

Danzas de formas y volúmenes sonoros: Ramón Lazkano y su *Igeltsoen Laborategia**

(Dance of sound forms and volumes. Ramón Lazkano
and his *Igeltsoen Laborategia*)

Gan Quesada, Germán

Univ. Autònoma de Barcelona. Fac. de Filosofia i Lletres.

Campus Universitari de Bellaterra, s/n.

08193 Bellaterra – Cerdanyola del Vallès

german.gan@uab.cat

Recep.: 25.02.2011

Acep.: 28.04.2011

BIBLID [2174-551X (2011), 18; 349-362]

A lo largo de la primera década de este siglo, Ramón Lazkano (Donostia, 1968) ha integrado buena parte de su música camerística en una serie, Igeltsoen Laborategia, que toma como referente el "Laboratorio de tizas" de Jorge Oteiza; este texto es un primer acercamiento a las características comunes que vertebran el conjunto y a las constantes estéticas y estilísticas de su lenguaje compositivo.

Palabras Clave: Estética musical contemporánea. Ramón Lazkano. Jorge Oteiza.

Mende honetako lehen hamarkadan zehar, Ramon Lazkano (Donostia, 1968) musikagileak, Jorge Oteizaren "Laboratorio de tizas" erreferentziatzen harturik, Igeltsuen Laborategia izeneko sailean xertatu du bere ganbera-musikaren parte handi bat; obra bere osotasunean egituratzen duten ezaugarri komunei eta haren konposizio-hizkuntzaren konstante estetiko eta estilistikoekin egindako lehen hurbilpen bat da testu hau.

Giltza-Hitzak: Musika-estetika garaikidea. Ramón Lazkano. Jorge Oteiza.

Tout au long de la première décennie de ce siècle, Ramon Lazkano (Donostia, 1968) a intégré une bonne partie de sa musique de chambre dans une série, Igeltsoen Laborategia, qui prend pour référence le "Laboratorio de tizas" de Jorge Oteiza; ce texte est une première approche des caractéristiques communes qui articulent l'ensemble et les constantes esthétiques et stylistiques de son langage compositionnel.

Mots-Clés : Esthétique musicale contemporaine. Ramón Lazkano. Jorge Oteiza.

* Este texto es la versión original, revisada y ampliada, de la contribución publicada, en edición bilingüe francesa e inglesa, en el volumen colectivo ROULLIER, Pierre (dir.) (2011). *Ramon Lazkano. La ligne de craie*. Paris: Ensemble 2e2m, bajo los títulos "Danse des formes et des volumes sonores: Ramon Lazkano et son *Igeltsoen Laborategia*"; pp. 59-69, y "Dance of sound forms and volumes. Ramon Lazkano and his *Igeltsoen Laborategia*"; pp. 131-140.

1. PRELUDIO

Supongo que, como la energía, en el arte nada se 'crea' ni se destruye, 'sólo' se transforma. Renegar una tradición, refutar una influencia, no es ni siquiera un acto suavemente transgresor, sino el reflejo de un espíritu que aspira a una emancipación que nuestra memoria impide (Lazkano, citado por Irizo, 2005).

En la consecución de una energía sonora propia, en la tensión perpetua de búsqueda de referentes estéticos que alimenten el espíritu creativo que caracterizan la poética musical del compositor donostiarra Ramon Lazkano, la sostenida labor en la escritura de las obras de cámara que conforman su colección *Igeltsoen Laborategia (Laboratorio de tizas)* constituye un hito fundamental: no sólo por lo dilatado de su arco cronológico, iniciado en 2001 y prolongado hasta la actualidad, sino por su propio carácter integral –recordemos que a inicios de la década ya estaba embarcado en otro ciclo camerístico, *Itzalen Zikloa (Ciclo de sombras)*–, la condición del impulso artístico que da pie a su composición y la naturaleza de los presupuestos técnicos, expresivos y estéticos que en él se despliegan.

En efecto, a partir de 2001, Lazkano vuelve sus ojos al taller del artista: el *laboratorio experimental* del escultor de Orio Jorge Oteiza (1908-2003), ese espacio que, "... no es el lugar del rendimiento final, sino el de la búsqueda, el de la interrogación"¹, desencadena en el compositor una reflexión intensa, concretada en la superposición de cinco ciclos internos cohesionados por imágenes titulares de poderosa capacidad sugerente –"Hatsik" (aliento), "Egan" (vuelo), "Laiotz" (pasaje umbrío), "Wintersonnenwende" (solsticio de invierno) y "Errobi" (río)–, por un tratamiento musical que se adentra radicalmente en su complejidad intrínseca y despliega, por un lado, una estructura temporal volcada hacia la interioridad, rehuyendo la imposición de retóricas formales (Chamizo, 2009: 5), y, por otro, reivindica la capacidad expresiva del fragmento, de lo provisional y desgastado como símbolos de la intervención del creador sobre el material sonoro, en correspondencia con la fragilidad física de los modelos geométricos inestables reiterados por Oteiza en su *Laboratorio de tizas*²:

La tiza, en tanto que materia blanca y luminosa, que al trazar el signo comunica gastándose y agotándose en la huella que así deja; la tiza, que chirría contra la pizarra, que es una extensión de la mano y de esta manera una prótesis del hombre, cuyo recuerdo está ligado a la infancia y a la experiencia del aprendizaje y que exterioriza el pensamiento con su materia desmenuzable, se erosiona y convierte en polvo, volviéndose una metáfora del propósito y del objeto de esta música³.

1. "El sonido de las tizas de Oteiza". *Diario de noticias de Gipuzkoa*, 10-6-2008.

2. Una conexión que puede verse en el documental, cercano a una hora de duración, realizado para la cadena pública de televisión vasca EITB por Francesca Bartellini en 2008 bajo el título de *El laboratorio de tizas* y estrenado en el Planetario de Pamplona el 11 de diciembre de dicho año.

3. Comentario del compositor a propósito de *Errobi-1* (comunicación personal del compositor, e-mail con fecha 14-7-2010).

La elección de plantillas instrumentales de gran diversidad y potencialidad en su tratamiento tímbrico –con el apoyo, en buena parte de ellas, sobre la capacidad de generación de resonancias y afloramiento de armónicos del piano– oscila entre el despojamiento instrumental (*Wintersonnenwende-2*, *Wintersonnenwende-4*, *Errobi-1*) y una cierta tendencia a una ampliación de densidades sonoras (*Egan-2*, *Egan-3*) en que la proliferación del gesto seminal se acentúa; el proyecto, aún en estudio, de continuar la serie de “Hatsik” con otras tres piezas que abrirían el ámbito a instrumentos no empleados aún en la colección, caso del oboe o el arpa, confirma una voluntad de exploración tímbrica común a toda la música de Lazkano y especialmente seductora para el oyente en esta serie de obras camerísticas.

De modo significativo, el impulso generador de la colección de Lazkano surge de lo que podría considerarse, *prima facie*, la lenta superación de un silencio creativo: en efecto, tras el monumento al compositor Padre Donostia en Agiña, Lesaka (Navarra), fechado en 1959, Oteiza decide la interrupción del desarrollo del “Propósito experimental” estético que había emprendido en la década de los cincuenta y que, con logros subsidiarios tan notables como sus estudios de perforación y maquetas en vidrio para la integración lumínica en escultura, emprendidos entre 1954 y 1957, le habían conducido al despojamiento geométrico del espacio y al establecimiento de extensas series constructivas.

Estas series, conformadas por integración y fusión de unidades materiales abiertas en torno de elementos diagonales y de la “naturaleza activa y funcional del vacío” (Badiola, 1988:39), encuentran su unidad en el uso de unidades expresivas mínimas espacio-temporales –“estetisemas”, según el término empleado por Badiola–; obras como *Construcción vacía* (1957), *Homenaje a Malevich* (1957), *Desocupación de la esfera* (1958) u *Homenaje a Mallarmé. Conclusión experimental n° 3* (1958) jalonan el final de un itinerario plástico corroborado expositivamente en la Bienal de São Paulo de 1957 y en la Biennale veneciana de 1976.

Sin embargo, la posibilidad de expansión de este modelo de abstracción sólo ha quedado en suspenso; entre 1972 y 1974, Oteiza reemprende su camino *ab initio* consagrando su atención a los gestos seminales de su obra “metafísica” anterior, al poner su atención en la ingente colección –conservada en la actualidad en la Fundación Museo Jorge Oteiza de la localidad navarra de Alzuza y cuya presencia fotográfica en la Documenta de Kassel de 2007 llamó la atención de la crítica de arte internacional– de piezas en pequeño formato y humildes materiales (tiza, papel, latón, escayola, madera, corcho) conocida como *Laboratorio de tizas* (*Igeltsoen Laborategia*).

En ella se recogen, *in nuce*, los principios estéticos que rigen la obra oteiziana y que subyacen en la colección de Lazkano; sin olvidar elementos que asimismo encuentran su eco lejano en la poética del compositor, como la necesidad de una confrontación crítica y personal con el devenir estético de la actividad artística, la existencia de una tan innegable como compleja identidad espiritual vasca (Ugarta, 1996) o la incardinación ética del creador en su pano-

rama sociopolítico, son la imperiosa incorporación, negativa o positiva, de la dimensión temporal en el discurso escultórico, la fusión orgánica de elementos dispares hacia su aniquilación individual, tal como propugna la “Ley de Cambios” de Oteiza (Álvarez, 2003), y, sobre todo, el propio concepto de despliegue integral de materiales mínimos de nítidos perfiles iniciales aspectos que, encarnados sonoramente, no resulta en exceso aventurado sospechar a lo largo de *Igeltsoen Laborategia* del compositor donostiarra.

ERROBI - 2

pour flûte basse, clarinette basse et piano

Commande d'État pour l'Ensemble Accroche Note

Ramon Lazkano, 2008-2009

$\text{♩} = 96 \text{ ca}$ ($\text{♩} = 192 \text{ ca}$)

haletant, très léger

Flûte basse

ppp

haletant

Clarinette basse en si \flat

pppp

$\frac{4}{4}$ $\frac{4+3+2}{16}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{5}{16}$

toujours fluide et léger

Piano

pppp

sost → *fino al segno*, *sempre una corda*

(bloquer la pédale gauche afin de disposer de la pédale droite pour utiliser occasionnellement des $\frac{1}{2}$ pédales)

5

FL.B.

CL.B.

$\frac{4}{4}$ $\frac{3+4}{16}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{6}{16}$

Pno

Fig. 1. Errobi-2, cc. 1-8 (Le Chant du Monde MC 4529)

Tabla 1. *Igeltsoen Laborategia*

Título	Fecha(s) de composición	Plantilla	Duración	Estreno
Hatsik-1	2001	Requinto, trombón, violonchelo y piano	5'	Viena, 25.10.2001. Ensemble Wiener Collage
Hatsik-2	2002	Saxofón alto, contrabajo, acordeón y percusión	3'30"	Linz, 26.11.2003. Ensemble Wiener Collage
Laiotz Cinco piezas: Laiotz-Bat Laiotz-Bi Laiotz-Hiru Laiotz-Lau Laiotz-Bost	2003	2 pianos y 2 sets de percusión	10'	París, 24.9.2004. Patrick Zygmanski, Tamayo Ikeda (piano), Florent Jodelet, François Desforges (percusión) [Grabación radiofónica]
Hatsik-3	2004	Violín, clarinete, saxofón alto y piano	6'30"	Cádiz, 20.2.2005. Ensemble Taller Sonoro
Wintersonnenwende-1	2005	Trio de cuerda y celesta	2'30"	Viena, 21.12.2005. Ensemble Wiener Collage
Egan-2	2006/07	Conjunto instrumental (flauta, clarinete, percusión, piano y violonchelo)	8'	Granada, 8.5.2007. Ensemble Taller Sonoro
Egan-1	2006/09	Conjunto instrumental (flauta, clarinete, trompa, trompeta, percusión, violín, viola y violonchelo)	3'	París, 1.4.2006. Ensemble Orchestral Stringendo / Jean Thorel [Estreno de la versión revisada]. Berlín, 23.1.2010. Plural Ensemble / Fabián Panisello
Egan-3	2007	Conjunto instrumental (clarinete bajo, acordeón, percusión, piano, violín, viola, violonchelo y contrabajo)	10'	Dijon, 24.11.2007. Ensemble XXI / Dominique Dournaud
Wintersonnenwende-2 (en tres movimientos)	2007	Violonchelo y piano	3'30" 3'50" 4'30"	San Sebastián/Donosti, 9.8.2008. Razvan Suma (violonchelo), Josu Okiñena (piano) [Estreno de la versión íntegra]. Salamanca, 28.11.2008. Delphine Biron (violonchelo), Natalia Baquero (piano)
Errobi-1	2008	Flauta y piano	10'	Varsovia, 20.9.2008. Mario Caroli (flauta), Silva Costanzo (piano)
Errobi-2	2008/09	Flauta, clarinete bajo y piano	10'	Toulouse, 12.11.2010. Ensemble Accroche Note
Wintersonnenwende-3	2009	Violín, violonchelo, piano y percusión	7'	Madrid, 15.6.2009. Ensemble Residencias
Wintersonnenwende-4 (en dos movimientos)	2009	Violín y piano	3'30" 3'20"	Monterrey (México), 2.6.2010. Andrés Balaguer (violín), Natalia Baquero (piano)
Oinatz-Egan-4	2010	Orquesta de cámara	15'	París, 19.5.2011. Ensemble 2e2m / Pierre Roullier

2. IGELTSOEN LABORATEGIA: DE LA ENTIDAD INDIVIDUAL AL CONCEPTO CÍCLICO

El tiempo es un elemento, un cuerpo simple que no se halla en la naturaleza artística sino en combinación con el espacio, de manera que constituye un compuesto químico, una duración estética (Oteiza, 1944, citado por Álvarez, 2003: 70).

Ya en *Hatsik-1* (2001), la estructura ternaria claramente perceptible, pese a la unificación de las secciones por un *tempo* común, esconde una extrema diferenciación dinámica y de gestos sonoros, en permanente tensión entre el espacio microtonal y cromático: una figura nerviosa del piano, que en el tramo central depara *ostinati* acordales, desemboca en una acumulación progresiva y fluctuante, en tres etapas, antes de generar la deformación de una línea melódica en diálogo entre requinto y violonchelo; las estrategias de búsqueda de elementos regulares –en este caso, rítmicos, incluso en un contexto de variación métrica continua– prosigue en *Hatsik-2*, un año posterior, en un proceso siempre *interrotto* en que cada instrumento adopta, por momentos, un protagonismo estratificado que lo configura casi en “personaje” de un drama sonoro: el contrabajo en armónicos, la puntuación de la percusión (triángulo, bongós, toms), la ondulante línea del saxofón o la aparición del acordeón en la sección central... se suman en una conquista progresiva del registro agudo, finalmente relajada.

Esta dicotomía entre elementos rígidos y fluidos del decurso temporal alcanza en las cinco piezas de *Laiotz* (2003) una feliz primera resolución, apoyada en la riqueza de timbres percusivos: si “Laiotz-Bat” apoya su inquietud rítmica nuevamente en una anábasis infinita, restringiendo en el registro agudo al dúo de pianos e incorporando como elemento armónico definidor el “tintineo” de segundas y séptimas, el perfil interválico se disuelve en “Laiotz-Bi” en la sonoridad del trémolo y en la inesperada cita (piano II, cc. 14-15; piano I, cc. 28-29) del conocido madrigal de Gesualdo *Moro lasso*; por su parte, “Laiotz-Hiru” no supone, en el centro de la composición, sino un énfasis en el carácter urgente del aspecto rítmico –casi diríamos un nuevo *scherzo barbaro*– hasta alcanzar la plena homorritmia y la irisación armónica de una altura Sol eje que lo funda, se resuelve en “Laiotz-Lau” con la reaparición, en este caso catabática, del motivo de Gesualdo en un contexto de extrema rarefacción dinámica y de distribución instrumental espacial que logra un concepto casi orgánico del timbre –trayendo a la memoria el uso de las músicas del Príncipe de Venosa por parte de Sciarrino (*Le voci sottovetro*, 1998)– antes de cerrar el arco de registro hacia las sonoridades más umbrías de tam-tam grave, bongós y bombo en “Laiotz-Bost”.

La conciencia de diversidad tímbrica que preside, más allá del carácter común de los presupuestos poéticos de partida, la escritura de la colección determina en *Hatsik-3* (2004) una atención extrema a las condiciones de emisión instrumental: en un *tempo* “flexible et hésitant (toujours fluide)”, que elude el rigor acentual, el ahogado timbre metálico del piano actúa como caja de resonancia para el clarinete y el saxofón, apremiados a emitir un “son rempli de souffle, très léger, en évitant à tout moment une émission trop affirmée et pleine” en con-

LAIOTZ-BAT

15 $\text{♩} = 112 \text{ ca}$

Piano I *fff*

Toujours fluide, évitez de marquer le temps *

Piano II *ppp*

Toujours fluide, évitez de marquer le temps

Percussion I Triangle

Percussion II Cymbale suspendue *pppp*

Fig. 2. Laiotz-Bat, inicio (Le Chant du Monde)

junción con los sonidos *flautando* del violín; la fragilidad del material (*glissandi*, trémolos, armónicos, mínimos movimientos descendentes semitonaes) imposibilita una construcción melódica definitiva y explora las posibilidades expresivas de esos gestos tan fugaces como permanentes hasta los límites de su propia supervivencia.

El proceso de despojamiento formal y riguroso control del contorno tímbrico más individualizado alcanza en la primera pieza del ciclo *Wintersonnenwende* (2005) su expresión más acabada y concisa, apenas dos minutos y medio de extrema delicadeza instrumental –a lo que contribuye, sin duda, la elección de registros y el uso de la celesta– para una danza fantasmal (especialmente en c. 38ss) con perfil de giga que sugiere la diáfana crudeza de la luz del solsticio de invierno, como una suerte –si se nos permite el arriesgado símil– de negativo de la urgencia atávica de las danzas de *Le Sacre du Printemps*.

Por el contrario, *Egan-1* –en su versión inicial, fechada en 2006, y en su revisión y notable ampliación de 2009– proyecta hacia una nueva dimensión el “espejismo de regularidad” de que ha hablado el propio compositor y multiplica, no sólo cuantitativamente (nos hallamos ante un *ensemble* de siete instrumentos y percusión, discretamente empleada), la proliferación de gestos sonoros

(IGELTSOEN LABORATEGIA III)

Hatsik-3

Ramon Lazkano, 2004

♩ = 72 ca, flexible et hésitant (toujours fluide)

Violon

Clarinet (en sib)

Saxophone alto (en mi)

Piano

BLOQUEZ LES CORDES À L'INTERIEUR DE LA CAISSE AVEC LA MAIN GAUCHE. TOUTES LES CORDES DE L'INTERVALLE INDIQUE.

Fig. 3. *Hatsik-3*, cc. 1-2 (Le Chant du Monde © 2010)

definidos, ya sea el inicial de alturas repetidas, ya las texturas de acordes de armónicos en cuerda, los sonidos *souffle* de las maderas, el trémolo o las escalas ascendentes, incardinados en procesos temporales superpuestos perpetuamente interrumpidos, en especial en lo concerniente al establecimiento de líneas melódicas; un espacio armónico volátil que huye de la saturación se estabiliza en torno de la altura Re y establece, de este modo, una relación directa con su sensible inferior (Do#), que cobra protagonismo evidente en *Egan-2* (2006/07): de nuevo nos hallamos ante la vocación de lo que podríamos llamar “construcción de instantes expandidos” dentro de una estructura temporal “líquida”, sustentada sobre bruscos picos dinámicos que emergen dentro del *ppp*, y ante el tejido inextricable de personalidades tímbricas complementarias pero diferenciadas en cuanto a su relevancia –así, los lentos *glissandi* microtonales de la cuerda en el inicio– sobre el fondo acordal del piano.

Es, sin embargo, *Egan-3* (2007), en que Lazkano recupera el acordeón empleado en *Hatsik-2* e incorpora la guitarra a un amplio dispositivo de percusión, la obra de su grupo más cercana a una noción expandida del momento sonoro: la sutileza de las relaciones dinámicas y polirrítmicas, la acusada estratificación de materiales y la eficacia de la coda dispersiva imponen una impresión suspensiva global sobre la determinación irrefrenable de conquista del registro agudo de su sección central y sobre el relieve ocasional *quasi cadenza* del piano.

EGAN-1 (2009)
pour flûte, clarinette, cor, trompette,
percussion, violon, alto et violoncelle

Ramon Lazkano, 2009

Fig. 4. *Egan-1* (version 2009), cc. 1-4 (Le Chant du Monde)

Egan-2

Ramon Lazkano

Fig. 5. *Egan-2*, cc. 1-5 (Le Chant du Monde © 2008)

Pour Gérard Pesson
WINTERSONNENWENDE - 2
pour violoncelle et piano
Commande du Conseil de la Culture du Gouvernement basque
Ramon Lazkano, 2007

I. - $\text{♩} = 52 \text{ ca}$

The score is written for Violoncelle (Cello) and Piano. It begins with a tempo marking of $\text{♩} = 52 \text{ ca}$. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into three systems of measures. The first system (measures 1-2) includes a 'Pédale tonale' section. The second system (measures 3-5) features a 'Vcl.' part with various dynamics and articulations. The third system (measures 6-9) includes a 'Vcl.' part with a 'ST' (Sustained Tremolo) marking and a 'pizz.' marking. The piano part provides harmonic support throughout.

Fig. 6. *Wintersonnenwende-2*, cc. 1-9 (Le Chant du Monde VC 4538)

“Creo que es una obra a la vez secreta y espectacular, sumamente frágil, pero luminosa y danzante, como corresponde a la celebración del final de la reducción de la luz diurna”⁴. Así se refiere Lazkano a *Wintersonnenwende-2* (2007), impactante en la densa expresividad de su primer movimiento, en que recurre a la *scordatura* de las cuerdas extremas del violonchelo, de escritura sutilmente melódica en el segundo e imaginativa en el arrastre de elementos precedentes hacia el tercero, especie de “invención en rondó” sobre el intervalo de tercera que incluso se permite un guiño tonal de cuartas descendentes en su conclusión; si *Wintersonnenwende-3* (2009) incide en la inquietud rítmica de la primera de esta obras “invernales”, *Wintersonnenwende-4*, datada el mismo año, recupera y exacerba la extrañeza tímbrica provocada por la *scordatura*, en este caso del violín, y busca la conciliación entre la fluidez de su primera pieza y la condición quebradiza de la sonoridad de armónicos, tanto en el instrumento de cuerda como en el *ostinato* móvil del piano.

Punto y línea, luz y sombra, figura y fondo, solidez frente a fluidez, aliento y percusión... dicotomías que se dibujan en el planteamiento de la colección y que alcanzan en los dos *Errobi* no una resolución dialéctica sino el aprovechamiento pleno, dialogal, de su propia ambigüedad, buscando en las zonas fronterizas de contacto un sentido menos obvio y más fecundo que su mera oposición: *Errobi-1* (2008) se confía a la gradación imperceptible de los modos de ataque en la flauta (desde el puro soplo al ruido de llaves, de la coloración del *frulato* en toda su tesitura y la brusquedad del *tongue-ram* a las sonoridades multifónicas, reservadas para la conclusión) y no renuncia a explotar sus aspectos más brillantes en el registro agudo ni el despliegue virtuoso en una *cadenza* central, pero imponiendo una acusada economía de materiales –trémolo/trino, mordentes, intervalos de tercera, escalas– y condiciones dinámicas de nuevo extremas hacia el *ppp* en un proceso de animación vibrátil en busca de una catástrofe inminente siempre hurtada y de desplazamiento especular, sobre todo en las secciones extremas, de las configuraciones sonoras.

Por último, *Errobi-2* (2009) prolonga la centralidad en torno a Do \sharp de su precedente, ampliada hacia la relación de tritono (Sol), y continúa explorando, como consecuencia natural del impulso primigenio, las consecuencias del estricto control dinámico y de la expansión constante de gestos básicos, compartidos entre el piano *sempre una corda* y la línea bicéfala de flauta y clarinete bajos.

3. CODA

Reciente el estreno de la obra orquestal *Mugarri* y en perspectiva la finalización de su cuarteto de cuerda *Lurralde*, destinado al Cuarteto Diotima y al festival Ars Musica de Bruselas en 2012, la poética de lo momentáneo que nutre la colección *Igeltsoen Laborategia* de Lazkano, la indagación en la “profundidad de la piel” del sonido y el peregrinaje por su memoria propia, por sus rastros furti-

4. Comentario del compositor a propósito de *Wintersonnenwende-2* (comunicación personal del compositor, e-mail con fecha 14-7-2010).

pour Mario Caroli
ERROBI - 1
(IGELTSOEN LABORATEGIA)
pour flûte et piano

Commande du Festival d'automne de Varsovie

Ramon Lazkano, 2008

$\text{♩} = 72 \text{ ca}$

Flûte

Piano

bloquez les cordes avec la main gauche

5

8

Fl.

Pno

Fig. 7. *Errobi-1*, cc. 1-9 (Le Chant du Monde FP 4573)

Fig. 8. Wintersonnenwende-4, cc. 1-7

vos y sigilosos aún no están agotados: en la temporada de conciertos 2010/11 del ensemble francés 2e2m se ha dado a conocer una nueva aportación, *Oinatz (Egan-4)*: “Oinatz”, vestigio, huella, impresión tan pasajera en su origen como indeleble en la escucha de estos sonidos elementales que –como bien supo intuir el propio compositor al ponerles música en su expresión poética como segundo de sus *Cinco poemas de Luis Cernuda* (2001/02)– con vehemencia “... contagian / el silencio de la noche”; toca ahora a nosotros recoger su invitación...

BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES

Bibliografía

- ÁLVAREZ, Soledad (2003). *Jorge Oteiza. Pasión y razón*. San Sebastián: Nerea; 237 p.
- BADIOLA, Txomin (1988). “Oteiza, propòsit experimental”. En: *Oteiza. Propòsit experimental*. [Catálogo de exposición]. Barcelona: Fundació Caixa de Pensions; 337 p.

CHAMIZO, Mikel (2009). "Gesto, improvisación y color". En: Programa de mano del estreno de *Wintersonnenwende-3* (Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 15-6-2009); 13 p.

IRIZO, Camilo (2005). "Entrevista a Ramon Lazkano, compositor". En: *Espacio sonoro*, nº 4. En línea: <http://www.tallersonoro.es/espaciosonoro/04/index.html> [Última visita: 9-3-2011].

UGARTA, Luxio (1996). *La reconstrucción de la identidad cultural vasca. Oteiza/Chillida*. Madrid: Siglo XXI de España Editora; 195 p.

Páginas web o sitios en la red

www.lazkano.info [Última visita: 9-3-2011]

http://www.chantdumonde.com/fr/editions/fiche_compositeur.php?compositeurid=48
[Última visita: 9-3-2011]

Partituras

LAZKANO, Ramón (2006). *Egan-1*. París: Le Chant du Monde; 9 p.

LAZKANO, Ramón (2009). *Egan-1 (version 2009)*. París: Le Chant du Monde, MC 4520; 20 p.

LAZKANO, Ramón (© 2008). *Egan-2*. París: Le Chant du Monde, MC 4512; 15 p.

LAZKANO, Ramón (2007). *Egan-3*. París: Le Chant du Monde, PO 4540; 36 p.

LAZKANO, Ramón (2008). *Errobi-1*. París: Le Chant du Monde, FP 4573; 20 p.

LAZKANO, Ramón (2008-2009). *Errobi-2*. París: Le Chant du Monde, MC 4529; 25 p.

LAZKANO, Ramón (2001). *Hatsik-1*. París: Le Chant du Monde, PO 4470; 6 p.

LAZKANO, Ramón (© 2010). *Hatsik-2*. París: Le Chant du Monde, MO 4483; 9 p.

LAZKANO, Ramón (© 2010). *Hatsik-3*. París: Le Chant du Monde, MO 4482; 12 p.

LAZKANO, Ramón (2003). *Laiotz*. París: Le Chant du Monde, PP 4482; 40 p.

LAZKANO, Ramón (2004). *Wintersonnenwende[-1]*. París: Le Chant du Monde, PO 4514; 5 p.

LAZKANO, Ramón (2007). *Wintersonnenwende-2*. París: Le Chant du Monde, VC 4538; 28 p.

LAZKANO, Ramón (2009). *Wintersonnenwende-3*. París: Le Chant du Monde, MC 4636; 28 p.

LAZKANO, Ramón (2009). *Wintersonnenwende-4*. París: Le Chant du Monde, VP 4693; 14 p.