis Xenakis, Giacinto Scelsi, Luciano Berio, Donatoni y Luigi Nono quien en su *Prometeo* coloca en el score “*arco mobile á la Stefano Scodanibbio*”. Es justo durante la década de 1980 cuando su nombre es relacionado con lo que se llamó “Renacimiento instrumental del contrabajo”, el cual tuvo sus ecos en Latinoamérica.

Precisamente, en este lado del mundo recientemente hemos encontrado algunas investigaciones por parte de intérpretes del contrabajo con respecto al concepto de técnicas extendidas arrojando valiosos aportes sobre este tema. En Brasil, el contrabajista Alexandre Rosas (2013) nos ofrece en su libro “Técnicas extendidas do contrabaixo no Brasil” una revisión de la literatura brasileña para contrabajo y además nos ubica con respecto al panorama actual sobre el concepto de técnicas extendidas:

“El concepto de técnicas extendidas aquí utilizado comprende dos visiones más utilizadas por estudios del tema: elementos innovadores o elementos tradicionales en contextos diferenciados. La contrabajista e investigadores Sonia Ray (...) afirma que los conflictos de conceptos o terminología

frecuentes en aulas de clase, congresos y seminarios de investigación musical indican una necesidad de discusión más profunda sobre el tema.” (Rosas, 2013:12-traducción personal).

Precisamente, esta necesidad estriba en diferenciar las posturas actuales ofrecidas por Rosas en su libro con respecto al concepto de técnica extendida: técnicas innovadoras o técnicas tradicionales que evolucionaron hasta transformarse en una nueva técnica. Como bien afirma Rosas, “Es innovador tiende a querer definirse como extendidas por su originalidad en su forma de ejecución o por el contexto en el que son ejecutadas” (Rosas, 2013:12-traducción personal)

Ahora bien, si estamos hablando de resonancias musicales, en un contexto más amplio, en el devenir de la música de concierto latinoamericana de finales del siglo XX, espacio donde se articulan las obras de los compositores seleccionados, es imprescindible hacer mención del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) del Instituto di Tella en Buenos Aires, sobre todo por haber abierto en buena parte los caminos por donde transitaría la música de concierto a partir de su fundación a principios de la década del 60. Tomando en cuenta los registros de los programas de concierto del CLAEM, la práctica instrumental para el estreno de las obras tanto de los becarios como de los compositores europeos o norteamericanos, estuvo realizada tanto por los becarios convertidos en intérpretes de sus obras como por instrumentistas locales. Este dato es valioso porque nos ayuda a confirmar la apertura y sintonía de la práctica interpretativa hacia las nuevas formas de ejecución instrumental. Con el paso del tiempo, esta relación entre el compositor y el intérprete irá adquiriendo una importancia crucial que incidirá en la gestación de la obra misma.

Si bien, el CLAEM no instauró una determinada postura estética debido a la reinante diversidad que reunían sus becarios, tuvo dentro de ese espíritu colectivo un

común denominador: fomentar una alteridad musical que tuviese respuesta propia frente a la tradición moderna y vanguardista centroeuropea. Hoy ya transcurridos más de cincuenta años de esa fermentada década musical, si pudiésemos hablar de un legado post-CLAEM de estos compositores, más allá del compendio propio de sus obras, lo estaríamos encontrando en la formación de las posteriores generaciones musicales de sus respectivos países la cual lleva implícita la inequívoca direccionalidad estética que asumiría una parte de la composición latinoamericana durante las próximas décadas posteriores a su cierre en 1971.

Y empieza con luces de colores...

Con el estreno de la pieza para contrabajo *Strobo I* del compositor argentino Alcides Lanza en 1968, la cual hace uso de técnicas no convencionales de ejecución y la electroacústica, combinado con juego de luces y partituras en colores, estamos ante una obra factible de elevarse a la categoría de paradigmática o fundacional de un repertorio latinoamericano enfocado hacia la ejecución no convencional del contrabajo. Tal vez, estaríamos apresurando una respuesta afirmativa a esta hipótesis, pero es un hecho innegable que esta obra estrenada en los conciertos organizados por el CLAEM e interpretada por el compositor, Gerardo Gandini,³ quien no era contrabajista pero a juicio del compositor, un gran músico, representa una referencia obligatoria pero al mismo tiempo desconocida en los centros de estudio en la región más enfocados hacia el repertorio tradicional centroeuropeo.

La relación entre las técnicas extendidas en el contrabajo y la composición latinoamericana irá en un lento pero auspiciante progreso. En México con Mario Lavista,

³ “Strobo I” fue estrenada el 25 de octubre de 1968. Formo parte del ciclo de conciertos “¿Música o teatro?”.

(*Dusk*, 1980), en Brasil con obras de Claudio Santoro (*Mutation XI*, 1976). En Argentina, compositores como Carlos Mastropietro, y Luis Naón, representantes hoy de las nuevas poéticas musicales contribuirán a enriquecer ese repertorio inaugurado hace más de 40 años por *Strobo I* de Alcides Lanza.

Con la categoría “nuevas poéticas”, el musicólogo Pablo Fessel (2007) engloba los diferentes caminos sonoros recorridos por los compositores posteriores al CLAEM y de quienes crecieron bajo la dictadura argentina (1976-1983). A partir de este hecho social comenzaría a gestarse por parte no sólo de las tendencias musicales sino en todo los estadios de la cultura y sociedad, una necesidad por esculpir o agregar otra reinterpretación del país en términos de identidad. Uno de los rasgos que posee el rostro de la música contemporánea argentina según este autor está marcado por las connotaciones del concepto de *diáspora* (dispersión, mundo globalizado, exilio), concepto que ya había hecho su aparición durante la década del 90 como herramienta conceptual de la musicología y la etnomusicología para abordar las prácticas musicales latinoamericanas.⁴ Fessel (2007) resume la resultante de esa fisonomía musical así:

“(…) Una cierta condición diaspórica, que se podría asociar con la identificación del lugar de una ausencia: vacíos y desplazamientos que se proyectan sobre la biografía de muchos de los compositores argentinos contemporáneos. Tal vez se perfila así otra representación de la identidad argentina post-dictadura, una identidad que asuma la pertenencia cultural de los que no están, una identidad vinculada con la falta, la dispersión, la distancia, con un renovado nomadismo.” (2007: 19).

4 Al respecto Juan Pablo González (2013) en su libro *Pensar la música desde América Latina* hace mención de la investigación “Musical migrations” un conjunto de ponencias recopiladas sobre el concepto de diáspora llevado a cabo en un congreso sobre música popular en la Universidad de Michigan en 1997. González hace eco las conclusiones de los autores de dichas ponencias “ (...) migraciones musicales es una herramienta conceptual que conlleva procesos de dislocación, transformación y mediación que caracteriza las estructuras, producciones y performances musicales, cuando ellas cruzan fronteras nacionales y culturales, y cuando transforman su significado de un período histórico a otro” (pag 36-37).

Este recorte aproximativo sobre la descripción de los nuevos territorios que experimenta la música contemporánea argentina, nos permitirá comprender cómo se fueron articulando las estrategias compositivas hacia la exploración sonora de los instrumentos a través del contacto con las nuevas técnicas de ejecución y la actitud investigativa del propio compositor.

Explorando el contrabajo

Los compositores argentinos Carlos Mastropietro y Luis Náon, representantes de esas nuevas poéticas han colocado al contrabajo como instrumento solista en sus obras: *En una Cara* (1996) y *Ausente 4* (2007), haciendo uso de los recursos no convencionales que ofrecen las técnicas extendidas y la electrónica.

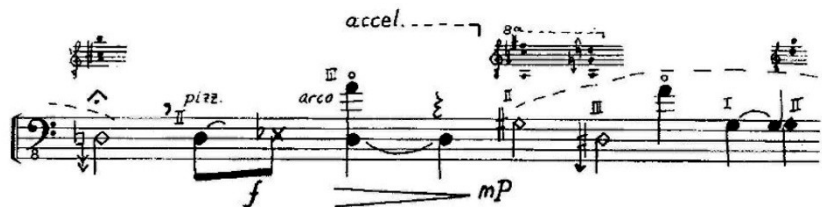
Carlos Mastropietro (1958) ha realizado la mayor parte de su labor formativa en suelo argentino recibiendo las enseñanzas de Gerardo Gandini, Mariano Etkin y posteriormente, con Coriún Aharonián, todos compositores vinculados con el CLAEM. Actualmente, dirige las cátedras de instrumentación, orquestación y composición de la Universidad Nacional de La Plata. Su nombre en la escena de la música contemporánea argentina resonó con mayor peso cuando presenta en el año 2011 su ópera de cámara *Todo esto*, basada en la novela *Historia del Llanto* del escritor argentino Alan Pauls (1959), la cual retrata desde la óptica autobiográfica del personaje, los sucesos políticos de la década de 1970.

Sin ánimo de hacer un análisis musicológico, ya que correspondería a los especialistas, podríamos indicar que las poéticas a la cuales se adscribe este compositor se manifiestan en torno a la jerarquización y manipulación de la materia sonora, como también un intento por renovar vínculos con la tradición que ha dejado la música popular. La

primera observación se expresa en *En una Cara*, obra para contrabajo, y en *La Chinche* (2005) para piano, violín, bandoneón y contrabajo donde se expresa una deconstrucción del tango y sus elementos internos, como parte de esa apuesta renovadora hacia la tradición.

Ante los progresivos códigos de inteligibilidad que poco a poco tuvo la música de concierto posterior a la Segunda Guerra Mundial, se ha hecho necesario paralelamente a este hecho, la necesidad por parte de los compositores de plasmar su pensamiento y filosofía musical en textos, entrevistas etc. Este tipo de literatura musical ha servido como puente al auditorio para orientarlo frente a esa arquitectura sonora, la cual seguramente, en una primera audición rayaría en lo inentendible. En este caso, el compositor Carlos Mastropietro se suma a esta clase de compositores-reinterpretes y asume el reto de la escritura. La obra para contrabajo solo *En una Cara* viene respalda por un ensayo musical homónimo editado por la *Revista del Instituto Superior de Música* de la Universidad Nacional del Litoral.⁵ La valoración de este texto tanto para intérpretes del contrabajo, compositores y musicólogos, está en la posibilidad de conocer mediante términos precisos cómo el compositor hace alusión a las técnicas extendidas en su obra. Para ello, el autor parte de dos divisiones: por una parte, define un conjunto al cual denomina recursos técnicos de ejecución el cual contempla dos dimensiones: *modalidades de producción del sonido y modos de ataque*. En el siguiente extracto encontramos ejemplos de multifónicos y armónicos naturales que pertenecen al ámbito de modalidades de producción de sonido y desde el conjunto de modos de ataque, la digitación percutida de la mano izquierda a partir de la nota Re en pizz:

5 Mastropietro, Carlos (2005). “En un Cara: estrategias instrumentales para contrabajo”. *Revista del Instituto Superior de Música*, 10, 148-163.



El segundo conjunto tiene que ver con lo que el autor denomina *recursos de instrumentación* aplicables no sólo al contrabajo sino a otros instrumentos de cuerda frotada. Para ello, el autor propone dos conjuntos: modulaciones tímbricas y generación de sonidos diferenciales. Por el momento, en este artículo nos limitamos a describir el primer conjunto (modos de producción de sonido y modos de ataque) ya que el segundo conjunto amerita un apartado específico.

En líneas generales, el texto de Mastropietro viene a convertirse en una gran guía que no sólo se conforma con la descripción o notación de determinada recurso, sino que incentiva al intérprete a profundizar con sentido crítico su rol dentro de la obra.

En un Cara fue estrenada en el año 2001 en el marco de la International Society of Bassist en Estados Unidos por el contrabajista Robert Black, actual representante de la música contemporánea para contrabajo. Pero también ha sido interpretada en Argentina por Carlos Vega (Orquesta Estable del Teatro Colón), uno de los principales divulgadores de este tipo de obras y también por el contrabajista Sergio Rivas (Orquesta de tango “Juan de Dios Filiberto” - Trío Rodolfo Mederos).

Luis Naón (1961) pertenece a ese grupo de compositores que ha asumido la condición diáspora así como otros artistas de su generación quienes fueron afectados directamente por la dictadura de la década de 1970, llevando consigo el recuerdo doloroso

de ese instante en que se rompen los vínculos con el lugar de origen en búsqueda de nuevos comienzos y perspectivas. “La dictadura y la sed de descubrir el mundo me empujaron a partir. Como tantos otros artistas descubrí para qué lado iba mi vida gracias al viaje, y a una larga estadía fuera de Argentina.” (Fessel, 2007: 217).

En París, lugar donde se establece a principios de la década de 1980 inicia el contacto con compositores como Stockhausen, Xenakis, Berio, y además, completaría sus estudios en el Conservatorio Nacional Superior de Música de París y en la Universidad de Paris VIII. Uno de los aspectos de la personalidad musical de Naón es su inquietante pensamiento nómada que no vacila en buscar en el mundo plástico, del cine, de la literatura, terrenos artísticos donde poder abonar su música, vínculos, paralelismos, bordes, en fin, su actitud rizomática reflejada en el carácter multidisciplinario de sus obras: *Tango del desamparo* (1987) para violonchelo, piano y cinta magnética; y *Speculum Memoria* (1992-1993) obra para orquesta; *Reflects* (1985) para clarinete, trompa, cello y 2 sintetizadores; *Cinco personajes en busca de altura* (1984-1985) para quinteto de vientos, todas premiadas a nivel internacional. Asimismo, hay un corpus de obras, llamado *los Ciclos*, en el cual la investigación y composición musical abarcó varios años ininterrumpidos de creación: *el Ciclo Urbana* (25 obras para diversas combinaciones instrumentales); *Ciclo Las Princesas* (un diálogo entre la coreografía francesa de la década de 1980 y la música). A lo largo de estos ciclos, Naón ha explorado las relaciones provocadas entre cada obra, los cuestionamientos sobre el espacio físico a intervenir musicalmente, la ciudad y las condiciones políticas que sugieren.

Al igual que el compositor Carlos Mastropietro, el tango viene a configurarse en la música de Luis Naón, sin embargo, su acercamiento hacia esta práctica musical no va a

estar concebida como una apuesta hacia la reivindicación sino más bien hacia el desciframiento de lo más íntimo del tango: su energía. A partir de allí, el tango empezó a merodear ese laberinto compositivo y nómada de Naón, en principio, como imagen musical de lo nostálgico y doloroso en sentido autobiográfico, y luego liberándose de ese cliché musical para aparecer sublimado, con menor presencia directa en sus obras.

Justamente, En el *Ciclo Las Princesas*, se encuentra la obra *Ausente 4*, para contrabajo y bandoneón (real o grabado). Compuesta en 2007 para el espectáculo *Las Princesas* como parte de la inauguración del Teatro Auditorio de Poitiers (Francia). En esta obra, Naón usa diferentes modos de ataque, de producción de sonido, conjugando la exploración tímbrica con un nuevo tipo de virtuosismo. Algunos de los pasajes exhiben el empleo de armónicos naturales y cuartos de tono como ejemplo de técnicas extendidas: el contrabajo en un pasaje con alturas en armónicos mientras la voz del bandoneón ejecuta el acompañamiento:

The image displays a musical score for the piece 'Ausente 4'. It consists of two staves. The upper staff is for the double bass, showing a melodic line with dynamic markings *pp*, *mf*, *sfz*, and *pp*. The lower staff is for the bandoneon, showing a more rhythmic accompaniment with dynamic markings *p*, *f*, and *p < mf*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and articulation marks.

Ausente 4 ha sido interpretada en Francia y tuvo su estreno latinoamericano en el año 2012 en Chile a cargo del contrabajista Carlos Arenas.

Mario Lavista (México) es sinónimo de vanguardia en la historia musical mexicana la cual floreció durante toda la década de 1970. Una de las obras instrumentales que plantea

el acercamiento por parte de Lavista a las nuevas técnicas de ejecución o extendidas es *Dusk*, (1980) para contrabajo solo. Anteriormente, ya iniciaría ese camino de exploración del sonido con las obras *Pieza para dos pianistas y un piano* (1975) y con *Canto del Alba* (1979), para flauta amplificada. Posteriormente, habría un segundo grupo de obras basadas en los principios de estas nuevas técnicas de ejecución como fueron las obras *Marsias* (1982) para oboe y copas de cristal; *Cuicani* (1985) para clarinete en si bemol; *Madrigal* (1985) para clarinete; y *El pífano*, para piccolo (1989).

Justamente, *Dusk* forma parte de este grupo de obras donde se manifiesta la visión personal que el propio Mario Lavista compartió como *Renacimiento Instrumental*, la cual significa redescubrir las posibilidades sonoras de un instrumento tradicional ocultas o guardadas en él. La manipulación del arco sobre las cuerdas como por ejemplo, el arco circular, el glissando de armónicos ascendente y descendente rozando los diferentes nodos de la cuerda, y la conjugación de armónicos naturales y artificiales son ejemplos del vasto conocimiento sobre las técnicas extendidas aplicadas al contrabajo por parte de este compositor:

fp (\leftarrow poco \rightarrow ad. lib) comenzar sul pont.
 begin sul pont.

[Arco circular } continuo e flessibile { entre sul pont y sul tasto.
 Circular bow } between sul pont. and sul tasto.]

Esta obra fue escrita y dedicada al eximio contrabajista norteamericano Betham Turetzky (1933), citado igualmente como referencia y es un hecho significativo ubicar en

un marco histórico-musicológico el encuentro por parte de este intérprete internacional del instrumento con la obra de un compositor latinoamericano. Posiblemente, este sea un hecho sin antecedentes ya que como bien recordamos, la obra *Strobo I* (1968) para contrabajo de Alcides Lanza no fue interpretada propiamente por un contrabajista.

Cuando leemos a Mario Lavista, podemos comprender cuáles fueron sus ideas musicales con respecto a las técnicas extendidas y posiblemente, inferir algunas diferencias estéticas con respecto a obras como *Strobo I* (1968) de Alcides Lanza, donde el contrabajo como instrumento es una vía de experimentación y no un fin en sí mismo.

“Me maravilla pensar que yo tomo un clarinete que es el mismo que básicamente conocemos y que ese instrumento me ofrezca no solamente dos o más voces al mismo tiempo, no únicamente acordes (...) Me ofrece la posibilidad de jugar con sus registros, de escucharlos de una manera diferente. Ésa es la atracción que tengo hacia los instrumentos tradicionales y eso va también muy unido a la atracción que siento por trabajar conjuntamente con los instrumentistas. Esto es algo que en el movimiento de la vanguardia de los años sesenta no se dio porque entonces la utilización de un instrumento era en contra del instrumento: se le quebraba y se le desarmaba y no había un trabajo con el instrumentista” (Moreno, 1996: 165).

Por tal razón, el *Renacimiento instrumental* fue considerado en su momento por Mario Lavista como la posibilidad de construir un nuevo virtuosismo relacionado más con la imagen y nobleza del instrumento que con el caprichoso protagonismo del intérprete como bien sucedió en diferentes épocas de la historia con Farinelli, Paganini, o para hablar del contrabajo, con Giovanni Bottesini.

“En la actualidad los instrumentos tradicionales están siendo literalmente reinventados a través de una nueva técnica que propone otra manera de concebir la música, es decir, de escucharla. Es por ello que las recientes técnicas instrumentales inciden directamente y en forma definitiva en el pensamiento musical de nuestro tiempo. Nos muestran la existencia de inusitados mundo sonoros, a la vez que anuncian el comienzo de un nuevo “ virtuosismo”, de un renacimiento instrumental del que no podemos ni debemos, sustraernos” (Lavista, 1990: 129).

En *Dusk* (1980), la obra está precedida por un epígrafe, trozos de un poema antiguo de la dinastía Tang, que anuncia la atmósfera de la obra, “*dejo el laúd sobre el banquillo curvo y yo me quedo quieto, absorto en mi emoción. No hace falta que yo roce las cuerdas, las acaricia el viento y suenan solas*”. En esta obra la voz del contrabajo adquiere tal metamorfosis a través de uso de armónicos artificiales, cuartos de tono, nuevas direcciones en el gesto del arco, que sorprende en una primera audición, sin estar frente al instrumento, la versatilidad escondida que redescubre Lavista.

Consideraciones finales

Luego de esta breve revisión sobre las técnicas extendidas en el contrabajo a partir de la producción musical de tres compositores latinoamericanos y sus contextos, podemos considerar las obras, los compositores y los hechos musicales relacionados con el instrumento, como nodos de una red, en este caso geográfica y cultural que nos sirve para establecer la progresiva aparición de estos lenguajes o estrategias instrumentales (técnicas extendidas) aplicadas al instrumento. Si bien, todos estos eventos se nos presentan aislados entre sí, nuestra reconstrucción en este caso, de carácter histórico social, nos permite interrelacionarlos como signos en rotación, con el propósito de describir cómo interactuaron nuestros compositores con las nuevas técnicas de ejecución. Quedará por realizar un paralelismo en cuanto a las características estético-musicales depositadas en las obras de cada uno de los compositores seleccionados y el tratamiento que hacen cada uno de ellos sobre las técnicas extendidas. Sin embargo, sobre este apartado, podemos señalar que el proceso de aplicación de las técnicas extendidas dentro del marco cronológico de compositores y obras citadas, ha obedecido a diferentes concepciones: el instrumento como

vía de experimentación sonora como ocurrió con las vanguardias de la década del 1960 hasta llegar a una indagación instrumental sobre las posibilidades del instrumento sin distorsionar la esencia del mismo como sucede con el *Renacimiento Instrumental* de Mario Lavista de la década de 1980. Por otra parte, podemos establecer un vínculo entre la experimentación sonora del CLAEM, específicamente, con la obra *Strobo I* de Alcides Lanza con las nuevas poéticas de Naón y Mastropietro. Los rasgos que podrían diferenciarla radican en una apropiación consciente de las estrategias tanto compositivas e instrumentales sobre el contrabajo que les permite explorar las posibilidades, límites y particularidades idiomáticas del mismo. Tal vez, será necesario indagar por cuáles vías se acercan los compositores a las técnicas extendidas para completar este capítulo de difícil y limitado acceso en cuanto a publicaciones específicas. Por el momento, ponemos en perspectiva algunos de los protagonistas y sus obras con el ánimo de difundir una parte del tratamiento musical del contrabajo por parte de la composición contemporánea latinoamericana.

BIBLIOGRAFÍA

- CASTIÑEIRA DE DIOS, José Luis (Coord.) (2011). *La Música en el Di Tella: Resonancias de la modernidad*. Buenos Aires: Secretaria de Cultura de la Nación.
- DAHLHAUS, Carl (1997). *Fundamentos de la historia de la música*. Barcelona: Editorial Gedisa
- FESSEL, Pablo (2007). *Nuevas poéticas en la música contemporánea argentina. Escritos de compositores*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional. Colección libros de Música.
- GONZÁLEZ, Juan Pablo (2013). *Pensar la música desde América Latina*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.

LAVISTA, Mario (1990). *Textos en torno a la música*. México: Centro Nacional de Investigación, documentación e información musical “Carlos Chávez”.

MORENO RIVAS, Yolanda (1996). *La composición en México en el siglo XX*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

ROBERTS, Jean (1995). *Modes of playing the double bass*. París: Edition Musical Guild

ROSAS, Alexandre (2014). *Técnicas estendidas do contrabaixo no Brasil*. Revisao de literatura, performance e ensino. Sau Paulo: Editora Unesp.

TURETZKY, Bertram (1974). *The Contemporary Contrabass*. California: University of California.

Artículos:

MASTROPIETRO, Carlos (2005). “En un Cara: estrategias instrumentales para contrabajo”, *Revista del Instituto Superior de Música*, N° 10, 148-163.