

La obra interpretativa de Efraín Loyola: referente en la flautística cubana dentro de la orquesta charanga

The interpretive work of Efraín Loyola: a reference in Cuban flute playing within the charanga orchestra

Yosvel Torres Medina

Universidad de Cienfuegos «Carlos Rafael Rodríguez», Cuba

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3388-9518>

Correo electrónico: ytmedina@ucf.edu.cu

Elianet Medina Abreu

Universidad de Cienfuegos «Carlos Rafael Rodríguez», Cuba

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4846-0025>

Correo electrónico: emabreu@ucf.edu.cu

RESUMEN

Introducción: El objetivo de este artículo es valorar la significación de la obra interpretativa de Efraín Loyola dentro de la orquesta charanga.

Métodos: Es un análisis prescriptivo, descriptivo a partir del modelo de John Rink. Esta teoría abarca el análisis formal y conceptual propio de la música y las contribuciones interpretativas de la subjetividad del intérprete.

Resultados: Es perceptible el uso de posiciones no contempladas en los métodos tradicionales de enseñanza de la flauta para la obtención de sonidos homónimos en los distintos registros. Se destaca el uso de la flauta de madera de cinco llaves sobre la flauta sistema, que proporciona a la interpretación un sonido más acentuado y menos estridente. Esto hace reconocible estilísticamente la obra interpretativa de Efraín Loyola por poseer una expresividad personal y distintiva.

Conclusiones: El aporte de Efraín Loyola, primero en la orquesta Aragón y las charangas posteriores fundadas por él, transita desde la elección particular del instrumento, hasta nuevas posiciones para su ejecución, no contemplados para la flauta en los métodos tradicionales de enseñanza ni en los estudios consultados.

PALABRAS CLAVE: orquesta charanga; flauta; obra interpretativa; Efraín Loyola.

ABSTRACT

Introduction: The objective of this article is to assess the significance of Efraín Loyola's interpretive work within the charanga orchestra.

Methods: It is a prescriptive, descriptive analysis based on John Rink's model. This theory encompasses the formal and conceptual analysis of music itself and the interpretative contributions of the performer's subjectivity.

Results: It is noticeable the use of positions not contemplated in the traditional methods of flute teaching to obtain homonymous sounds in the different registers. The preference of the wooden flute with five keys on the system flute stands out, giving the interpretation a more accentuated and less strident sound. This makes Efraín Loyola's interpretative work stylistically recognizable as it possesses a personal and distinctive expressiveness.

Conclusions: The contribution of Efraín Loyola, first as part in the Aragón orchestra and the later brass bands founded by him, ranges from the particular choice of the instrument, to new positions for its execution, not contemplated for the flute in the traditional teaching methods or in the studies consulted.

KEYWORDS: charanga orchestra; flute; interpretative work; Efraín Loyola.

INTRODUCCIÓN

La orquesta charanga se coloca como un formato tímbrico determinante en el proceso evolutivo de la música popular cubana. Se responsabiliza por la consolidación de los géneros musicales dirigidos al público bailador, así como de ser el eslabón base para el surgimiento de las agrupaciones representativas de la música cubana tradicional y contemporánea. Considerada la más antigua dentro de las formaciones instrumentales para el musicólogo José Loyola Fernández (2015), tuvo su génesis en las influencias europeas de las orquestas sinfónicas y las bandas de música militares y es una variante pequeña de esos grandes ensembles. Para el autor, esto último se confirma con la presencia de los timbales, una versión cubana de los tímpanis sinfónicos, con dimensiones de tamaño más reducida.

En Cuba ya se encontraba en el siglo XVIII como orquesta típica u orquesta de vientos, pero consolida su presencia durante el XIX (Orovio, 1992: 473). Tras un proceso de evolución el formato definitivo de la orquesta charanga incluyó, según Mirna Guerra,

la sección de las cuerdas ampliada a tres o cuatro violines, la flauta como solista e incorporó la sonoridad del piano en forma de montuno. Al bajo, la percusión, las pailas y el güiro, se añadieron la tumbadora y las claves junto a una sección de tres cantantes que con anterioridad ya se utilizaban en la interpretación de los coros en los danzones. (Guerra, 2016)

El repertorio asumido por la nueva orquesta incluía diversidad de géneros musicales como el son, la guaracha, el bolero y la canción. Para José Loyola Fernández (2015), «a partir de la llegada de la charanga no se concibe el danzón sin la sonoridad característica de esta. El fundamento está en cómo la charanga favoreció el carácter concertante de las secciones del danzón denominada trío» (: 36). La significación musical es justificada por el

investigador y musicólogo Jesús Gómez Cairo en el documental *Las huellas de un charanguero*, de Bárbaro Cabezas, cuando explica:

Este trío clásico francés consistía en flauta, violín y piano. Ahí están los elementos centrales de lo que sería la charanga después. Es decir, la flauta como instrumento solista por excelencia de la charanga como la conocemos después, piénsese en la Orquesta Aragón, y el piano que es un instrumento esencial porque es un instrumento que aporta no solamente lo armónico y parte de lo rítmico, sino también lo que los charangueros llaman el guajeo. Para los efectos del bailar, guajeo en la charanga y *tumbao* en el son, son momentos en que la orquesta se suelta para que el bailar se desate. (Cabezas, 2013)

La amplia popularidad de la orquesta charanga sirvió como base para el surgimiento de un número significativo de agrupaciones que influyeron en el gusto popular, teniendo en el siglo XX, su período de mayor esplendor. En sus primeros cincuenta años, un contexto condicionado por la presencia del modelo sociocultural norteamericano, así como el nulo apoyo de los círculos de poder, la charanga logró configurar un gusto musical en el público y aportar novedades tímbricas y rítmicas al panorama sonoro cubano que contribuyeron a la legitimación de estos formatos y sus géneros. Entre las más notables, algunas aun activas, pueden mencionarse Orquesta de Antonio María Romeu, Orquesta Arcaño y sus Maravillas, Orquesta de Barbarito Diez y La Orquesta Aragón. También surgieron otras en todo el país, por lo que podría hablarse de un movimiento charanguero de carácter nacional. Entre ellas podemos citar: Estrellas del 48, de Trinidad, Unión Sanluisera, de Santiago de Cuba y la Orquesta de Elio Revé, de Guantánamo.

Esta trascendencia se constata en la vida social y cultural cienfueguera durante las primeras décadas del siglo XX, donde proliferaron en los salones de bailes, sociedades culturales y prestigiosas fiestas, agrupaciones, compositores e instrumentistas que han sido referentes obligatorios en su tradición y estilos de interpretación. En este contexto sociomusical la orquesta charanga se labra un espacio en el gusto del público cienfueguero, al surgir agrupaciones de referencia como: la Orquesta típica de Dagoberto Jiménez, Universal de Vives, la Orquesta de Efraín Loyola y su Nuevo Ritmo, la Orquesta Revelación, entre otras. Interpretaban un repertorio básicamente danzonero, aunque se incluían también interpretaciones de pasodobles, valeses y boleros. La Rítmica 39, posteriormente Orquesta Aragón, es una de las expresiones más altas del *boom* charanguero en Cienfuegos que, aunque se consolidó en La Habana, siempre se mantuvo fiel a su origen perlasureño.

De su nómina inicial formó parte el maestro Efraín Loyola, proveniente de la Banda Municipal de concierto, ejecutor de la flauta, instrumento fundamental de la sonoridad característica de la charanga. Dentro de la Aragón, Loyola tuvo un papel decisivo pues, según expone José Loyola Fernández (2015),

facilita el encuentro directo con el maravilloso mundo de lo culto [...] por intermedio del repertorio de la banda sinfónica que es el primer elemento de influencia indiscutible de lo culto en lo popular en el seno de la Orquesta Aragón, que tiene su continuidad, años más tarde, en la figura de Lay y de Egües. (: 172)

En 1953, Loyola decide separarse de la Aragón y emprender una nueva etapa de su carrera musical, a la cual se asocian el nombre de notables agrupaciones cienfuegueras como Orquesta Loyola y su ritmo propio, la Orquesta Selecta Loyola –como fundador–, patronos para el surgimiento de otras como la Revelación, Charanga Festival, la Charanga Cienfueguera, Selección Latina y Los Aragoncitos.

Maestro formador de generaciones de músicos cienfuegueros, conservador de la tradición danzonería y charanguera en Cuba, director, flautista de primera línea, ejecutor de la música culta y popular con sello propio, a la figura creativa de Efraín Loyola se le debe un estudio crítico-valorativo que lo ubique en el lugar que le corresponde dentro de la historia de la música cubana. Al respecto, José Reyes Fortún, en el documental *Las huellas de un charanguero*, sentenció:

Cuando se escriba la historia de la flautística popular en Cuba, se debe empezar por Miguel Vázquez y se debe continuar con una serie de importantes flautistas sin omitir, bajo pecado capital, la figura de Efraín Loyola, a Lozano y a Richard Egües porque Efraín Loyola merece una mención importante en ese estudio. (Cabezas, 2013)

A pesar de la relevancia de la obra de Loyola, las fuentes bibliográficas consultadas para la realización de esta investigación, han presentado lo disperso y escaso del tratamiento de su personalidad creativa desde lo interpretativo, así como el carácter biográfico de los estudios realizados.

De obligada consulta son los textos clásicos *Del canto y el tiempo* (1985), de Argeliers León, *La música y el tiempo* (1988) de Alejo Carpentier, *La música y el pueblo* (2007), de María Teresa Linares, *...haciendo música cubana* (1989), de Victoria Eli y Zoila Gómez García, y, *Géneros de la música cubana* (2007) de Olavo Alén Rodríguez. Estos volúmenes, desde una perspectiva histórico-musical, documentan la evolución de los denominados complejos genéricos de la música cubana y permiten la ubicación del estudio dentro del panorama sonoro en la isla. Asimismo, para los autores, es indiscutible el espacio ocupado por el danzón y las charangas en el panorama musical como producto cultural nacional. Otros textos clásicos son *Diccionario de la música cubana. Biográfico y técnico* (1992) de Helio Orovio y *Diccionario enciclopédico de la música en Cuba* (2009) de Radamés Giró, donde, a partir de lo biográfico y referativo, se esbozaron los elementos esenciales relacionados con el quehacer musical de Efraín Loyola.

Respecto a la obra del maestro Efraín Loyola, hasta el momento, y, de acuerdo a la bibliografía consultada, priman los enfoques periodísticos y testimoniales, fundamentalmente a partir de los medios digitales. Uno de los ejemplos más significativos es el trabajo Efraín

Loyola, una leyenda de la música cubana del periodista Julio Martínez Molina publicado en el *Granma digital* del 18 de diciembre de 2016.

En 2007 el narrador e investigador folclórico Luis E. Ramírez Cabrera publicó bajo la Editorial Mecenaz el libro *Flauta por flauta (conversaciones con Efraín Loyola)*. Se trata de una obra que, desde la perspectiva biográfica que profundiza en el contexto sociomusical en que se desarrolló Efraín Loyola, los avatares y consolidación de su obra musical en Cienfuegos, así como su amplio conocimiento acerca de la música cubana.

En 2015, el musicólogo e investigador José Loyola Fernández publicó *La charanga y sus maravillas. Orquesta Aragón*, donde, desde la perspectiva del análisis musical, el autor estudia cada uno de los instrumentistas que han formado parte de la charanga eterna. En consecuencia, se dedica un epígrafe al desempeño de Loyola en esta agrupación, pero, dado el interés del autor, no contempla el desarrollo posterior de la obra de Efraín Loyola.

A pesar de los esfuerzos por investigar su trayectoria, hasta donde se ha podido consultar, se aprecia la carencia de un estudio que avale la significación de la obra musical de Efraín Loyola dentro de la orquesta charanga. Por ello, se plantea como objetivo general de la investigación: Valorar la significación de la obra interpretativa de Efraín Loyola dentro de la orquesta charanga.

DESARROLLO

Una herramienta fundamental para la comprensión de la estructura interna de una obra musical, así como sus códigos, elementos formales y conceptuales que permitan una interpretación acertada y original es el análisis musical. El objetivo de esta disciplina es deconstruir la obra musical en función del estilo en que fue concebida por el autor. Este primer acercamiento a la conceptualización de análisis musical desestima otros muchos aspectos presentes en la música como los etnomusicales, históricos, estudios comunicativos, sensoriales y estéticos, entre otros, desarrollados con más fuerza desde mediados del siglo XX. Es por ello que, en la contemporaneidad, por lo complejo que resulta el proceso de creación musical, el análisis musical debe comprenderse en tres dimensiones (Figura 1).

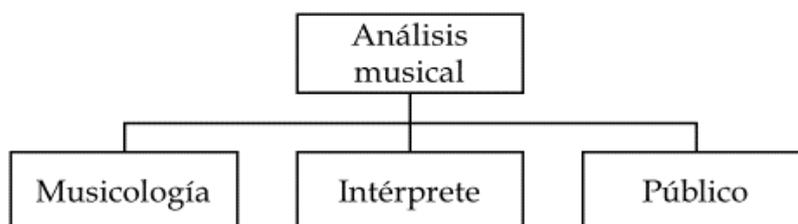


Fig. 1. Dimensiones del análisis musical
Fuente: Elaboración propia

En primer lugar, desde la musicología donde se estudia la música como fenómeno físico, cultural, estético, así como los procesos histórico-sociales asociados a su origen y

evolución. Por otra parte, el intérprete, poseedor de un conocimiento musical manifestado en su interpretación, se encarga de socializar el producto musical hacia el auditorio. De manera que, el estudio de público forma parte de la relación intérprete-musicología en función del análisis musical pues forma parte del ciclo comunicativo que tiene en el intérprete el decodificador de un mensaje musical a través del análisis musical.

En dicho ciclo, tiene un papel determinante la figura del intérprete en calidad de humanizador de la partitura pues, su labor convierte los signos musicales, ininteligibles para la mayor parte del público, en una transmisión de emociones, experiencias, ideas estéticas y un legado cultural perfectamente audible (Figura 2).

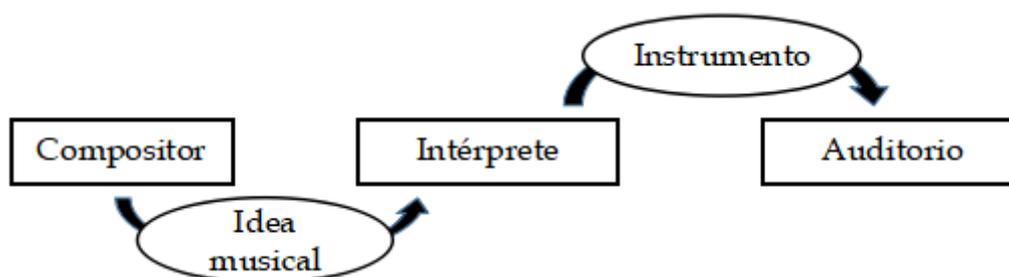


Fig. 2. El intérprete como humanizador de la partitura

Fuente: Elaboración propia

Desde el punto de vista práctico, el ejecutante de la partitura se responsabiliza por añadir componentes de carácter subjetivo como experiencias, vivencias, recursos expresivos y componentes que, a su vez, son definitorios para la puesta en escena de la obra.

En *El arte de la dirección orquestal* (1966) H. Waltershausen analiza el proceso musical que va del compositor al intérprete. El compositor crea una manifestación sensible de la idea, pero la expresa en forma de símbolos. En consecuencia, la escritura de la obra se convierte en letra muerta. Es en ese momento cuando el intérprete entra en acción; la experiencia humana transforma los símbolos en música viva, tomando en cuenta que este no parte de la materia bruta, sino de la obra ya formada. Según Waltershausen, la interpretación, lejos de presentarse como un dogma, se manifiesta como un organismo viviente y cambiante.

Por otro lado, en *Interpretation* (1967) Hans Heinrich Eggebrecht ofrece dos acepciones fundamentales para definir la interpretación musical. En primer lugar, plantea la acepción teórica, donde la obra musical es analizada y cuyas apreciaciones son expresadas en verbalizaciones o escrituras. Consiste en una traducción que va desde la idea del sentido simbolizado por la notación musical o del sentido manifestado a través del sonido, hasta las palabras. Esta expresión oral o escrita sobre la música constituye una transformación de un medio del pensamiento a otro –del pensamiento musical al pensamiento crítico–. Se trata de un trabajo musicológico mediante el análisis, a partir de la observación de la partitura o de la audición de una obra.

En segundo lugar, Eggebrecht plantea la acepción práctica que define la interpretación como una realización posterior a la creación, efectuada por los instrumentistas, cantantes,

directores de coros, directores de orquesta, entre otros. Ellos forman parte de un proceso de transformación de un lenguaje de símbolos y análisis de símbolos (partitura) a un lenguaje sonoro (ejecución o interpretación musical).

Las teorías de Waltershausen y las de Eggebrecht son sintetizadas y superadas en la obra *Interpretación Musical, Análisis y (¿o?) interpretación* (2002) de John Rink. Este autor ofrece una metodología para la interpretación que puede efectuarse a partir de dos formas análisis: descriptivo (intelectual) y práctico. El primero es un método de carácter formal donde se evalúan el contexto histórico y categorías como lo armónico, de forma, etc. El segundo pone a prueba, a partir de una serie de ensayos de causa y efecto por medio de los cuales el músico puede escoger un resultado sonoro adecuado y satisfactorio, con el que además respete un estilo interpretativo propio a la época en la que fue escrita la obra.

El aporte fundamental de Rink consiste en lo que él denomina intuición instruida. Se trata de una metodología complementaria referida al grado de intervención subjetiva del intérprete cuando el músico hace uso de sus conocimientos musicales para anticipar decisiones al interpretar, sin necesidad de hacer estudios de los aspectos prescriptivos. Este proceder posee un carácter espontáneo y puede cambiar ligeramente cada vez que se interpreta una pieza, llegando a producir una interpretación más sincera que una completamente preconcebida. La verdadera interpretación, a la que se refiere Rink, corresponde a la suma de los aspectos musicales y no musicales presentes en el ejecutante: su entendimiento de la obra, sus cualidades interpretativas, su actitud con el instrumento y hacia una audiencia, entre otros.

Por tanto, Rink propone tres tipos de análisis donde su genera una metodología completa que el intérprete puede utilizar para que su ejecución comprenda una interpretación técnica limpia y una expresión artística genuina. Finalmente, el reconocimiento de resultados sonoros propios y ajenos comulga perfectamente con el uso de los otros dos tipos de análisis.

Dado que la teoría del análisis interpretativo propuesto por este autor comprende una dimensión amplia que engloba lo formal, lo conceptual y lo práctico, teniendo como protagonista al ejecutante, se asume como proceder metodológico para el análisis de la obra interpretativa de Efraín Loyola. Partiendo del modelo de Rink se han analizado arreglos orquestales, de repertorio seleccionado para la orquesta charanga, así como la escucha de material discográfico, entrevistas a músicos, arreglistas e instrumentistas de manera que puedan determinarse los elementos tipificadores de la obra interpretativa de Efraín Loyola en la orquesta charanga. Se realiza un acercamiento, a partir de una mirada analítica, a los rasgos del estilo interpretativo de Efraín Loyola a lo largo de su vida activa como instrumentista, lo que permitió justificar su legado en su accionar como intérprete.

Efraín Loyola ha contado con un vasto arsenal de recursos que le han permitido, a pesar de su formación básicamente empírica, colocarse entre los flautistas más representativos dentro de las orquestas charangas en Cuba. En su desempeño como instrumentista es

constatable el virtuosismo en sus interpretaciones, avalado por el alto grado de dificultad interpretativa en la selección del repertorio dentro del ámbito de la música popular. A pesar de contar con una amplia obra creativa como compositor ha apoyado su trayectoria como instrumentista en repertorio de otros compositores. Pero ello no lo limitó a la mera reproducción de dicho repertorio, sino que realizó aportes importantes dotándolas de su impronta personal. El repertorio está compuesto principalmente por danzones, chachachá, son y boleros-chá, géneros que han sido recurrentes en las orquestas charanga. Dicho repertorio se ha enriquecido a partir de las habilidades de Efraín Loyola como músico e instrumentista, las exigencias dentro del proceso de montaje, así como las presentaciones donde ha sido ejecutado dicho repertorio.

Para arribar a la muestra seleccionada, fue necesario discernir dentro del repertorio activo de la orquesta que dirigió y que llevara su nombre, obras que han sido recurrentes en el devenir de Efraín Loyola como intérprete. Ello permitió un primer acercamiento a partir de la escucha analítica, lo que permitió la selección de los siguientes temas por su representatividad, trascendencia y valor interpretativo:

1. *Tema de presentación y despedida* (chachachá)
2. *La flauta mágica* (danzón)
3. *Yo te voy a hacer caso* (chachachá)
4. *Fefita* (danzón)
5. *El que más goza* (danzón)
6. *Meditación* (danzón)
7. *Progresista* (danzón)
8. *No me hagas sombra* (chachachá)
9. *Penicilina* (danzón)

El repertorio propio de la orquesta Efraín Loyola contiene, por la diversidad de autores, un sinnúmero de interesantes rasgos musicales propios que por su importancia resultan loable que sean estudiados. Son los comportamientos de los medios expresivos dentro de la creación de cada autor, los que determinan ciertas particularidades en el estilo de la agrupación y en la obra interpretativa de Efraín Loyola de manera particular.

Teniendo en cuenta los géneros de las obras que conforman el repertorio seleccionado, uno de los elementos constantes es la improvisación de la flauta como instrumento solista. Esta peculiaridad coloca al intérprete en el rol de creador lo cual legitima la necesidad de su estudio. En tal sentido, se puede constatar, en la obra interpretativa de Efraín Loyola, patrones melódicos con progresiones horizontales ascendentes en combinación con pasajes arpegiados en función de apoyo para el desarrollo de la improvisación.

La obra interpretativa de Efraín Loyola

Dada la naturaleza tan diferente de las interpretaciones analizadas en este trabajo, resulta pertinente afirmar que la partitura por sí misma no ofrece los datos suficientes para realizar los aspectos expresivos de un *performance* del repertorio seleccionado. Si existen coincidencias en las interpretaciones se debe más a la existencia de un estilo interpretativo propio del intérprete. Elementos como la estructura de cada obra analizada o los momentos más relevantes de ellas, se pueden extraer de la notación, no así la manera de reflejarlos. Por tanto, se puede afirmar que, tanto el tempo y sus fluctuaciones (por no tener indicaciones al respecto), como la como la articulación para la emisión del sonido son elementos no identificables en la partitura.

Para la realización del análisis prescriptivo es importante identificar, en primer lugar, los géneros que conforman el repertorio a estudiar, pues comprenden estructuras diversas y, por tanto, procederes diferentes para su interpretación y comprensión. Es este sentido, es pertinente agrupar o discriminar las obras por géneros para establecer generalidades que permitan un análisis más comprensible.

En la escucha del material discográfico (*Cfr.* materiales referenciados de 1957 y 1960), constituye una regularidad la preferencia de Efraín Loyola por danzones tradicionales por poseer una estructura rondó marcada (A-B, A-C, A-D, etc.). Según Alén (2007) en los

danzones se produjo un aumento de las repeticiones de los períodos binarios y siempre la «nueva segunda» era diferente a la anterior, por lo cual se le llamó entonces, por los intérpretes del género, tercera, cuarta, etc. A partir de entonces perdió su característica de forma binaria y asumió la forma rondó. (: 10)

Esta característica permite al solista, en este caso, la flauta, hacer intervenciones progresivas donde delatan la cualidad interpretativa del ejecutante.

A pesar de su preferencia por los danzones, no limitó el repertorio únicamente a estos, incluyó una diversidad de géneros que abrirían el diapasón interpretativo de la orquesta. En tal sentido, uno de los géneros más ejecutados es el chachachá. A pesar de ser una forma simplificada del danzón, una de las características más notables del género es la incorporación del montuno. Esta sección se caracteriza por ofrecer una base armónica y rítmica que constituye un espacio idóneo para la improvisación.

A partir del análisis realizado, en ambos géneros el intérprete devela el empleo de elementos técnicos e interpretativos propios de la orquesta charanga. Se destaca, además, la preferencia de la flauta de madera de cinco llaves sobre la flauta de sistema, siendo aquella más compleja para su ejecución y le proporciona a la interpretación un sonido mucho más acentuado y menos estridente. Un elemento distintivo en su interpretación son las distintas posiciones de los dedos para la obtención de las alturas de los sonidos en los cuatro registros: grave, medio, agudo y sobragudo. Este último usado principalmente para el logro de sonidos agudísimos (Re, Mi bemol, Mi, Fa, Fa sostenido y Sol) lo que

constituye un aporte singular, pues los métodos clásicos de flauta de madera de cinco llaves solo contemplan su alcance hasta el Do agudísimo. Es por ello que, Efraín Loyola fue poseedor de un arsenal de posiciones que le permitirían desempeñarse en todas las tonalidades. Esta afirmación la corrobora Fermín Espinosa en entrevista realizada, quien fuera arreglista de la orquesta y amigo personal de Loyola, al plantear que «no tenía limitaciones para tocar en cualquier tonalidad y en todas sus ejecuciones era brillante» (14 marzo de 2019).

El tempo está determinado por el género que se esté interpretando. En el caso del danzón en un primer momento el tempo es pausado, permitiendo al intérprete una colocación marcada de los sonidos. En un segundo momento, por el uso de figuraciones de valores pequeños (semicorcheas y fusas), aprovechado por el intérprete para realizar ejecuciones rápidas y virtuosas dando un carácter movido al tempo. Sin embargo, en el chachachá posee un tempo estable y marcado y es justo en el montuno, cuando el intérprete comienza las improvisaciones haciendo uso de los recursos expresivos que lo distinguen como instrumentista. En este sentido, el intérprete hace uso de sonidos octavados de manera ascendente, para denotar un apoyo a los tiempos fuertes. Francisco Thompson, quien se desempeña como actual director de la orquesta, en entrevista afirmó: «Loyola utilizaba figuraciones con fusas tresillos, tenía un virtuosismo natural para resolver los pasajes difíciles mediante el uso de las tranquilas» (entrevista realizada el 5 de octubre de 2019). Los flautistas denominan tranquilas a posiciones que no están contempladas en los métodos de enseñanza del instrumento y que ayudan a obtener sonidos más agudos.

La dinámica es otro de los medios expresivos de la música que tiene su esencia en los cambios en cuanto a la intensidad de los sonidos. Se refiere a la fuerza que se le imprime a la ejecución en un momento determinado. En el caso que se analiza, el intérprete en la ejecución de las secciones (A) de los danzones utiliza generalmente sonoridades en *piano* y con el uso de reguladores enfatiza determinadas frases en la melodía. En las secciones (B, C, D) prevalecen las sonoridades *mezzo*, aunque pueden llegar a ser *forte* en las improvisaciones. El uso de la dinámica y la articulación en Loyola se destaca por el uso de reguladores. En los momentos significativos de la melodía se apoya en los crescendos, también utiliza los recursos de staccato indicar a la orquesta que culmina la improvisación.

Como característica distintiva, en cuanto a la emisión del sonido, se destaca el empleo de una técnica mixta soplada-picada que fusiona las formas de emisión del sonido, es decir, picar para impulsar el sonido e inmediatamente mantener su duración en el tiempo con el soplo prolongado y vibrato. Esta técnica permite el ataque inicial del sonido y conserva la fortaleza y belleza sonora que constituyó un elemento que aportó a la flautística cubana dentro de la orquesta charanga.

Al analizar la perspectiva interpretativa de Efraín Loyola, sus improvisaciones, deben ser asumidas como creaciones propias dentro de cada obra. En este caso, el uso de la flauta de madera de cinco llaves, la melodía adquiere una relevancia significativa al establecer patrones melódicos generalmente ascendentes. El intérprete ejecuta la melodía en el registro agudo del instrumento y utiliza, además, arpeggios ascendentes como apoyo para el desarrollo de la línea melódica que interpreta. Es perceptible el uso de posiciones no contempladas en los métodos tradicionales para la obtención de sonidos homónimos en los distintos registros, con el fin de facilitar la ejecución de figuraciones complejas (pasajes difíciles). Sintetiza disímiles estilos interpretativos en la flauta para sus improvisaciones, impregnando una singular elegancia del discurso melódico y en el fraseo en las distintas secciones del danzón. Improvisaciones reconocibles estilísticamente en una expresividad muy personal y distintiva de Efraín Loyola.

Efraín Loyola fue uno de los flautistas más longevos en activo, condición que le permitió exponer toda su experiencia como instrumentista en sus interpretaciones. En la selección del repertorio para el análisis descriptivo y de intuición instruida, es notable una ejecución segura, responsable de cada sonido que emite, evidencia manifiesta de su esplendor como músico. Se corrobora además fluidez en su ejecución, con una limpieza admirable en los sonidos que ejecuta. Según Francisco Sánchez (Panchito) «fue gran improvisador prefería las notas acordales ante las cromáticas. Dominio de una extensión amplia en el registro sonoro de la flauta» (entrevista realizada el 2 de abril de 2019). Al respecto, Fermín Espinosa (2019) cuenta que,

en una evaluación realizada a la orquesta en la década del 1980, que tuvo lugar en el teatro Tomás Terry y que presidía el destacado músico, compositor y director de orquestas Armando Romeu este afirmó: «no había conocido un flautista que improvisara en la flauta de cinco llaves la cantidad de notas, nunca igual y siempre mediante el uso de notas acordales. Es el más acordal de los flautistas». (Entrevista realizada el 2 de abril de 2019)

Sus ejecuciones magistrales lo colocaron en el contexto de la música popular como uno de los flautistas representativos dentro de las orquestas charangas.

Los recursos que emplea y que lo distinguen como intérprete, constituyen pura expresión de los elementos de la música cubana, y en especial del danzón. Loyola expone un adecuado uso de sus conocimientos musicales para anticipar decisiones al interpretar. Esta anticipación se debe, al decir de Francisco Thompson, «al empleo de recursos en el instante, pues ningún pasaje que permite el uso de las tranquilas son iguales» (entrevista realizada el 5 de octubre de 2019). Entre ellos está la síncopa anticipada, donde se ataca antes de la referencia o tiempo fuerte convencional, y se extiende algo más con o sin resolución melódico-armónica inmediata.

Otro de los recursos más relevantes de Efraín Loyola es su capacidad creativa, donde, otorga independencia a los patrones rítmico-melódicos. Francisco Thompson, en la

entrevista realizada, afirma que «Loyola tenía buen desempeño en la flauta de cinco llaves, era buen improvisador. Tenía un arsenal de recursos que podía tocar muchos danzones y no agotar los recursos en las improvisaciones» (5 de octubre de 2019). Posee, además, un carácter espontáneo por lo que confiere un carácter dinámico a la interpretación en cada una de las presentaciones. El empleo del *rubato*, o desplazamiento del tiempo fuerte al débil, como recurso indistintamente en sus improvisaciones lo corroboran, pues produce una interpretación más sincera a las que están preconcebidas.

El modelo de Rink develó las condiciones de Efraín Loyola, mediante el empleo de recursos expresivos propios, para la improvisación, la cuales deben ser asumidas como creaciones propias dentro de cada obra. Fue poseedor de un arsenal de posiciones que le permitirían desempeñarse en todas las tonalidades. La metodología empleada devela como un elemento distintivo en las interpretaciones de Loyola, las distintas posiciones de los dedos para la obtención de las alturas de los sonidos. En este sentido, el intérprete hace uso de sonidos octavados, de manera ascendente, para denotar un apoyo a los tiempos fuertes. Es perceptible el uso de posiciones no contempladas en los métodos tradicionales de la enseñanza de la flauta para la obtención de sonidos homónimos en los distintos registros. Se destaca, además, el uso de la flauta de madera de cinco llaves sobre la flauta sistema lo que proporciona a la interpretación un sonido mucho más acentuado y menos estridente. Esta característica hace reconocible estilísticamente la obra interpretativa de Efraín Loyola por poseer una expresividad muy personal y distintiva.

CONCLUSIONES

La orquesta charanga, dentro de los formatos orquestales, es el soporte que ha permitido los aportes más significativos a la música cubana en el contexto de la música popular, donde cristalizan ritmos representativos de la tradición y la contemporaneidad musical en Cuba. El contexto musical cienfueguero de la música popular tuvo en las orquestas charangas un espacio de preferencia por el público bailador, así como, un soporte de creación y contribución de los principales exponentes de la música popularailable, entre los que destaca el flautista Efraín Loyola por el empleo de sus elementos técnicos propios como intérprete. Entre sus aportes a la interpretación de la flauta se encuentra la preferencia de la flauta de madera de cinco llaves. Se destaca el empleo de una técnica mixta soplada-picada que fusiona las formas de emisión del sonido, prolongándolo en el tiempo con el sople y el vibrato. Creó nuevas posiciones no contempladas en los métodos tradicionales para la obtención de sonidos homónimos en los distintos registros con el fin de facilitar la ejecución de figuraciones (pasajes difíciles). Estas nuevas posiciones son denominadas por los flautistas *tranquillas*. Era portador de una síntesis de disímiles estilos interpretativos en la flauta, pero sobresale la elegancia del discurso melódico y del fraseo en las distintas secciones del danzón y en las improvisaciones reconocibles estilísticamente en una expresividad muy personal y distintiva de Efraín Loyola.

REFERENCIAS

- ALÉN, O. (2007). *Géneros de la música cubana*. Primera parte. Ediciones Adagio.
- CABEZAS, B. (2013). *Las huellas de un charanguero*. (Documental). SONY XDCAM EX1080i (1920×1080 HQ) DVD, Proyecto Espacio. <https://www.youtube.com/watch?v=ah6Sj1OJj70>.
- CARPENTIER, A. (1988). *La música y el tiempo*. Editorial Letras Cubanas.
- EGGBRECHT, H. H. (1967). *Interpretation*. En WILIBALD GURLITT (ED.) *Riemann Musik Lexikon*. B. Schott's Söhne, 408-409.
- ELI, V. & GÓMEZ, Z. (1989). *...haciendo música cubana*. Editorial Pueblo y Educación.
- ESPINOSA, F. (14 de marzo de 2019). Entrevista realizada por Yosvel Torres Medina. Formato .wav
- GIRÓ, R. (2007). *Diccionario enciclopédico de la música en Cuba*. Editorial Letras Cubanas.
- GUERRA, M. (2016). Agrupaciones de la música cubana: la charanga. www.worldwidecubanmusic.com/2016/02/24/agrupaciones-de-la-musica-cubana-la-charanga/
- LEÓN, A. (1981). *Del canto y el tiempo*. Editorial Pueblo y Educación.
- LINARES, M. T. (2007). *La música y el pueblo*. Ediciones Adagio.
- LOYOLA, J. (2015). *La charanga y sus maravillas*. Orquesta Aragón. Ediciones Museo de la Música.
- MARTÍNEZ, J. (2016, 18 de diciembre). Efraín Loyola, una leyenda de la música cubana. *Granma digital*. <http://www.granma.cu/cultura/2016-12-18/efrain-loyola-una-leyenda-de-la-musica-cubana-18-12-2016-21-12-50>
- OROVIO, H. (1992). *Diccionario de la música cubana*. Editorial Letras Cubanas.
- RAMÍREZ, L. E. (2007). *Flauta por flauta (conversación con Efraín Loyola)*. Ediciones Mecenás.
- RINK, J. (2002). *Interpretación Musical, Análisis y (¿o?) interpretación*. Cambridge University Press.
- SÁNCHEZ, F. (2 de abril de 2019). Entrevista realizada por Yosvel Torres Medina. Formato wav.
- THOMPSON, F. (5 de octubre de 2019). Entrevista realizada por Yosvel Torres Medina. Formato wav.
- WALTERSHAUSEN, H. (1966). *El arte de la dirección orquestal*, traducción de la 2da. edición (aumentada) en alemán por Carlos Gerhard. Manuales Uteha.

MATERIALES DISCOGRÁFICOS

- Orquesta Típica Loyola (1960). *Pachangueando*. Formato: LP. Sello: Maype- MUS-102, Estados Unidos.
- Orquesta Loyola (1957). *Este amor en chachachá-Escucha el Silbato*. Formato 45rpm. Sello puchito-45-338. Cuba.
- Orquesta Loyola (1960). *Yo te voy a hacer caso-No me hagas sombra, mi socio*. Formato 45rpm. Maype-62. Matriz ICD-45-894B. Cuba.

DATOS DE LOS AUTORES

Yosvel Torres Medina (Cienfuegos, 1982). Se ha desempeñado como profesor de la Universidad de Cienfuegos «Carlos Rafael Rodríguez» desde el año 2015. Cursa estudios en la Maestría en Historia y Antropología sociocultural cubana. Su línea de investigación está determinada por el estudio de personalidades e instituciones culturales vinculados a la música.

Elianet Medina Abreu (Cienfuegos, 1993). Se ha desempeñado como profesora de la Universidad de Cienfuegos «Carlos Rafael Rodríguez» desde el año 2016. Cursa estudios en la Maestría en Historia y Antropología sociocultural cubana. Es miembro de la Asociación de Hermanos Saíz.



Este texto se distribuye bajo una licencia Creative Commons
Reconocimiento-NoComercial 4.0 Licencia Internacional.

ISSN: 0042-1547 (papel) ISSN: 1997-6720 (digital)

<http://islas.uclv.edu.cu>