

NUEVA METODOLOGIA INSTRUMENTAL

P O R

Luis Clavero

EL autor de este artículo, profesor de flauta en el Conservatorio Nacional de Música, ha realizado una interesante labor, no sólo en el campo de la pedagogía práctica y en el de la ejecución, como solista o como miembro de la Orquesta Sinfónica de Chile, sino también en estudios experimentales, cuyo fruto ha sido recogido en su tratado «Técnica Superior de Flauta». El interés de este tratado y lo valioso de sus aportaciones a la técnica instrumental, nos ha movido a solicitar de don Luis Clavero un artículo en el que se informase a nuestros lectores, aunque fuera de la manera sumaria que cabe hacerlo en un artículo, sobre sus propósitos y contenido. Esperamos que los trámites que se siguen por parte del Instituto de Investigaciones Musicales para promover la edición de una obra sin duda de notable trascendencia, se vean coronados por el éxito, para que pueda así llegar en su integridad a manos de todos los interesados en estas materias. Entre tanto, la «Revista Musical Chilena» se complace en divulgar por los medios a su alcance, el trabajo señero de quien con tanto celo e infatigable voluntad contribuye al desarrollo de una de las esferas de la actividad musical menos frecuentadas, quizá por el considerable acopio de esfuerzos, conocimientos y sacrificios que ello supone.

No queremos cerrar esta nota sin recoger algunos de los juicios que ha merecido el método del profesor Clavero. La comisión técnica que nombró el Instituto de Investigaciones Musicales para considerar la obra citada, comisión que formaron los señores Carlos Isamitt, Ferruccio Pizzi y Juan Orrego, emitió un informe, del que extractamos lo siguiente: «La obra del profesor Luis Clavero es del todo útil y oportuna para la enseñanza del Conservatorio, porque los métodos antiguos no contemplan los ejercicios técnicos que ella contiene. La necesidad de estos ejercicios está impuesta por las complejidades características de la música moderna, ya que los instrumentos de que tiene que valerse el ejecutante, que no han progresado en la misma medida, exigen al instrumentista una musicalidad y una técnica superiores, capaces de suplir esa manifiesta inferioridad. El método no sólo puede servir para la formación del flautista, sino que sus ejercicios podrían ser adaptados para los demás instrumentos de madera y bronce. Los ejercicios que el método contiene están pedagógicamente presentados, con explicaciones sencillas de los problemas que proponen y con un sentido progresivo en su disposición y continuidad». El compositor y destacado intérprete flautista norteamericano David Van Vactor, expresa: «Deseo recomendar esta obra como un real aporte al material existente para flauta y como un valioso complemento de perfección para alumnos avanzados y profesionales. Actualmente, el material de enseñanza está por debajo del desarrollo técnico de los compositores. En el método del Sr. Clavero hay ejercicios poco comunes, de gran utilidad; por ejemplo, nuevas escalas y estudios de intervalos y algunos pasajes muy difíciles con respecto a cambios rítmicos». El experimentado director

de orquesta francés, Paul Paray, considera esta obra «clara, lógica, nutrida de inteligentes ejemplos», para concluir que «aporta en el estudio de la flauta un elemento nuevo y permite al alumno adaptarse rápidamente a los diferentes estilos de los maestros de la música». En parecida opinión abundan los maestros Fritz Busch y Hermann Scherchen, así como los compositores chilenos Pedro Humberto Allende, Alfonso Leng, Carlos Lavín, Próspero Bisquertt, Samuel Negrete y otros.

* * *

AUN cuando hace un cuarto de siglo hice durante tres años algunos estudios de flauta en el Conservatorio Nacional de Música, puedo afirmar que, en realidad, mi formación artística ha sido la del autodidacta, con la sola excepción del estudio de la teoría y solfeo que realicé en ese mismo plantel, bajo la dirección del excelente profesor Ferruccio Pizzi. En el conocimiento del instrumento no fuí muy afortunado, ya que debí abandonar, al darme cuenta de ello, las anacrónicas y antipedagógicas enseñanzas que se me impartieron. Tales causas me obligaron a seguir estos estudios en un terreno absolutamente personal. A pesar de los inconvenientes que ello me representó, creo honradamente que logré colocarme como profesor y como ejecutante a la altura de las exigencias de nuestros tiempos.

Movido por mi irrefrenable inquietud hacia el progreso y el perfeccionamiento, comprendí muy pronto cuánto representaba para nuestro ambiente musical el contacto con las grandes obras modernas que, con toda su extensa gama de dificultades, comenzaban a hacerse presentes junto a las obras de los estilos antiguos. Esto acontecía dentro y en virtud del revolucionario movimiento lanzado el año 27 por Domingo Santa Cruz y Armando Carvajal, movimiento que llegó a convertirse en exitosa realidad mediante el decidido e inteligente apoyo de una masa de valiosos ejecutantes, núcleo del organismo que hoy enorgullece al país: la Orquesta Sinfónica de Chile, del Instituto de Extensión Musical.

Desde mis labores como ejecutante de la Orquesta Sinfónica y como profesor del Conservatorio, pude observar en toda su magnitud el vacío completo en materia de metodología instrumental moderna de que adolecía la enseñanza musical del país, cosa que tendría que repercutir desfavorablemente en el desenvolvimiento artístico iniciado hacía poco. Sin el debido conocimiento de las abstrusas combinaciones estructurales de las obras modernas, pensaba yo, es bien difícil que los ejecutantes pretendan comprender y luego dar una versión conscientemente artística de su contenido. Pero lo peor de todo era que el conocimiento profundamente técnico de esa clase de obras y la adecuada enseñanza tampoco existían en los países de más antigua y avanzada cultura. Sería curioso averiguar las causas que impidieron la creación de obras didácticas de tal naturaleza en momentos en que la ampliación de conocimientos era más necesaria

que nunca, pero no creo que el instante sea oportuno para ello. Tal vez haya sido porque la posición y categoría del autor de un método de estudio instrumental no ofrece perspectivas de gloria como las de un compositor. No deja de causar alguna sorpresa el que se haya llegado hasta el presente sin que nadie, ni particulares ni instituciones, hayan tomado iniciativas para dar forma a una o a varias obras de aprendizaje artístico, que habrían permitido a los profesionales encontrarse en un plano más alto de capacidad interpretativa, especialmente en relación con las obras modernas y contemporáneas, con su inherente y abrumadora complejidad tonal y rítmica. Consecuencia de esa ampliación en los elementos expresivos y de la variedad estilística es que la profesión del intérprete de música se ha ido convirtiendo en la más exigente y difícil.

Coincidiendo con las realidades antes señaladas, podía observarse que, en esos mismos instantes, el movimiento universal de la música, en sus más avanzadas formas, evolucionaba rápidamente, pasando de su etapa de experimentación hacia un estado de singular privilegio en el cual el genio de los compositores, liberado ya de rigideces y limitaciones, contaba, al servicio de su inspiración y fantasía, con los abundantes materiales que aparecieron con la iniciación de la época moderna y que enriquecieron el acervo musical. En tal proporción, que puede afirmarse, sin temor a la hipérbole, que las posibilidades para los compositores actuales se han centuplicado en comparación con los exigüos elementos con que compusieron los autores antiguos.

Todas mis observaciones en el terreno descrito, me llevaron a la conclusión de que esta anómala y contradictoria situación podría prolongarse indefinidamente, con toda su secuela de retrógrados efectos, si nada se hacía por modificarla.

Bien sabemos que el arte musical, como todas las demás artes y las ciencias, ha experimentado también la influencia del rápido movimiento evolutivo que nuestro siglo ha impuesto al pensamiento humano en todos los órdenes de la vida. Tal predicamento llevaba a considerar como algo indispensable que en la realización de una obra metodológica moderna para el estudio de un instrumento determinado no sólo debían concurrir los atributos propios de la más adelantada pedagogía, sino que ese método debía ser capaz hasta de prever las posibles contingencias y novedades que todavía no se habían presentado.

Estas reflexiones me dieron el necesario impulso para atreverme, no obstante mis escasas luces, a realizar algunos experimentos sobre estas materias, para ver si algo me resultaba que mereciera calificarse de orientación moderna en el aprendizaje de la interpretación en la flauta; orientación que ya entonces—hace doce años—estimaba como de impostergable y absoluta necesidad. Abreviando un tanto, debo expresar que a través de la paciente búsqueda de ideas que pudieran conducirme a la realización metodológica que estaba persiguiendo, mi concepto sobre estas cosas necesitó ir ampliándose constantemente debido a la vastedad que iba adquiriendo el asunto, en su forma global, dado que esa era la forma que conve-

nía adoptar: resumir en uno solo o sea, presentar estrechamente ligados todos los problemas no tratados que afectaban a la ejecución de los nuevos estilos musicales: infinidad de nuevas combinaciones rítmicas y nuevos elementos melódicos, etc.

No puedo ocultar que en cierto momento, al constatar que la tarea se iba tornando a cada momento más difícil de lo que yo había previsto, experimenté algún desaliento; pero, luego de reponerme, volví a mi empresa con renovados bríos hasta lograr darla cima. Hoy puedo exclamar con verdadera satisfacción que creo hasta haber logrado sobrepasar las pretensiones con que inicié el trabajo, puesto que aquello que tuve en vista para dedicarlo particularmente a la flauta, ha venido a culminar en una obra adaptable a toda clase de instrumentos; de consulta general, por la diversidad de materias que la integran.

Antes de pasar a la exposición de las materias principales de mi obra, que espero habrán de interesar a los lectores, voy a dedicar algunas líneas ilustrativas a una de ellas. El aspecto polirrítmico, en todas sus variedades, lo he contemplado desde el ángulo de que no deben ser los directores—en aquellos casos de 3 y 4 o de 3 y 5 tiempos, etc.—los que tengan la obligación de marcar ambos ritmos puesto que no sólo dos ritmos simultáneos pueden escribirse: también pueden ser tres y más. Esta regla tiene aún más obligada validez para las obras de cámara, cuanto que la mayor parte de ellas se toca sin dirección, lo que presenta para el artista ejecutante mayores dificultades que en la música sinfónica. Esta breve explicación demostrará que la solución de la materia polirrítmica debe ser de la responsabilidad exclusiva de los ejecutantes.

Mi Método contiene las siguientes materias como principales:

1.—Enseñanza teórica y práctica de trece nuevas escalas, a saber: oriental, exótica, pentáfona mayor, pentáfona menor, por tonos enteros, mayor-menor. Y las siguientes politónicas: de Sol y Fa, de La y Fa, de Sib y Re, de Lab y Sol, de Re y Mib, de La y Sib, de Mi y Fa.

2.—Fórmulas matemáticas para la exacta división de todos los grupos irregulares, como tresillos de 2, 4, 5 y 7 tiempos; tresillos en doble compás de cuatro tiempos y en compases combinados; cuatrillos de 3, 5, 6 y 7 tiempos; quintillos de 2, 3, 4, 6 y 7 tiempos, en doble compás de cuatro tiempos y también en compases combinados.

3.º—Nueva técnica en el empleo del doble golpe de lengua, que permite la ejecución clara y controlada de los quintillos y septillos *staccato*. Esta misma técnica sirve de igual manera para todos los instrumentos que usan el doble golpe.

4.—Nueva técnica para efectuar el *Fruatto* o *Flutterzunge*, técnica que permite a los ejecutantes que tienen desarrollada la úvula, transformar el *Flutterzunge* en *Flutterzäpfchen* (aleteo de úvula), con lo cual se evita lo ruidoso de dicho efecto y se le convierte en algo netamente musical.

5.—Estudio práctico sobre una gran diversidad de cambios de compases, con la inclusión de problemas sobre equivalencia de

valores y del mantenimiento de un mismo valor a través de muchos cambios de compases.

6.—Presentación, con explicación elemental, de la «técnica de los doce tonos», ideada por Schoenberg y perfeccionada por Alban Berg. Ilustran esta presentación numerosas «series fundamentales» de distintas obras, un «Capricho» para flauta sola y un trozo para flauta y piano expresamente dedicado a la obra.

Seguidamente del estudio teórico y mecánico de todas esas materias, se entra al conocimiento de su empleo artístico, para cuyo objeto compuse un apreciable número de trozos. Concurren a este mismo fin varios fragmentos de obras famosas y algunos trozos dedicados a este trabajo.

No creo avanzar una apreciación muy personal si afirmo que la ampliación de conocimientos de los ejecutantes, en la profundidad y proporción que abarca el contenido de esta obra, ha de resultar en un proporcional aumento de su musicalidad y capacidad técnica. Ello, por lógica consecuencia, comenzará beneficiando, en primer término, la ejecución de las obras de estilo antiguo.

En su primera edición, el material de esta obra va a ser dedicado de inmediato a flauta o violín, ya que para ello no hace falta ninguna adaptación o escritura especial. Más adelante se irán haciendo, para otros instrumentos, las adaptaciones que se considere de más urgencia.

Espero, finalmente, que la difusión amplia de esta nueva clase de estudios, que constituyen un eslabón con los métodos de épocas anteriores, demuestre a los compositores que ahora es posible utilizar muchas combinaciones y efectos que hasta hace poco eran consideradas literalmente impracticables.