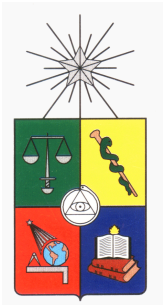


UNIVERSIDAD DE CHILE

FACULTAD DE ARTES

ESCUELA DE POSTGRADO

AMPLIACIÓN DE LA SUBJETIVIDAD COMPOSITIVA A TRAVÉS DEL AZAR Y PROLIFERACIÓN AUTÓNOMA MECANIZADA EN EL SIGLO XX Y **“MónaDarToc”** (tres intentos)

Tesis para optar al grado de Magíster en Artes con mención en Composición

Cristóbal De Ferrari Zaldívar

Profesor guía: Aliosha Solovera

Santiago de Chile,2008.

A María Inés Zaldívar Ovalle y José Manuel De Ferrari Fontecilla

Agradecimientos

Mis especiales agradecimientos a Aliosha Soolovera, Nicolás Carrasco, Juan Pablo Astaburuaga, Rolando Cori, José Manuel De Ferrari y María Inés Zaldívar por todos sus aportes humanos y académicos en este largo proceso.

Agradezco también y de manera no excluyente para los nombrados anteriormente, por su invaluable apoyo afectivo, a mis hermanos: Nane, Pino, Edgar, Coki y Tom a mi querido Tata TiTo, y al Lucas mi hijo, por resistir esas largas jornadas de “monitos”.

TABLA DE CONTENIDOS

Título	*Página*
I. INTRODUCCIÓN	1
1.1 AMPLIACIÓN DE LA SUBJETIVIDAD EN LA COMPOSICIÓN: EL CONCEPTO	2
1.2 METODOLOGÍA DE TRABAJO	3
II. LAS BÚSQUEDAS	
2.1 EL AZAR CONTROLADO	5
2.1.1 Aporte de John Cage	6
2.1.2 Pintura proceso	13
2.1.3 Relaciones conceptuales	20
2.1.4 Aplicaciones compositivas	24
2.1.4.1 Mónada	25
2.1.4.2 Dar	35
2.2 PROLIFERACIÓN AUTÓNOMA MECANIZADA	43
2.2.1 Análisis tema	44
2.2.2 Conclusiones parciales	57
2.2.3 Aplicaciones compositivas: T.O.C	59
III. LAS OBRAS	
3.1 MÓNADA PARTITURA	67
3.2. DAR	111
3.2.1 PARTITURA	112
3.2.2 Programa y parche Pure Data (PD) obra DAR	129
3.3 T.O.C PARTITURA	130
IV. CONCLUSIONES	
4.1 RELACIONES Y DIFERENCIAS ENTRE LAS BÚSQUEDAS Y EL TEMA DE TESIS	148
4.2 REFLEXIÓN PERSONAL	150
V. BIBLIOGRAFÍA	153

I. INTRODUCCIÓN

Gran parte de los quehaceres de nuestra cultura occidental actual se han visto evidentemente afectados y determinados por las grandes crisis sociales vividas durante finales del siglo XIX hasta mediados del siglo XX, o dicho de otro modo, desde la explosión de la revolución industrial hasta el establecimiento del capitalismo como sistema de producción hegemónico, pasando por las guerras más masivas, más destructivas y sanguinarias de la historia.

En la actualidad es común encontrar análisis y reflexiones sobre lo heredado de este convulsionado período. Se habla de globalización, de crisis energética y de un sin número de temáticas asociadas a la vida de las personas bajo este modelo socio económico resultante, que apunta hacia el crecimiento individual por sobre el colectivo (masivamente solos)

Desde siempre, las artes han buscado ser una vía de expresión para liberar al sentimiento humano de los hechos acumulados y contingentes que lo reprime o afecta, cumpliendo el artista un rol de barómetro que denuncia, anticipa y describe fenómenos sociales a través de sus creaciones.

El tema de esta tesis, busca indagar sobre nuevas prácticas creativas que intentan liberarse de las prácticas creativas tradicionales relacionadas con los períodos históricos que desembocaron en la crisis anteriormente señalada.

Se trata de procedimientos composicionales que relativizan la presencia de un YO individual, arbitrario y omnipresente en la creación de una obra artística.

De este necesario reposicionamiento del artista como participe en la obra, surge el fenómeno que he denominado: “Ampliación de la subjetividad en la composición musical”, concepto que desarrollo a continuación.

1.1 LA AMPLIACIÓN DE LA SUBJETIVIDAD EN LA COMPOSICIÓN: EXPLICACIÓN DEL CONCEPTO.

Este concepto está referido a la necesidad de ampliar las posibilidades expresivas en el desarrollo de un material en la creación artística (de música en este caso), incorporando en dicho proceso elementos que el compositor asume que no serán controlados totalmente por su voluntad inmediata, considerando que esta está directamente relacionada a la subjetividad de un momento determinado.

Para trascender a esta subjetividad momentánea señalada, el creador idea para el desarrollo de la obra, algún tipo de lógica formal - constructiva única y precisa para ella, procedimiento al cual se subyuga y asume como elemento creativo-formativo de esta.

El intento es el de entregar a la obra una "vida propia", tomando cierta distancia de una serie de decisiones que liberan al "gesto" presente de su control absoluto.

Esta investigación está centrada en dos temas: uno es la incorporación de elementos de azar controlado; el otro lo he llamado proliferación autómata mecanizada. Sistemas aparentemente antagónicos, pero en el desarrollo de la tesis podremos apreciar la relación que existe entre estos fenómenos y sus incidencias musicales.

1.2 METODOLOGÍA DE TRABAJO EN "LAS BÚSQUEDAS"

Criterio formal

Para ordenar y sistematizar el desarrollo de los temas centrales de esta tesis, apliqué el siguiente criterio formal:

1º Describir y definir el concepto o recurso.

2º Exhibir y analizar su aplicación en creadores "Iconos".

3º Conclusiones parciales.

4º El alcance y aplicación del recurso en mi creación.

Alcances de la electrónica en el desarrollo de la tesis

La electrónica es un elemento fundamental e importante en el desarrollo de las artes y música en el siglo XX.

En esta Tesis, dicho recurso irá apareciendo a medida que los temas centrales así lo requieran, pues considero a la electrónica una herramienta que nutre de manera excelente un fin expresivo, pero por otra parte, no se constituye como un fin en si misma y no quiero desviar la atención del eje central.

II. LAS BÚSQUEDAS

Llegar a escribir
algún día
con la simple
sencillez del gato
que limpia su pelaje
con un poco de saliva.

Gonzalo Millán

2.1 EL AZAR CONTROLADO

Este capítulo de la tesis tiene la intención de evidenciar cómo la obra se enriquece y amplía incluyendo elementos de **azar controlado** en la creación de música y también su aplicación en la pintura, buscado respuestas por medio de análisis de métodos de trabajo en algunas obras simbólicas y características de dos creadores fundamentales en este tema.

En música me centraré en la figura de John Cage y en arte visual en Jackson Pollok, ambos personajes muy importantes e influyentes en sus respectivas disciplinas creativas durante el siglo XX.

Al incluir la pintura en este tema, mi intención no es la de homologar técnicas compositivas con la música, sino más bien la de complementar y relacionar en medios de expresión diferentes una idea transversal que en este caso es la “ampliación del gesto”, permitiéndole a este una liberación de su control absoluto como resultado estético.

Esta búsqueda plantea, sin dudas, un desafío a la técnica. No obstante, debo señalar que en el centro del capítulo, están las interrogantes planteadas por dicha búsqueda más que el análisis formal y tecnicista de las técnicas aplicadas en las disciplinas a desarrollar.

Si bien los principales artistas analizados serán los ya presentados, existen en este trabajo reseñas de obras de otros artistas que me servirán de ejemplo para complementar y lograr así una mayor claridad en la exposición.

2.1.1 Aporte de John Cage

"Compositor norteamericano. Nace en Los Ángeles en 1912. Muere en Nueva York en 1992, a los 80 años de edad. Como la mayor parte de los músicos de su generación, ha recibido la influencia inicial de la escuela expresionista de Schonberg, ya que siguió los cursos realizados por este maestro en California. Anteriormente estudió piano con Righard Buhlig y composición con Henry Cowell y Adolphe Weis"[1].

a) Apertura del timbre y forma

"En su obra se advierte, en primer lugar, una decisiva preocupación tímbrica, -quizás herencia del expresionismo- que le impulsó a presentar un tipo de piano en el que el sonido de éste aparece transformado por la integración de una gran variedad de ruidos conseguidos mediante la introducción de objetos de metal, goma u otros materiales entre las cuerdas. En 1938 dio a conocer esta modificación del antiguo piano que justificaba por "la necesidad de cambiar el sonido del instrumento para conseguir un acompañamiento sin emplear instrumentos de percusión". Sin embargo, el elevado número de obras concebidas posteriormente para este «**piano preparado**» muestra la superación de la intencionalidad primitiva. Su obra exploró más allá de las fronteras del sonido, utilizó diversos aparatos electrónicos y llegó a realizar trabajos con "arte de lo absurdo", lo que lo convierte en un compositor multidisciplinario que ha influenciado a compositores y a artistas de otras disciplinas"[2].

[1] ROSEN MURÚA, M. ***John Cage 1921 – 1992.*** [En línea] Escáner Cultural, Octubre de 2005, nº 55. - http://www.escaner.cl/escaner55/aldocumentar.html- [consulta: 5 de junio 2004]

[2] Ibid

b) Influencias extra occidentales

John Cage adoptó la religión del budismo Zen, después de haber participado en un curso impartido en la Universidad de Columbia USA por el maestro Daisetz Suzuki. Esta experiencia lo marcó notoriamente y se vio reflejada con claridad, tanto en la forma en que enfrentó su vida personal como en su obra. La manera de enfrentar su quehacer como compositor lo convirtió en un personaje muy discutido por todos aquellos que siguieron la tradición post-Weberiana. (Tradición alemana ultra "racional" que comienza con Shoenberg y Anton Webern, padre del serialismo). Aún así, seducía a sus detractores y los lograba interesar con sus propuestas poco convencionales y sin sentido aparente.

Al explicar las premisas fundamentales del budismo Zen podríamos, en parte, explicarnos algo de la obra de Cage. El budismo Zen es una religión oriental que, contrariamente a la cultura de occidente, se aleja de lo teleológico pues no busca respuestas, sino más bien preguntas. Esto se ve reflejado en los *Koan:* tipo de poesía o pensamientos milenarios orientales, escritos en breves versos. A modo de ejemplo, leamos el siguiente texto escrito por Cage:

"Una hermosa mujer
Que despierta el deseo de los hombres
Asusta a los peces
Al caer al lago"[3]

Como se puede apreciar en estas palabras, el juicio no existe, es sólo una observación que deja entrever un pensamiento sin conclusiones lógicas, por tanto repulsa la forma simétrica de equilibrar las tensiones con resoluciones. Como dice Umberto Eco "La razón es intuitiva, la simetría representa un módulo de orden, una red trazada sobre la espontaneidad, el efecto de un cálculo; y el Zen tiende a dejar crecer los seres sin preordenar los resultados"[4].

[3] Ibid
[4] ECO, Umberto. "El Zen y el occidente". **Obra abierta** (1990) p.258

Todos estos antecedentes característicos del Zen conceden a Cage la calidad de: profeta de la desorganización musical y de lo casual**,** resultado de una postura de no definición de nuestra posición en el mundo. Una autorización a la aventura de la apertura, al azar.

En términos más concretos, Cage utilizaba en muchas de sus obras sus obras el I- Ching**,** libro de consultas u oráculos denominado "El Libro de los cambios". Este recoge de la sabiduría milenaria China formas de entender las relaciones del ser humano con la naturaleza y su entorno. En términos concretos, la técnica de consulta a los oráculos del I- Ching consiste en pensar en una pregunta, ya sea en silencio o a viva voz, y lanzar tres monedas en seis ocasiones consecutivas. Según caigan las monedas sobre una superficie lisa (cara o sello) se produce una combinatoria que da un hexagrama prefijado, es decir, una numerología específica, que posteriormente se interpreta según las posibilidades que el libro entrega. Es importante señalar, que el I-Ching no adivina ni anticipa acontecimientos, sino que lo que hace es mostrar una especie de mapa actual y potencial de la persona que consulta. Es este sentido, no es un libro de adivinación y magia, sino que uno de sabiduría y conocimiento personal, en la medida que obliga al individuo a la reflexión más que a la acción.

John Cage utiliza esta técnica descontextualizada, pues la emplea para crear música. En la obra del músico, el hexagrama resultante en el I Ching se traslada al pentagrama, dándole una interpretación sonora (gestos, timbres, alturas etc.), anulando con esto su carga semántica y abriendo a esta técnica milenaria posibilidades nuevas de expresión.

c) El oyente como compositor último

Parte de las preguntas que hizo Cage presentan un cuestionamiento al acto de escuchar música y su contexto socio- cultural (formato y espacios físicos). Cage sostiene que el último responsable en la siguiente secuencia Creación – Ejecución – **Audición,** es en definitiva el auditor, quien tiene la facultad intrínseca de percibir los sonidos y configurarlos de manera particular, subjetiva, por lo que para Cage una obra

es compuesta cada vez que es escuchada. Esto que parece una obviedad es realmente un descubrimiento pues reafirma la relatividad no sólo como una teoría científica sino como un elemento inherente del ser, siendo esto un paradigma en nuestros tiempos mediáticos.

La objetividad nunca ha existido en términos absolutos y con esta reflexión se anula como idea factible.

Si tomamos en cuenta, además, las ramificaciones de creencias y posturas religiosas, estéticas y filosóficas acumuladas hasta hoy, observamos que llegan a un punto de variedad y proliferación espectacular, produciendo este hecho un sentimiento de identificación individual que toma lo que considera propio**,** eligiendo entre muchas alternativas que se entremezclan.

Volviendo al tema del auditor como creador, para Cage es tan amplio que incluso puede anularse el compositor y el intérprete, y hacerse música sólo por el hecho de escuchar los eventos sonoros que existan a nuestro alrededor.

Realizar esta acción implica realmente hacer esfuerzo y compromiso por escuchar activamente. Después del transcurso del tiempo el auditor va relacionar los sonidos, creando así una composición sólo por el hecho de darle una forma en su memoria a lo escuchado, pues la música se reconoce y existe en el recuerdo sonoro.

d) Los formatos

Una de las obras más representativas del catálogo de Cage se llama 4’ 33”. (Cuatro minutos treinta y tres segundos). La partitura es un instructivo en el cual el instrumentista debe realizar en el recorrido de la obra tres gestos cada uno con distintas duraciones, hasta completar la fracción de tiempo señalada en su título en silencio.

Esta obra se puede analizar desde los siguientes puntos de vista:

1) Racionalizar e identificar las **fases** que un auditor que escucha esta obra por primera vez vivirá durante la interpretación de esta obra, tomando como premisa o antecedente el rito común de asistir a un concierto.

Fase 1: El auditor se predispone a escuchar. (Abre sus sentidos).

Fase 2: El auditor se mantiene expectante con sospechas o hipótesis sobre el devenir de la obra.

Fase 3: El auditor asume que en la obra el pianista no tocará.

2) La relación entre el espacio físico y la obra. La obra fue presentada en una sala de conciertos y los espectadores quedaron realmente estupefactos con lo escuchado pues realmente estaba fuera de todo cálculo. Para mí esto es una pregunta que apunta hacia el prejuicio o premisas y expectativas que tenemos al momento de involucrarnos con una obra y las formas rígidas que creamos sistemáticamente. Cuestiona el arte como elemento funcional y sin sorpresa como si fuese una fórmula que tiene una relación causa- efecto conocida o dentro de un formato. Es una invitación a la apertura formal y a no definir los límites del arte.

3) Si los elementos externos se pueden separar o participan y forman parte de la obra. Es lógico que el público tuviera reacciones, y estas emitían sonidos. El hecho que el pianista no tocara el piano fue una amplificación puesta a los auditores que en realidad fueron quienes hicieron los sonidos de la obra, por tanto los intérpretes (aunque sean inconcientes de ello). También se puede entender este gesto como una critica a la pasividad con que se involucran los auditores, fijándose sólo en los elementos acostumbrados y excluyéndose de la obra si no “la entienden”.

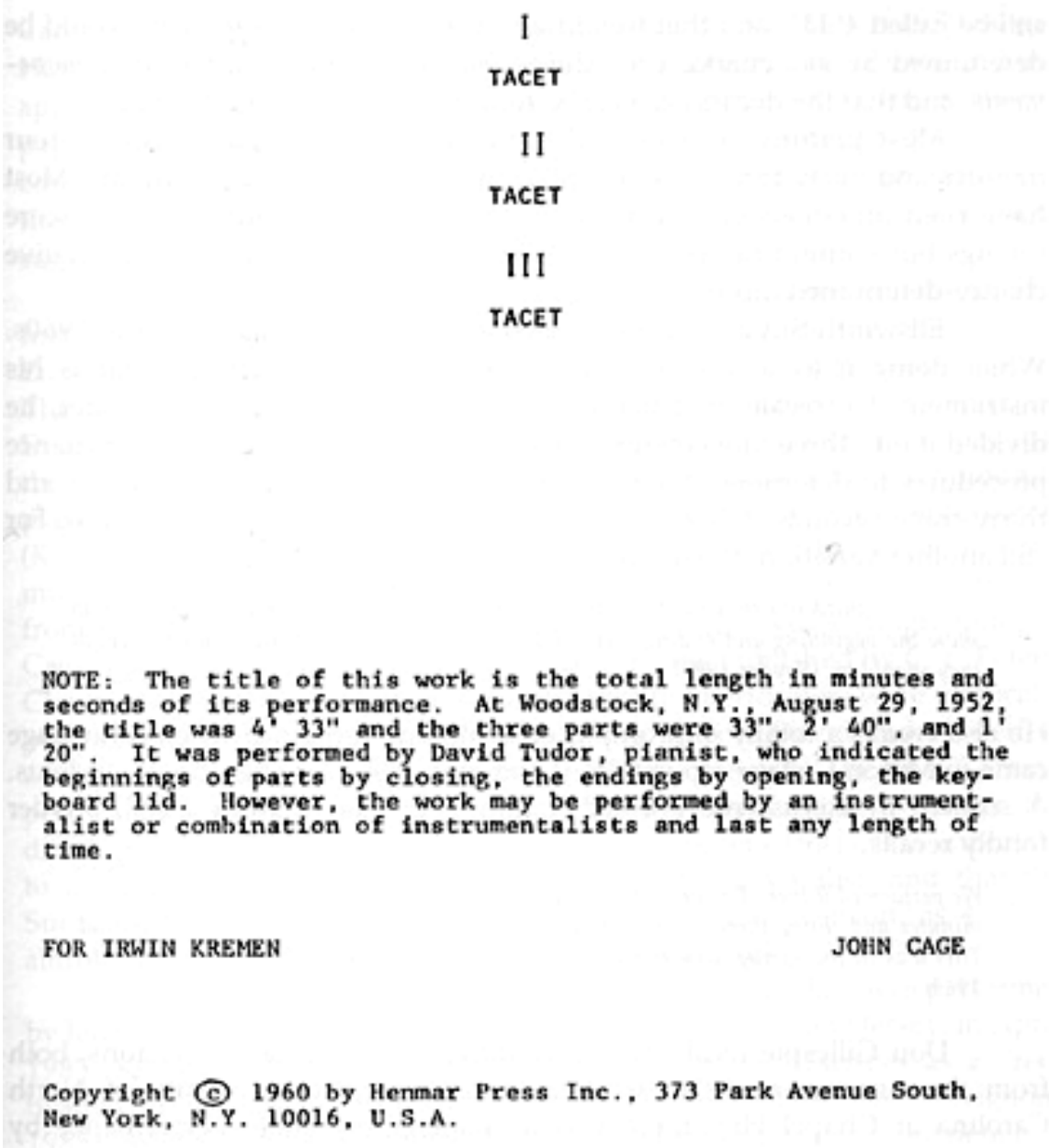
Con esta obra volvemos a cuestionar el tema de la simetría pues un ser que percibe sin un juicio o necesidad de definir, se conecta directamente con lo real, vale decir, con lo realmente objetivo que es la subjetividad de su percepción.

e) Más allá de la música

La manera peculiar que tenía Cage al enfrentar la creación musical (que a él realmente no le interesaba definir como música o no música) lo llevó progresivamente a ir realizando Acciones Sonoras y esto finalmente lo acerca a otras disciplinas como las *Performances* y los *Happening*, pues la propuesta tiene muchos elementos visuales. Su visión musical lo llevó a relacionarse con muchos artistas de diferentes disciplinas a quienes influyó, por lo que se considera a Cage como iluminador de muchos movimientos de vanguardia que viven en la Frontera del arte. De hecho, John Cage participó de la agrupación Fluxus que se dedicaba a las Performances o acciones de arte. Al referirme al término Frontera trato de describir aquellas manifestaciones en las cuales lo artístico no está definido sólo por un resultado esperado, sino más bien está definido por una idea que se pone en acción desencadenando una pregunta sobre el arte y todo lo que este concepto trae consigo.

En la figura 1, encontramos la primera versión editada de 4’ 33’’ en 1960.

Fig. 1



I

TACET

II

TACET

III

TACET

NOTE: The title of this work is the total length in minutes and seconds of its performance. At Woodstock, N.Y., August 29, 1952, the title was 4' 33" and the three parts were 33", 2' 40", and 1' 20". It was performed by David Tudor, pianist, who indicated the beginnings of parts by closing, the endings by opening, the keyboard lid. However, the work may be performed by an instrumentalist or combination of instrumentalists and last any length of time.

FOR IRWIN KREMEN JOHN CAGE

Copyright © 1960 by Henmar Press Inc., 373 Park Avenue South, New York, N.Y. 10016, U.S.A.

2.1.2 Pintura proceso

El *Dripping* o goteo aparecido el año 1947 fue una revolución, una manera de enfrentar la pintura sin precedentes en occidente (en la academia por lo menos). Nace del cuestionamiento del cubismo y de otras manifestaciones características de los años 40 que mantenían una relación muy estrecha con el cuadro y sus márgenes que lo definen como objeto retinal o icónico.

El expresionismo abstracto funcionó como un proceso creativo en el cual se realiza una pintura impulsiva y dinámica que escapa a los objetos retinianos; más bien existe una ligazón muy estrecha del pintor como ser emocional más que pensante en el proceso creativo. Esto le confiere a la pintura una expresión visceral, lo que produce un resultado abierto, en el cual el observador no puede simplemente analizar o interpretar figuras. El espectador se ve en cierta forma obligado a involucrarse creativamente con gestos y a ser parte de una imagen abstracta que excede sus propios márgenes reales. A lo descrito anteriormente se suman las dimensiones muchas veces descomunales de estos cuadros. Respecto de este tema del proceso creativo en su pintura, Pollock describe lo siguiente: “Mi pintura no procede del caballete. Apenas extiendo mi tela antes de pintar. Prefiero clavar la tela en la dura pared o en el suelo, sin bastidor. Necesito la resistencia de una superficie dura. En el suelo me siento más cómodo. Me siento más cerca, formando parte de la pintura, ya que de esta forma puedo andar alrededor de ella, trabajar desde los cuatro lados y encontrarme literalmente dentro del cuadro. Este método es parecido al de los pintores indios con arena del oeste. Cuando estoy en mi cuadro; no soy conciente de lo que hago. Sólo después de un rato de familiarización puedo ver en qué estoy metido. No tengo miedo a hacer cambios, a destruir la imagen etc., porque el cuadro tiene vida propia. Intento dejar que se exprese. Sólo cuando pierdo contacto con el cuadro el resultado es un desastre, si no es así es pura armonía un sencillo dar y tomar, y el cuadro sale bien”.[5]

[5] CARRASSAT, P.F.R. y MARCADÉ, I., **Movimientos de la pintura**, pág. 151

Y sobres los límites de la pintura, dice: “La pintura abstracta es abstracta, se enfrenta a ti. Hace algún tiempo un articulista escribió que mi pintura no tiene principio ni fin. No pretendía que fuera un elogio, pero lo fue. Fue un elogio muy amable…” [6]

En la cita se puede apreciar que la intención de Pollock es la de hacer una pintura que responde a **estados momentáneos**, a ser un testimonio de impulsos creativos más que de **conceptos permanentes.**

Hasta el momento he abordado el tema del **proceso** desde la perspectiva emocional e intuitiva. A continuación me interesa presentar un análisis más acabado sobre la técnica y sus implicancias **teórico- prácticas,** que caracterizan al Dripping.

a) Azar controlado

La técnica del Dripping abre la pintura al tema del azar como parte de un proceso y por ende como parte de un resultado. En la etapa anterior al Drip, Pollock siempre demostró un gusto por los colores y por las enormes dimensiones, como se puede apreciar en el siguiente cuadro The She- Wolf de 1943.

Fig. 2

[6]GUILAS, H. ***Horacio Guilas.*** [En línea] -http://www.artelibre.net/HORACIOGULIAS/index.html- [consulta: 3 de agosto 2007]

En este cuadro Pollock sugiere “formas inconclusas de animales y signos que se refieren a una simbología cercana a las expresiones primitivas llenas de mitos, trazos abiertos y expresivos donde las formas sugieren una conexión directa con el inconsciente y una libertad de apoderarse del espacio pictórico mediante líneas y colores y colores superpuestos formando una trama donde el espacio parece continuar. A este cuadro se le atribuye el tema de la sexualidad (la loba), tema que lo liga directamente con las temáticas del arte primitivo en que Pollock tuvo gran interés. En el cuadro se ve que los trazos forman especies de símbolos que van armando la composición y que entre ellos forman imágenes de colores y texturas planas sobre un fondo: la figura roja se destacaría sobre esta gama de colores dándole el tema de la sexualidad a la obra. Las figuras orgánicas y los trazos negros aluden a jeroglíficos primitivos o a las artes tribales de las cuales Pollock tuvo algún contacto”.[7]

Como se puede apreciar en este análisis y en este cuadro, la técnica anterior al *Dripping* tenía una carga temática, una voluntad perceptible y por tanto un control total sobre el cuadro, que si bien era producido en un proceso que se podía interpretar como una especie de **trance** que igualmente mantenía una relación completamente directa entre la motricidad (mano, trazo) del pintor y el cuadro, como si estuviese dibujando. O sea, la técnica no propiciaba los niveles de abstracción y autonomía que a mi juicio el Dripping entregó al cuadro.

Dripping no significa en ningún caso un descontrol total, yo creo que, por el contrario, es entregarle un valor propio y autónomo a la obra que la enriquece y **humaniza** al estar involucrada con estados anímicos durante su proceso creativo. El pintor sigue siendo quien se plantea una problemática y luego toma las decisiones correspondientes. El azar controlado de un goteo sobre la tela permite una movilidad al gesto que lo amplía y lo acerca en cierta forma a los ready made en los cuales el gesto, la intención, es lo que le otorga el valor al objeto. El cuadro expresionista abstracto se mantiene dentro de un formato tradicional, no sale en términos reales de la pared, pero proyecta sus trazos inconclusos hacia **afuera del cuadro**, lo que produce la sensación de continuar sobre sus márgenes reales. Esto saca el gesto del cuadro que lo contiene, y lo relaciona con todas las propuestas visuales tales como el collage, las instalaciones o el ready made que sacan el **gesto** del cuadro.

---

[7] ASTABURUAGA, J.P. **“Pollock – Rauschemberg”**, 2001.

Para comparar la técnica tradicional utilizada en el cuadro anterior con la del Dripping,. Comenzaré con un breve análisis del cuadro **One,** pintado en 1950.

Continuando con la cita del análisis anterior, según Juan Pablo Astaburuaga: "Se puede apreciar en este cuadro que el artista incluye una forma poco convencional como si fuera autónoma. En ella se libera el gesto en lo que respecta a la elaboración del mismo cuadro, ya que el autor se envuelve dejándose llevar por un momento chorreando la tela donde influye hasta el movimiento propio del cuerpo del artista. Lo gestual es auto referente, habla de los sentimientos y percepciones del propio autor haciendo a la obra única e irrepetible"[8].

Pollock empieza a jugar con el azar en la creación de la obra misma, y se despoja de cualquier imagen preconcebida; llegando a resultados desgarrados y llenos de expresión. Los goteos negros, blancos y pasteles (o cafés), forman unas madejas desprovistas de formas reconocibles, dando la sensación de una forma que no está dividida en planos, sino de un campo profundo donde el espacio parece ser infinito. Pareciera que trascendiese los límites del cuadro.

La superficie de este cuadro se recorre sin puntos focales o de clímax (por lo menos no intencionados) y hacen que el ojo recorra la obra encontrando distintas texturas, formas ingeniosas y movimientos que producen sorpresa e interés en el espectador. Se ve cómo las líneas pasan una encima de la otra tapándose y superponiéndose, hasta llenar la superficie de huellas con distintas intensidades. Se capta, entonces, la imagen como un conjunto, donde los sentimientos ya no son expresados en forma explícita, sino que aparentemente se sugieren por medio de **expresiones del inconsciente.** Podría ser interpretado como una especie de **escáner del subconsciente.**

[8] Ibid.

b) Materiales no convencionales

En la pintura de Pollock se pueden encontrar elementos materiales que no son precisamente los de uso tradicional en la pintura. Por ejemplo, se puede apreciar el uso de materiales texturados tales como vidrio molido, arena, laca automotriz etc., mezclados con óleo o esmalte. Esto entrega a la pintura características propias de un collage o **ready made,** como ya lo había señalado anteriormente, lo que refuerza el concepto de "pintura que se sale del cuadro". Las obras poseen una textura gruesa, con protuberancias, y se acercan a ser un objeto, es decir, a constituirse en un una superficie que tiene volumen (tres dimensiones). La materialidad de los cuadros en Pollock no tiene que ver sólo con una estética conceptual, sino que también tiene que ver con la postura **social** que el artista le concede a su trabajo, pues él se considera un **trabajador de la pintura**. Él hace una clara diferenciación entre su actividad y el de un pintor burgués de caballete, bastidor y traje. Pollock, en cambio, usaba su overol de trabajo (lleno de manchas de pintura) hasta en sus conferencias. Esta actitud se interpreta como una clara crítica al arte **de elite** o descomprometido de la vida real. Al considerarse un trabajador de la pintura, Pollock inserta el quehacer del artista en el quehacer de la gente común.[9]

[9] A la característica textural de sus cuadros, se suma la proyección de los gestos **fuera del cuadro**, tema que será abordado más adelante.

Fig. 3: ***Summertime*** (1948)

Fig. 4: ***Number*** **8** (1948)

Fig. 5: ***Number*** **26** (1951)

Es importante señalar que el uso de **azar** como elemento, aplicado en la técnica creativa, favorece una relación **anti-fetichista** entre el creador y su creación artística, invitando inherentemente al público a participar activamente al momento de involucrarse con obras

Lo señalado con anterioridad son elementos fundamentales que relacionan la música de Cage con el trabajo pictórico de Pollock.

2.1.3 Relaciones conceptuales

Un factor a tomar en cuenta es que Cage y Pollck nacieron y desarrollaron su niñez y juventud entre la 1ª y 2ª guerras mundiales (de hecho lo dos nacieron el mismo año, en 1912), conflictos que pusieron en crisis las sociedades Europeas y por añadidura su arte, que hasta entonces era considerado como el **oficial** para la cultura de occidente. Estas crisis produjeron un espíritu decadente en Europa, abriendo así la posibilidad de un fuerte desarrollo en USA, específicamente de Nueva York para las artes (visuales principalmente). Estos hechos propiciaron una divulgación más directa y efectiva de las obras de estos norteamericanos, que extrayendo elementos de culturas extra occidentales, con las que tuvieron una relación vivencial, formaron una nueva vanguardia propia que escapa de la academia y propone nuevas maneras de enfrentar un proceso creativo, y por consiguiente también su resultado, abordando temáticas como el azar en la técnica, formatos novedosos y olvidándose de un objetivo posterior a la obra, (el thelos o fin último) mas bien poniendo hincapié en la libertad de percepción (subjetividad del oyente u observador).

Tanto Pollock como Cage son artistas que sin duda han **abierto** al arte a nuevas posibilidades y maneras de enfrentarse a este concepto. Si tomamos en cuenta ciertos factores podremos darnos cuenta de una serie de circunstancias referidas al entorno o hábitat en el cual se desarrollaron ambos artistas que permite relacionar sus actividades y explicar su **manera desprejuiciada** de forjar su camino como creadores.

a) Corte de tiempo - corte de espacio

Cuando me refiero a este tema, hablo de los límites físicos que posee una obra. En el caso de la pintura, Pollock pintaba más allá de los márgenes del cuadro, lo que produce esa sensación de **corte** al mirar un cuadro realizado con la técnica del Dripping. Si realmente expusiéramos la obra **en su totalidad** tendríamos que mostrar en la exposición los trozos de suelo o de pared que continúan el cuadro. En el caso de Cage las obras no presentan tensiones ni resoluciones **objetivas,** pues los sistemas que utiliza en ellas carecen de una simetría pre – establecida. Más bien son producto del azar y los **instrumentos** que utiliza peden ser todo tipo de objetos. Esto confiere a su música gestos que se asemejan a los que podemos encontrar en un mundo sonoro

cotidiano **no compuesto o casual**, por lo que utilizar un formato como una sala de concierto o sólo el hecho de mostrar sus obras en un lugar preconcebido para un público, produce el mismo fenómeno de corte mencionado anteriormente con Pollock, pues significa tomar sonoridades **casuales** y ponerlas en un formato no casual, si no Formal (valga la redundancia).

b) El azar como orden "orgánico"

Un tema que hasta ahora no había mencionado es el de la consecuencia del uso de una técnica que contenga elementos de Azar y su resultado tenga un carácter **definido**.

Hasta aquí he descrito al Dripping y la aleatoriedad en la música de Cage como sistemas sin jerarquías explicitas o arbitrarias entre los elementos que conviven en una obra, lo que no implica que las obras creadas carezcan de una expresividad e intencionalidad o que sean un caos sin orden en el cual desaparece el creador, pues en realidad para mi estas técnicas nutren y entregan mayor fluidez a la expresión de **propuestas de arte**.

El Dripping, por ejemplo, es una técnica que consiste en trabajar "chorreando pintura sobre la tela", que para plasmarla requiere de un grado de decisión, por tanto de un grado de de control específico, que en este caso sería el **Cómo se chorrea la pintura** para poder, con este elemento, plasmar gestos determinados que en su suma total generan composición, es decir, un resultado determinado.

Los elementos que caracterizan a una técnica le confieren una serie de **singularidades, características propias a esta,** que fundamentalmente son **los elementos constantes** que va poseer cualquier obra que utilice dicho recurso, pasando a ser un "estilo".

No obstante, en cada obra realizada el creador elige los elementos que participarán en la obra, en su cantidad, orden de plasmado, gestualidad y relación entre los gestos. La única constante es la técnica utilizada, por lo que el grado de **descontrol** del Dripping permite que disminuya en parte la arbitrariedad del creador

en relación a como se expresa un gesto realizado a partir de una **idea de gesto** y cual es **su resultado real**. Cuando digo a una **idea de gesto** y **su resultado real** me refiero al grado de inexactitud que posee cada gesto respecto del **gesto imaginado**, por ende el gesto adquiere un grado de libertad y de autonomía dentro de un **contexto o lenguaje** definido. A partir de esto pienso que el concepto de **organicidad** tiene que ver con la naturalidad que pueda proyectar una obra de arte como una expresión **verosímil en si misma,** o sea que, en este caso, el azar que permite la técnica es un orden que genera relaciones entre los elementos, pues existen suficientes constantes que justifican dejar factores al azar.

c) Materia "ordinaria"

Este punto es muy sencillo y acotado, pero no por ello menos destacable. Se trata de los materiales utilizados en Cage y Pollock que escapan de su uso ordinario: me refiero a los materiales de uso cotidiano y práctico o "no pensados en su génesis para utilizarlos en el arte sino para otros fines", que pasan formar parte del material (visual o sonoro, depende del caso) de las obras, en combinación con materiales o formatos tradicionales.

El uso de dichos elementos produce una **descontextualización** en referencia a su función original, por lo que acerca a Cage y a Pollock a disciplinas como **instalaciones**, **ready made** y /o **collages**, propuestas que cuestionan al arte fetiche y subliman materiales **cotidianos** que pueden expresarse más allá de su utilidad práctica. Esto le concede una gran apertura a sus obras, pues es un cuestionamiento que pone en crisis a la institución **arte** y sus **premisas históricas académicas normativas**. Además tienen la virtud de **acercar** a personas que no forman parte de la "**elite o círculo social del arte",** pues los materiales **ordinarios**, son de uso **ordinario,** de todas las personas (valga la redundancia), por lo que cualquiera se puede sentir aludido e invitado a apreciar una obra que utiliza **materia conocida, familiar o propia.**

d) Reflexión

Finalmente, de esta investigación e indagación puedo desprender que el arte, o por lo menos lo que yo considero arte, está estrechamente ligado al tema de las **obsesiones compulsivas**, que claramente se alejan de cualquier pensamiento pragmático y que tienen que ver con inquietudes que buscan ser apaciguadas (aunque esto nunca suceda realmente), pues la búsqueda finalmente es en si misma la **respuesta siempre insatisfactoria** y transitoria, y el medio de expresión una evidencia de aquello. Y es a esa evidencia a la que concedemos y definimos como **obra de arte**.

2.1.4 Aplicaciones de Azar en mis composiciones del magíster

Sin duda alguna las maneras de aplicar azar controlado en la composición de una obra musical son infinitas. Lo que se puede precisar es qué parámetros específicos de la obra se someterán a dichos procesos de azar.

Estos pueden estar insertos en el proceso creativo de la obra, siendo en ese caso algo no necesariamente evidente en la partitura. O bien, otra alternativa es que aparezcan como una propuesta abierta para el intérprete, quien explícitamente debe decidir algunos elementos de su interpretación, que están determinados parcialmente y supeditados al tiempo real. A esto último lo llamamos “Escritura aleatoria”, que en la mayoría de sus casos tiene instrucciones escritas verbalmente que pueden estar ubicadas al comienzo de la partitura, a modo de simbología, o durante el desarrollo de esta.

El primer testimonio de uso de azar en mis composiciones para este magíster será la del Sexteto para flauta, Clarinete en Bb, Vibráfono, Guitarra eléctrica, Piano y Violín compuesto entre los años 2002 – 2005.

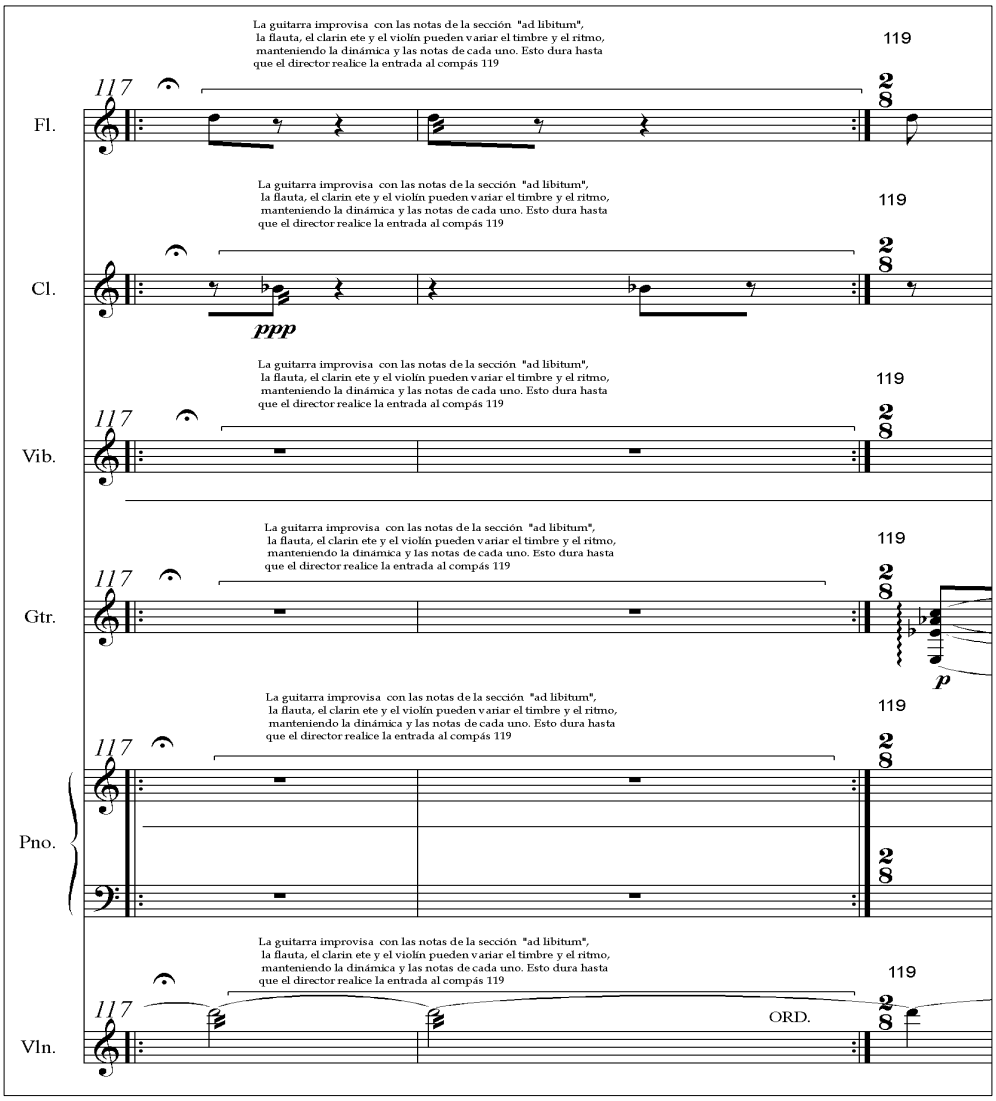
2.1.4.1 Mónada

Momento 1º

En este primer segmento de la pieza utilizo elementos de azar correspondientes al lo que anteriormente llamé “escritura aleatoria”, pues los intérpretes deben desarrollar un concepto pedido verbalmente que fija elementos a seguir textualmente y los elementos que pueden ser variados por el criterio del instrumentista.

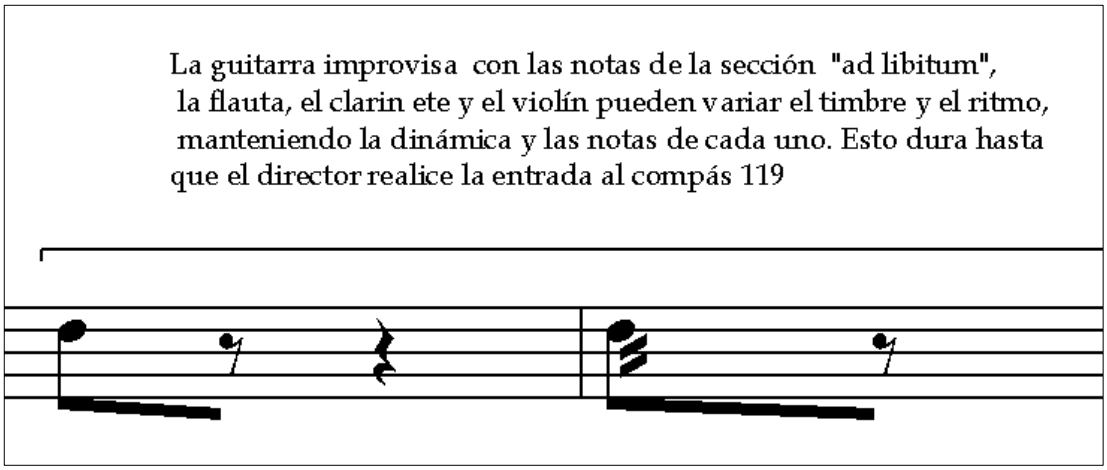
En la primera figura apreciamos cómo se ve desde una perspectiva estética en la parte general.

Fig. 6



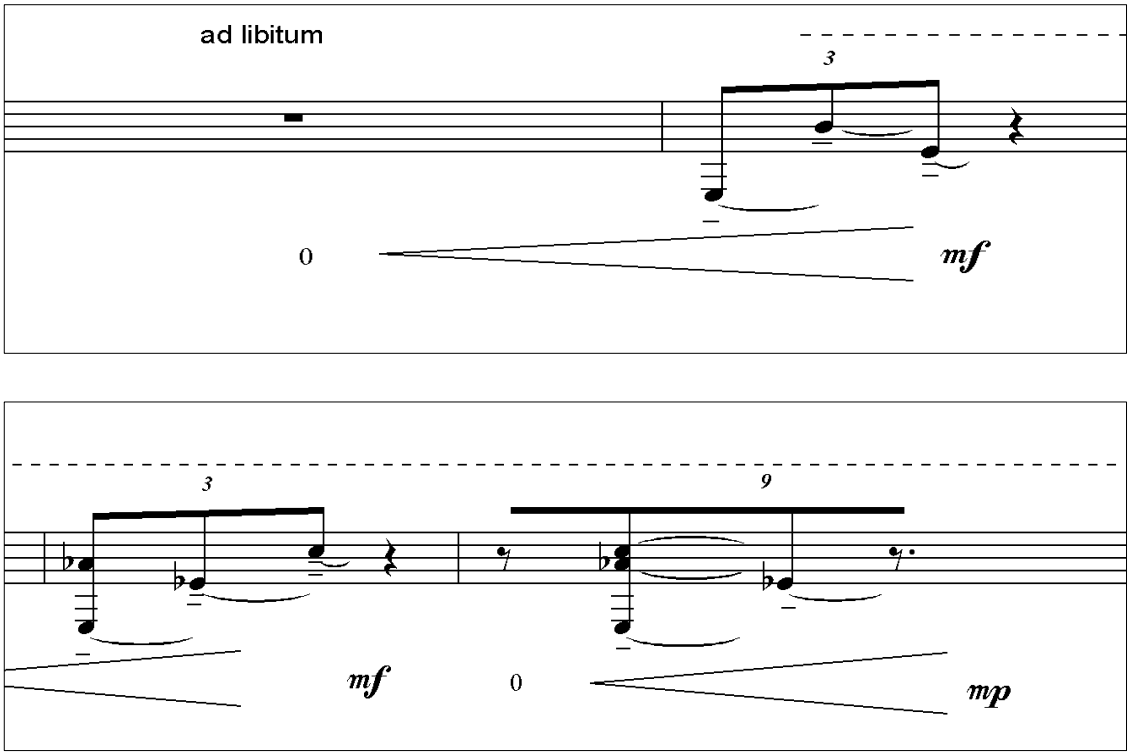
En la siguiente figura se aprecia la instrucción de manera concreta, en la cual se señala que quien dará finalización a esta sección será el director.

Fig. 7



La última figura en la explicación de esta sección, indica las notas que puede utilizar la guitarra para improvisar. Estas notas habían sido utilizadas en tres motivos antes de entrar en esta sección.

Fig. 8



Momento 2º

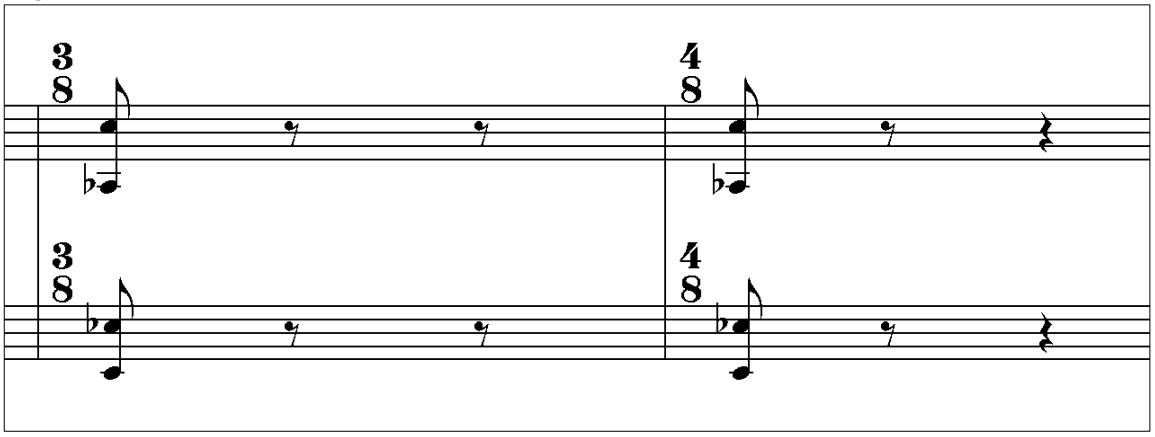
En este segundo momento de la pieza, están incorporados los elementos de azar en el proceso compositivo. Esto no está explicitado en la partitura, por lo que es sólo parte de la poética creativa.

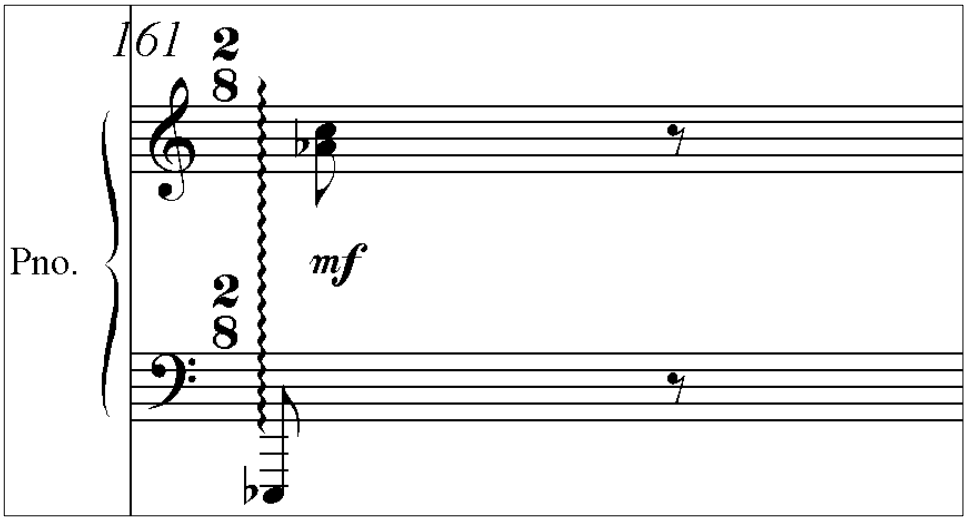
Para la construcción de esta sección, utilicé tres motivos derivados de relecturas de momentos anteriores de la pieza. Dos de estos motivos tienen variaciones.

Motivo A

En este motivo lo que puede variar es el contexto métrico en el cual aparece, siempre está ubicado en el primer tiempo del compás, por lo tanto existe una variación rítmica. Las posibilidades son 2/8, 3/8, 4/8 y 8/8 (4/8 x 2).

Fig. 9





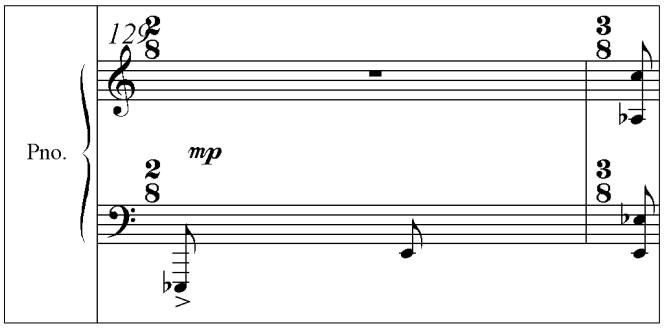
Motivo B

Este motivo es un *Scándicus* o movimiento ascendente que termina en el motivo A.

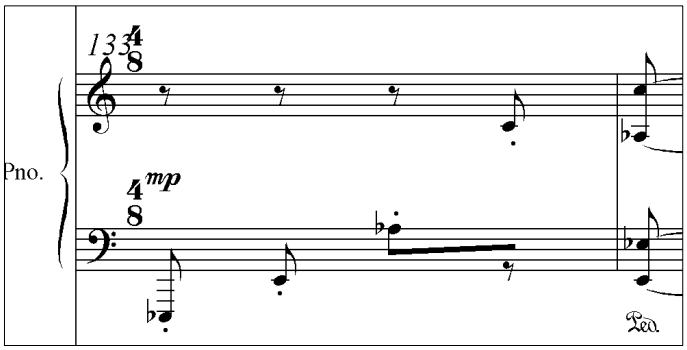
Este motivo B, varía su longitud también determinada por la métrica. Las posibilidades métricas son 2/8, 4/8, 6/8 (3/8 x 2) y 8/8 (4/8 x 2)

Fig. 10

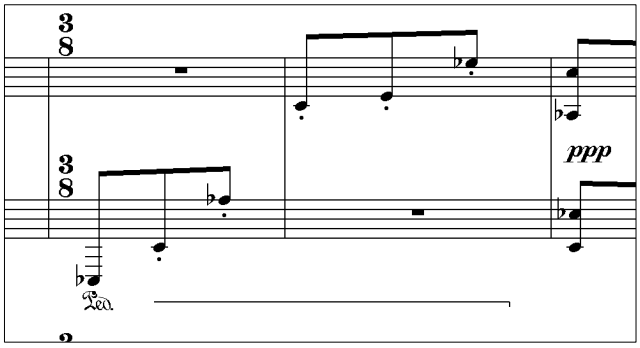
I.



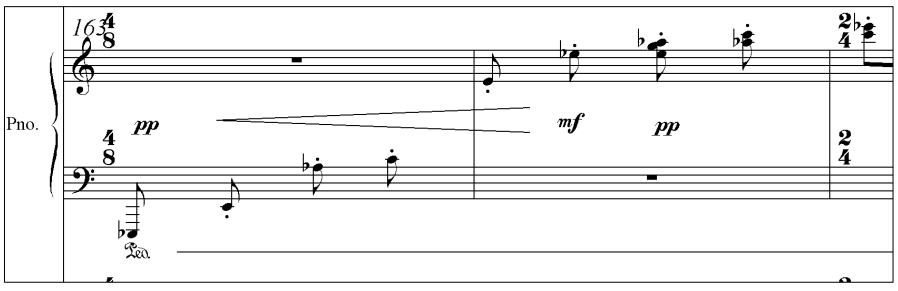
II.



III.



IV.



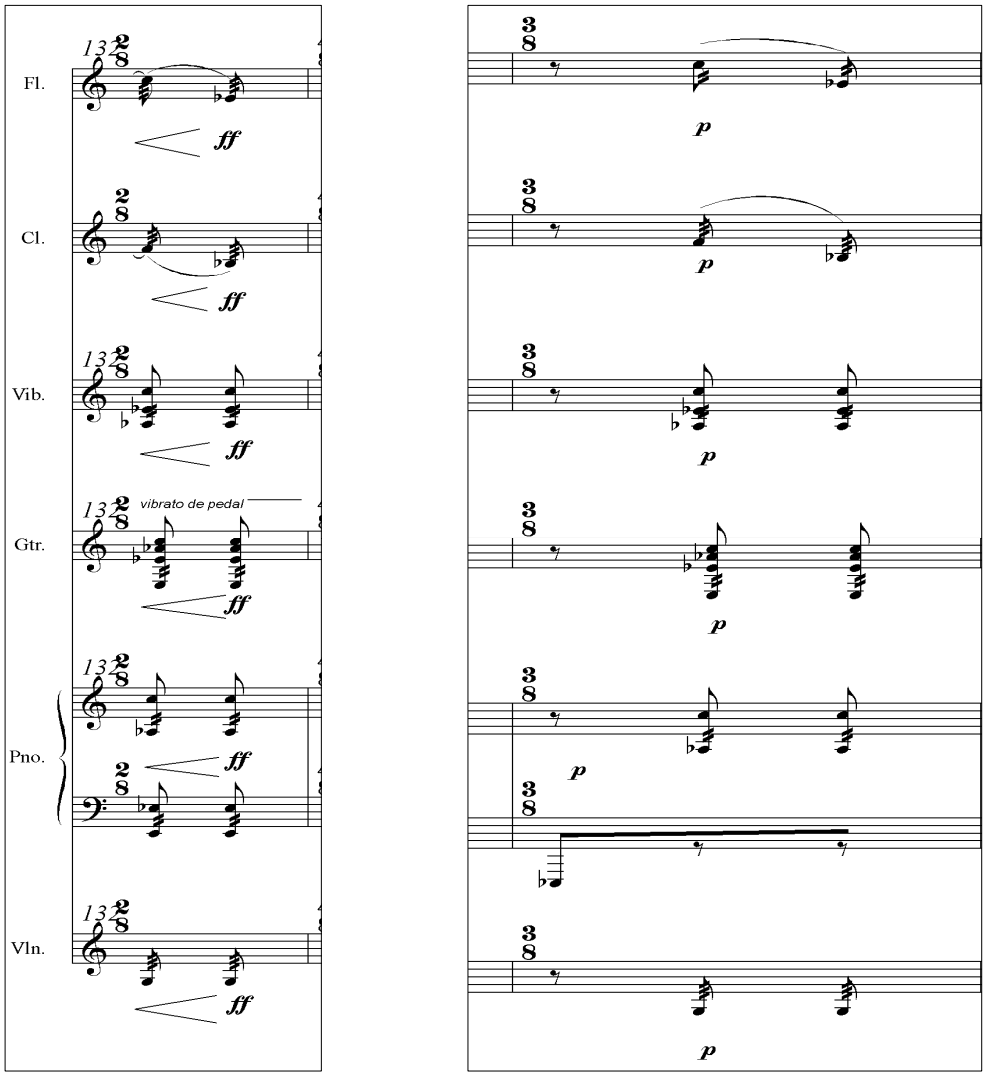
(Los ejemplos de los motivos A y B están extraídos de la parte del piano)

Motivo C

Este motivo en todas las ocasiones permanece igual exceptuando una de sus apariciones, en la cual está mezclado con un inciso del Motivo B

Fig. 11

C **C.'**



Procedimiento de trabajo

Paso 1: a estos tres motivos (**A, B y C**) los representé con la letra respectiva escrita en un papel.

Escribí quince papeles con la letra A, siete papeles con la letra B y seis con la letra C. (La proporción de estos es algo completamente arbitrario). Junté todos estos papeles y los puse en un recipiente que llamaremos M.

Paso 2: realicé el mismo procedimiento pero ahora con números que representarían la métrica y duración de A y B.

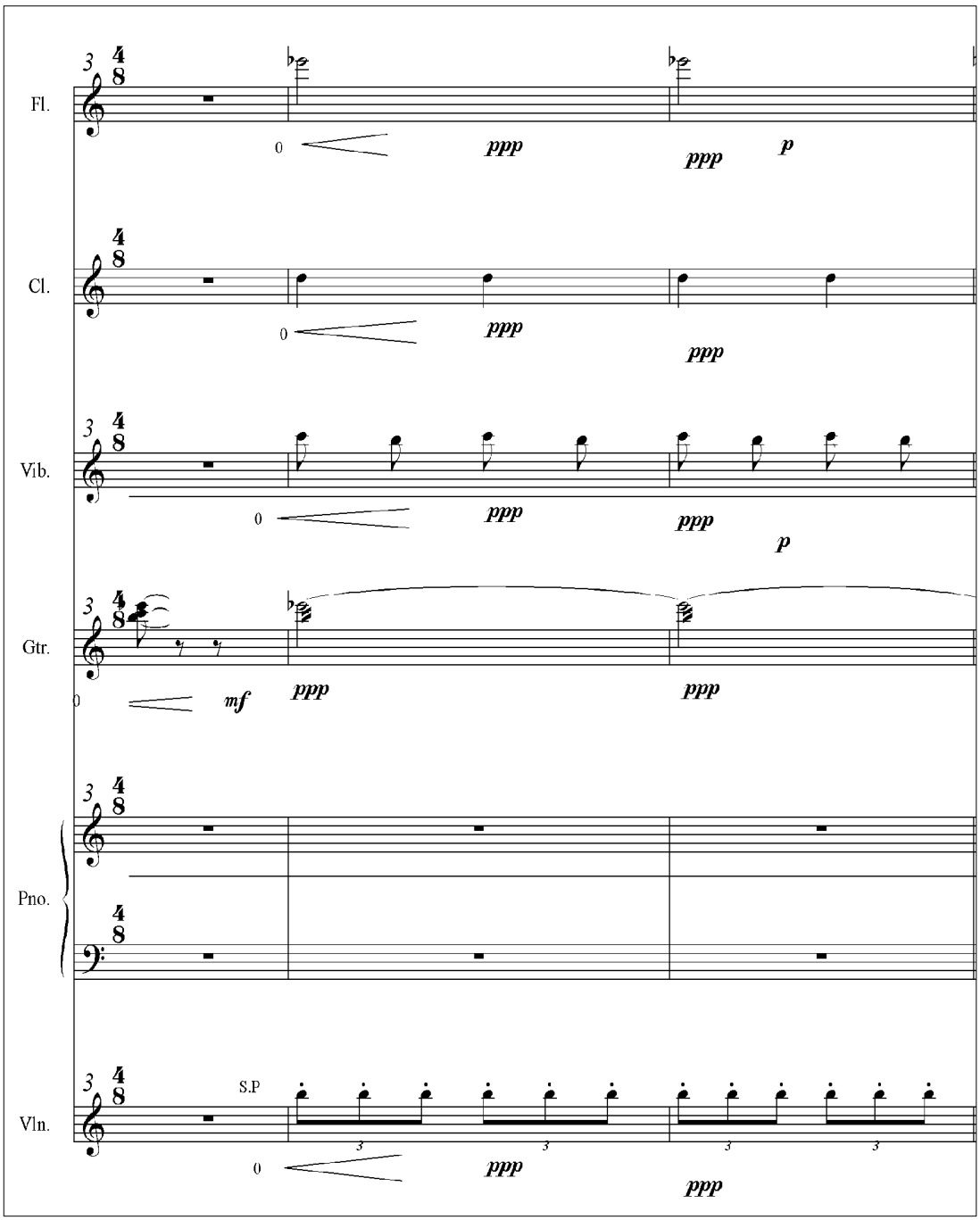
Agregué seis papeles con el número 2, cinco papeles con el número 3, nueve papeles con el número 4, un papel con el número 6 y un papel con el número 8. Hacen un total de veintidós papeles.

Además agregué dos papeles con el símbolo: lo que significa “variado”. Junté también estos papeles, y los puse en otro recipiente que llamaremos N.

Paso 3: por último elegí tres segmentos de diferentes secciones de la obra que cumplían una función de “puente” o “cadencia” en lo gestual y los incluí también en el recipiente M. A continuación cada uno de estos segmentos de música elegidos.

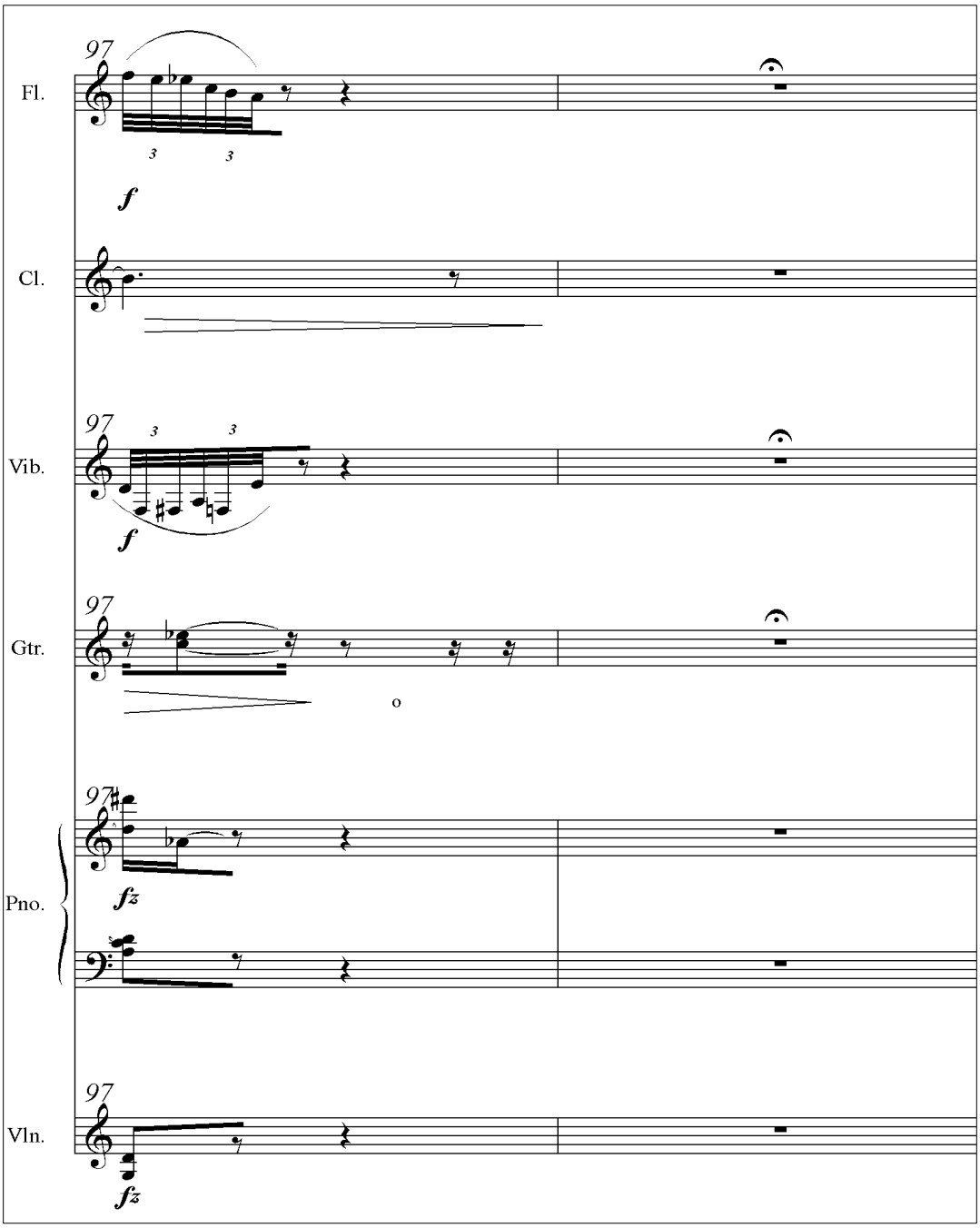
Segmento 1 (S.1)

Fig. 12



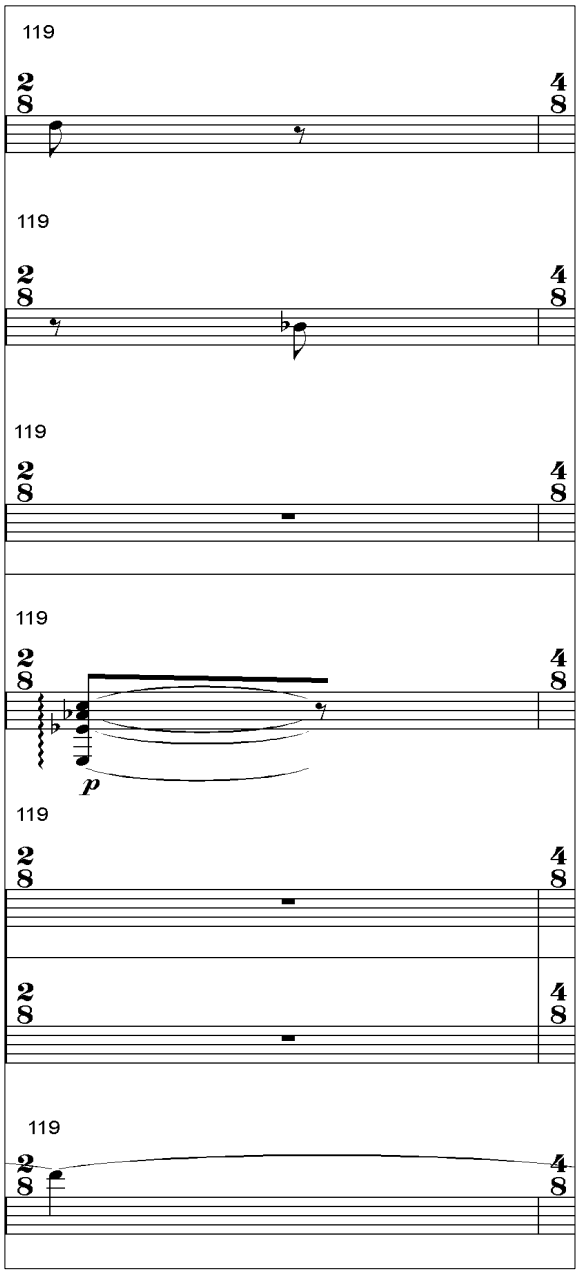
Segmento 2 (S.2)

Fig. 13



Segmento 3 (S.3)

Fig. 14



Con todo este material motívico reunido, explicaré el procedimiento. Comencé sacando un papel del recipiente M y luego otro del recipiente N, la combinatoria resultante me dio A (de M) y 3 (de N) lo que significa motivo A en métrica de 3/8. Así fui sacando papeles sucesivamente, generando el siguiente "mapa", en el cual la incrustación de los segmentos 1,2, y 3, notoriamente separa o sub divide esta sección de la pieza, por ser algo completamente diferente:

A3 / B2/ A3/ A4/ C/ B4/ **S.3**

A'4/ A4/ B2/ C/ B6/ A3/ A8/ B2/ C/ **S.2**

C/ B2/ A3/ C/ C'/ A4/ A4/ **S.1**

A3/ A4/ B4/ A2/ A2/

Por último, para el final de la sección y también de la pieza, reservé un "B8" y un "A16", para luego dar paso al último motivo de la obra, que es una cita al motivo con que finaliza la micro pieza nº I del Op. 10 de Antón Webern, que denominaré "S.W." El resultado, incluyendo estos motivos conclusivos es:

A3/ A4/ B4/ A2/ A2/ B8/ A16/ **S.W**

2.1.4.2 Dar

Este dúo de violines lo compuse a partir del año 2004 hasta finales del 2005. La aventura creativa consisitió en incorporar el recurso de la electrónica en vivo a la composición, para lo cual programé un Parche en lenguaje de programación “PD”, en conjunto con el profesor Rolando Cori, durante el año 2005.

Las especificaciones técnicas en este sentido serán desarrolladas en el momento de presentar las obras en esta tesis, pues ahora el foco está puesto únicamente en los elementos de Azar y la electrónica participa como un recurso más de la composición en este sentido.

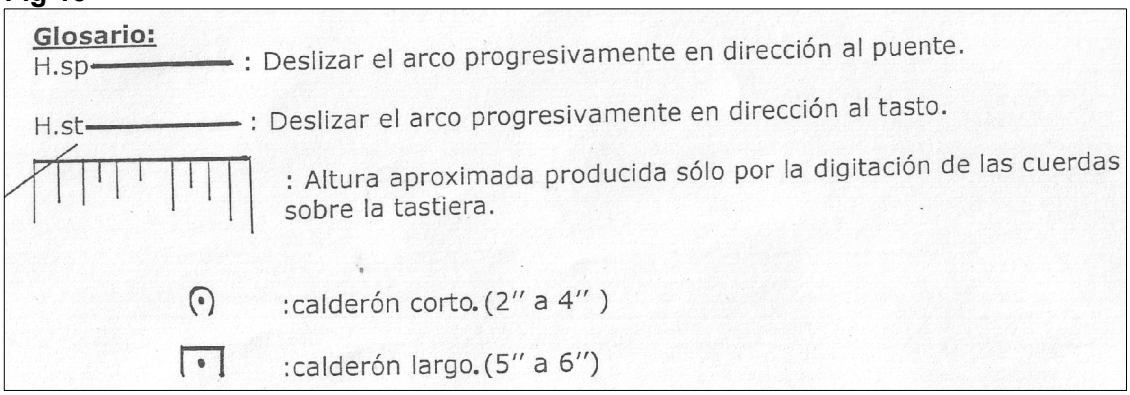
En la obra el uso de azar está determinado por dos aspectos: uno de estos es la escritura aleatoria, pues esta “sugiere” direccionalidades pero no precisa alturas. El otro aspecto está determinado por la electrónica que en ocasiones de la obra graba motivos para después reproducir dichos segmentos grabados, sin una certidumbre absoluta de lo que reproducirá.

Indeterminación en la escritura o escritura aleatoria

Esta manera de aplicar el azar o indeterminismo en la composición de música es muy sencilla en el caso de esta obra. Apela principalmente a la sugerencia de un gesto y no de un motivo.

Como se puede observar en el glosario de la obra, aparece en tercer lugar una simbología asociada a alturas indefinidas con el signo de *acciacatura.*

Fig 15

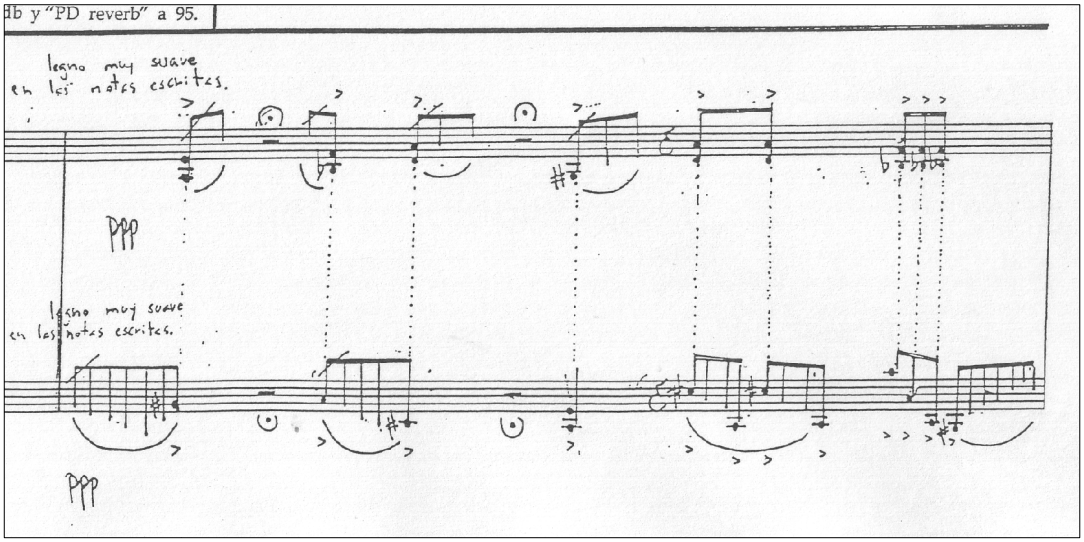


En el contexto de la obra, este gesto está trabajado de dos maneras:

1) Mixto

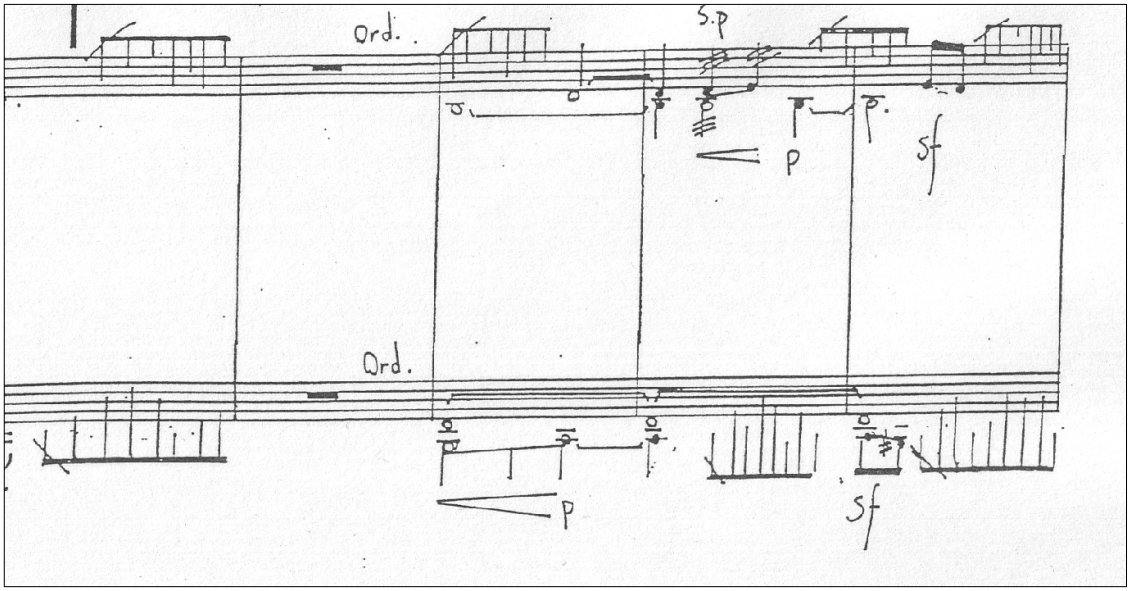
Existen notas de llegada y/o notas de partida establecidas, conviviendo con alturas indeterminadas (indeterminación parcial).

Fig. 16



2) "Sinusoidal" (100% sugerido)

Fig. 17



Como se puede apreciar en este caso, las alturas del gesto están sólo insinuadas, por lo que el intérprete se limita a seguir una trayectoria. La variabilidad en estos gestos respecto de las alturas son infinitas, no así el ritmo ni la articulación del sonido.

Azar "electrónico"

Dada mi poca experiencia (por no decir nula) en relación al uso de electrónica viva en la composición, opté por trabajar con herramientas muy sencillas.

Mi idea para incorporar la electrónica como recurso azaroso, se centra en el reutilizar o reciclar lo sonado, haciendo convivir el sonido pasado con el sonido presente, y no en el proceso o síntesis de éste.

El uso de elementos de azar por medio de la electrónica lo trabajé de la manera siguiente: diseñé un parche que puede grabar en seis momentos de la obra. La duración de la grabación de éstos tiene un rango aproximado de uno a tres segundos al azar. En su posterior reproducción se reproducen en forma de *loop, (*que significa repetidos a modo de ostinato). El rango aproximado de inexactitud temporal observado en el proceso de grabación (latencia), se produce del mismo modo en el momento de la reproducción, que posee un rango similar para activar (hacer sonar) estos segmentos grabados.

Para ampliar la gama de segmentos grabados, dupliqué el parche teniendo la posibilidad de grabar doce segmentos en dos tablas que denominé como Tabla A y Tabla B.

El fin de recolectar o recortar estos segmentos de la obra es reutilizarlos descontextualizados durante el desarrollo posterior de la obra, realizando estos un contrapunto entre si y la interpretación en curso de la partitura.

Niveles de azar

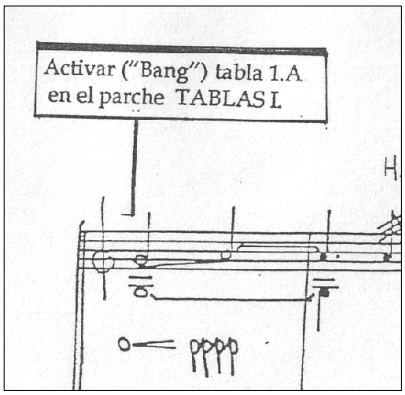
Los niveles de azar están determinados por dos elementos: uno es oscilación del rango temporal de grabación. El otro es la oscilación que existe también al liberar dichos segmentos pre grabados.

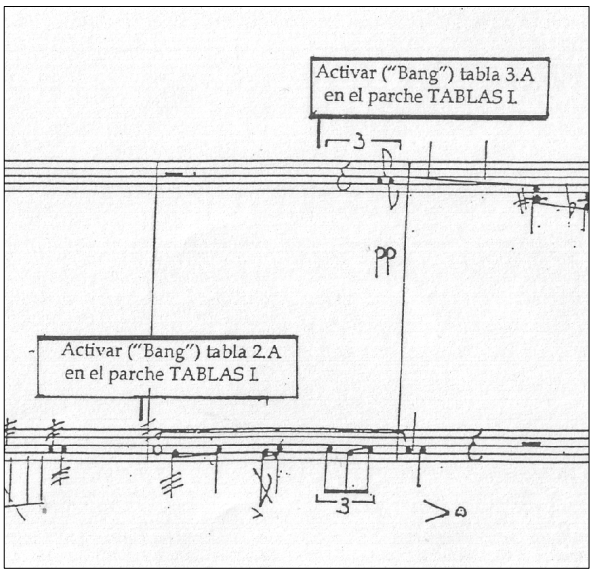
Si bien ambos elementos tienen el mismo principio, el primero determina la duración del segmento grabado, definiendo así la forma del gesto, y el segundo, el momento preciso de aparición de este, determinando la relación de lo liberado con el resto de los elementos de la pieza: cuan *stretto* o constreñido será el contrapunto.

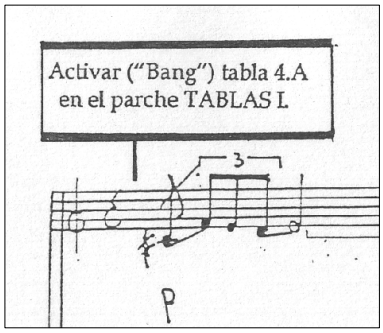
Momento 1: recolección de gestos

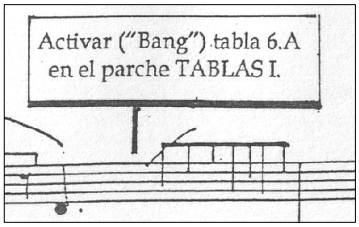
TABLA A (6 casillas de grabación)

Fig. 18









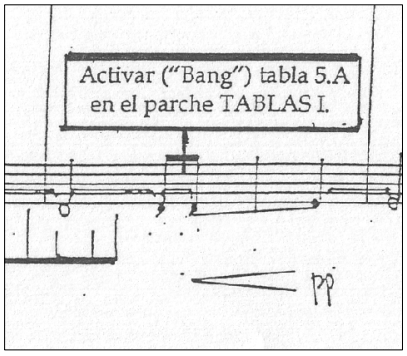
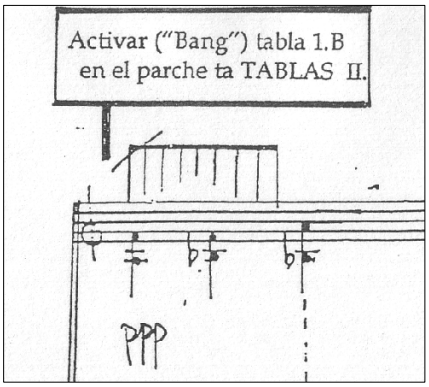
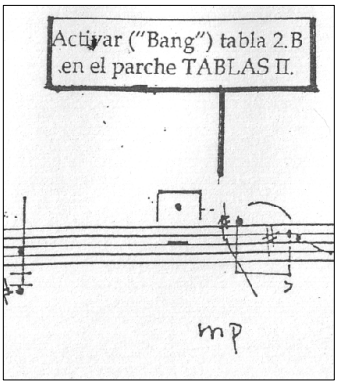
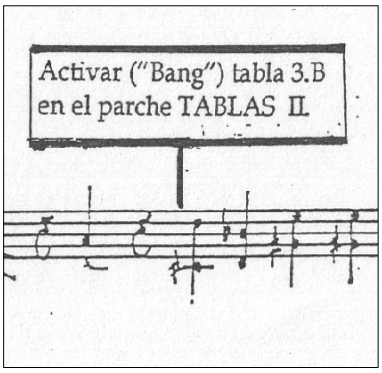


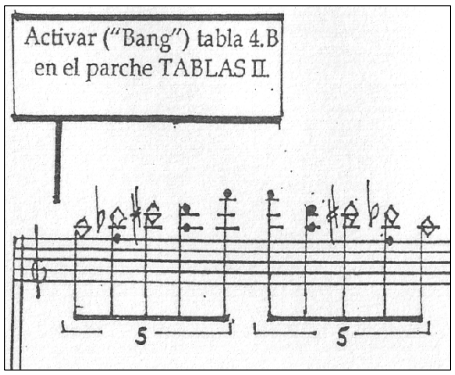
TABLA B (4 casillas de grabación)

Fig. 19







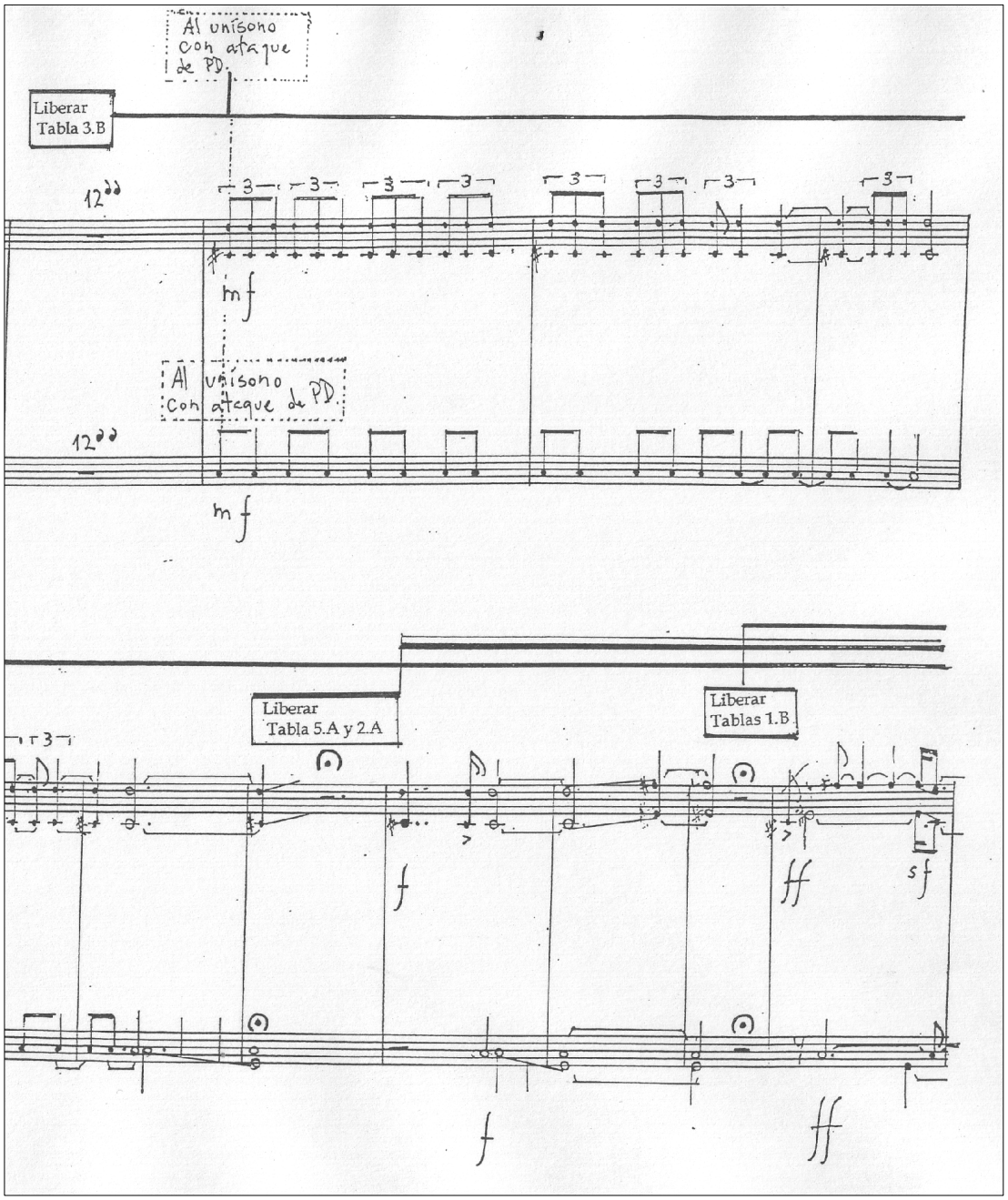


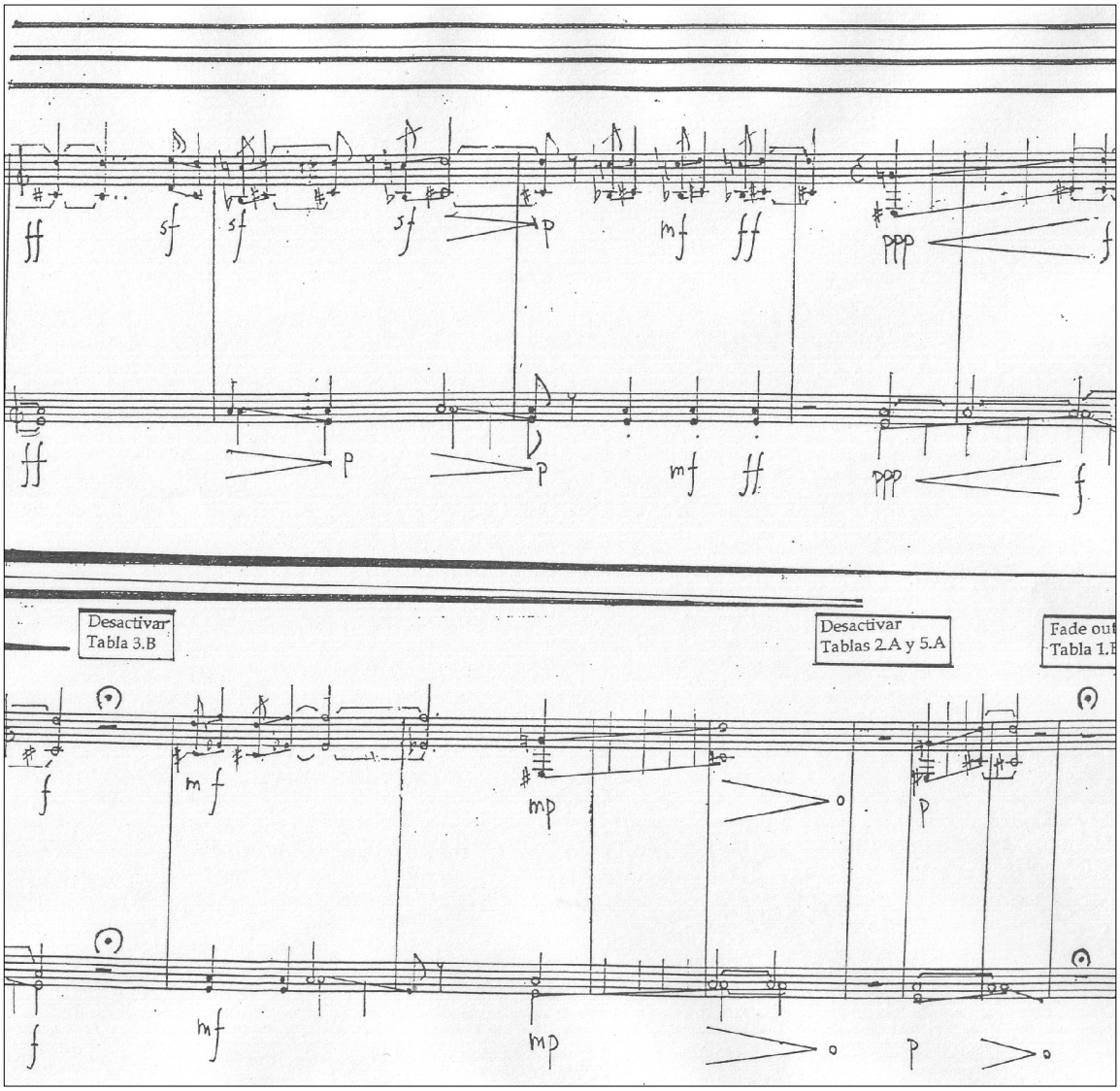
Momento 2: liberación de gestos

TABLA A Y B

Para ejemplificar este momento, pondré un fragmento de la obra en el cual se observa como interactúa lo grabado con la partitura: (páginas 11 y 12 DAR)

Fig. 20




Desactivar
Tabla 3.B
Desactivar
Tablas 2.A y 5.A

2.2 PROLIFERACIÓN AUTÓNOMA MECANIZADA

Este recurso compositivo está estrechamente relacionado con la composición tradicional, pues se trabaja con el concepto de desarrollo motívico. El proceso compositivo se asocia a un "tema con variaciones", ya que su desarrollo está basado en la relectura de un material claramente "connotado y denotado" que se va sometiendo a diversos procesos cíclicos, utilizando como medio creativo de estos, las variantes lúdicas que entrega el juego de la escritura de música.

Para una primera aproximación verbal, a continuación les presento las siguientes definiciones: **"Proliferación**: **1.** Reproducirse en formas similares, **2.** Multiplicarse abundantemente. **Autónoma:** Que trabaja por cuenta propia. **Mecanizada: 11.** f. Parte de la física que trata del equilibrio y del movimiento de los cuerpos sometidos a cualquier fuerza. **12.** f. Aparato o resorte interior que da movimiento a un ingenio o artefacto"[10].

Cada proceso instala conductas únicas en la manipulación del material hasta agotarse matemáticamente sus posibilidades sistémicas, para así, luego de esto, dar paso a un nuevo procedimiento que desarrollará el "Tema" (o material) o lo que resultó de este.

Explicar con exactitud y claridad este tipo de composición es realmente imposible de manera verbal, por eso, a modo de explicación y ejemplo, a continuación presento el análisis representativo de un fragmento de "Argot" *due pezzi per violino*[11] del compositor italiano Franco Donatoni.[12]

---

[10] RAE, ***Real academia de la lengua Española.*** *[*En línea] **-** http://www.rae.es/rae.html-. [consulta: 11 de septiembre 2008]

[11] Dos piezas para violín

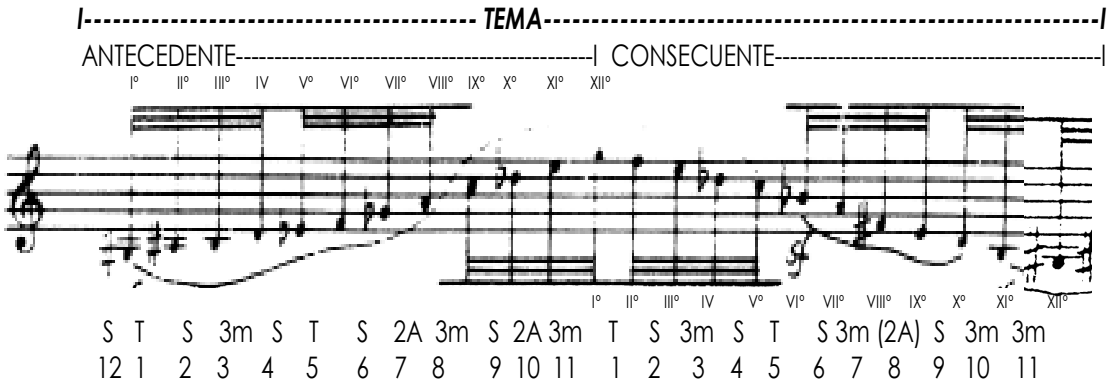
[12] Padre de esta poética creativa con una enorme vocación pedagógica en la enseñanza de la composición, que lo llevó a ser maestro de muchos compositores de diversas procedencias, incluyendo e influyendo notoriamente a los compositores chilenos Andrés Alcalde y Alejandro Guarello.

2.2.1 Análisis Tema

El tema son dos series dodecafónicas: una presentada en gran scandicus nombrada Antecedente y luego la que baja en climacus invertida desde la nota en conjunción (XIIº) nombrada Consecuente.

Posee la siguiente estructura interválica que es simbolizada por los siguientes números, según orden de aparición en el tema:

Fig. 21



Los intervalos presentes en el tema son Semitonos, Tonos y 3 menores y/o 2 aumentadas.

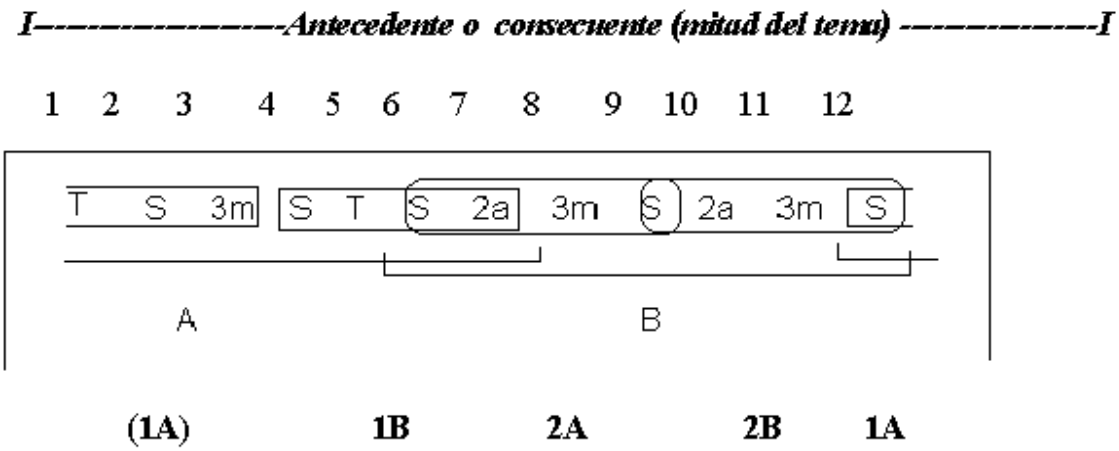
Relaciones interválicas de los Antecedentes y Consecuentes

Podemos dividir los antecedentes y consecuentes del tema, cada uno en dos series interválicas A y B. Cada una de estas series está conformada por dos sub series iguales que se repiten (rectángulo y elipse fig. II). Cada sub serie tiene cinco notas, por lo que se encuentran en conjunción entre sí, para “caber” en una serie de doce notas, siendo los intervalos de la intersección en la figura los que se comparten.

Esta estructuración interválica permitirá posteriormente realizar transposiciones sin necesidad de trasladar todas las notas del Tema, pues se pueden mantener algunas sub series que simplemente cambiarán su posición en la serie (tema)

Posición

Fig. 22



Para mayor claridad en el análisis y conceptos definiré como:

- Serie dodecafónica: Antecedente o consecuente dependiendo de su dirección.
- A: Serie A dividida en dos sub series iguales 1 A y 1 B
- B: Serie B dividida en dos sub series iguales 2 A y 2 B

Concepto "panel"

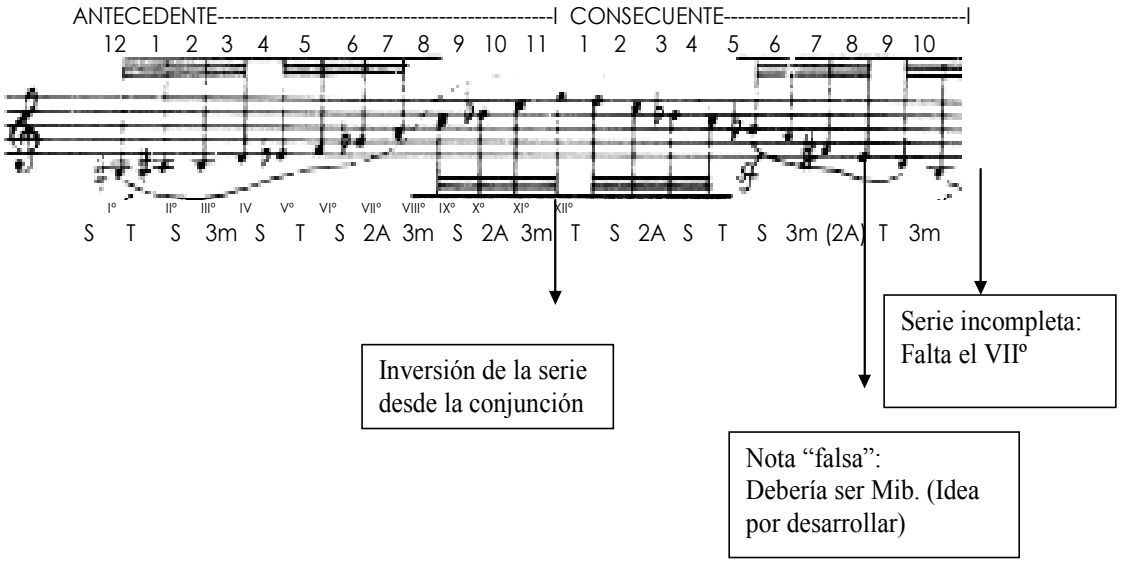
Las "secciones" en la música de Donatoni se definen como "Paneles". Un panel es un sistema o tratamiento del material musical claro y "deducible" (por lo tanto objetivable) que permanece hasta que se agota, para luego inmediatamente comenzar con el siguiente panel o ciclo, utilizando otro tratamiento para desarrollar el material.

En términos musicales, es auditivamente muy claro el cambio de un panel a otro y la duración de los paneles generalmente es muy parecida entre si.

Análisis primer panel de Argot

El sistema utilizado en este panel, consiste en lo siguiente: se presenta el Tema (serie dodecafónica) con la interválica ya señalada e inmediatamente en conjunción un gran climacus (a modo de "consecuente") que presenta el Tema invertido, tomando como inicio de esta primera transposición de la serie la nota en conjunción (Sol).

Fig. 23



El tema CONSECUENTE se presenta incompleto; le falta la nota sol#, primera nota en la serie original.

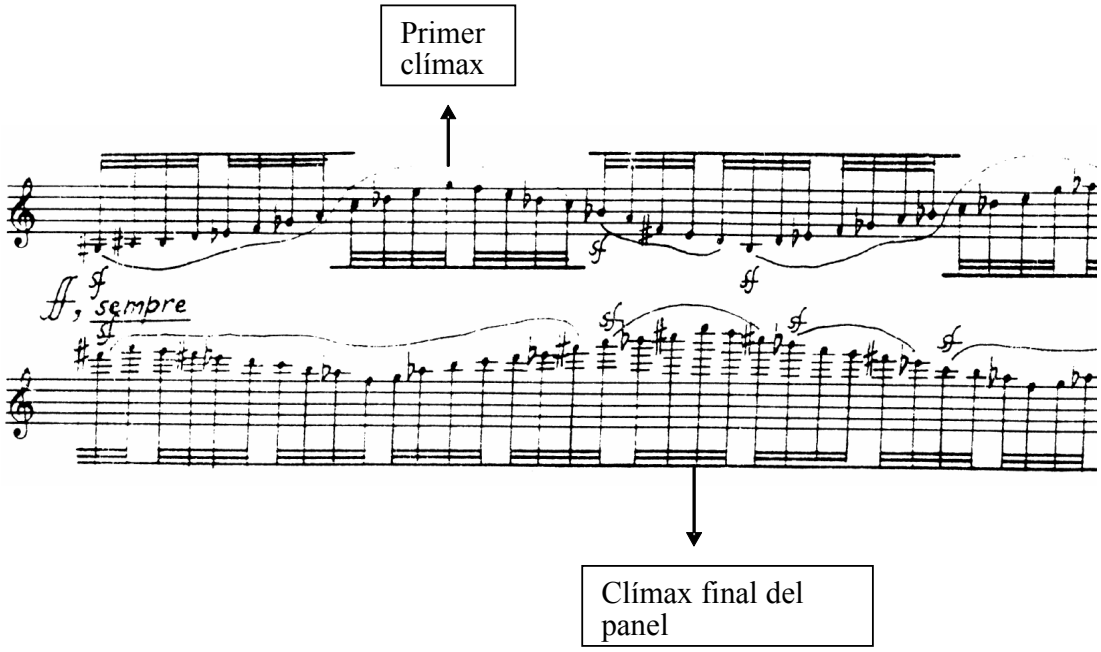
El nuevo ANTECEDENTE partirá desde la última nota en conjunción del CONSECUENTE anterior. Esto define la "Direccionalidad de la música", pues el hecho de que suba la serie del Tema completo y luego baje incompleto (mas corto), genera un progresivo desplazamiento hacia el registro agudo, si este proceso se repite. Como resultante de esto, siempre la nota en conjunción será la más aguda hasta llegar al "clímax" (o nota más aguda) luego de cuatro ANTECEDENTES con sus respectivos CONSECUENTES.

Desde este punto, el proceso se invierte hasta llegar al punto de partida, pero la nota elegida como clímax vale la pena revisarla.

El clímax en este proceso se posa sobre la nota mi sobre agudo. Si nos detenemos a analizar esta altura, podemos sostener que la nota mi natural es la única nota "falsa" o incongruente con el sistema de este panel, cuando aparece en el primer CONSECUENTE de la obra, por lo que podemos inferir que es una señal arbitraria que anuncia en este caso que el punto de inflexión o cambio direccional de la música será realizado cuando llegue nuevamente a esta nota como clímax de un ANTECEDENTE y por defecto del panel, pues podríamos seguir subiendo ya que quedan muchas transposiciones aún no utilizadas.

Esto nos permite pensar que cada vez que encontremos un error o nota falsa puede ser una señal que revelará su función posteriormente. Luego este proceso se invierte, generando la Direccionalidad de la música hacia el registro grave.

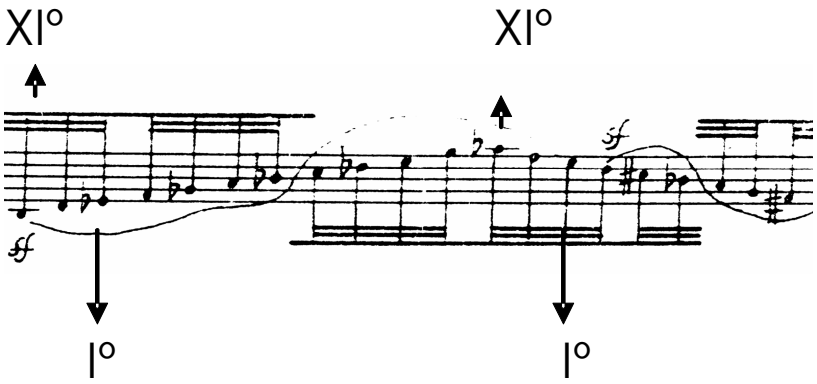
Fig. 24



Inversión del tema

El tema no se presenta siempre partiendo desde su primera nota o fundamental. En estos casos, lo definiremos como tema en X inversión dependiendo de qué nº ocupa la nota en la estructura del tema.

Fig. 25

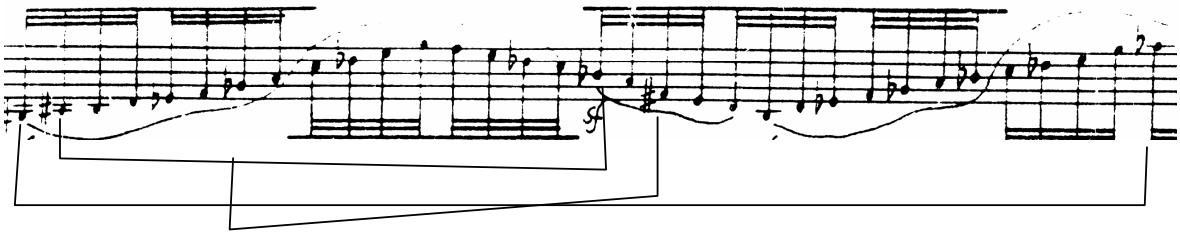


Armaduras

Cuando se transpone el tema, se utilizan alteraciones “enarmónicas” respecto del tema original o precedente. Esto se trabaja así para no acudir a alteraciones dobles o hacer intervalos de 3ª disminuida, ni tampoco repetir tres veces una misma nota (natural, # y b) pues eso obligaría a desaparecer a otra altura equivalente en sonido al completar la serie, por el hecho de ser dodecafónica.

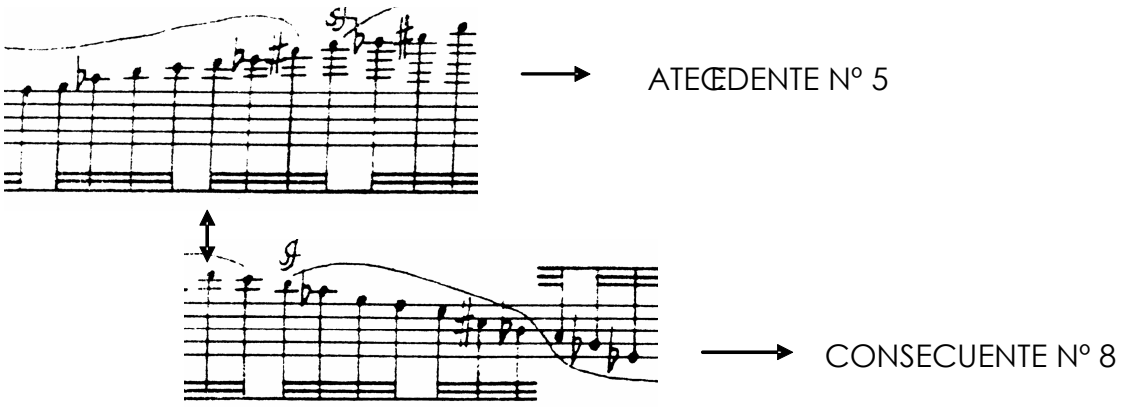
Además estas normas limitan las posibilidades que habría de transposición de la serie a una cantidad manejable de transposiciones.

Fig. 26



Cada transposición tiene su propia “armadura”. Una armadura puede construir el Tema ascendente, pero si partimos desde el VIº de esa misma escala de manera descendente, tenemos al tema invertido. Esto nos ayudará a distinguir fácilmente cuando una transposición presentada se repita derecha, o en su versión descendente.

Fig.27



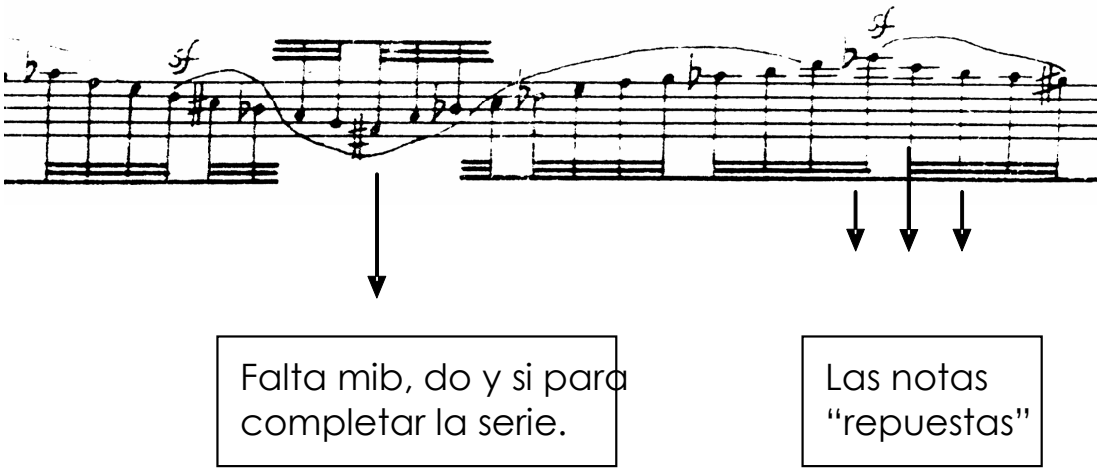
En el desplazamiento hacia el registro “grave” se invierte el mismo proceso hasta llegar a la nota que da inicio a este panel.

Fig. 28

Reposición de Notas Ausentes

Las notas ausentes en los CONSECUENTES, serán “repuestas” desde el comienzo del siguiente Consecuente, y en el mismo orden consecutivo que habían desaparecido. (En el desplazamiento hacia el registro agudo), Cuando “reaparezcan” dichas notas, formarán parte de una nueva transposición que tiene notas comunes con la transposición anterior incompleta.

Fig. 29

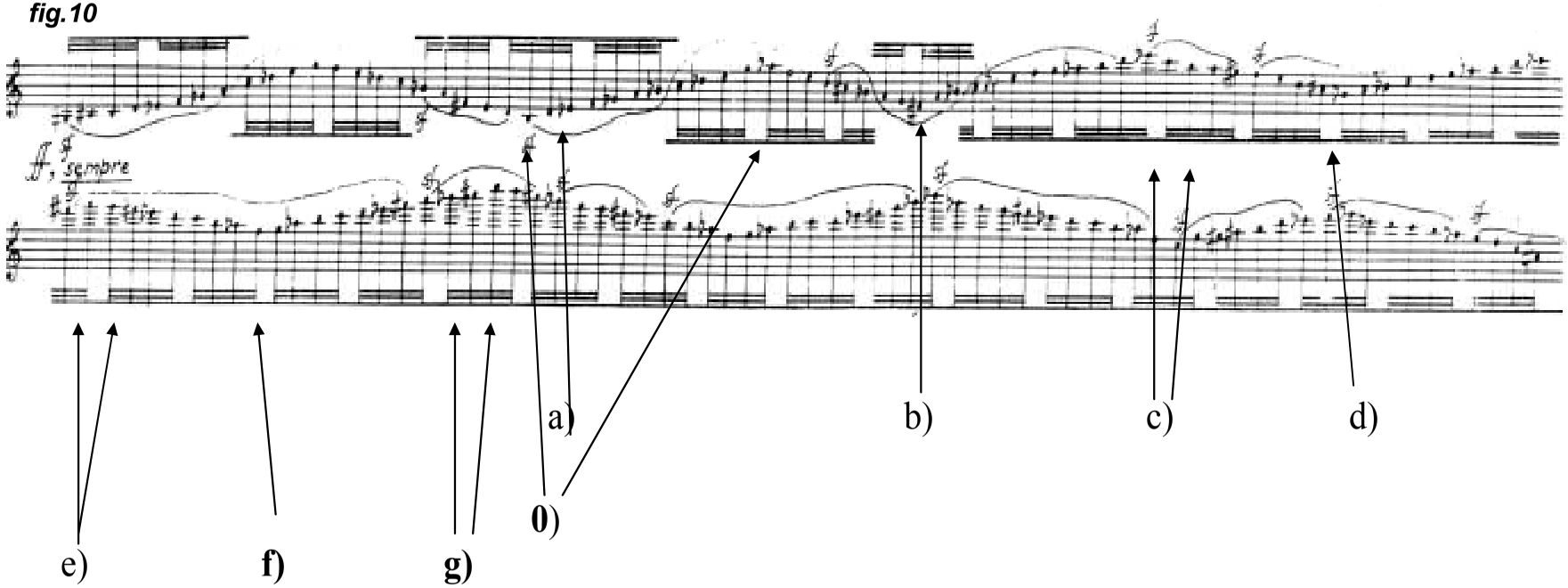


Sistema de "Reposición" de Notas Ausentes

El sistema utilizado por Donatoni, es el siguiente:

0) Desaparición de XIIº de consecuente del tema en sol# y reposición en XIº del consecuente de fa.
a) Primera Reposición: rectificación de la nota "falsa", Iº grado del antecedente del tema en mib.
b) Desaparición de VIIIº, IXº y Xº (mib, do, si) del consecuente del tema en fa.
c) Reposición de mib, do, si, ahora como XI,XII y Iº en el consecuente del tema en do.
d) Desaparición de IXº y Xª (la y sol) del consecuente del tema en do.
e) Reposición de la y sol, ahora como Iº y IIº en el consecuente del tema en sib.
f) Desaparición de Xº, XIª y XIIº (mi do#, y sib) del consecuente del tema en sib.
g) Reposición de sib, do# y mi ahora como Xº, XIª y XIIº en el antecedente del tema en fa.

fig.10



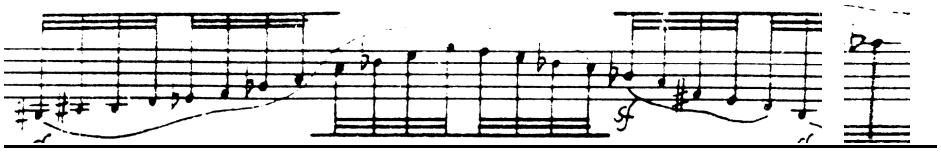
El sistema como podemos apreciar consiste en desaparecer primero **(0)** el XIIº (1 nota), segundo **(b)** desde el VIIIº (3 notas) tercero (**d**) desde el IXº (2 notas) y cuarto **(f)** desde el Xº (3 notas) en los respectivos consecuentes del tema, en o), b) y d) repuestos desde el comienzo del siguiente consecuente (o desde la conjunción) y en f) en el siguiente antecedente.
Este proceso se repetirá tal cual en el desplazamiento hacia el registro grave post “climax”. Ver tabla en la Pág.

Tema y sus transposiciones en el panel

Fig. 30

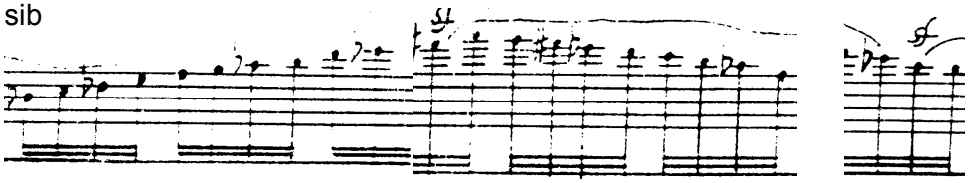
Tema

Sol#

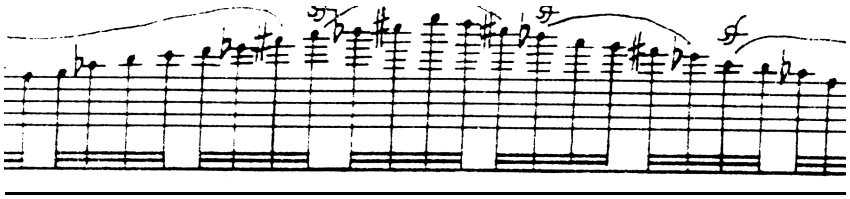


Transposiciones

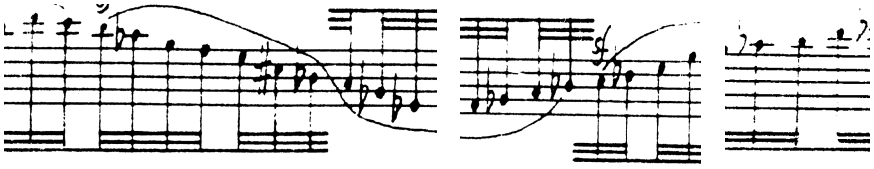
sib



fa

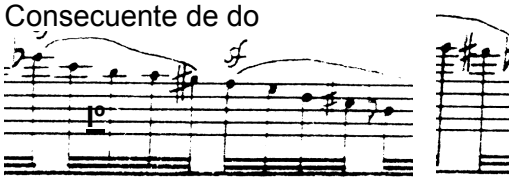


Mib



Temas Incompletos

Consecuente de do



Antecedente de do#

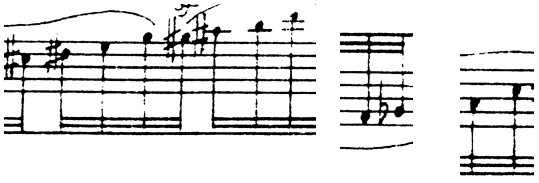


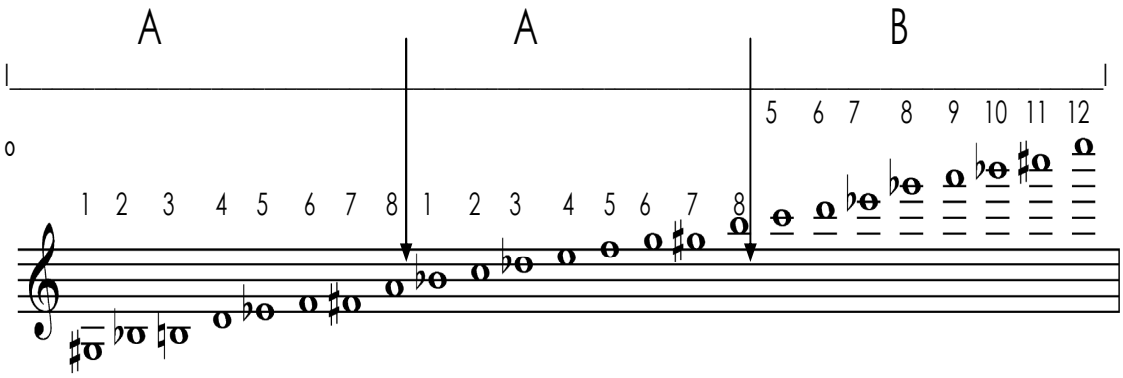
Fig 31

TEMA	SIMBOLOGÍA												DIRECCIÓN
	• Nota inicial de la serie o inversión Del tema = X. • Nota desaparecida = D. • Nota Repuesta = R.												Ascendente = A Descendente = B
º serie	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	
Antecedente SOL#	X												A
Consecuente	X											D	B
Antecedente Mib											X		A
Consecuente de Fa	R							D	D	D	X		B
Antecedente Sib											X		A
Consecuente de Do	R								D	D	X R	R	B
Antecedente Sib	X												A
Consecuente	X	R	R							D	D	D	B
Antecedente Fa	X									R	R	R	A
Consecuente	X												B
Antecedente Fa	X											D	A
Consecuente de Sib											X		B
Antecedente Sol#	R							D	D	D	X		A
Consecuente de Mib	R										X R	R	B
Antecedente Sol#									D	D	X		A
Consecuente Mib	X												B
Antecedente de Mib	X	R	R							D	D	D	A
Consecuente de Sol#	X									R	R	R	B

Función de los *sf* en el panel

Como último elemento a descifrar, queda analizar el sentido y funcionamiento de los **sf** que aparecen esporádicamente a lo largo del panel y también de la pieza. Los **sf,** a medida que aparecen, van conformando esta escala de 24 notas que corresponde interválicamente a la estructura de A repetida consecutivamente, y luego de B.[13]

Fig. 32



Lo más destacable de esta secuencia de notas es que contiene el Antecedente del tema en todos los tonos que el tema aparece completo (con Antecedente y Consecuente) en el panel.

Amarillo: Sol#

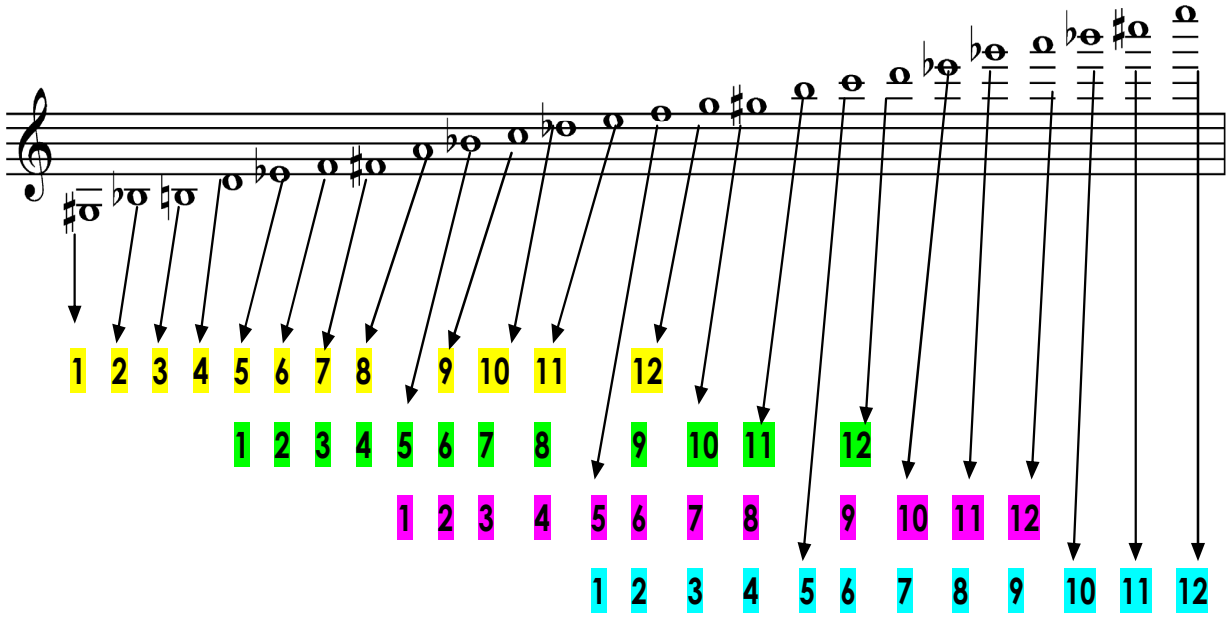
Verde: Mib

Morado :Sib

Celeste: Fa

[13] A y B son las dos grandes sub divisiones del Consecuente hechas en el análisis de éste en la pág. xxx fig.II)

Fig. 33


1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

2.2.2 Conclusiones sobre lo analizado

Relacionando lo obtenido de este análisis al tema de la tesis, se pueden observar varios elementos que según mi criterio están completamente alineados con esta necesidad de otorgarle a la música, en su procedimiento creativo, un "vuelo propio" y una búsqueda de organicidad.

En esta búsqueda se podría decir metafóricamente que "el compositor abre la llave, pero no la puede cerrar hasta que se acaba el estanque, aludiendo al líquido como el material con su discurrir y al compositor como su "liberador".

El análisis exhaustivo de este panel y su posterior reflexión, me dejan como ideas concretas en relación al tema de la tesis sobre la ampliación de la subjetividad compositiva, en este caso utilizando como recurso la proliferación autónoma mecanizada, tres conceptos:

a) Construcción lógica

Las relaciones presentes en este procedimiento compositivo operan con una lógica completamente analizable y descriptible, como sucede con el pensamiento matemático.

Esto permite una notable separación entre la música y su compositor, pues una vez terminada la obra esta pasa a explicarse en si misma de acuerdo a sus "conductas internas", sin necesidad de buscar los pretextos compositivos para entender el procedimiento creado.

Incluso en el análisis de esta se pueden encontrar "errores" cometidos por el compositor en el desarrollo de su poética compositiva.

b) Avance en el desprendimiento de las cargas semánticas convencionales

El material a desarrollar en esta música puede prescindir de cualquier organización sistémica de ritmos y alturas asociadas a usos convencionales y/o extra musicales. Esto libera el lenguaje musical y abre las posibilidades de la inventiva.

c) La invitación a la creación colectiva y la desvinculación del ego

El juego de la escritura, por su dinámica de trabajo y objetividad creativa, abre la posibilidad de realizar composiciones colectivas, pues en este proceder compositivo se aprecia un *divertimento* en el proceso, como un fin en si mismo.

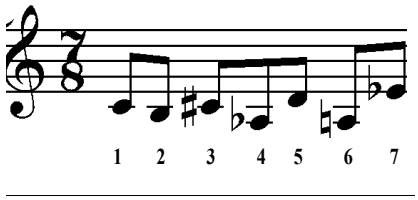
Esto permite una notoria liberación en la histórica relación solitaria y ególatra del creador y "su" obra, que pasa ahora a ser un ejercicio lúdico.

2.2.3 Aplicación de proliferación autónoma en T.O.C

Luego de haber analizado el fragmento de la pieza para violín “Argot”, para profundizar y aplicar estos conceptos en mi creación, compuse a modo de ejercicios una pieza para dos marimbas titulada T.O.C (trastorno obsesivo compulsivo). Explico su procedimiento a continuación.

Este ejercicio de composición consistió en realizar un tema con variaciones. La serie utilizada para la construcción del tema es la siguiente:

Fig. 34



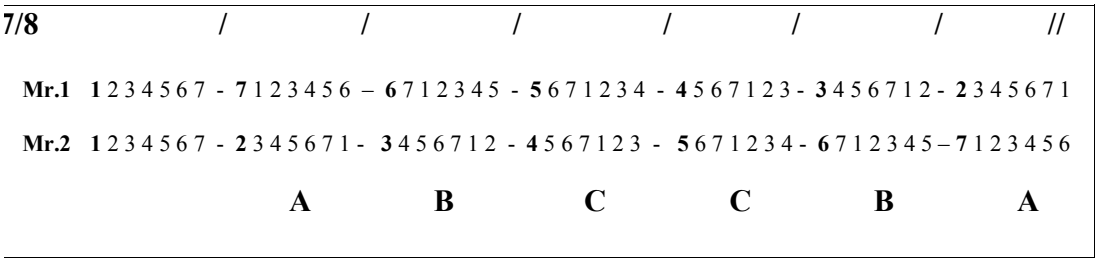
Análisis del tema

El tema es una superposición de reordenamientos cíclicos y progresivos de la serie respetando su orden correlativo en ambos instrumentos de manera simultánea.

En la Marimba 1 (Mr. 1), la nota última de cada compás (y serie) se desplaza en la siguiente presentación de la serie al primer puesto.

Simultáneamente la Marimba 2 (Mr. 2) realiza el mismo principio, pero en este caso la segunda nota de la serie pasa a ser la primera en la presentación siguiente de la serie mencionada.

Fig. 35



La resultante de esta superposición, presenta del compás 2 a 4 una combinatoria de sonidos (ABC) que luego del compás 5 al 7 se presenta retrogradada en su orden (CBA) por medio del trocado cancrizante que realizan las voces en el tema.

De este modo correlativo, y utilizando la serie en su estado original, la combinatoria posible desplazando una nota por compás se agota en el séptimo reordenamiento, por lo que damos paso a las variaciones.

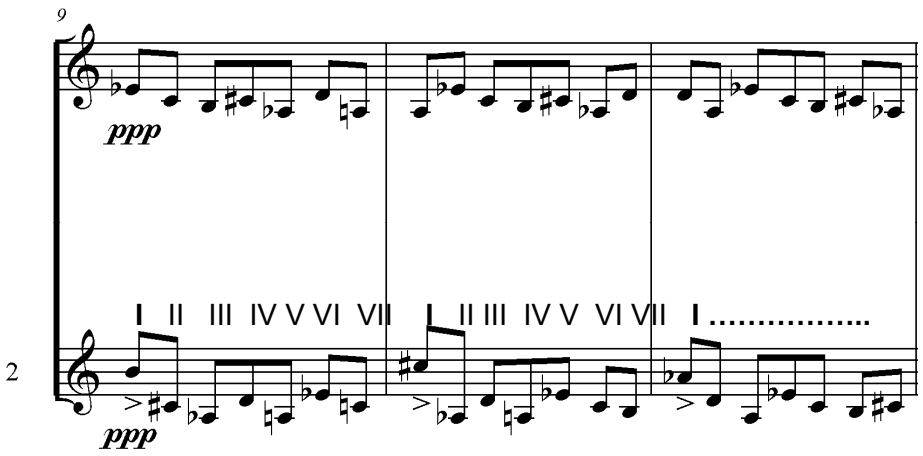
Variaciones

En total son 19 variaciones y para la construcción de ellas, utilicé los siguientes principios:

a) En cada variación se interviene la nota perteneciente a uno o más pulsos fijos durante la relectura del tema. Dicha intervención se produce sin coincidir simultáneamente un mismo pulso alterado en ambas voces.

En el ejemplo a continuación, se observa un fragmento de la variación 1 en la cual está intervenido el primer pulso de la marimba 2. (Remarcado con negrita)

Fig. 36



b) Las intervenciones adquiridas por los pulsos, son de carácter acumulativo e irreversible. Todos los pulsos serán finalmente intervenidos de tres maneras, pasando por los siguientes estados, y en este orden:

Primer estado: octavar hacia el registro agudo la altura perteneciente al pulso intervenido.

Segundo estado: tremolar la altura perteneciente al pulso intervenido y en algunas variaciones extenderla por más de un pulso, desapareciendo con esto las notas sucesoras del pulso extendido.

Tercer estado: silenciar el o los pulsos.

c) Manejo de la dinámica y articulaciones. La Dinámica y articulación está determinada de dos maneras:

- Las intervenciones pertenecientes al primer y segundo estado se acentúan, sólo en su aparición durante toda la variación. En el caso que sea más de dos notas, se articulan ligadas y en ***sf***

- Cuando se esté sólo produciéndose la intervención terciaria o tercer estado en una variación, se trabaja la dinámica en trocados de ***crecciendo*** y ***ppp*** súbito como aparece en el tema.

d) Los arcos de fraseo remarcan las frases que naturalmente se van formando en esta combinatoria de trémolos y notas sueltas durante el desarrollo de la pieza.

Para explicar con detalle el procedimiento trabajado en la obra utilizaré la siguiente simbología:

ORIGINAL	**O**
PRIMER ESTADO	**P.E**
SEGUNDO ESTADO	**S.E**
TERCER ESTADO	
MARIMBA	**Mr.**

Los números simbolizan los pulsos.

Variación 1

	1	2	3	4	5	6	7
Mr.1	O	O	O	O	O	O	O
Mr.2	**P.E**	O	O	O	O	O	O

Variación 2

	1	2	3	4	5	6	7
Mr.1	O	O	O	O	O	**P.E**	**P.E**
Mr.2	P.E	O	O	O	O	O	O

Variación 3

	1	2	3	4	5	6	7
Mr.1	O	O	O	O	O	P.E	P.E
Mr.2	P.E	O	O	**P.E**	O	O	O

Variación 4

	1	2	3	4	5	6	7
Mr.1	O	O	O	**P.E**	O	P.E	P.E
Mr.2	P.E	**P.E**	O	P.E	O	O	O

Variación 5

	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7
Mr.1	O	O	**S.E**	**S.E**	O	P.E	P.E	O	O	O	**S.E**	**S.E**	P.E	P.E
Mr.2	P.E	P.E	O	**S.E**	**S.E**	O	O	P.E	P.E	**S.E**	**S.E**	O	O	O

Variación 6

	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7
Mr.1	**S.E**	**S.E**	S.E	S.E	O	P.E	**S.E**	**S.E**	**S.E**	O	S.E	S.E	P.E	**S.E**
Mr.2	P.E	P.E	O	S.E	S.E	O	O	P.E	P.E	S.E	S.E	O	O	O

Variación 7

	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7
Mr.1	S.E	S.E	S.E	S.E	O	P.E	S.E	S.E	S.E	O	S.E	S.E	P.E	P.E
Mr.2	**S.E**	P.E	O	S.E	S.E	**S.E**	**S.E**	**S.E**	P.E	S.E	S.E	O	**S.E**	**S.E**

Variación 8

	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7
Mr.1	S.E	S.E			O	P.E	S.E	S.E	S.E	O			P.E	P.E
Mr.2	S.E	P.E	O			S.E	S.E	S.E	P.E			O	S.E	S.E

Variación 9

	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7
Mr.1					O	P.E				O			P.E	
Mr.2	S.E	P.E	O			S.E	S.E	S.E	P.E			O	S.E	S.E

Variación 10

	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7
Mr.1					O	P.E				O			P.E	
Mr.2			O						P.E			O		

Variación 11

	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7
Mr.1					O	P.E				O		**S.E**	P.E	
Mr.2		**S.E**	O						P.E			O		

Variación 12

	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7
Mr.1					O	**S.E**				O				
Mr.2			O						**S.E**			O		

Variación 13

	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7
Mr.1					O					O				
Mr.2			O									O		

Variación 14

	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7
Mr.1					**P.E**					O				
Mr.2			O									**P.E**		

Variación 15

	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7
Mr.1					O							**S.E**		
Mr.2			**S.E**							O				

Variación 16

	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7
Mr.1					**P.E**									
Mr.2										O				

Variación 17

	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7
Mr.1					**S.E**									
Mr.2										**P.E**				

Variación 18

	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7
Mr.1														
Mr.2										**S.E**				

Variación 19

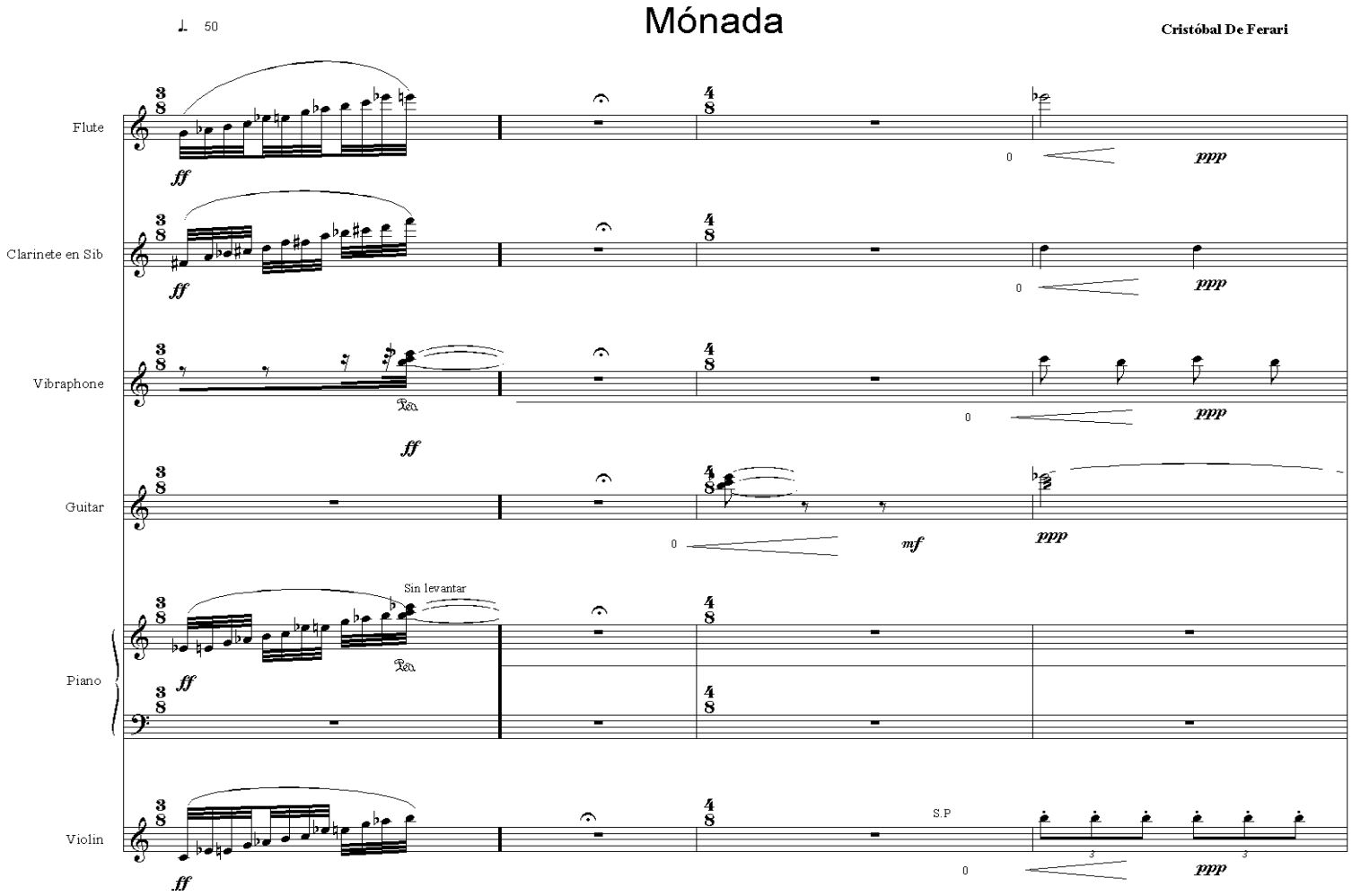
	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7
Mr.1														
Mr.2														

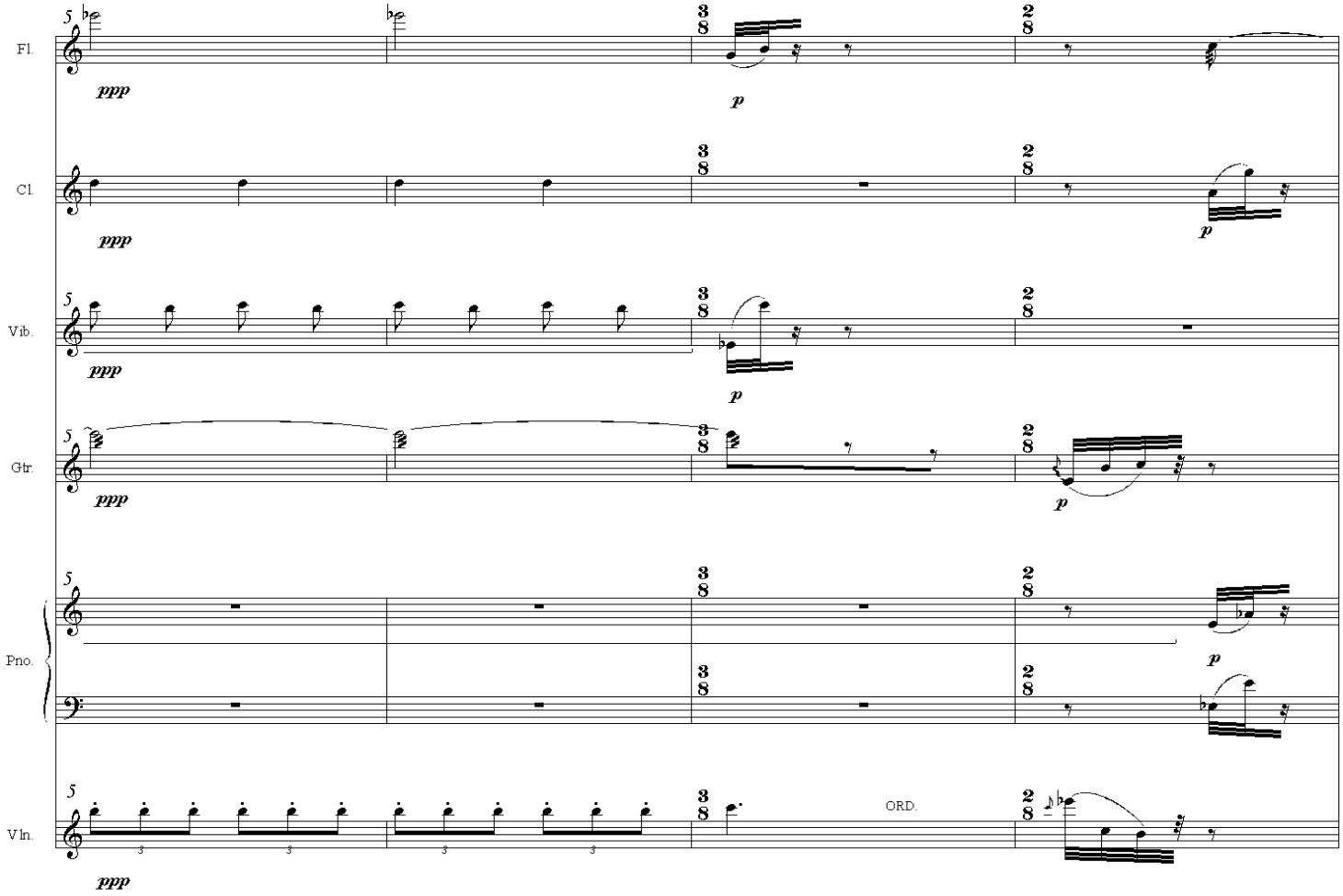
III. LAS OBRAS

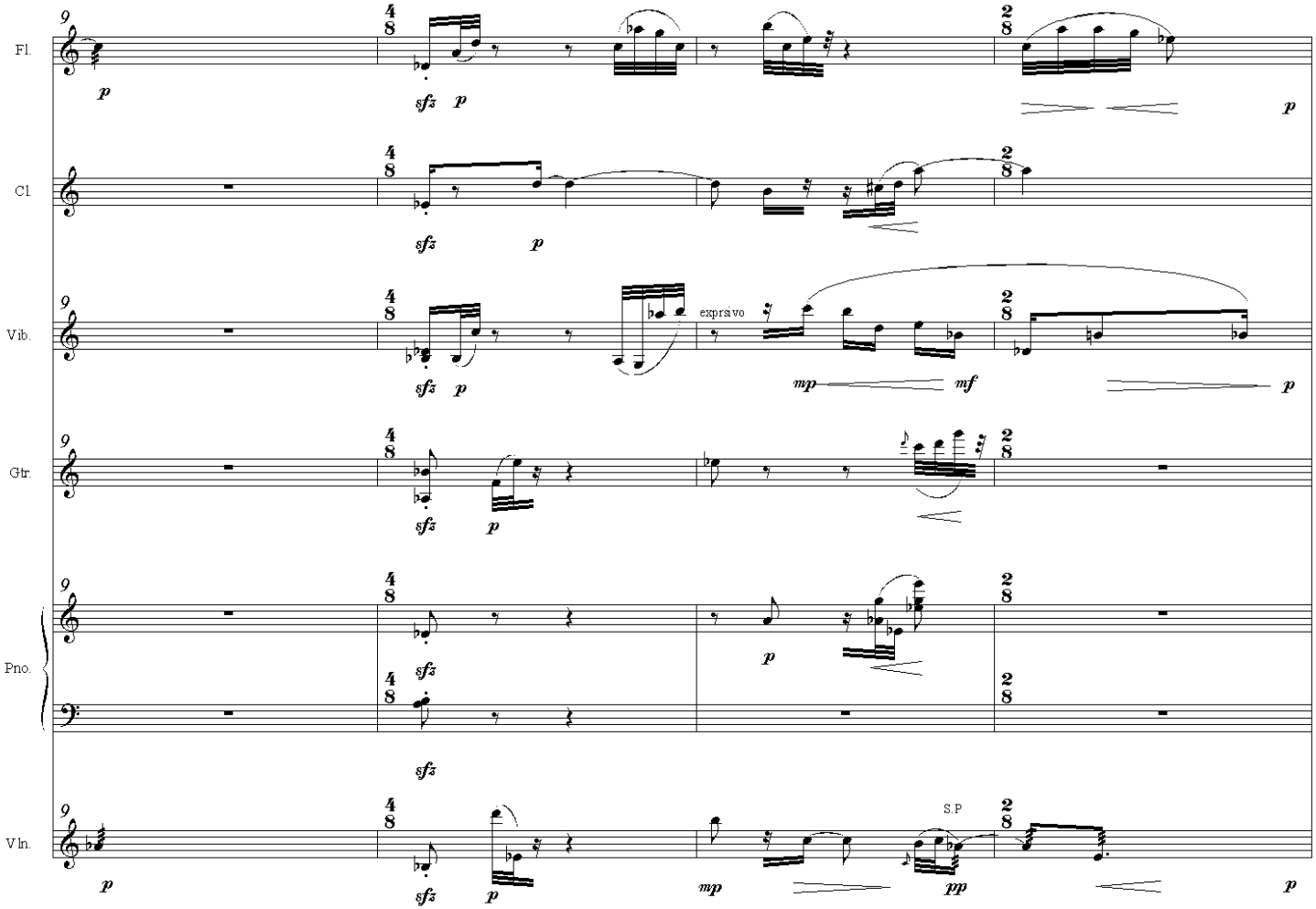
3.1 MÓNADA PARTITURA

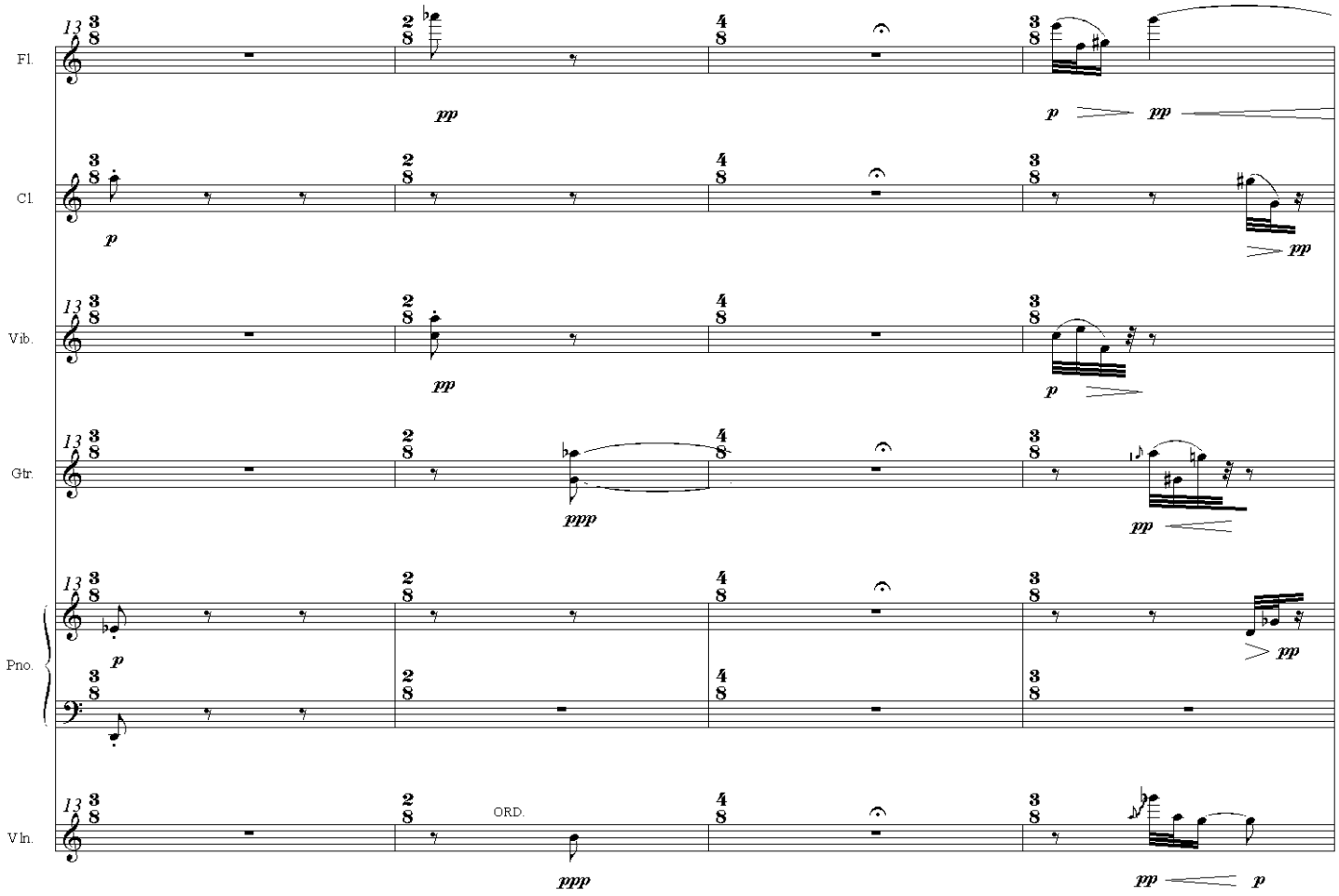
Para sexteto: flauta, clarinete, vibráfono, piano, guitarra eléctrica (con pedal de volúmen) y violín.

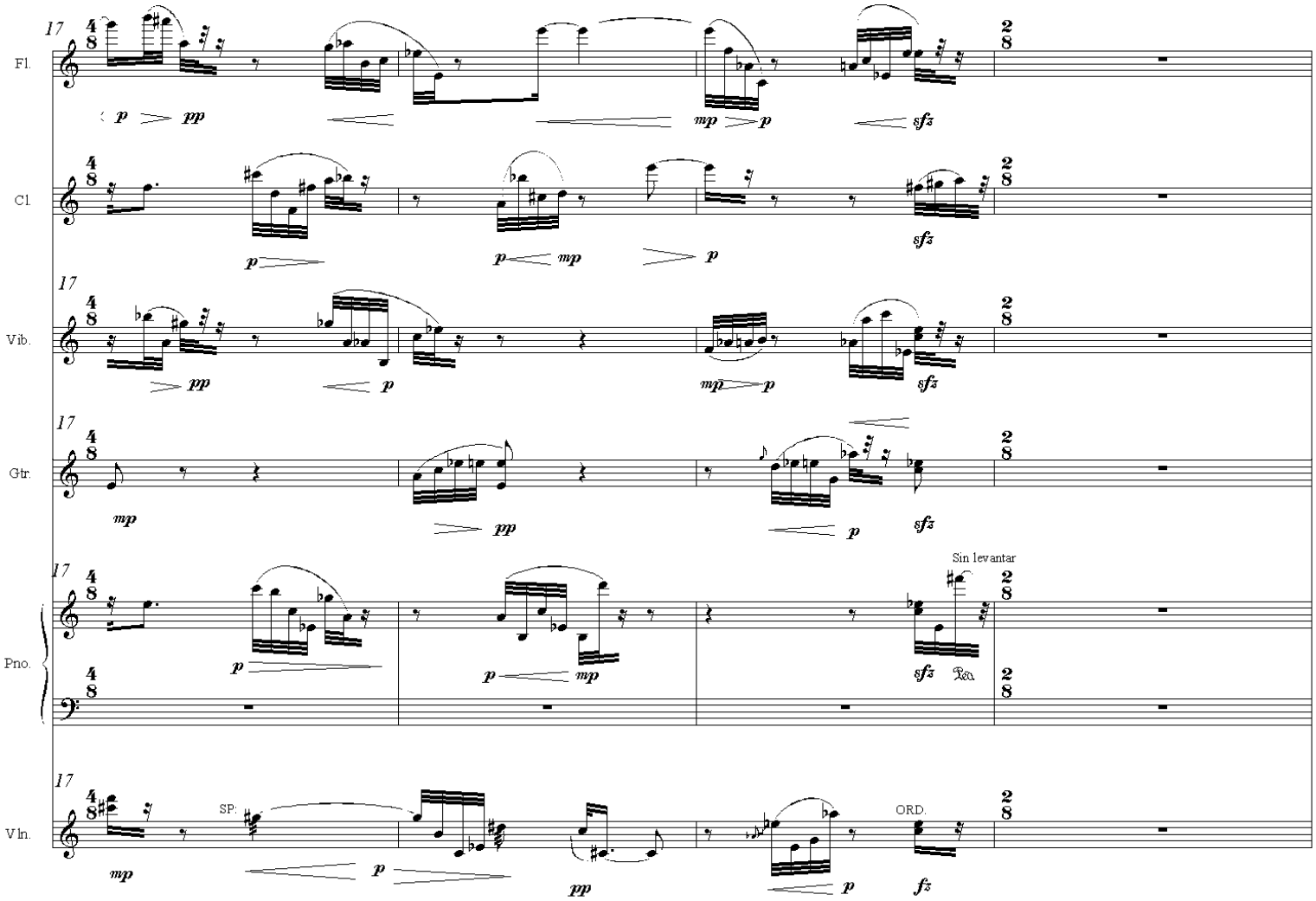
Año: 2002 - 2005

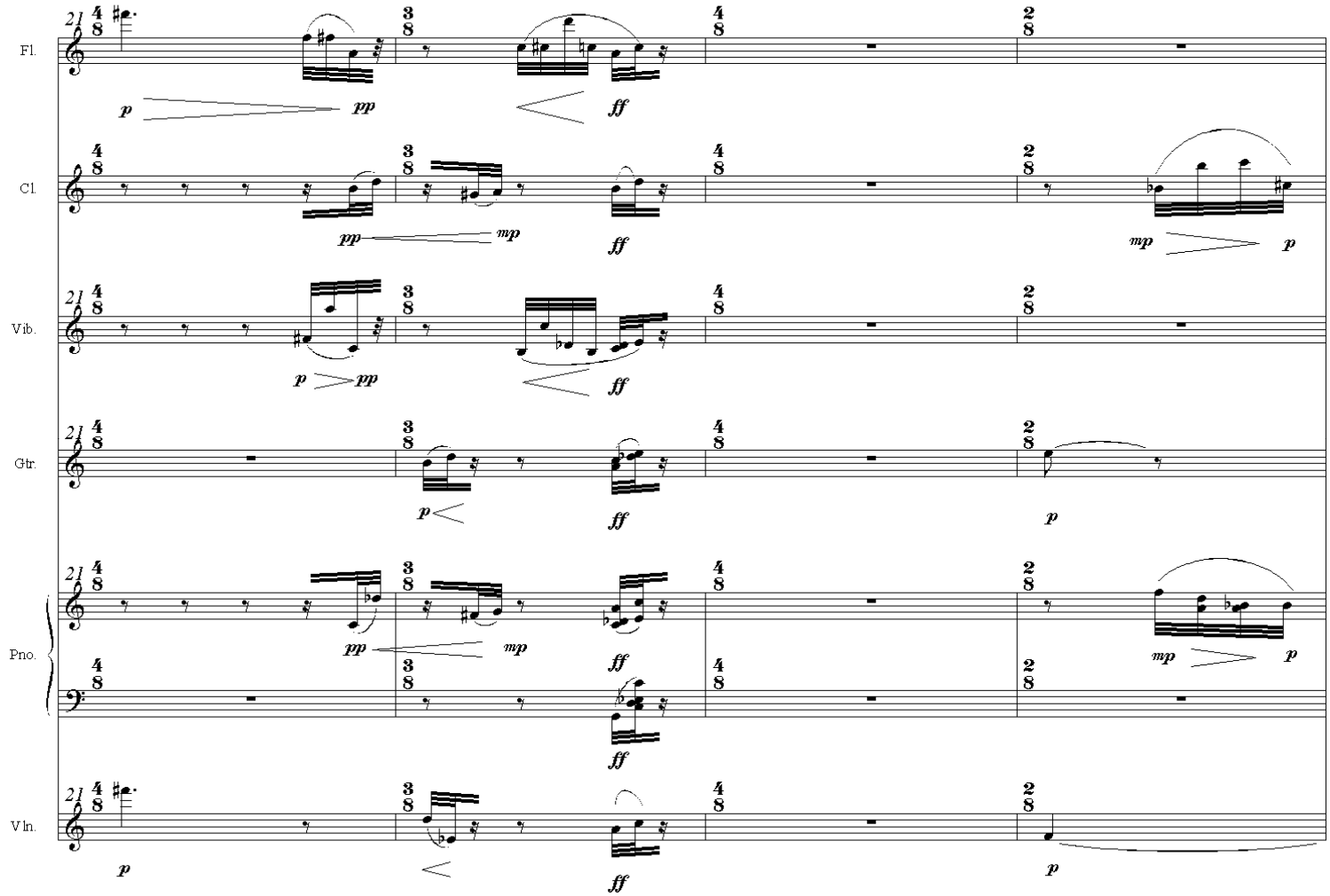

Mónada
Cristóbal De Ferari
♩ 50
Flute
Clarinete en Sib
Vibraphone
Guitar
Piano
Violin
Sin levantar
S.P
ff
ppp
mf

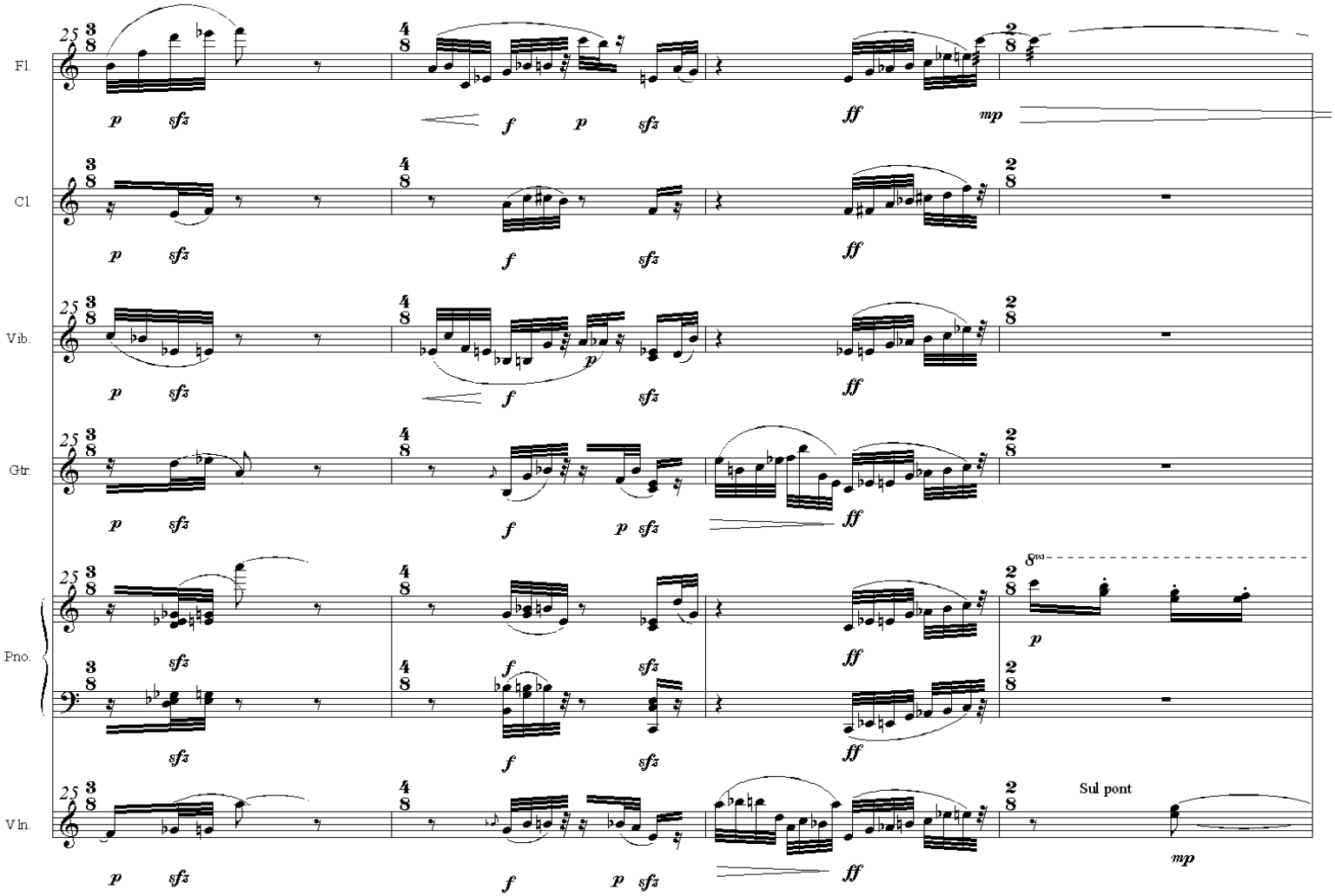

Fl.
Cl.
Vib.
Gtr.
Pno.
Vln.
ppp
p
ORD.

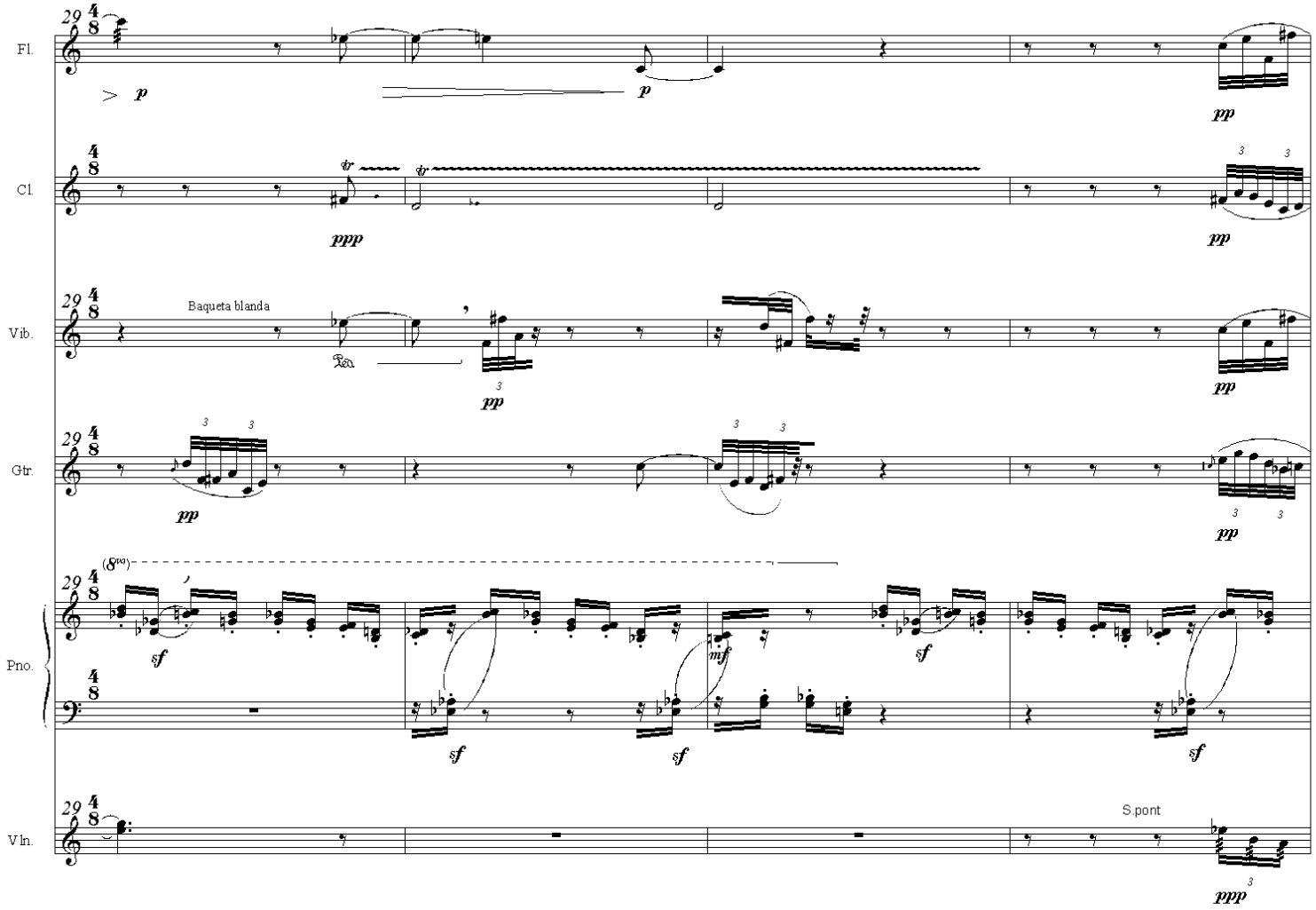

Fl.
Cl.
Vib.
Gtr.
Pno.
Vln.
exprsivo
S.P

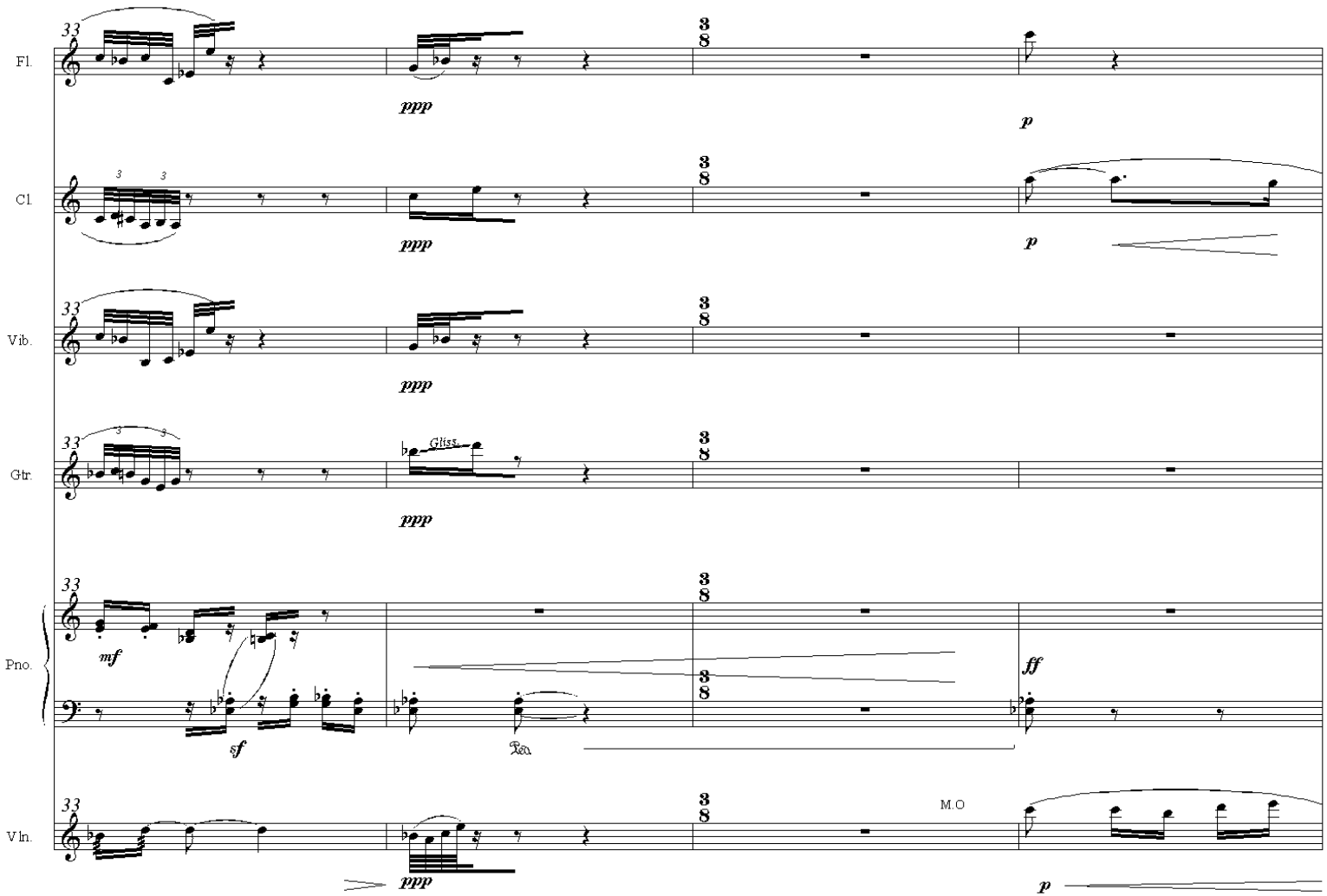

13
Fl.
pp
p
pp
Cl.
p
pp
Vib.
pp
p
Gtr.
ppp
pp
Pno.
p
pp
Vln.
ORD.
ppp
pp
p

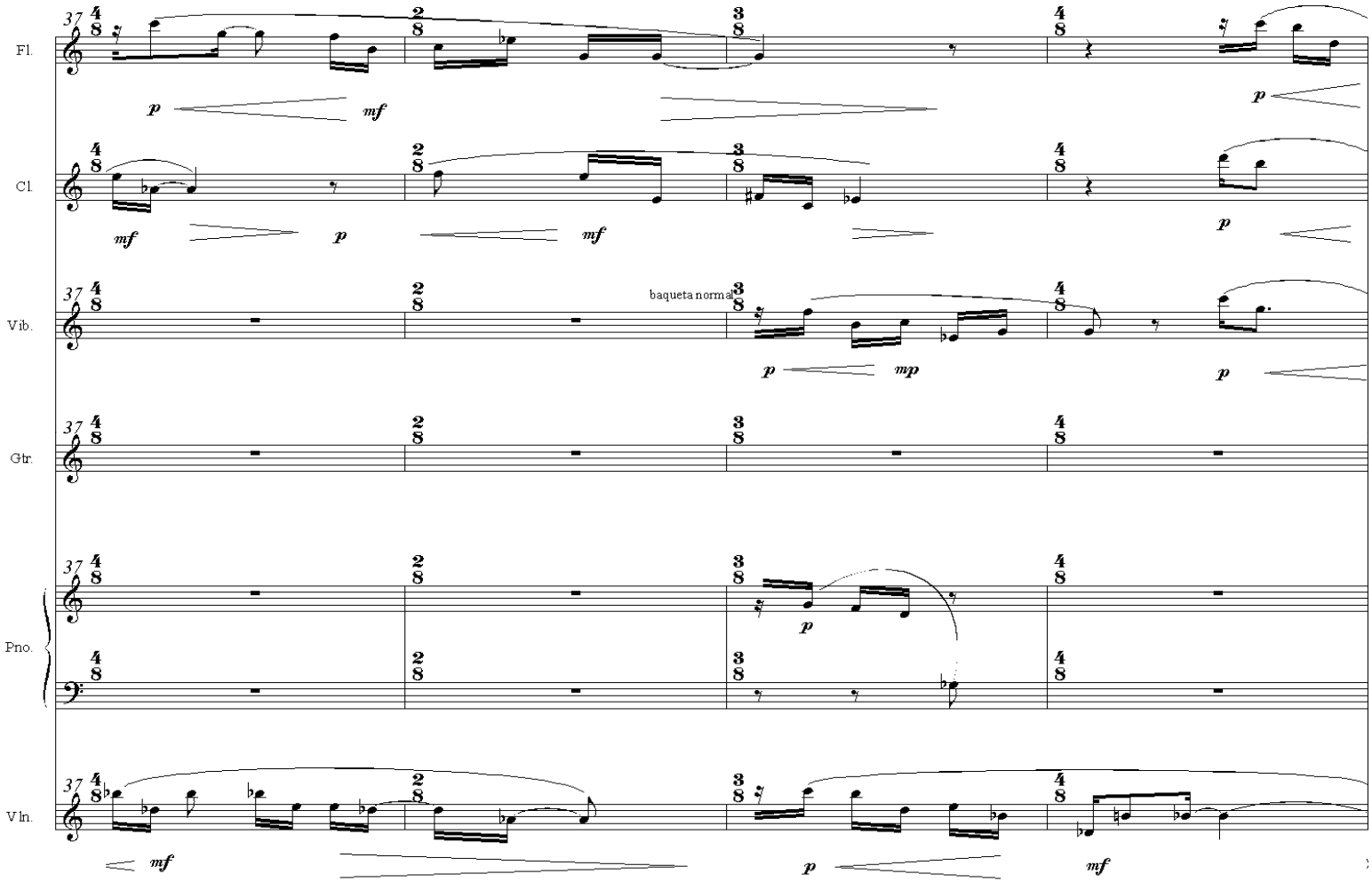

17
Fl.
Cl.
Vib.
Gtr.
Pno.
Vln.
Sin levantar
SP:
ORD.

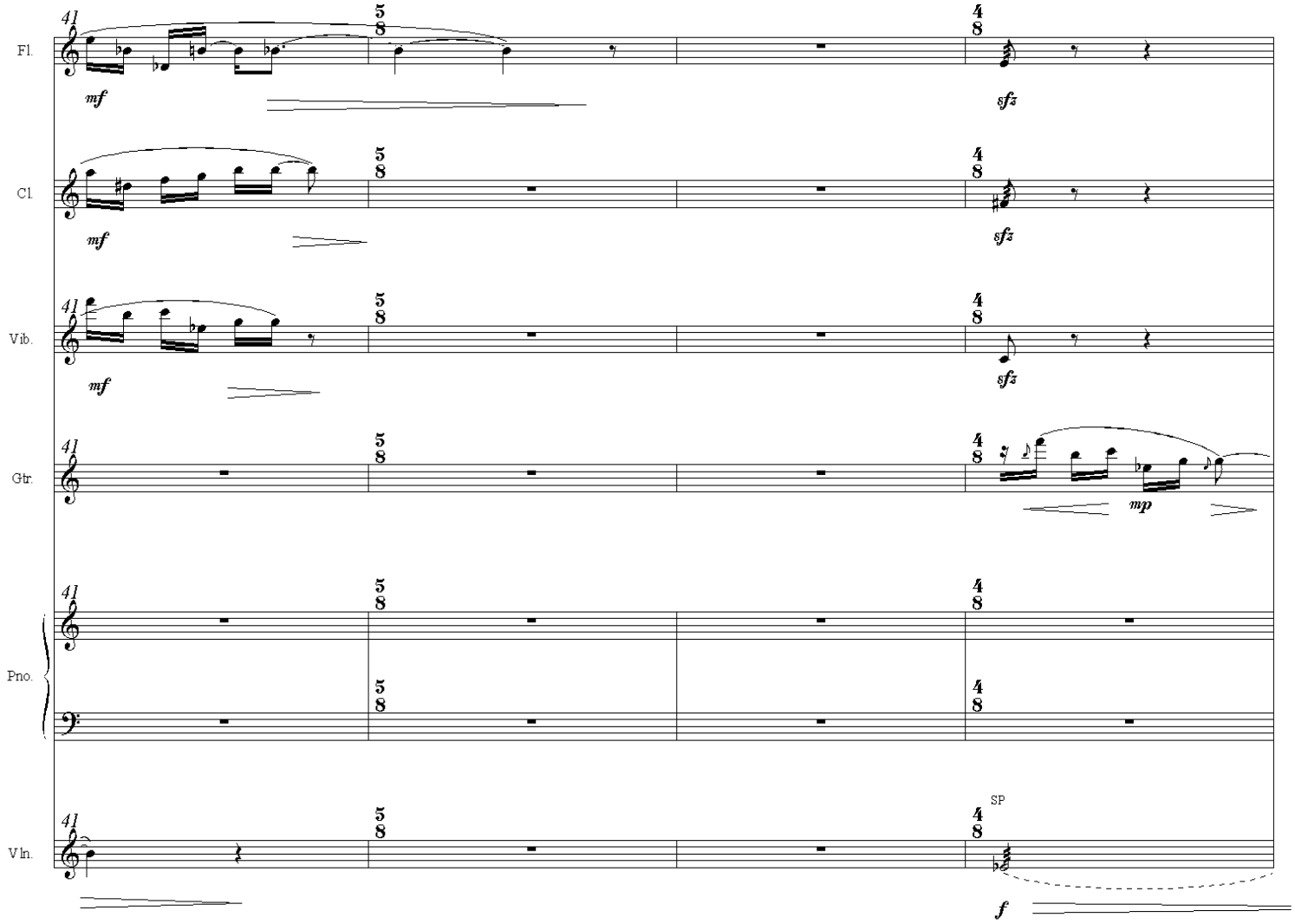

21
Fl.
Cl.
Vib.
Gtr.
Pno.
Vln.
p
pp
mp
ff

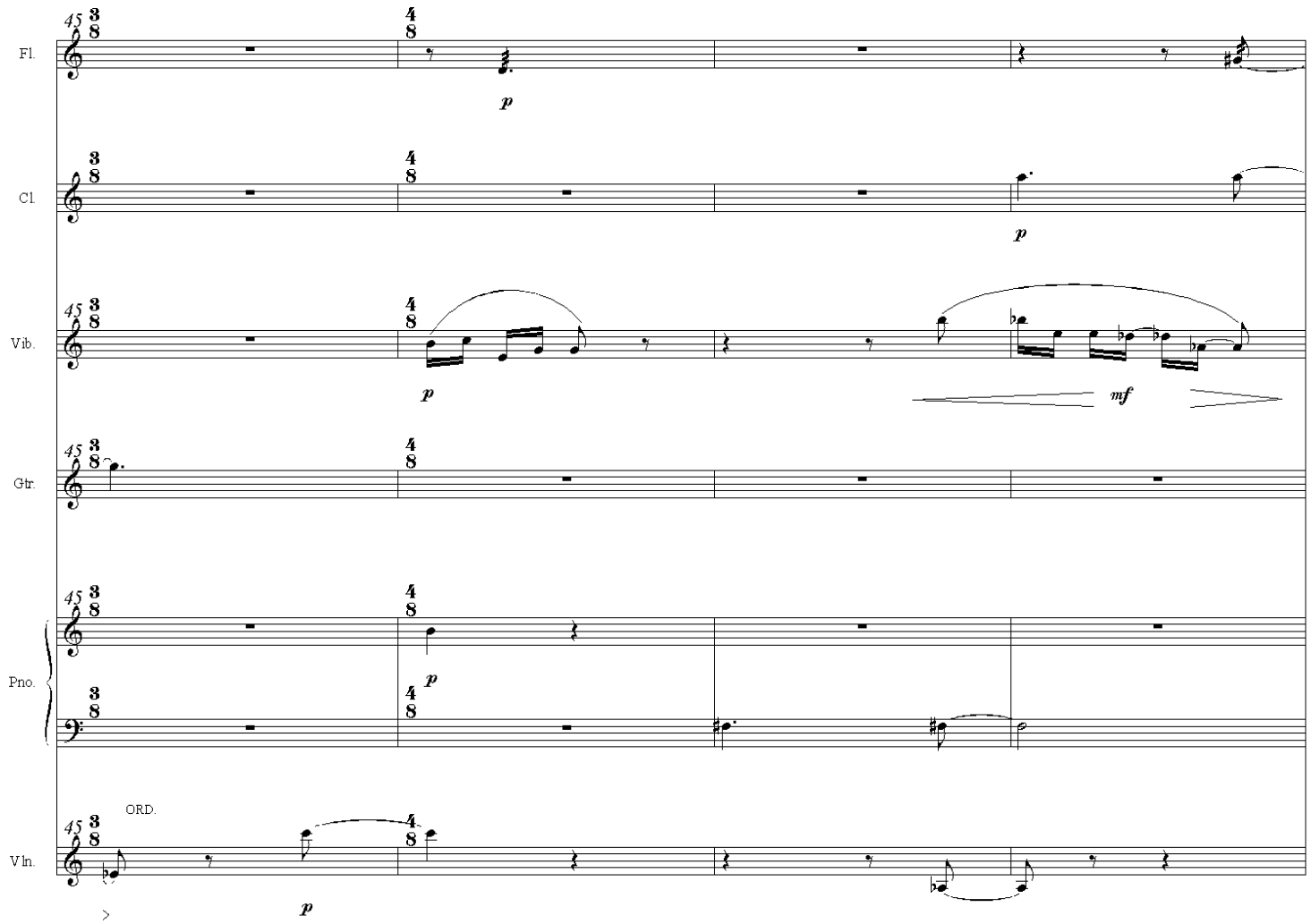

25
Fl.
Cl.
Vib.
Gtr.
Pno.
Vln.
8va
Sul pont

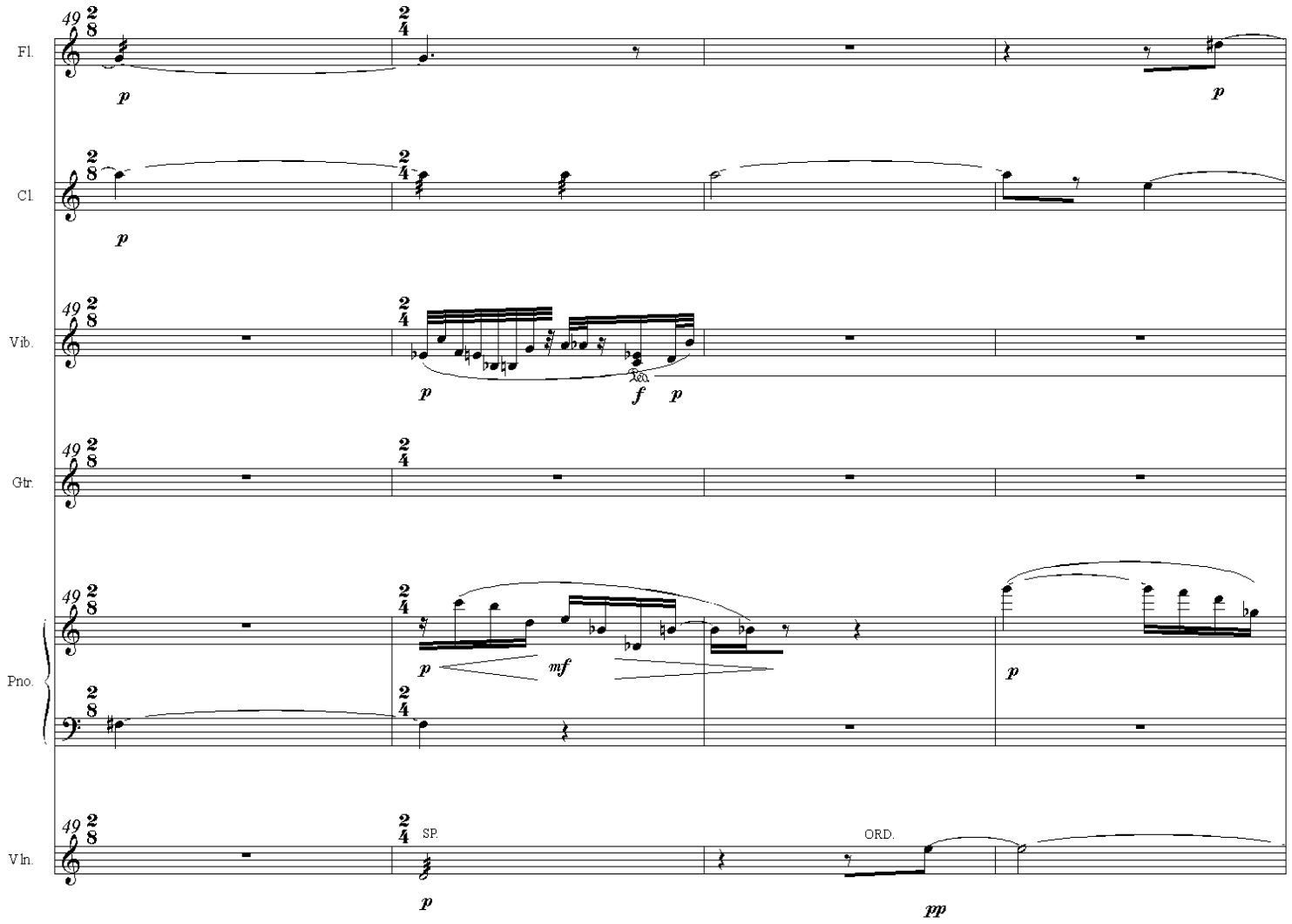

29
Fl.
p
p
pp
Cl.
ppp
pp
Vib.
Baqueta blanda
pp
pp
Gtr.
pp
pp
(8va)
Pno.
sf
mf
sf
sf
sf
sf
Vln.
S.pont
ppp

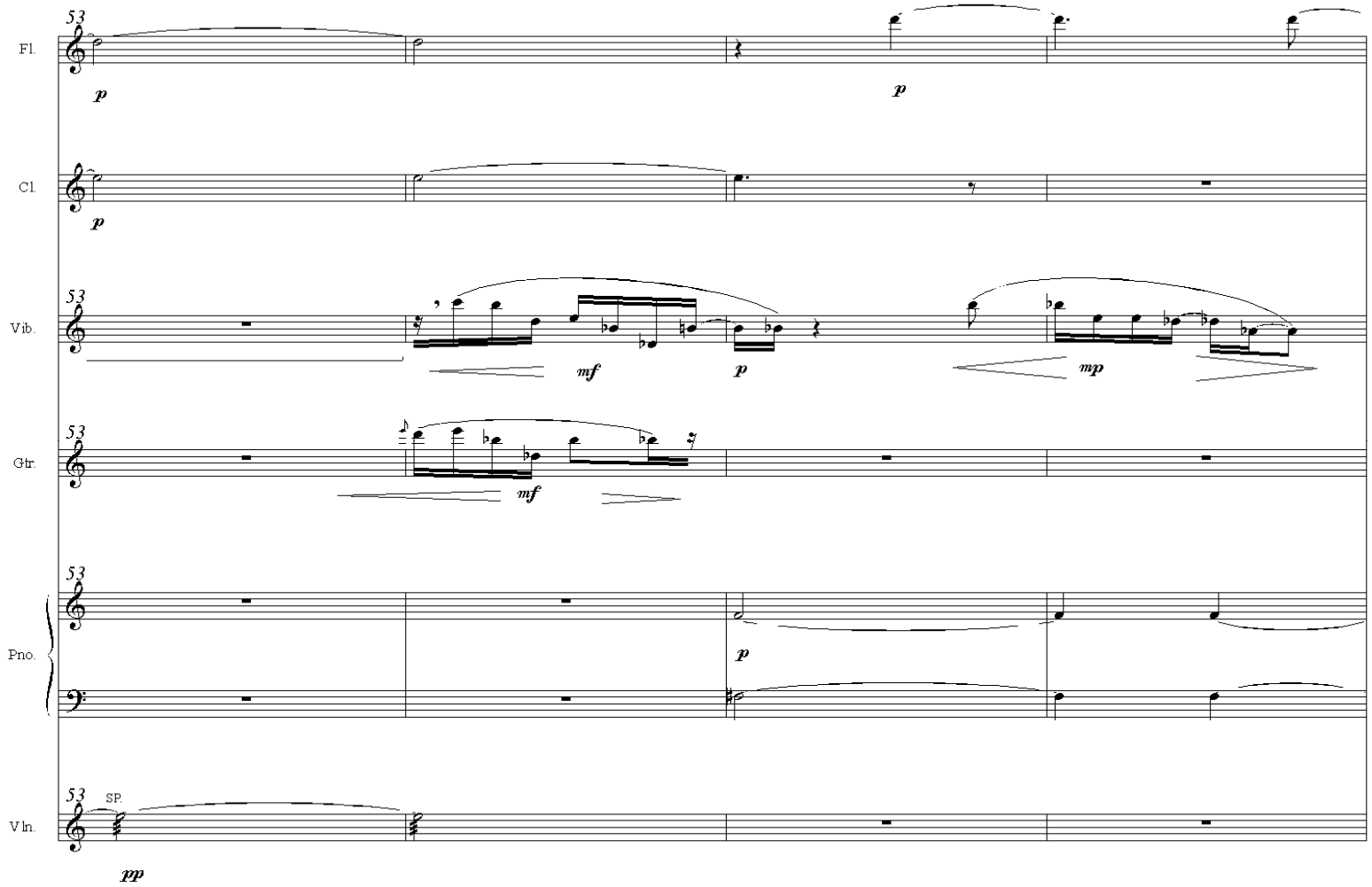

Fl.
Cl.
Vib.
Gtr.
Pno.
Vln.
33
3
8
ppp
p
mf
sf
ff
Gliss.
M.O

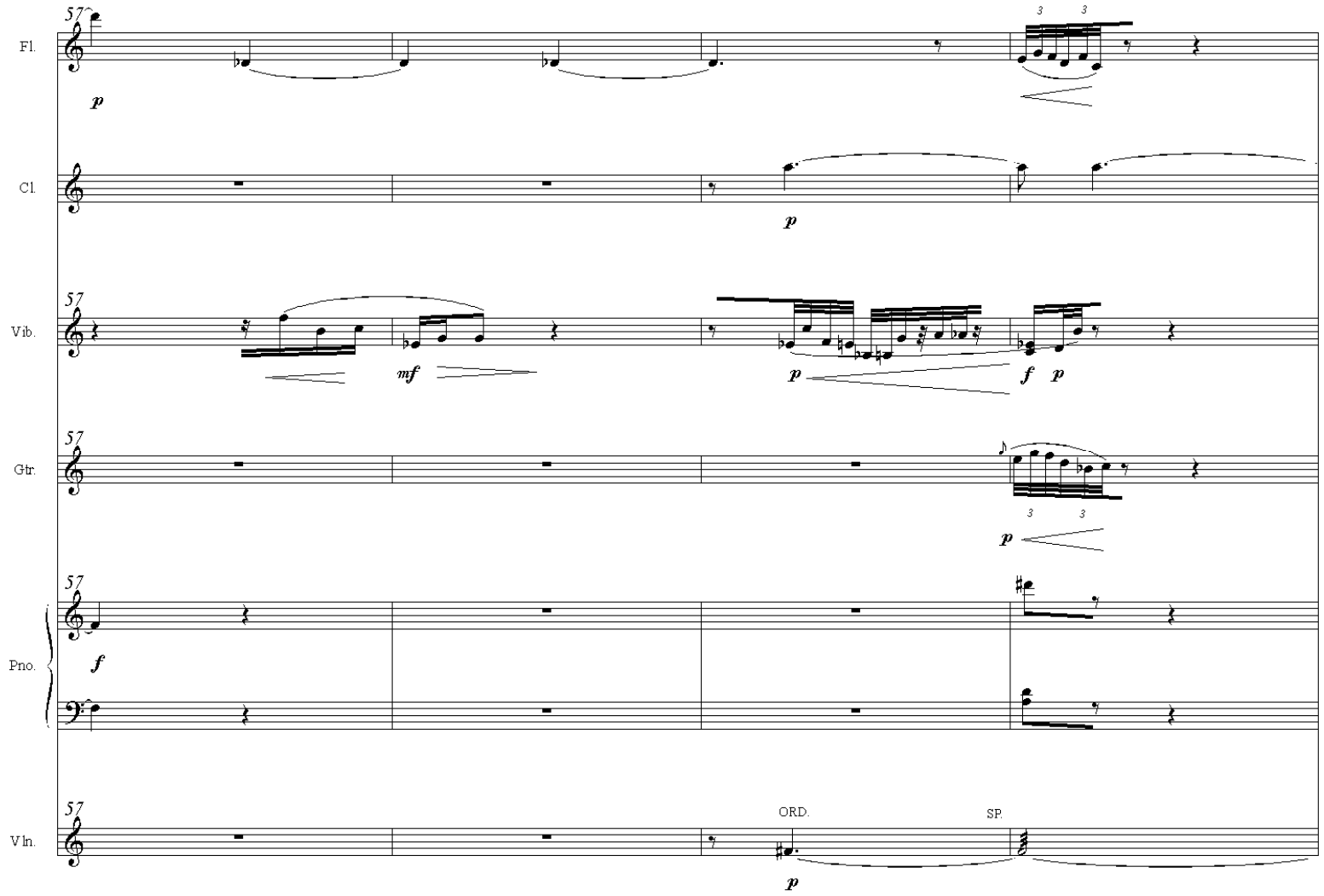

37
Fl.
Cl.
Vib.
Gtr.
Pno.
Vln.
baqueta normal
p
mf
mp

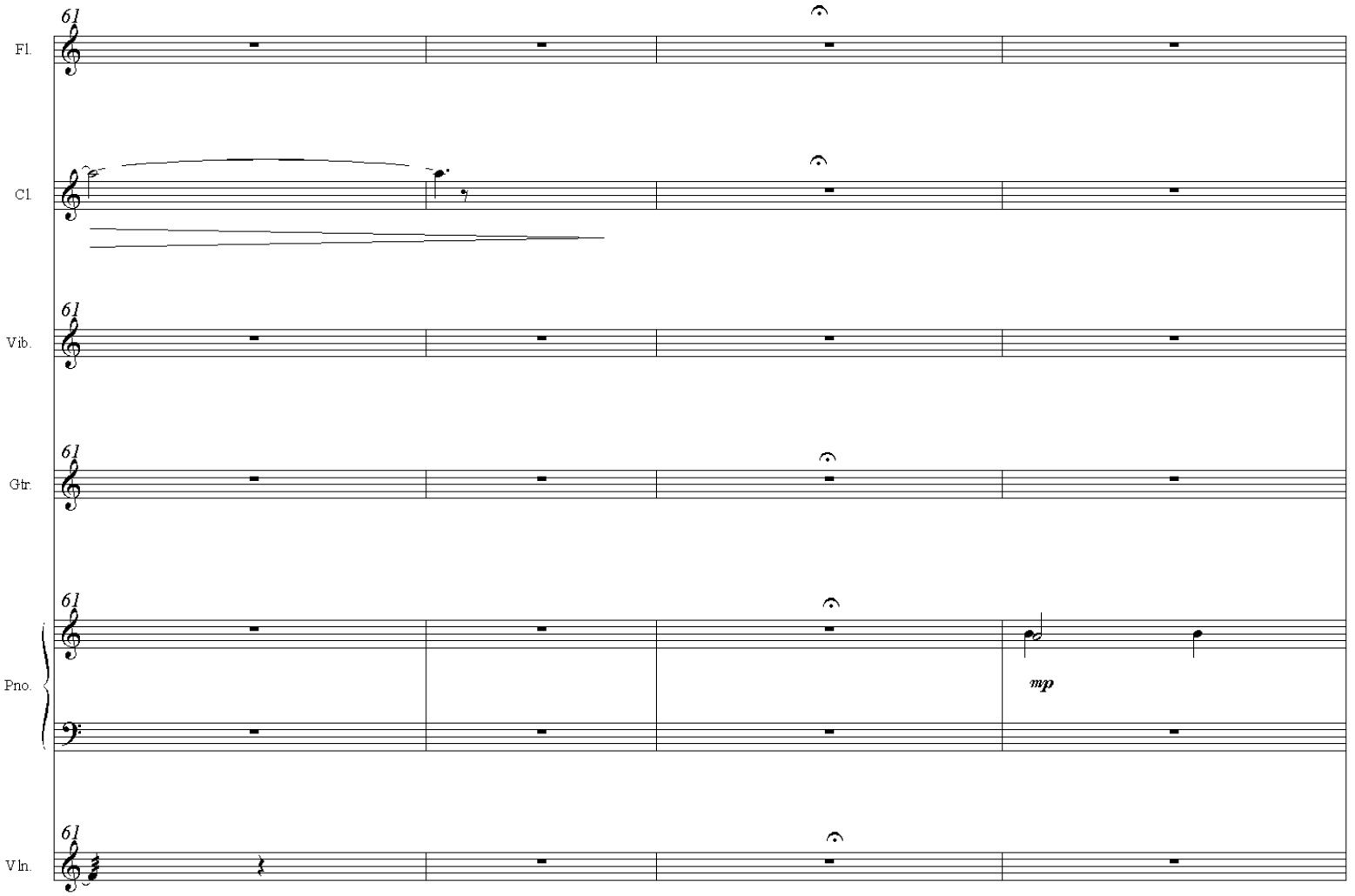

41
Fl.
mf
5/8
4/8
sfz
Cl.
mf
sfz
Vib.
mf
sfz
Gtr.
mp
Pno.
Vln.
SP
f

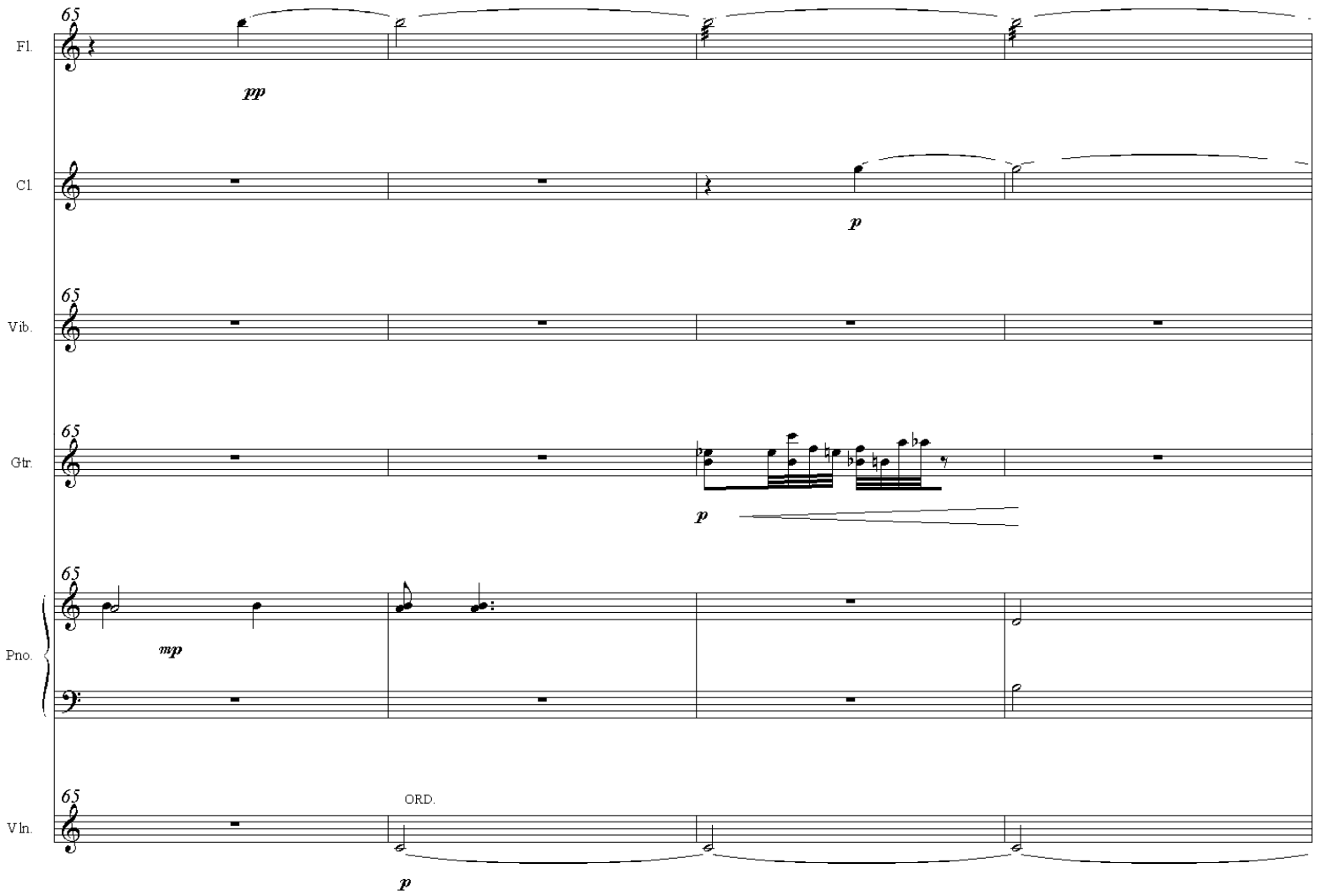

45
Fl.
Cl.
Vib.
Gtr.
Pno.
Vln.
ORD.
p
mf

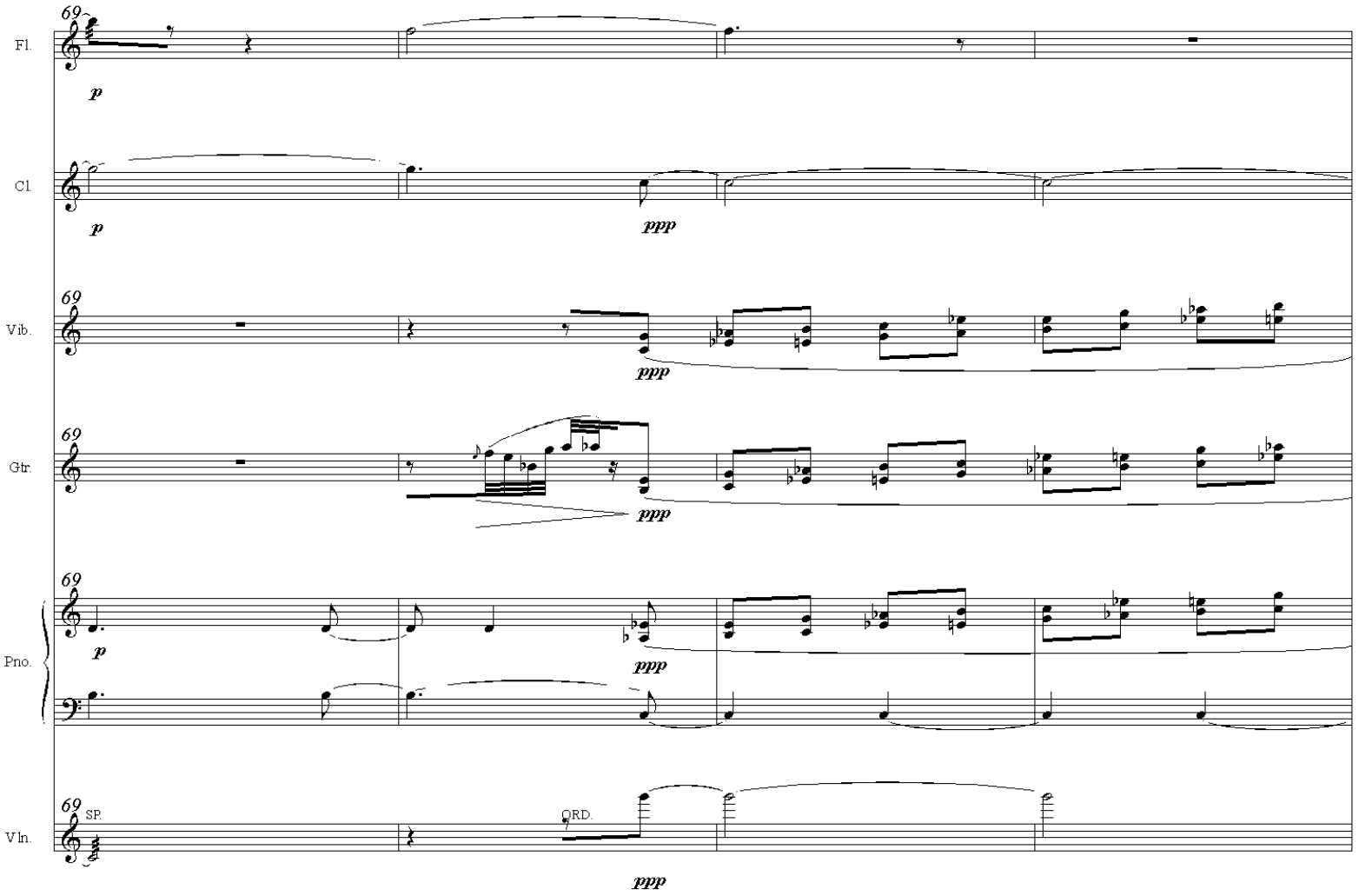

49
Fl.
Cl.
Vib.
Gtr.
Pno.
Vln.
SP.
ORD.

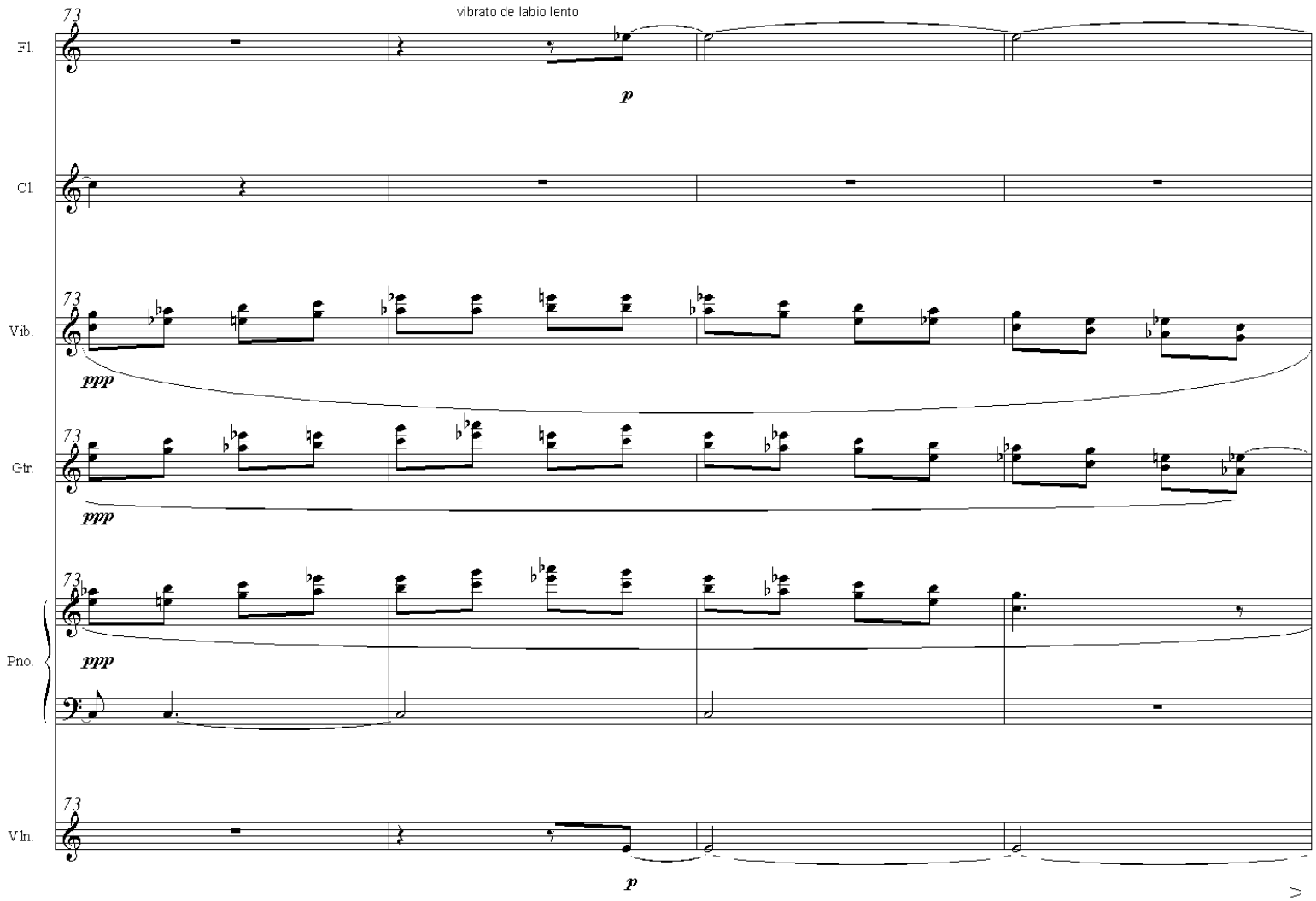

53
Fl.
p
p
Cl.
p
53
Vib.
mf
p
mp
53
Gtr.
mf
53
Pno.
p
53
SP.
Vln.
pp

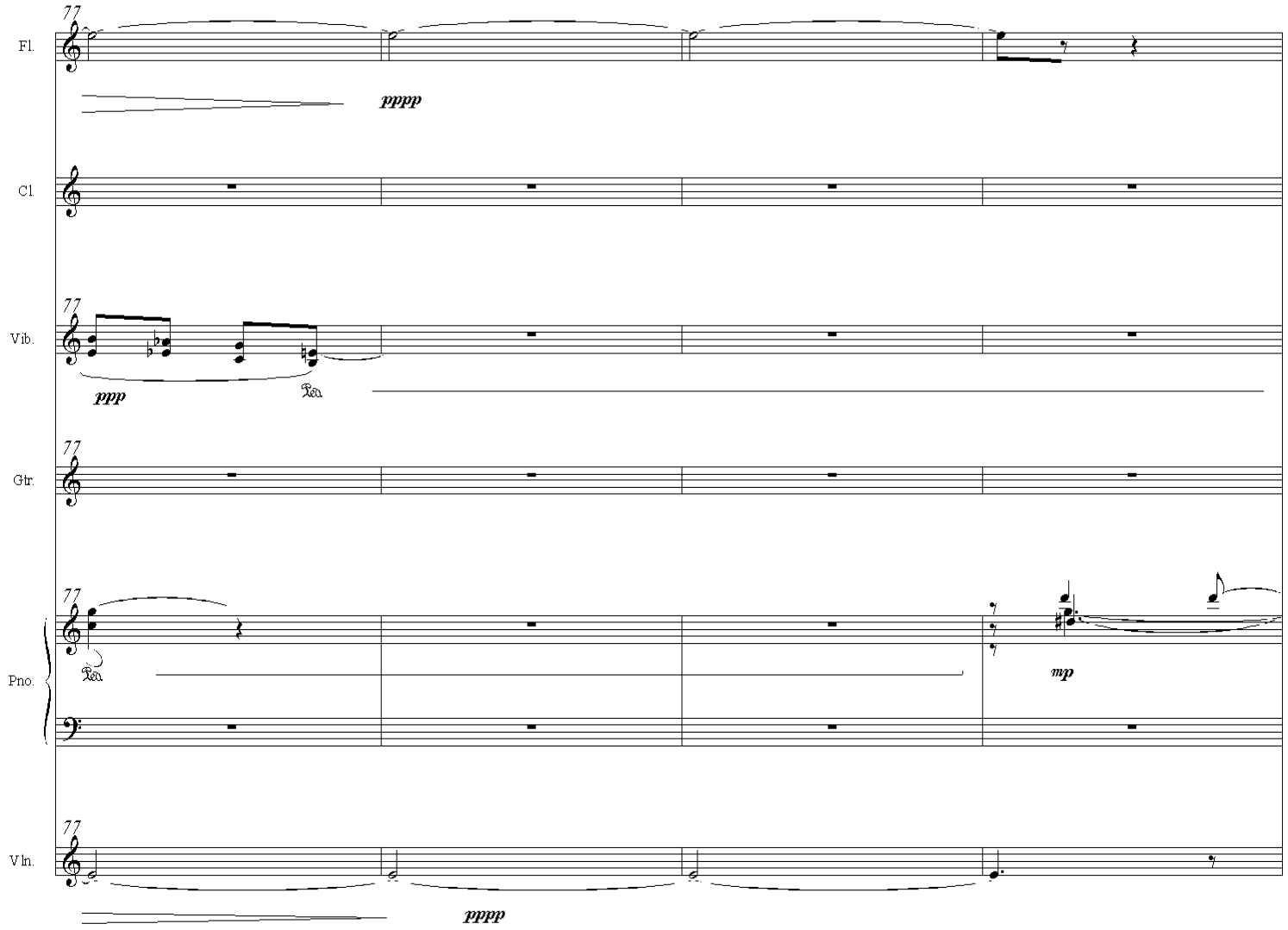

Fl.
Cl.
Vib.
Gtr.
Pno.
Vln.
57
p
mf
f
ORD.
SP.

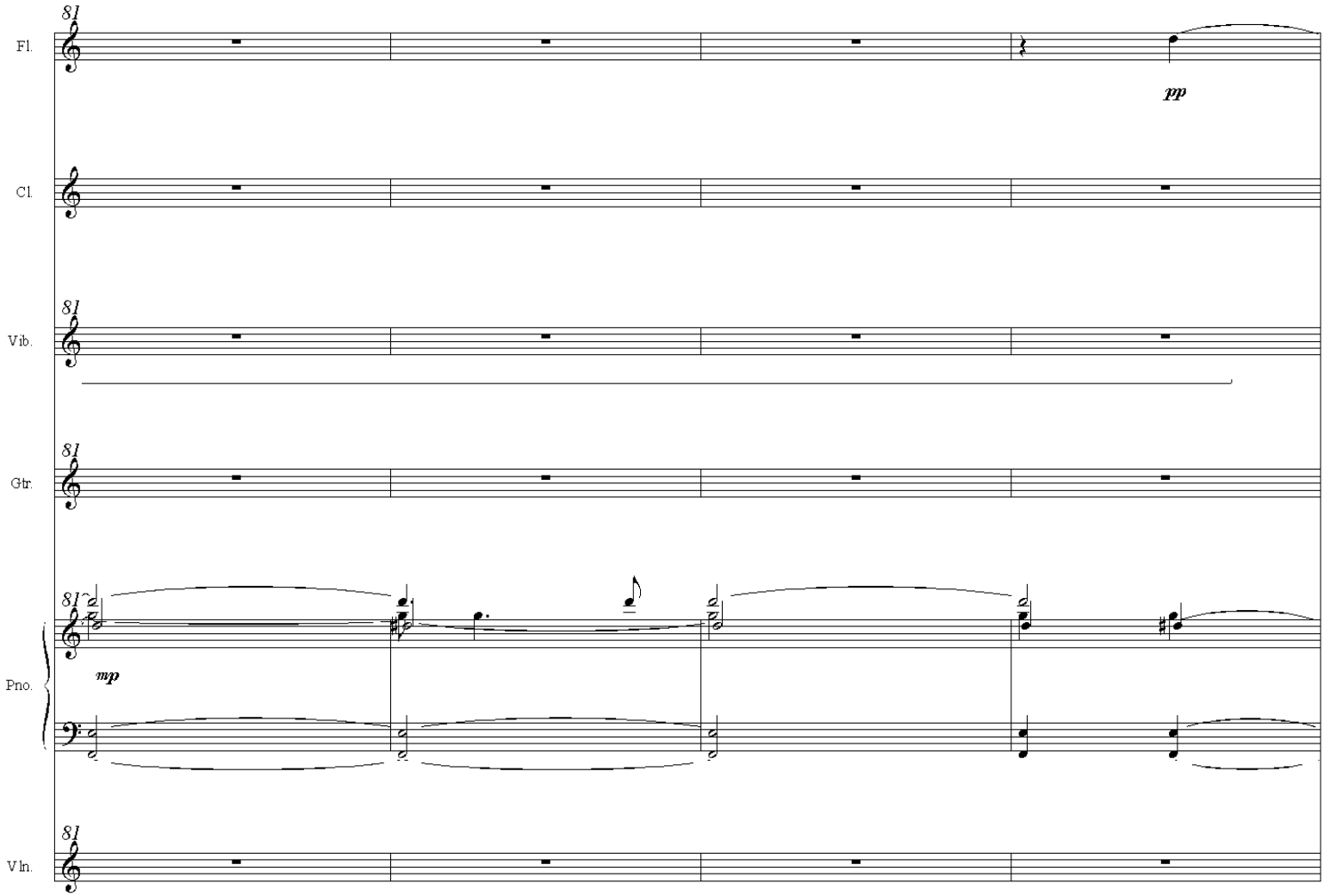

61
Fl.
Cl.
Vib.
Gtr.
Pno.
Vln.
mp

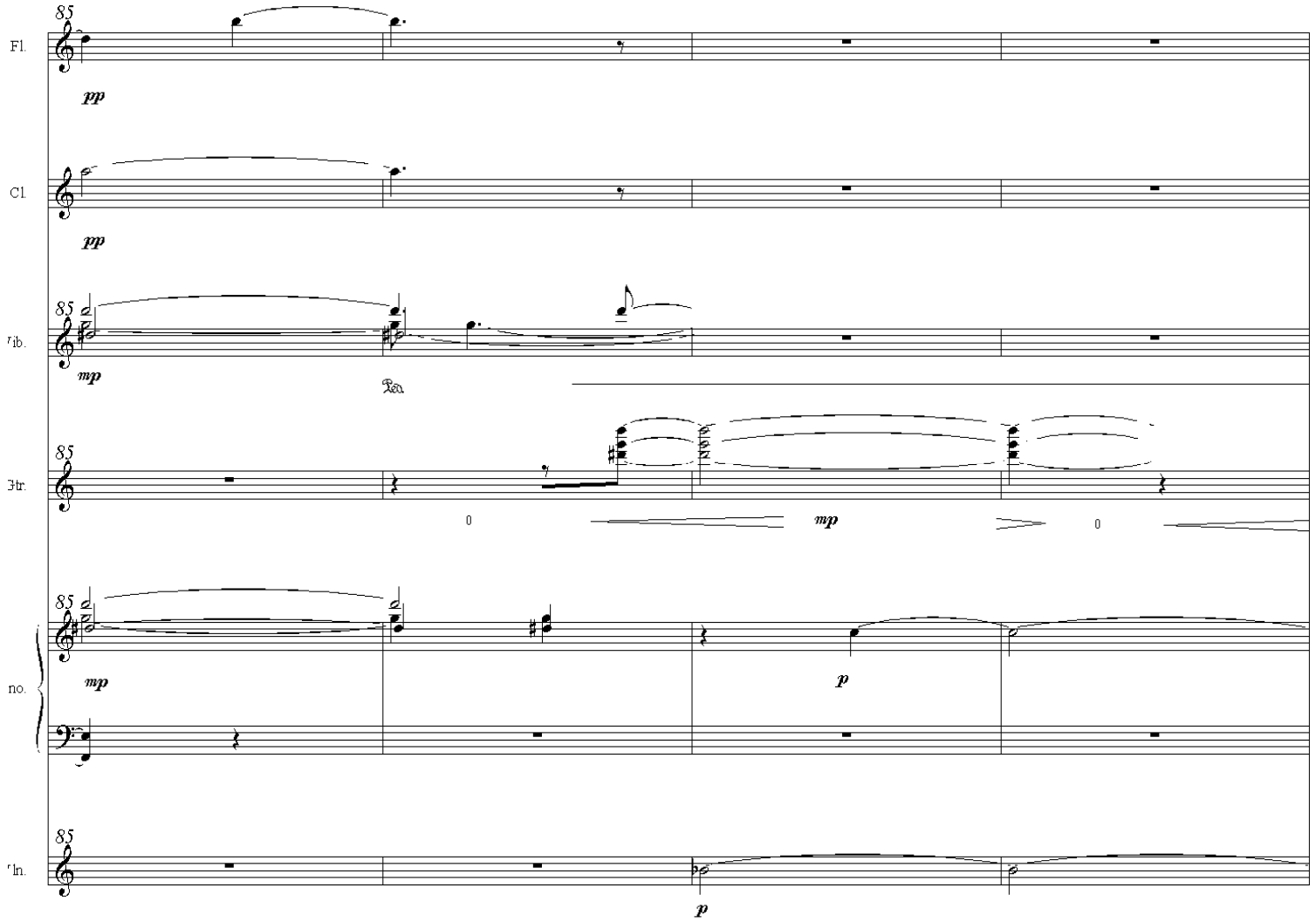

65
Fl.
pp
Cl.
p
65
Vib.
65
Gtr.
p
65
Pno.
mp
65
Vln.
ORD.
p

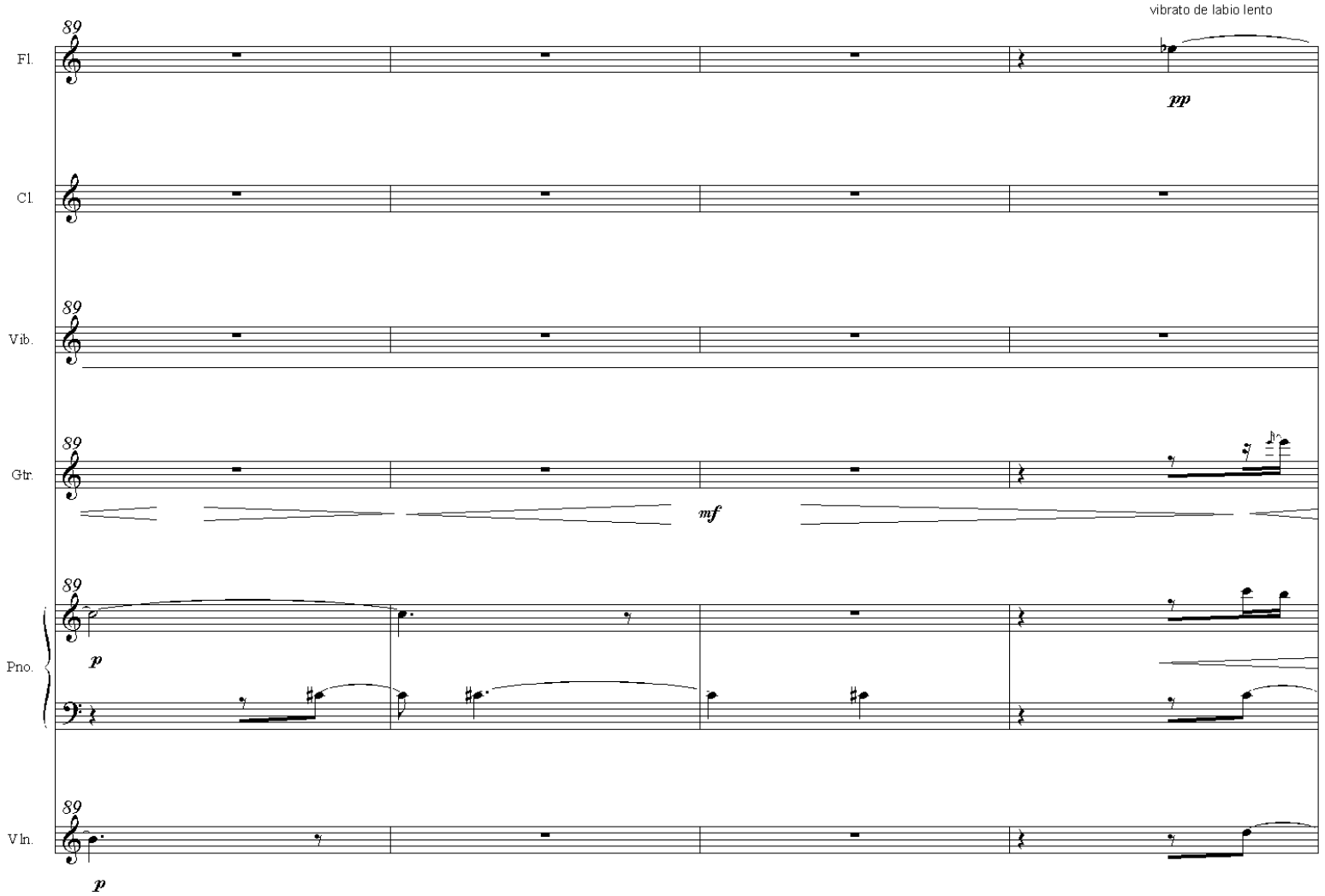

69
Fl.
p
Cl.
p
ppp
69
Vib.
ppp
69
Gtr.
ppp
69
Pno.
p
ppp
69
SP.
Vln.
ORD.
ppp

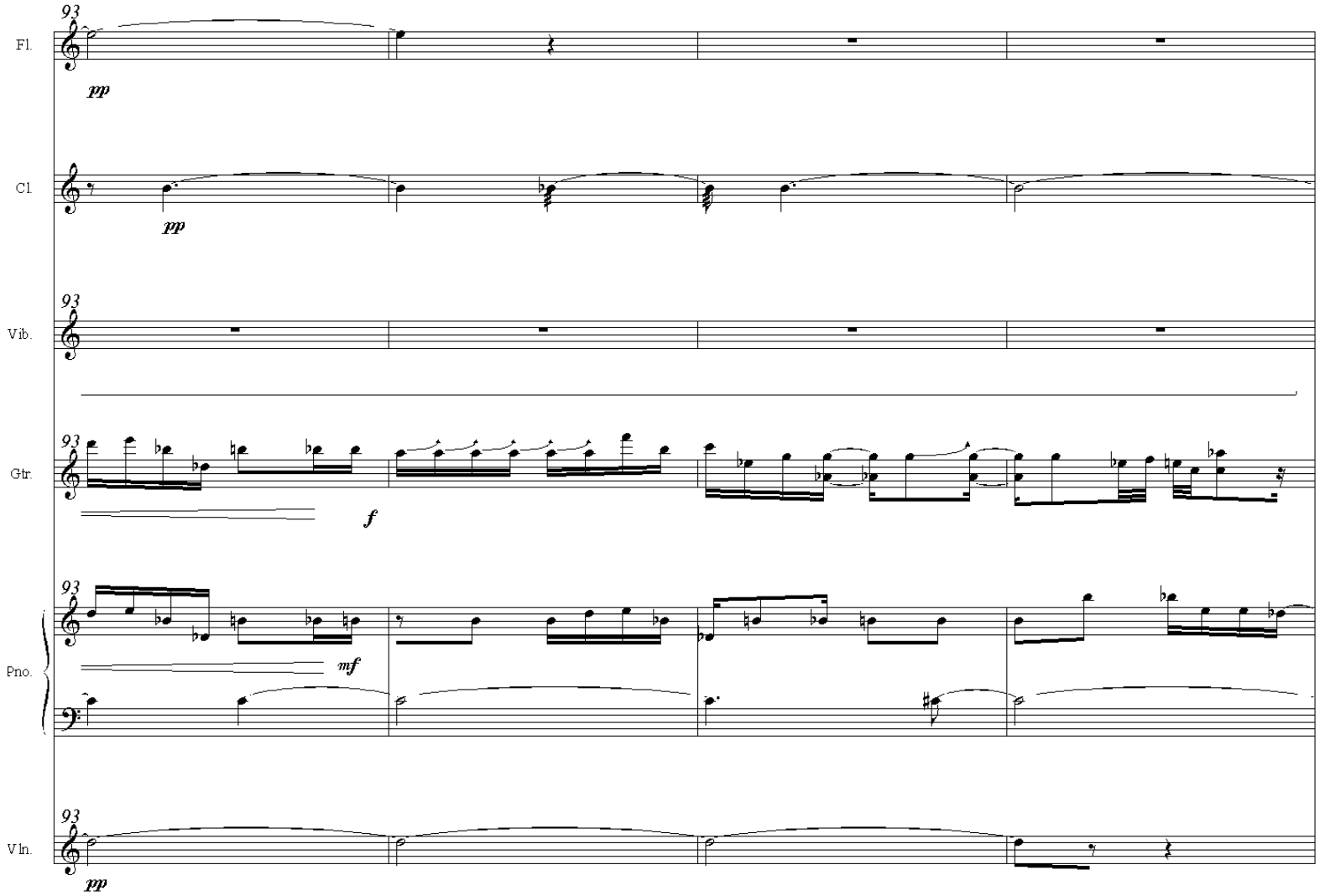

73
vibrato de labio lento
Fl.
p
Cl.
73
Vib.
ppp
73
Gtr.
ppp
73
Pno.
ppp
73
Vln.
p

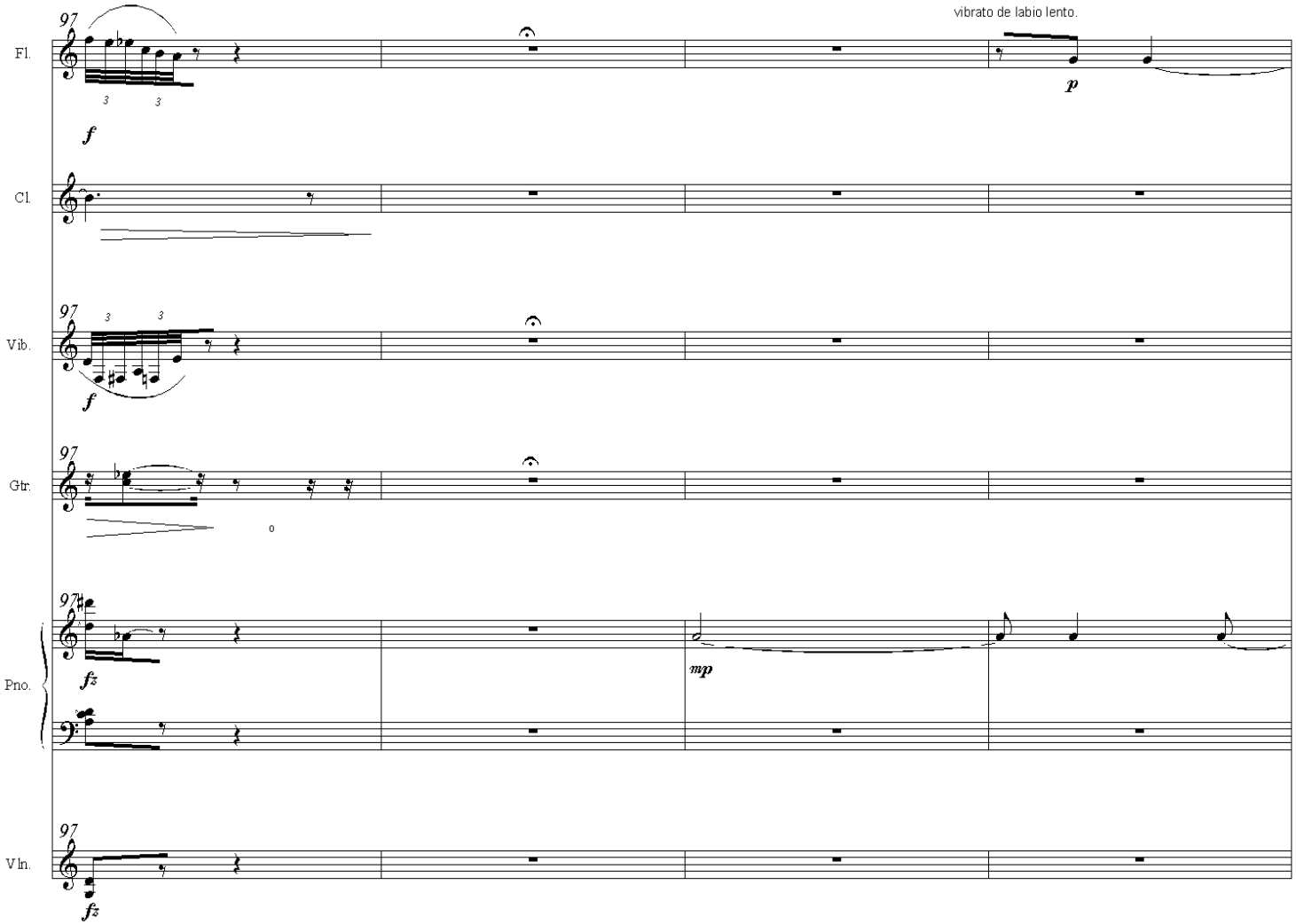

77
Fl.
pppp
Cl.
77
Vib.
ppp
Gtr.
77
Pno.
mp
77
Vln.
pppp

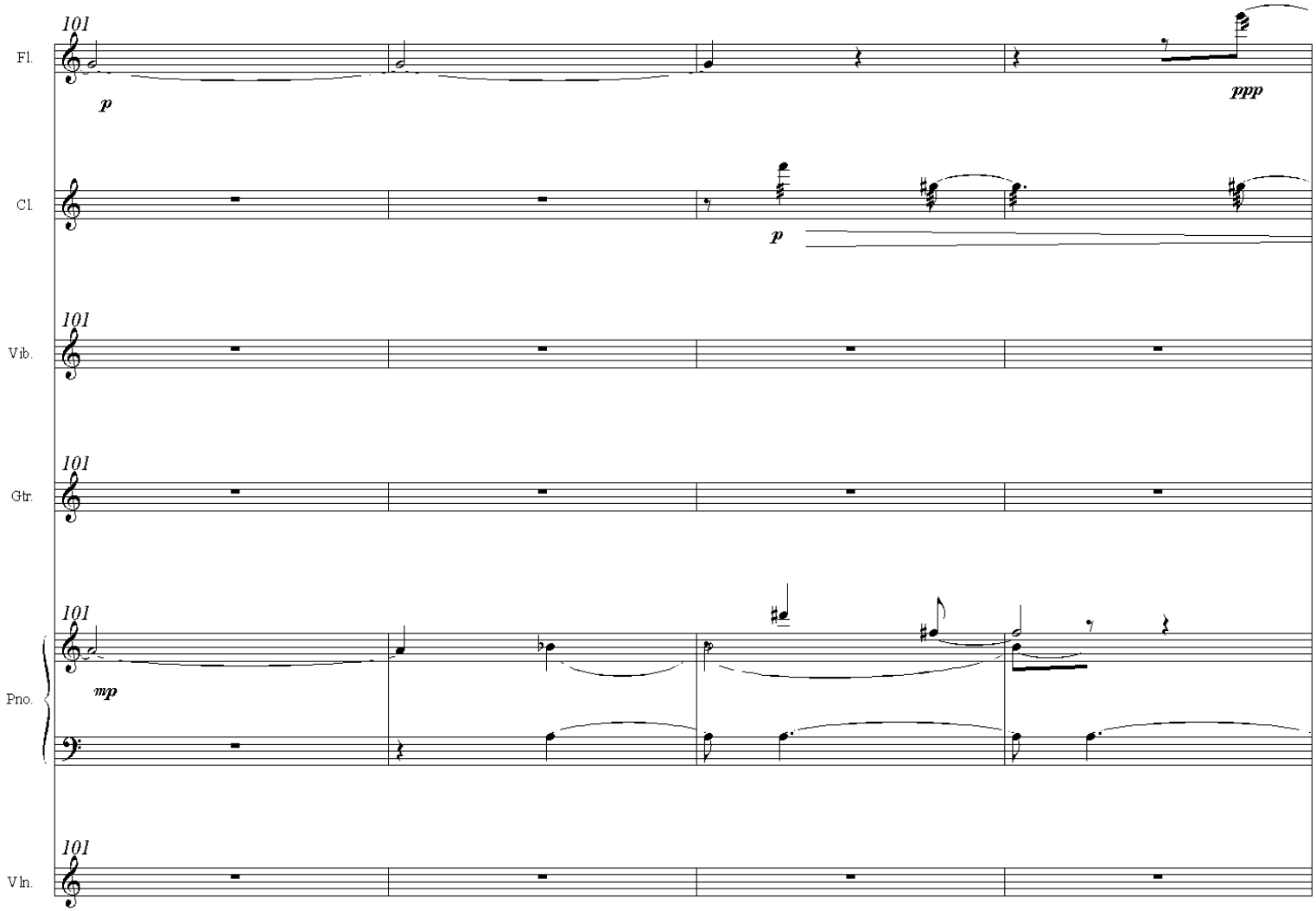

81
Fl.
pp
Cl.
81
Vib.
81
Gtr.
81
mp
Pno.
81
Vln.

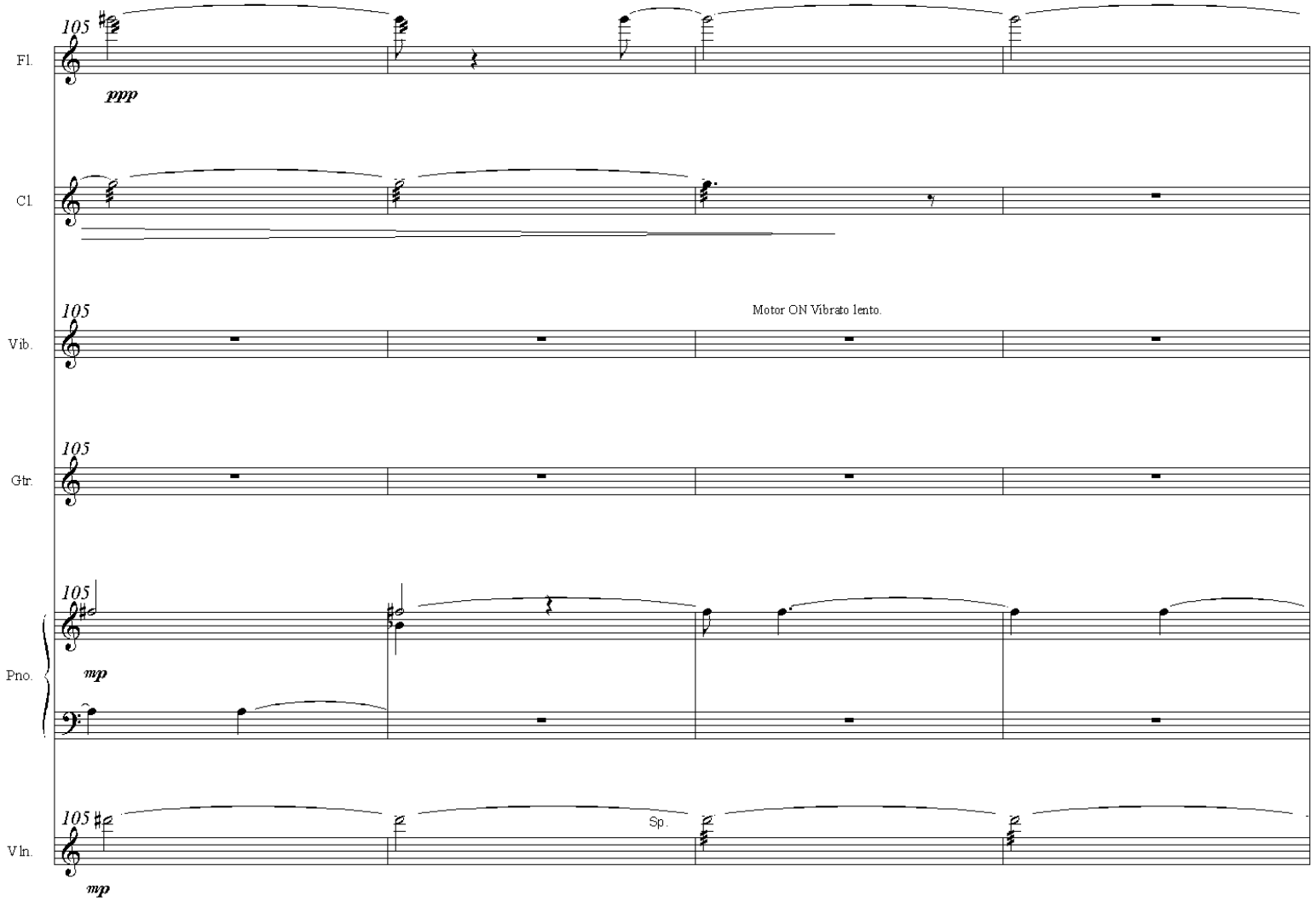

85
Fl.
pp
Cl.
pp
85
ib.
mp
Ped.
85
Hr.
0
mp
0
85
no.
mp
p
85
ln.
p

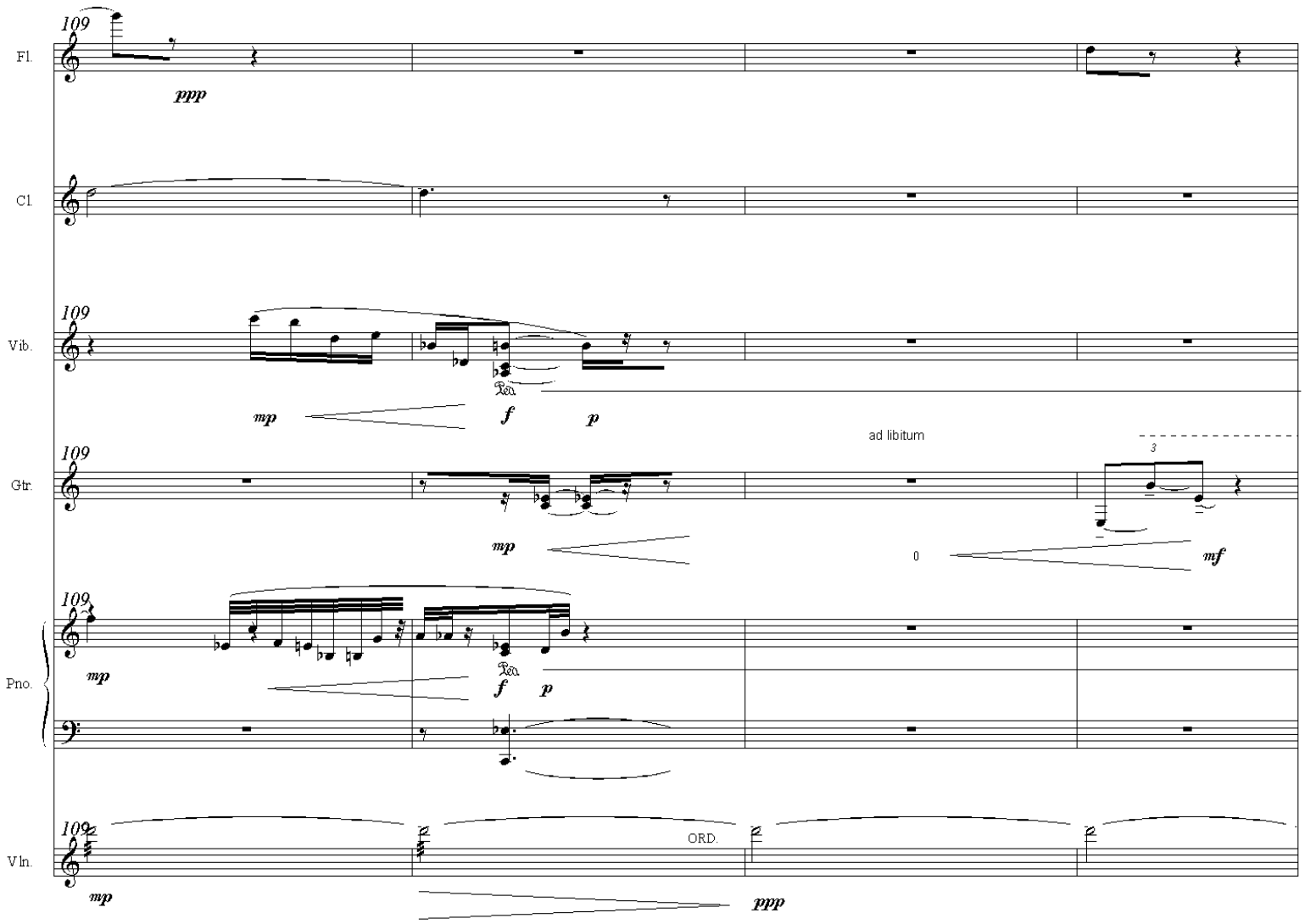

vibrato de labio lento
89
Fl.
pp
Cl.
89
Vib.
89
Gtr.
mf
89
Pno.
p
89
Vln.
p

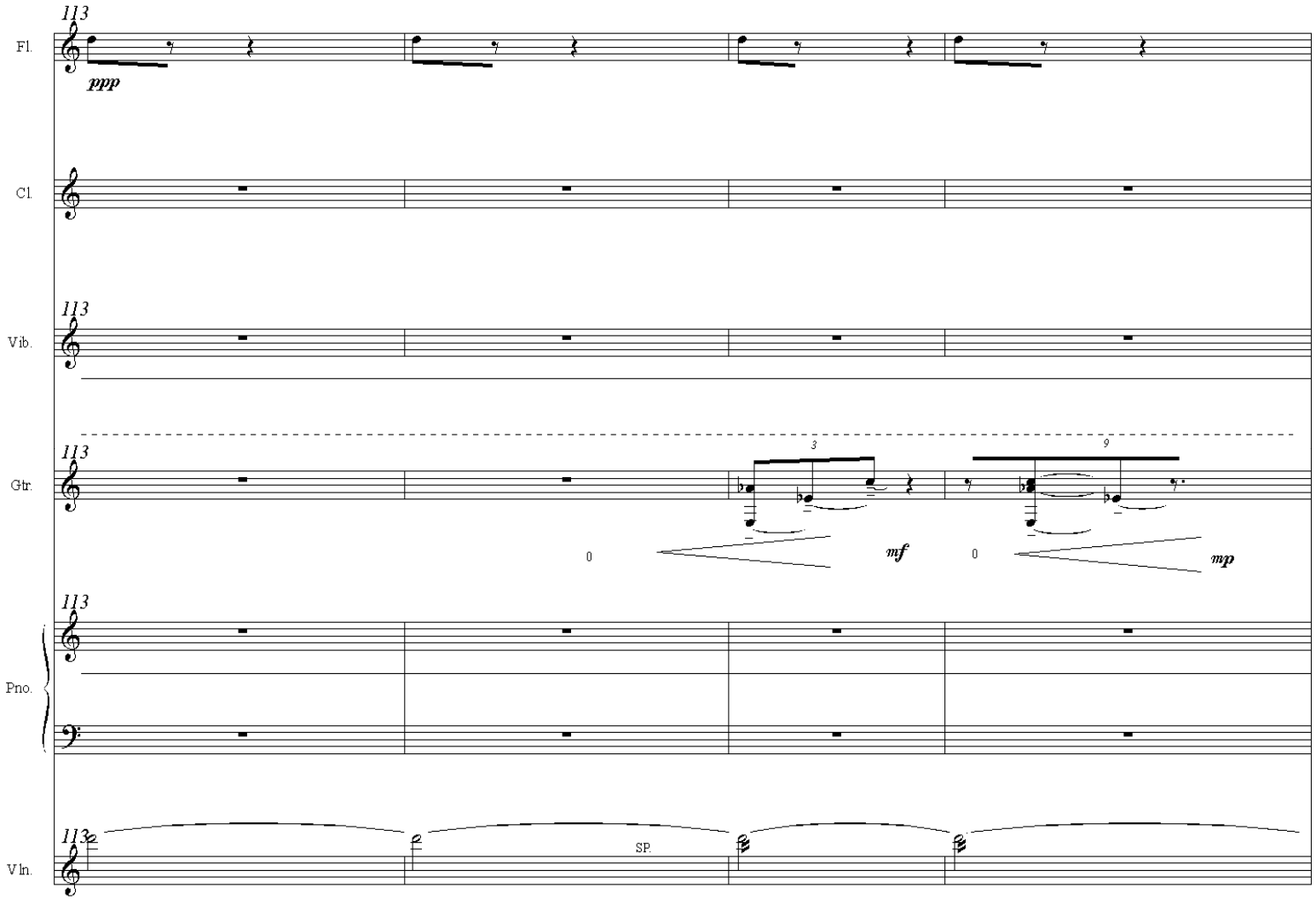

93
Fl.
pp
Cl.
pp
93
Vib.
93
Gtr.
f
93
Pno.
mf
93
Vln.
pp

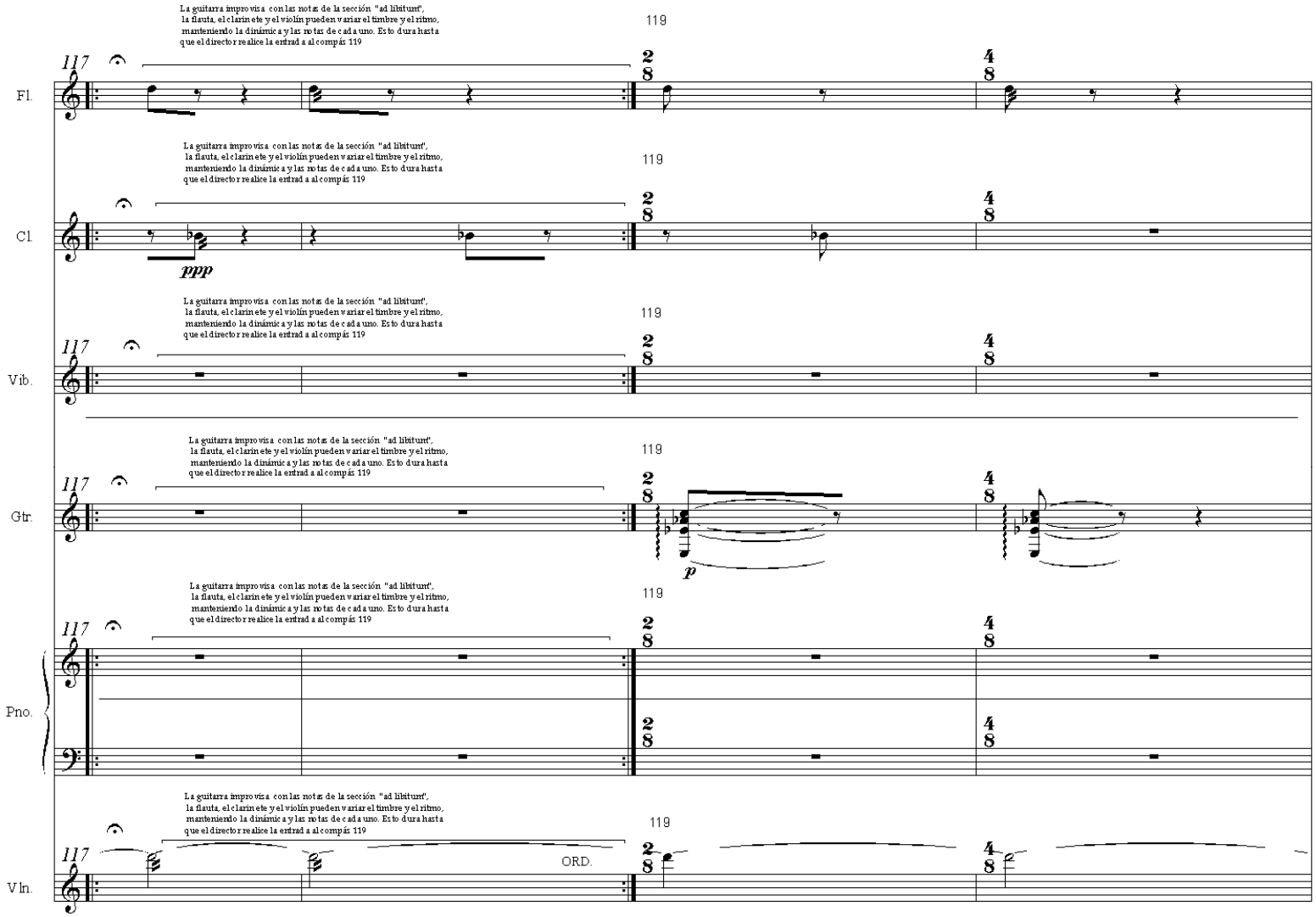

97
Fl.
f
vibrato de labio lento.
p
Cl.
97
Vib.
f
97
Gtr.
0
97
Pno.
fz
mp
97
Vln.
fz

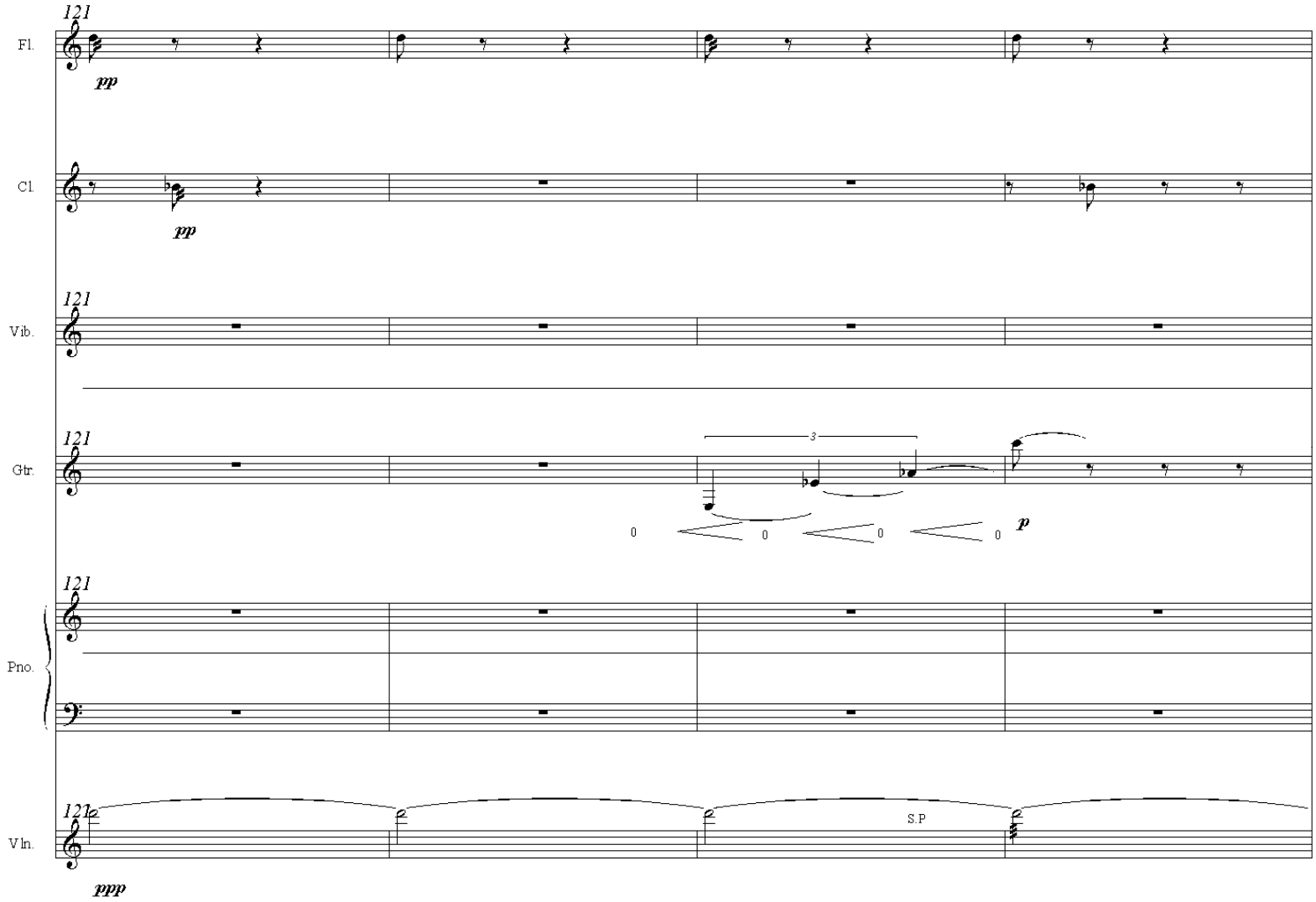

101
Fl.
p
ppp
Cl.
p
101
Vib.
101
Gtr.
101
Pno.
mp
101
Vln.

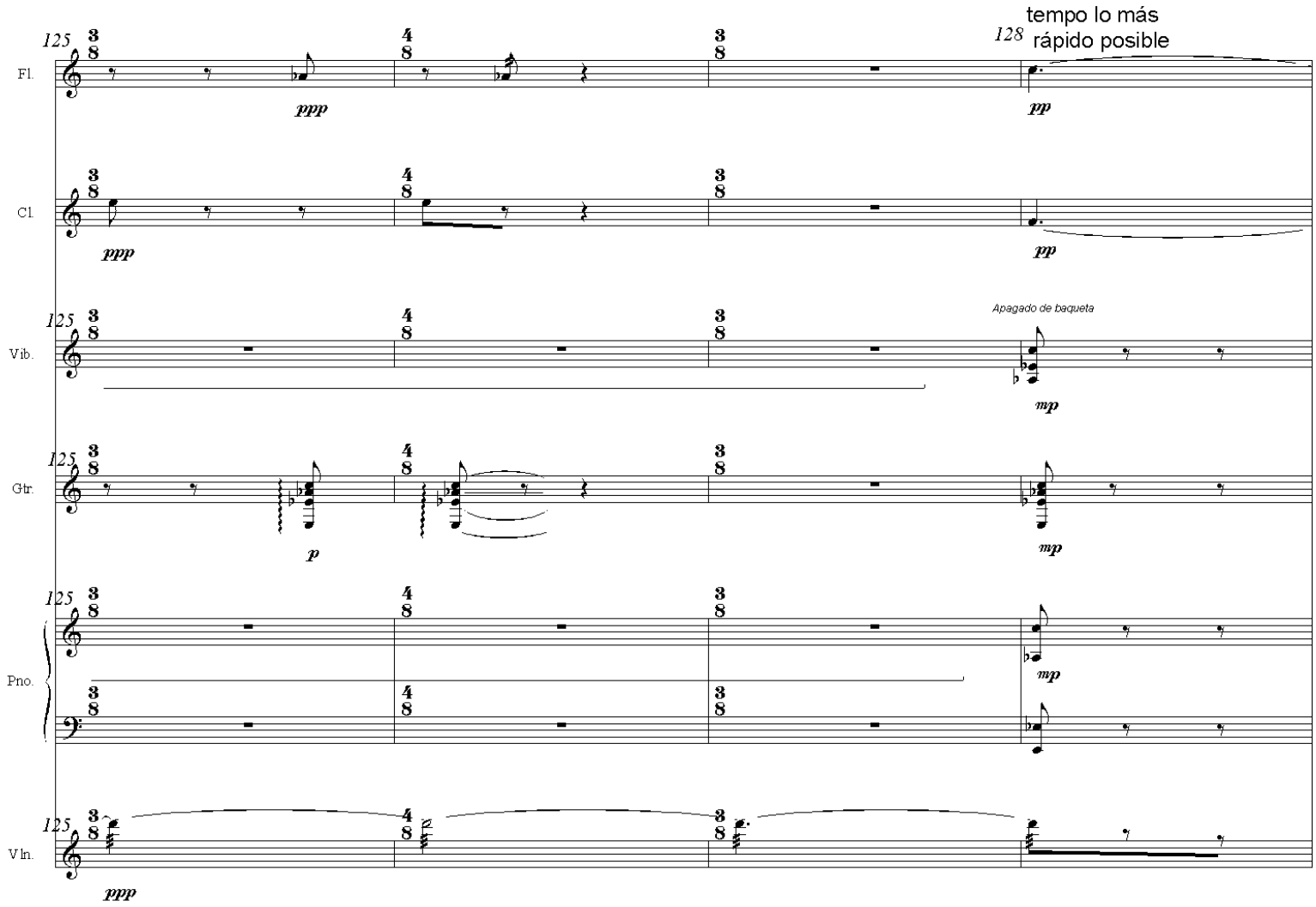

105
Fl.
ppp
Cl.
105
Vib.
Motor ON Vibrato lento.
105
Gtr.
105
Pno.
mp
105
Vln.
Sp.
mp

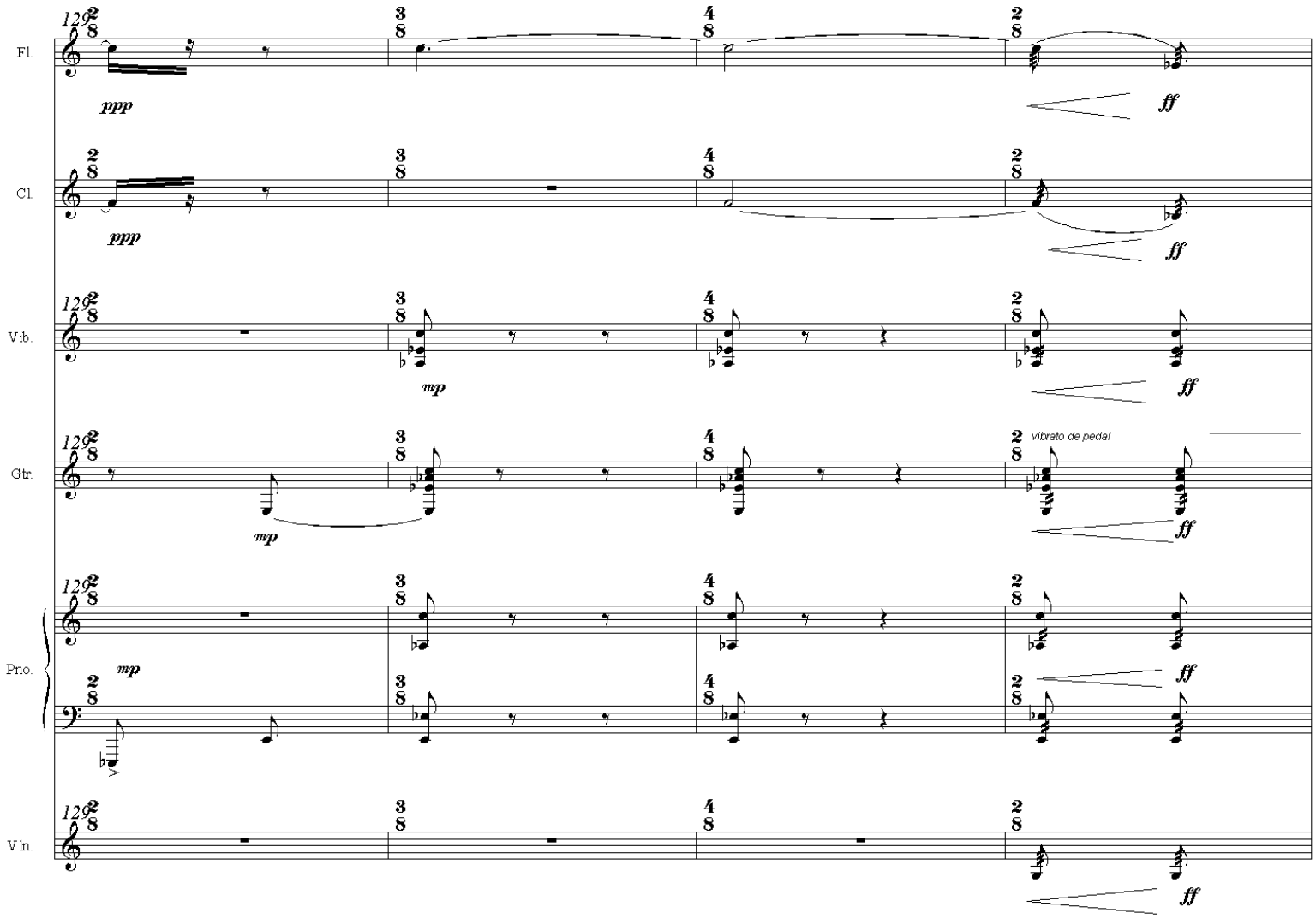

109
Fl.
ppp
Cl.
109
Vib.
mp
f
p
ad libitum
3
109
Gtr.
mp
0
mf
109
Pno.
mp
f
p
109
Vln.
mp
ORD.
ppp

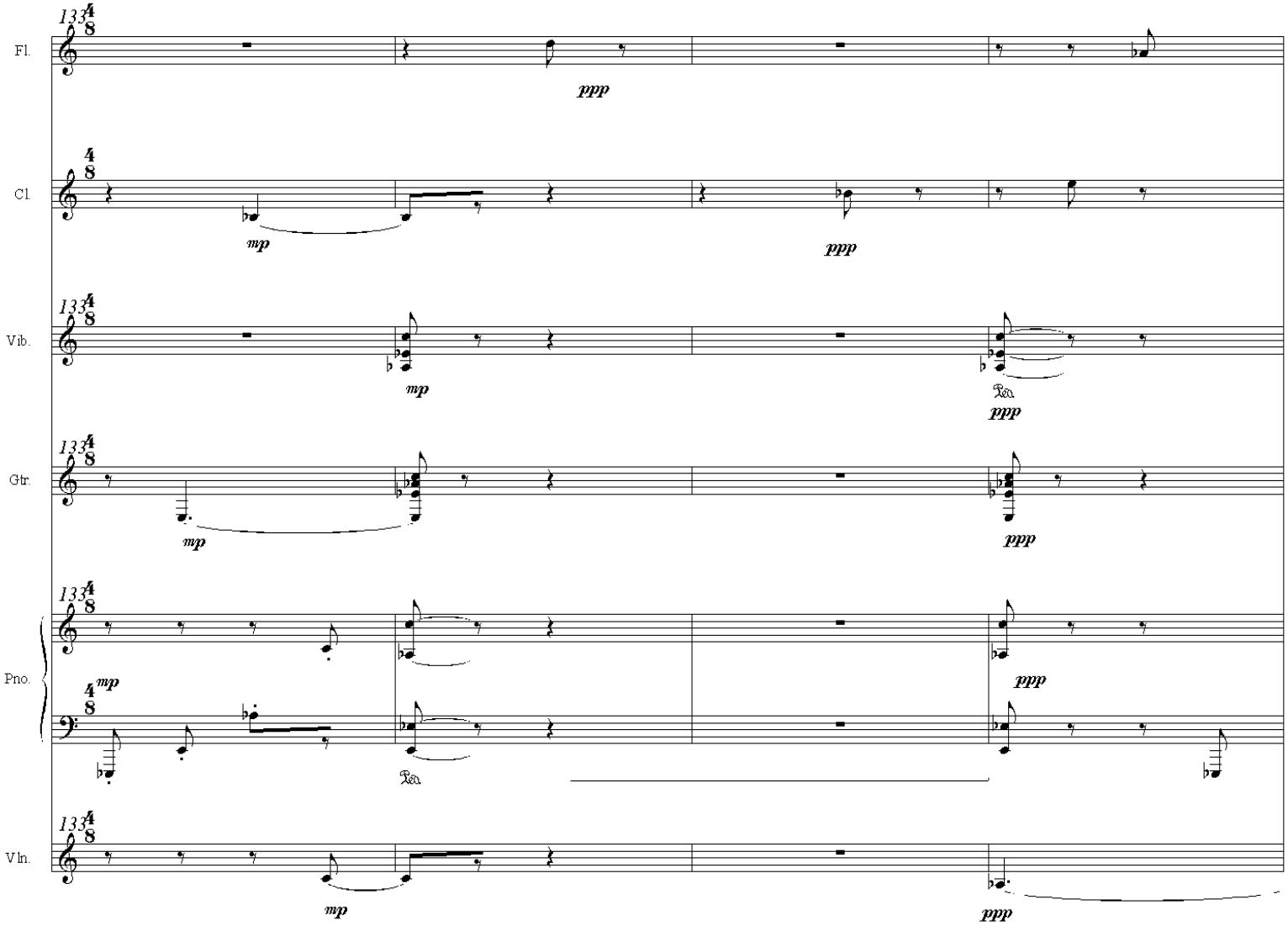

113
Fl.
ppp
Cl.
113
Vib.
113
Gtr.
3
9
0
mf
0
mp
113
Pno.
113
Vln.
SP.

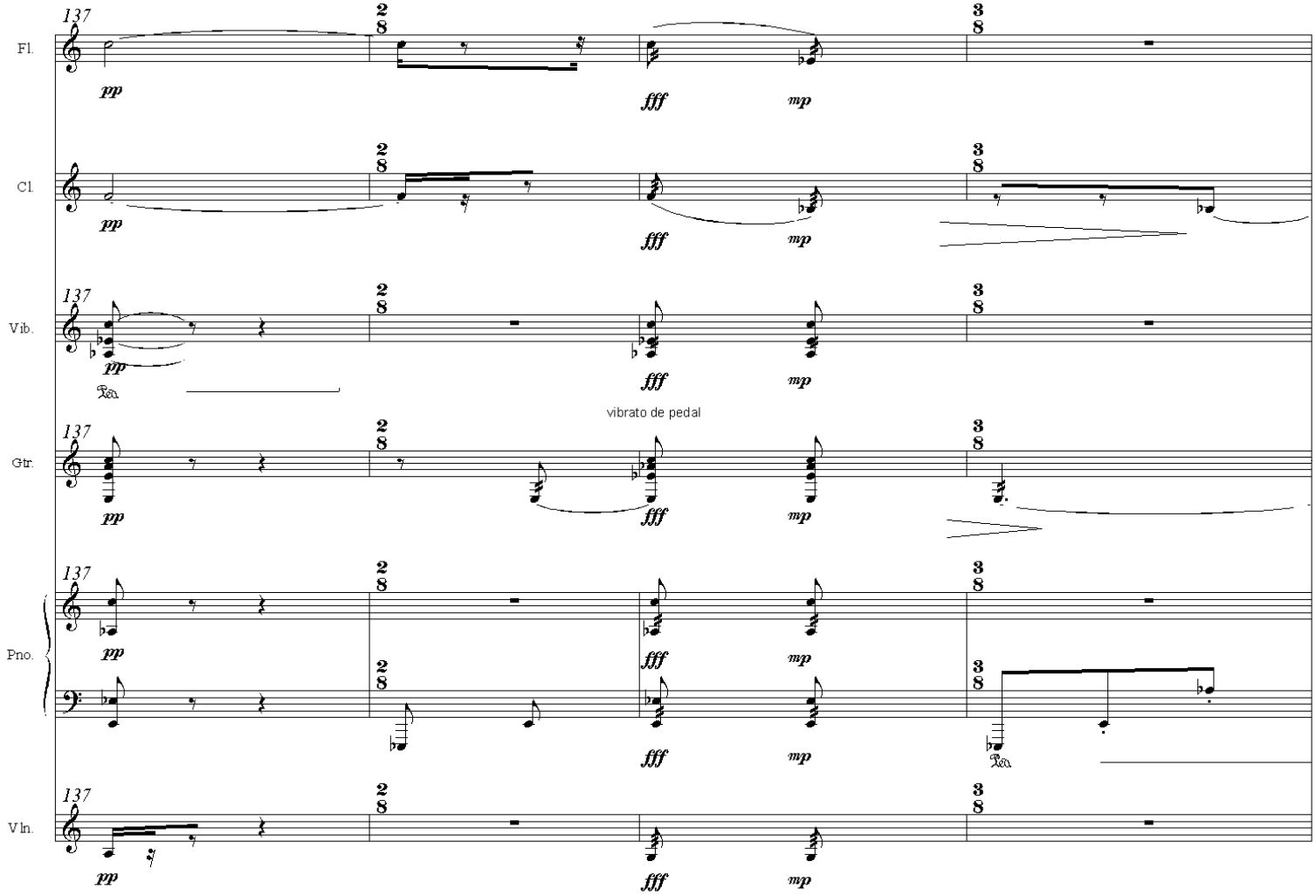

La guitarra improvisa con las notas de la sección "ad libitum",
la flauta, el clarinete y el violín pueden variar el timbre y el ritmo,
manteniendo la dinámica y las notas de cada uno. Esto dura hasta
que el director realice la entrad a al compás 119
117
119
Fl.
Cl.
Vib.
Gtr.
Pno.
Vln.
ppp
p
ORD.

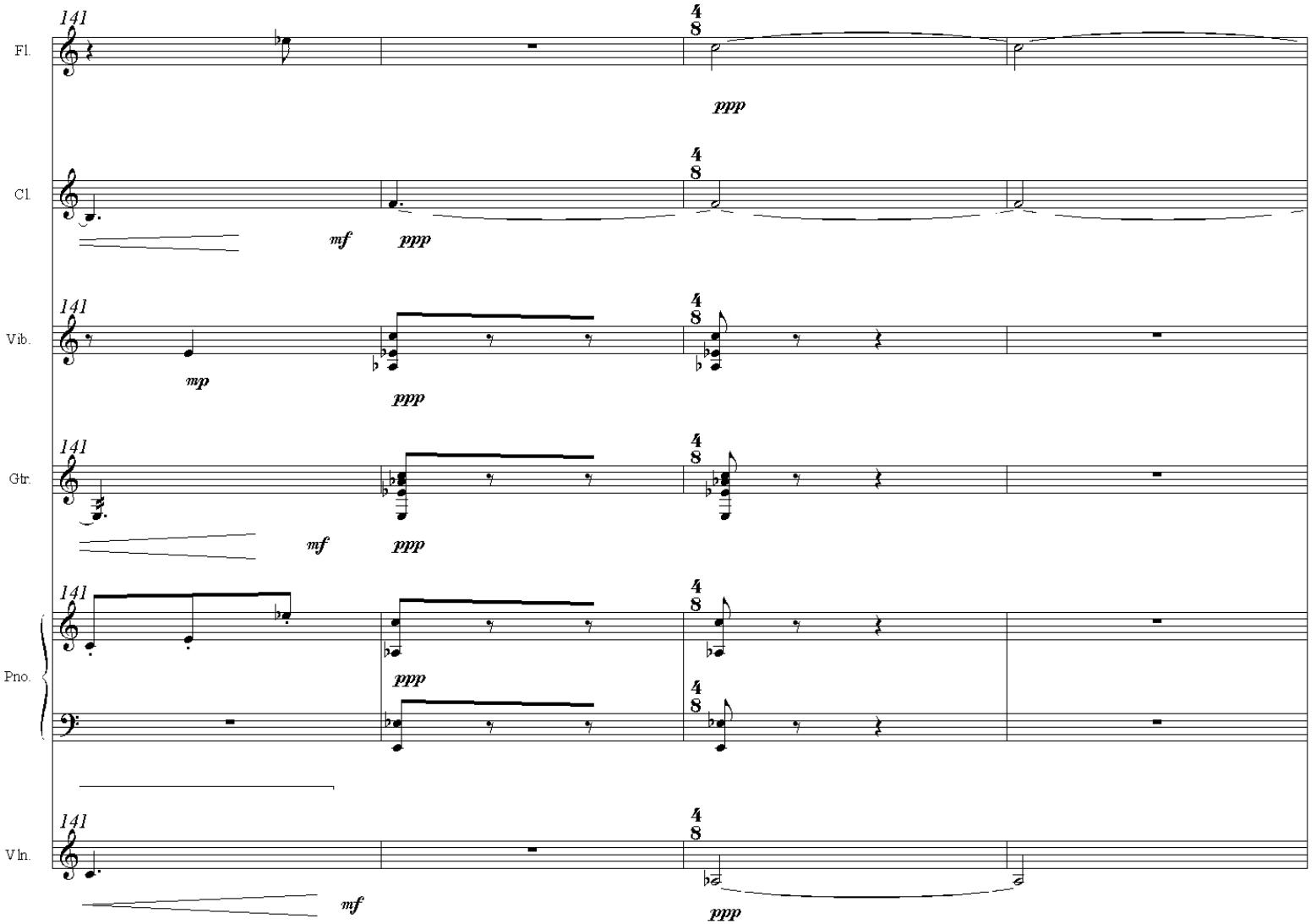

121
Fl.
pp
Cl.
pp
121
Vib.
121
Gtr.
3
0
0
0
0
p
121
Pno.
121
Vln.
S.P
ppp

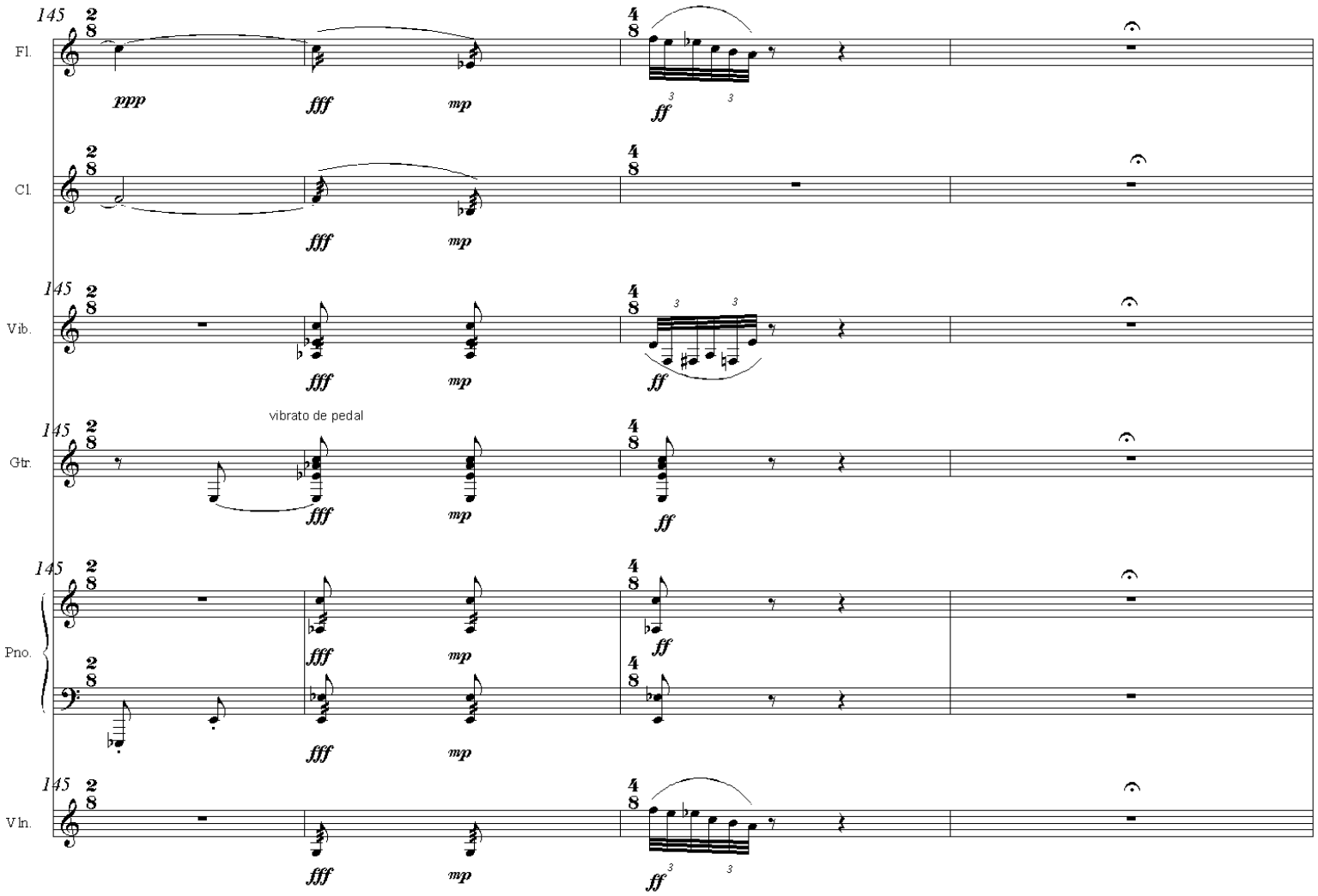

125
128
tempo lo más rápido posible
Fl.
ppp
pp
Cl.
ppp
pp
Vib.
Apagado de baqueta
mp
Gtr.
p
mp
Pno.
mp
Vln.
ppp

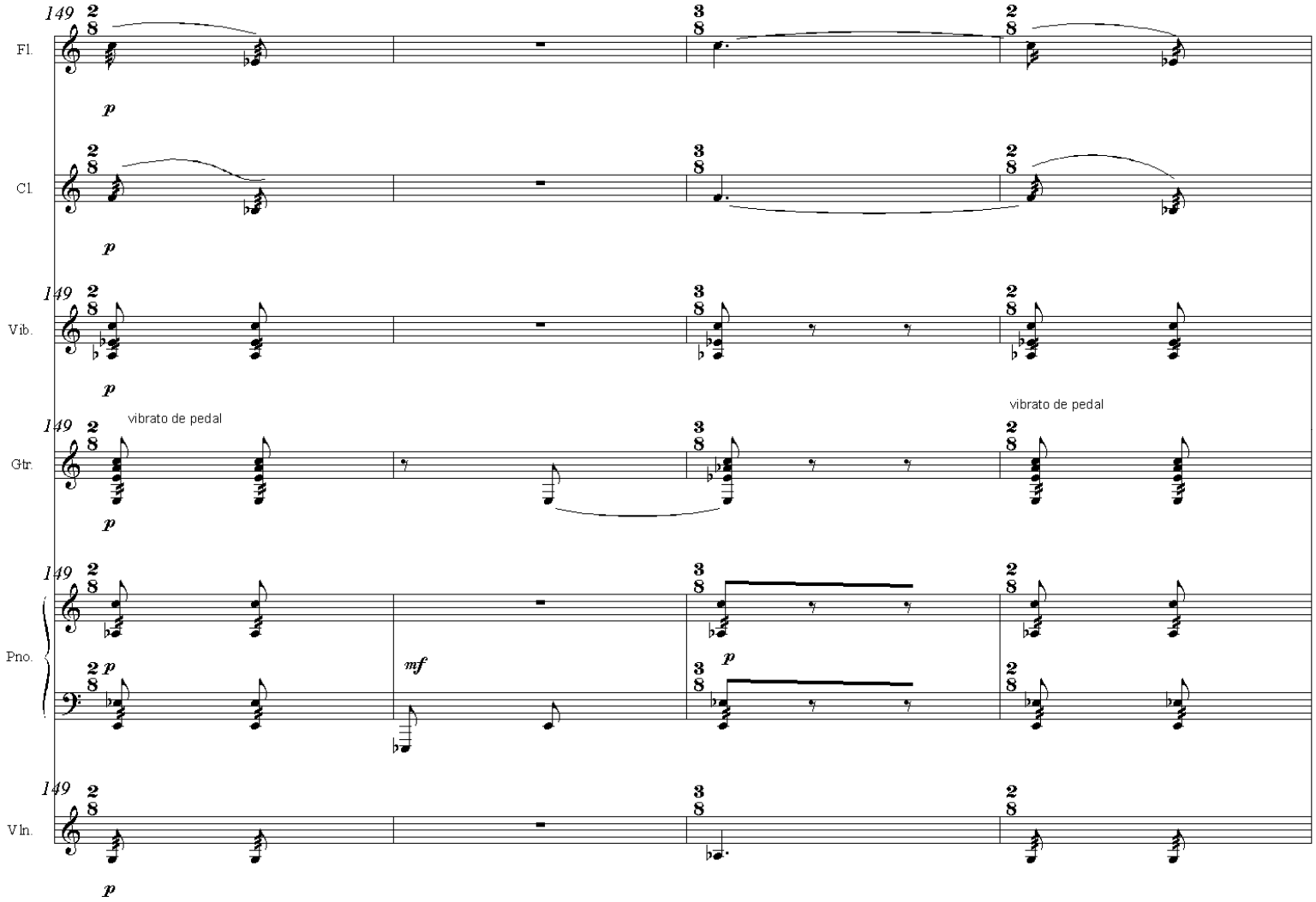

129
Fl.
ppp
ff
Cl.
ppp
ff
Vib.
mp
ff
Gtr.
mp
vibrato de pedal
ff
Pno.
mp
ff
Vln.
ff

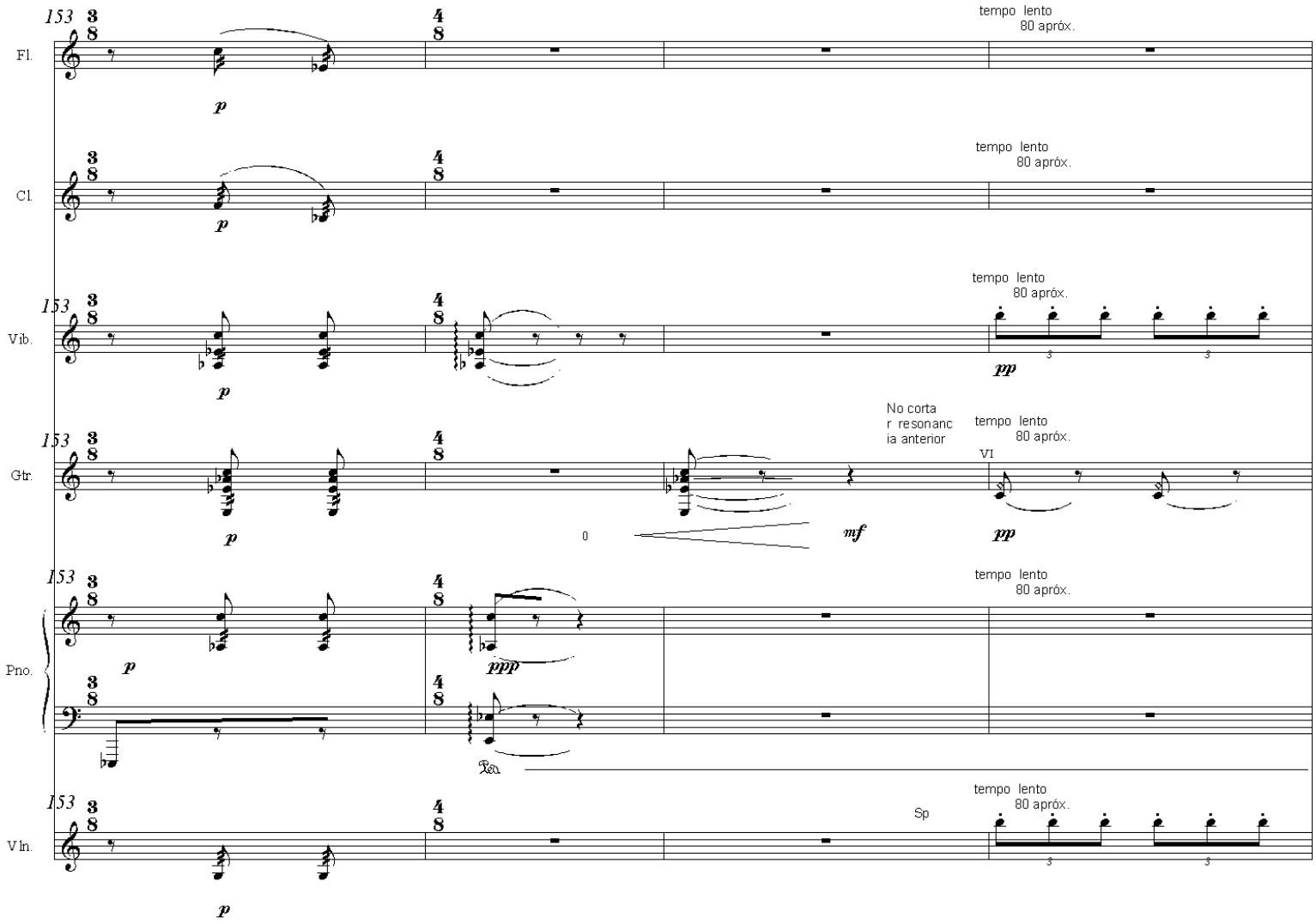

133
Fl.
ppp
Cl.
mp
ppp
Vib.
mp
ppp
Gtr.
mp
ppp
Pno.
mp
ppp
Vln.
mp
ppp

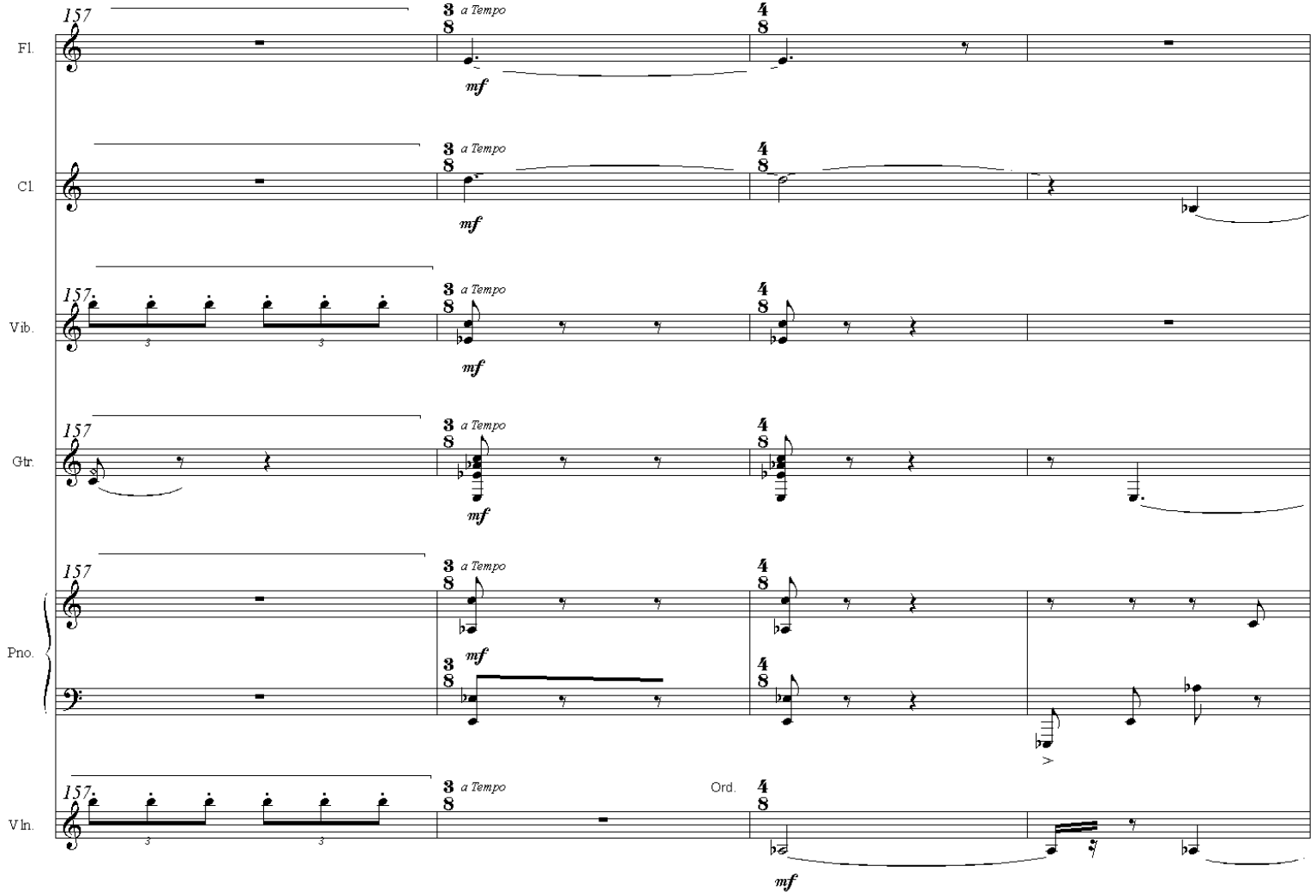

137
Fl.
Cl.
Vib.
Gtr.
Pno.
Vln.
pp
fff
mp
vibrato de pedal

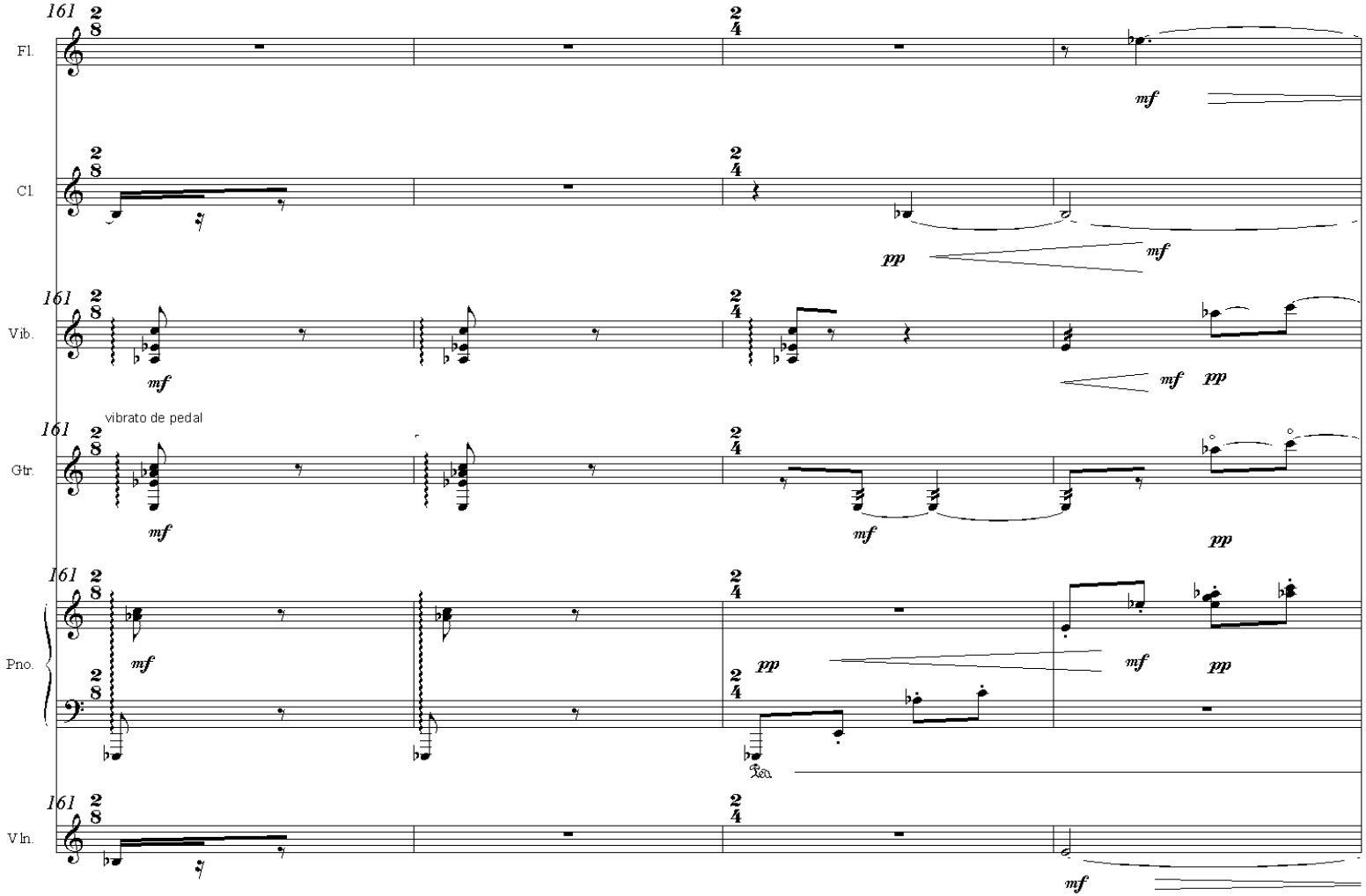

141
Fl.
4
8
ppp
Cl.
mf
ppp
Vib.
mp
ppp
Gtr.
mf
ppp
Pno.
Vln.

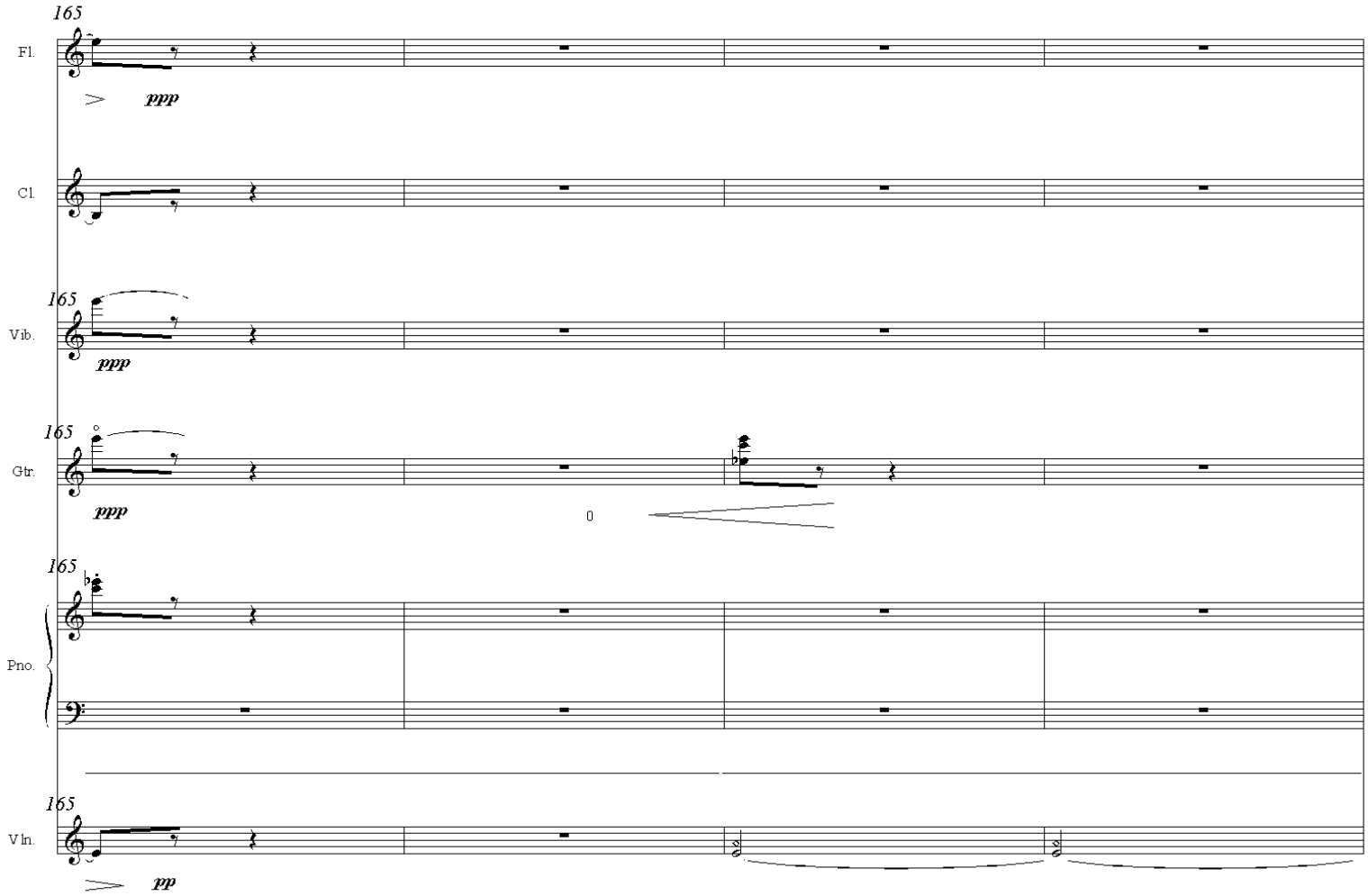

145
Fl.
ppp
fff
mp
ff
Cl.
Vib.
Gtr.
vibrato de pedal
Pno.
Vln.

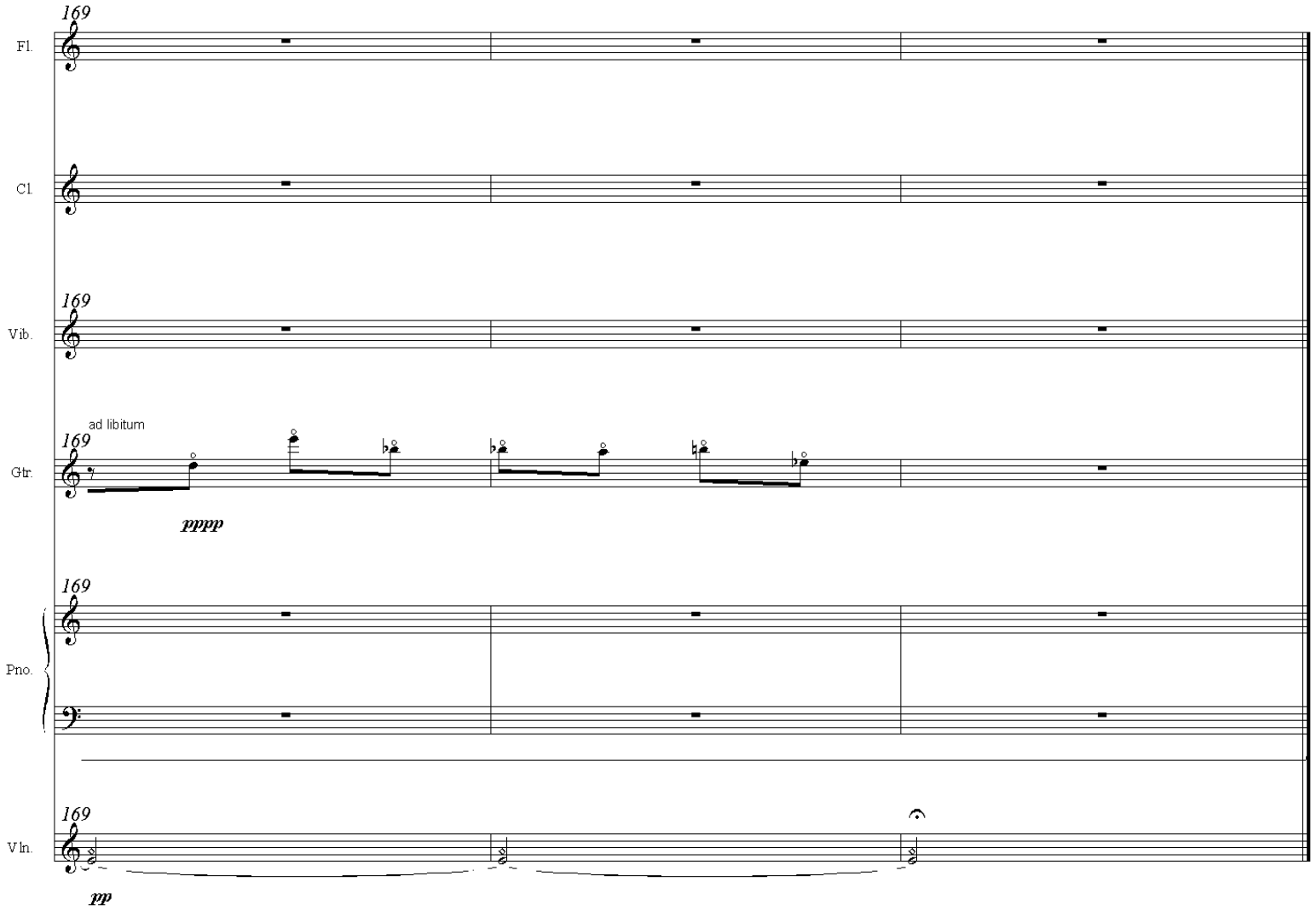

149
Fl.
p
Cl.
p
149
Vib.
p
149
Gtr.
vibrato de pedal
p
vibrato de pedal
149
Pno.
p
mf
p
149
Vln.
p


153
Fl.
Cl.
Vib.
Gtr.
Pno.
Vln.
tempo lento
80 apróx.
No corta
r resonanc
ia anterior
VI
Sp
p
pp
ppp
mf


157
Fl.
Cl.
Vib.
Gtr.
Pno.
Vln.
3
8
a Tempo
4
8
mf
Ord.


161
Fl.
Cl.
Vib.
Gtr.
Pno.
Vln.
vibrato de pedal
mf
pp


165
Fl.
ppp
Cl.
165
Vib.
ppp
165
Gtr.
ppp
0
165
Pno.
165
Vln.
pp


169
Fl.
Cl.
169
Vib.
ad libitum
169
Gtr.
pppp
169
Pno.
169
Vln.
pp

3.2 DAR

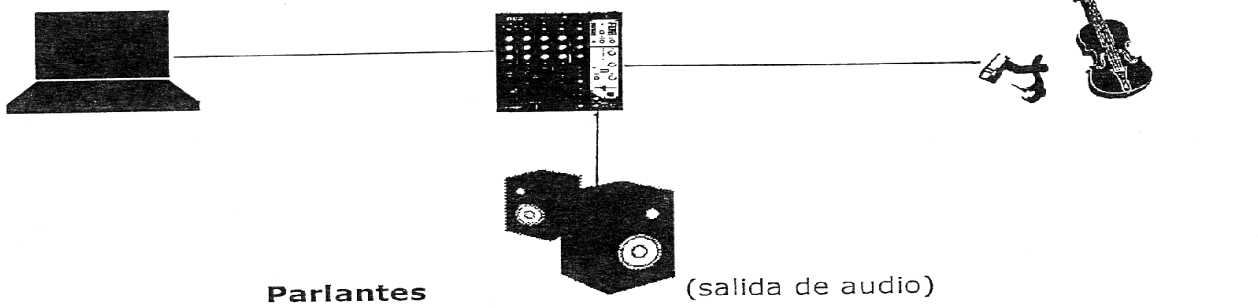
Para dúo de violines y electrónica en lenguaje de programación PD.

Año: 2003 - 2005

3.2.1 Partitura

Electrónica:

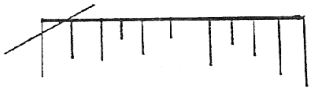
- Programa PD compatible con PC y Mac.
- Cada violín debe estar conectado a:



Glosario:

H.sp——— : Deslizar el arco progresivamente en dirección al puente.

H.st——— : Deslizar el arco progresivamente en dirección al tasto.

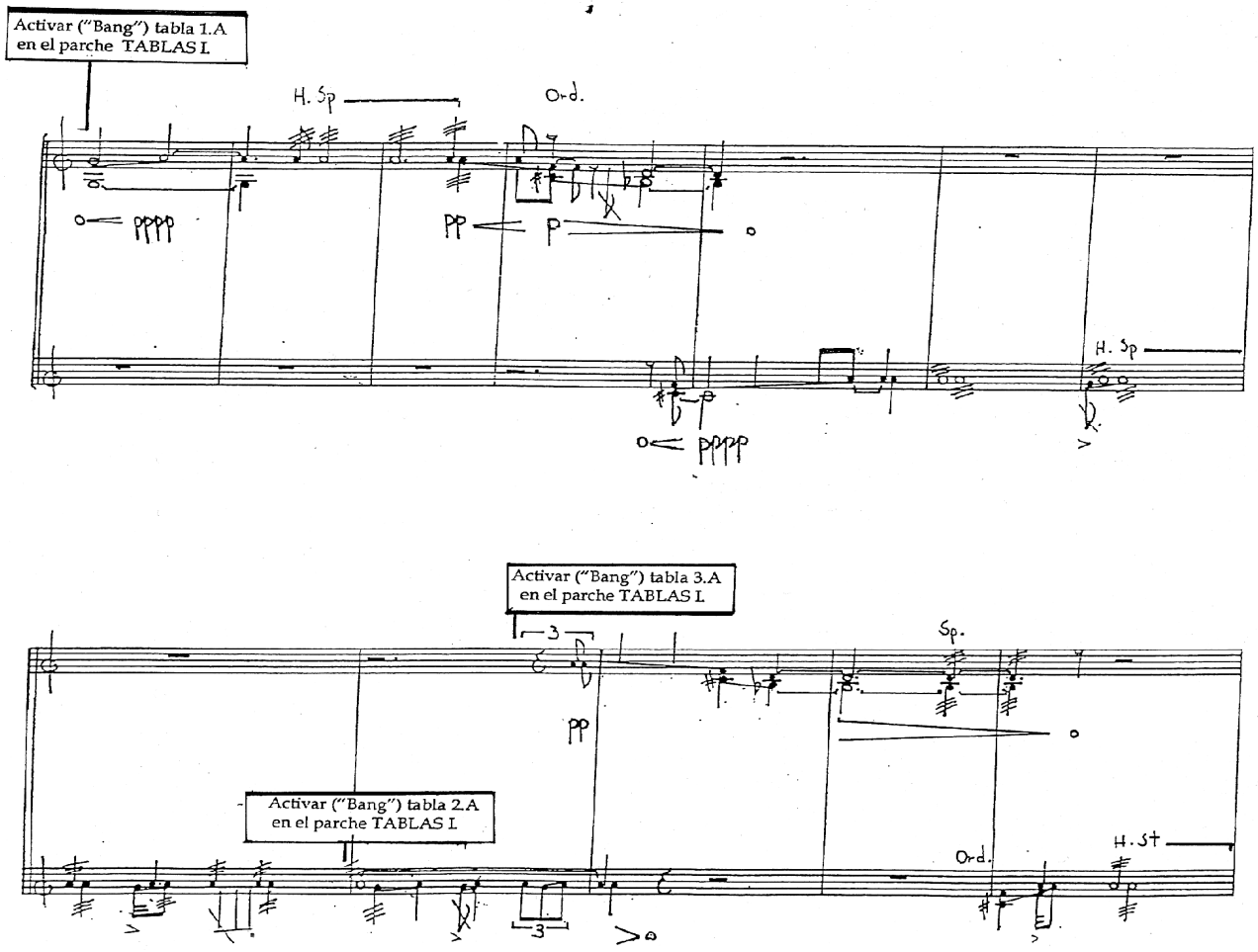


: Altura aproximada producida sólo por la digitación de las cuerdas sobre la tastiera.

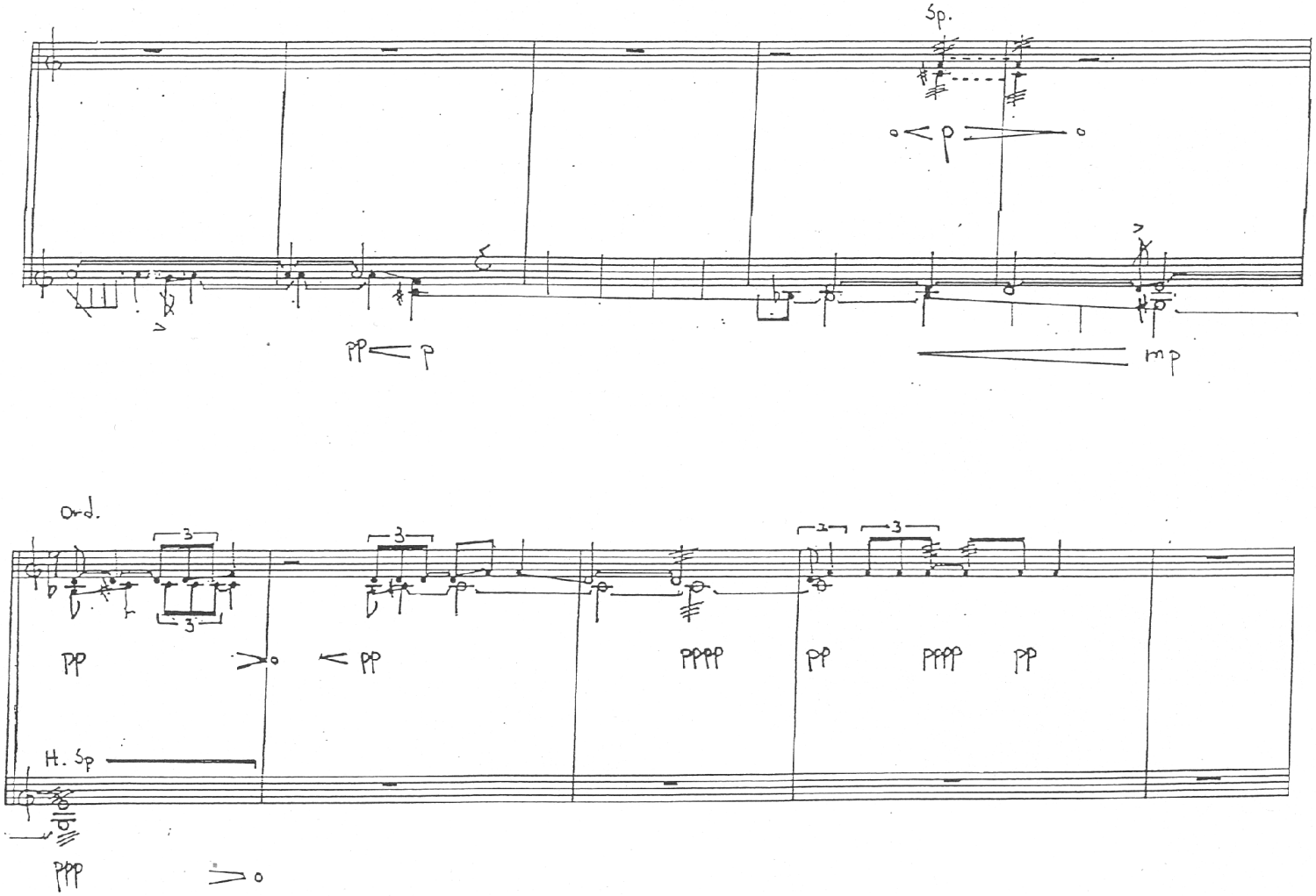
:calderón corto. (2'' a 4'')

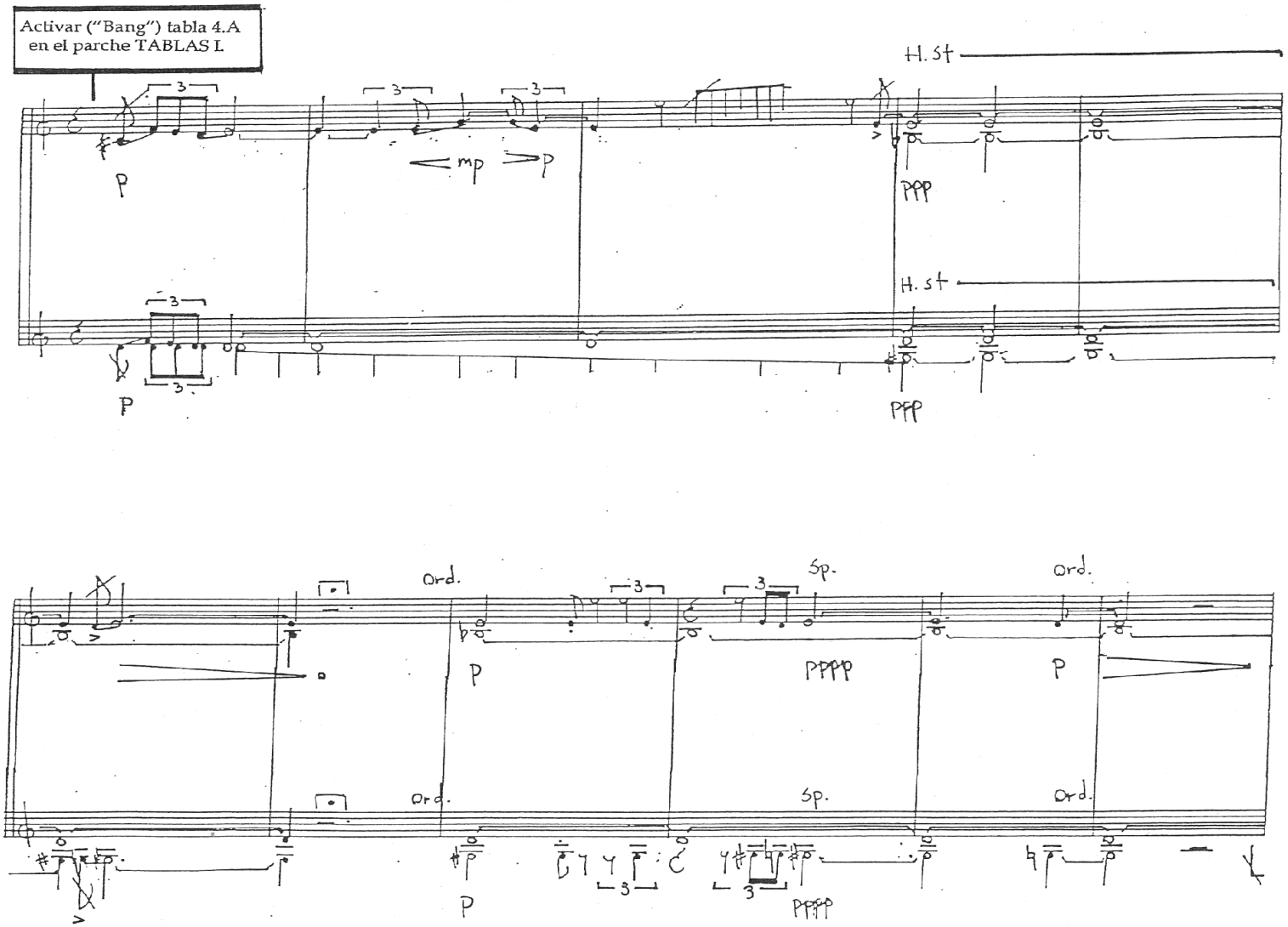
:calderón largo. (5'' a 6'')

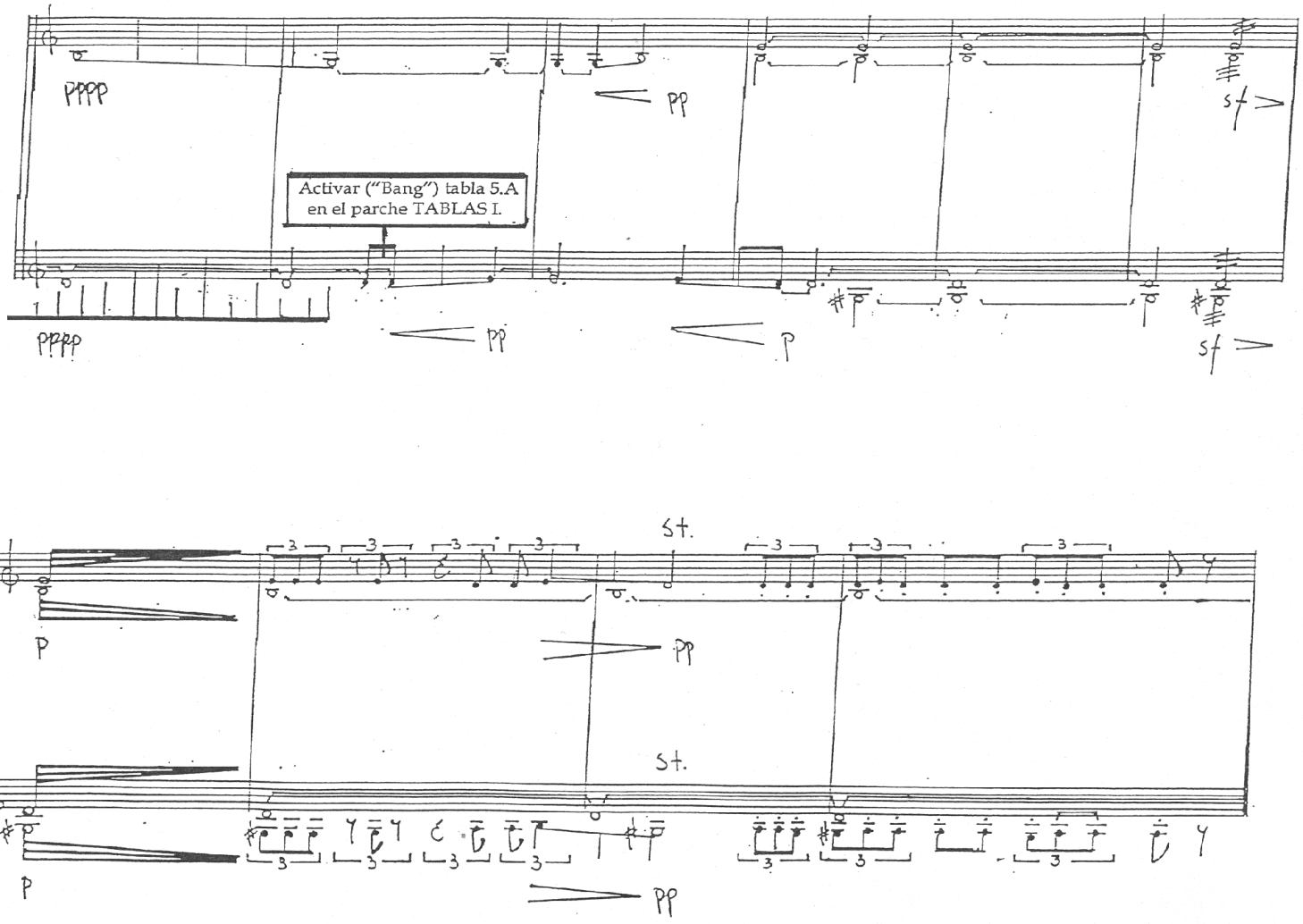
♩ = 50

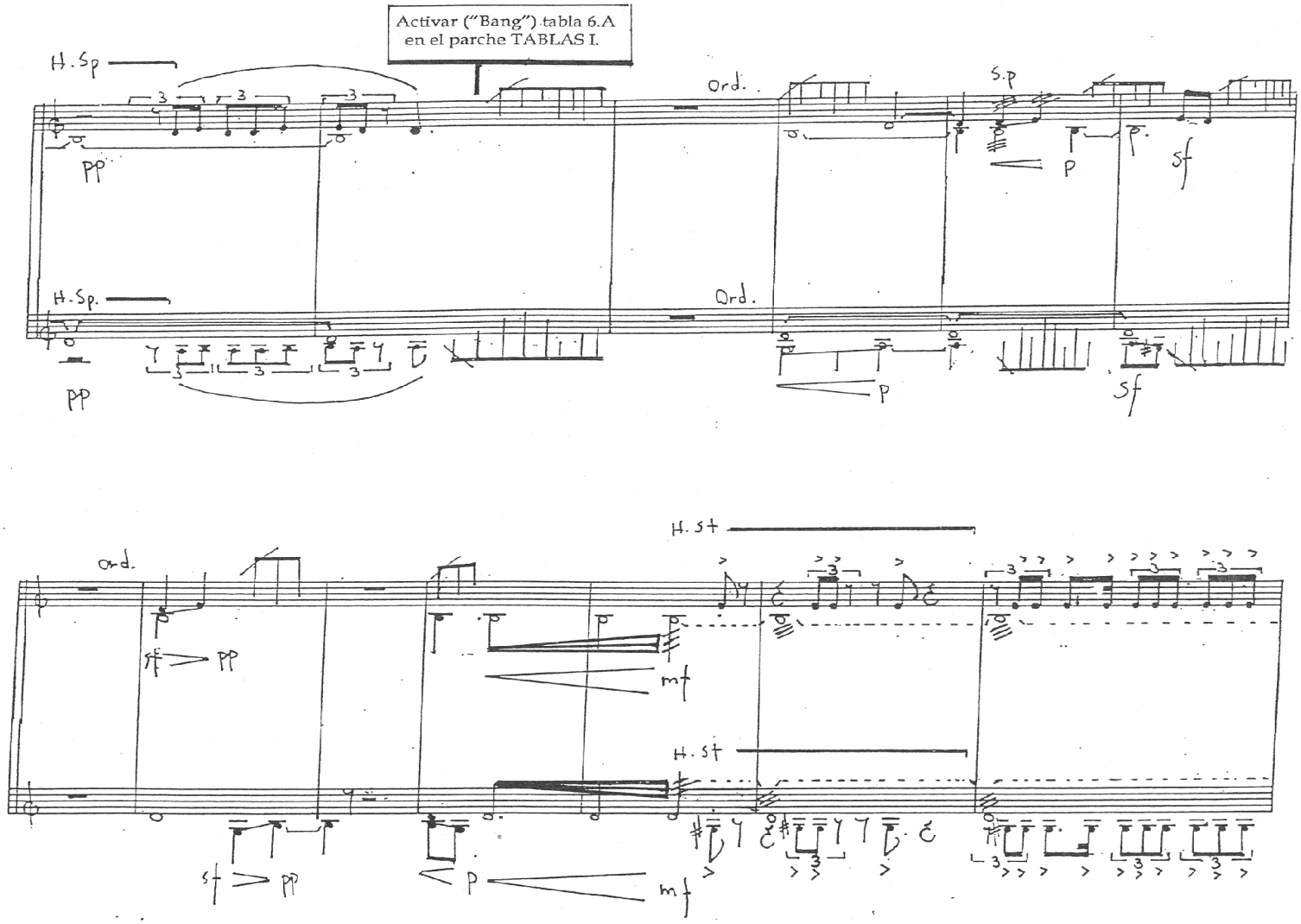

Activar ("Bang") tabla 1.A
en el parche TABLAS I.
H. Sp
Ord.
pppp
pp
p
H. Sp
pppp
Activar ("Bang") tabla 3.A
en el parche TABLAS I.
3
Sp.
pp
Activar ("Bang") tabla 2.A
en el parche TABLAS I.
Ord.
H. St
3

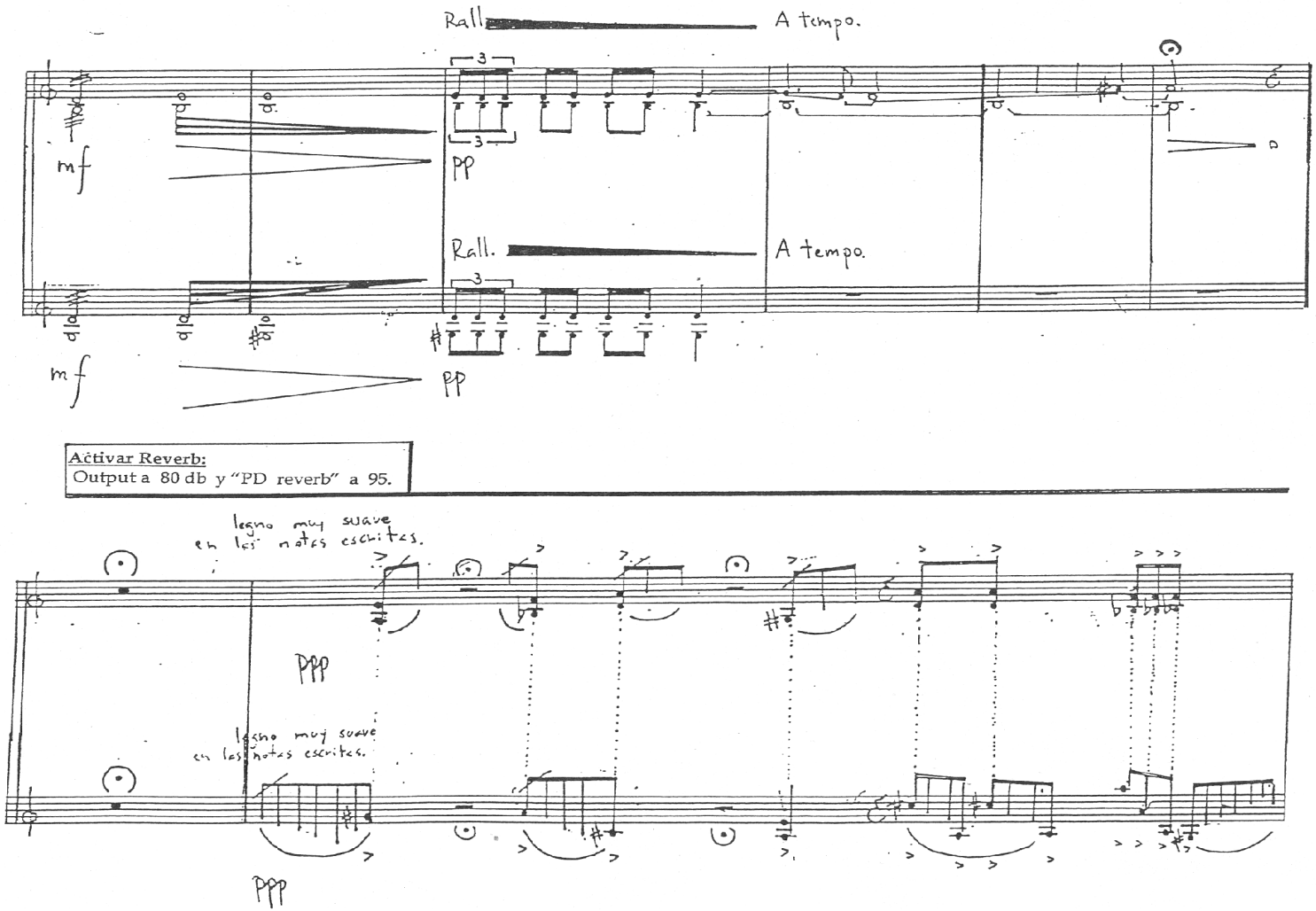
1

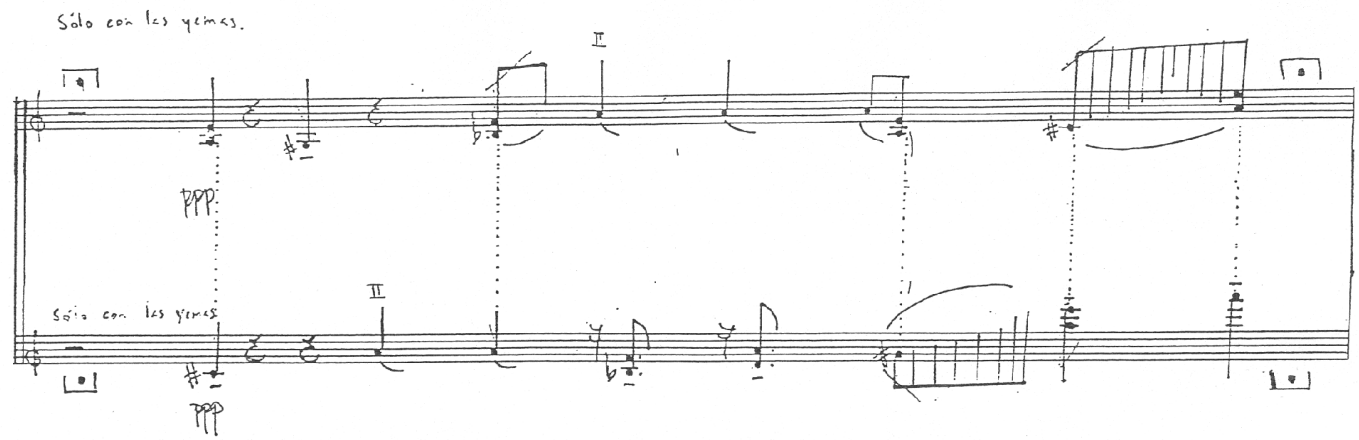

Sp.
pp < p
mp
Ord.
3
pp
< pp
pppp
pp
pppp
pp
H. Sp
ppp


Activar ("Bang") tabla 4.A
en el parche TABLAS I.
H. st
mp
p
ppp
Ord.
Sp.
pppp

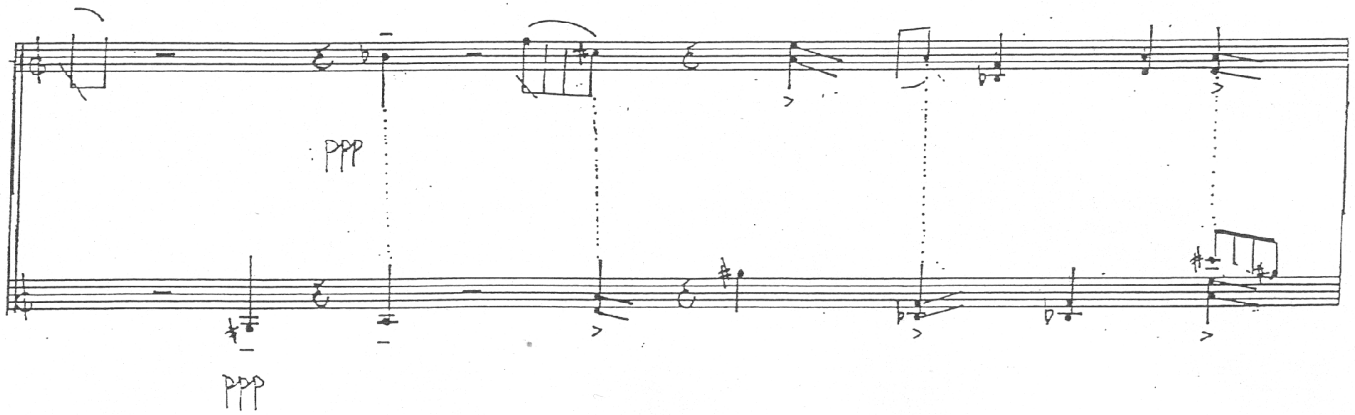

pppp
pp
sf
Activar ("Bang") tabla 5.A
en el parche TABLAS I.
pppp
pp
p
sf
st.
p
pp
st.
p
pp

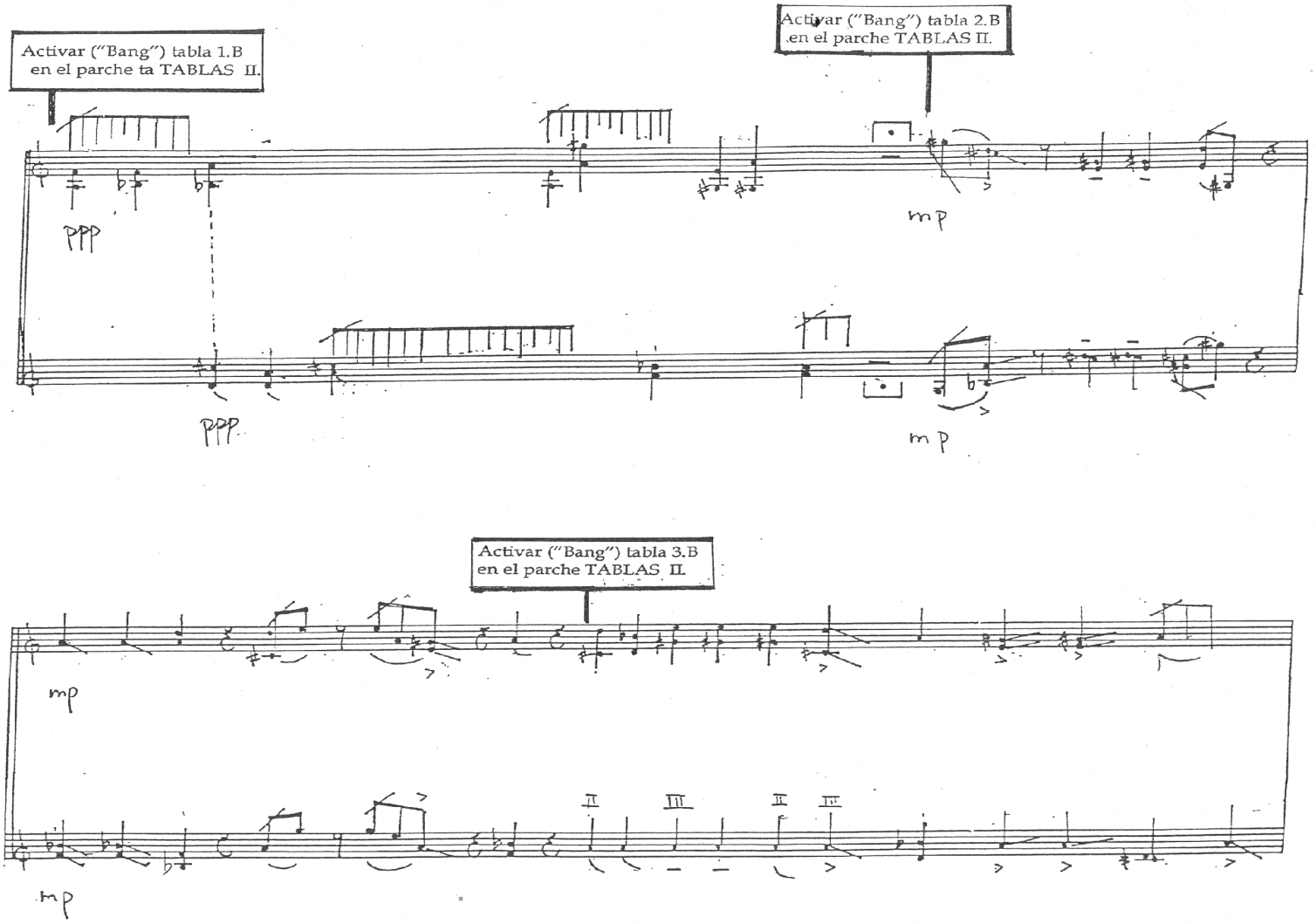

Activar ("Bang") tabla 6.A
en el parche TABLAS I.
H.Sp
Ord.
S.p
pp
p
sf
H.Sp.
Ord.
pp
p
sf
ord.
H.st
pp
mf
H.st
st
pp
p
mf

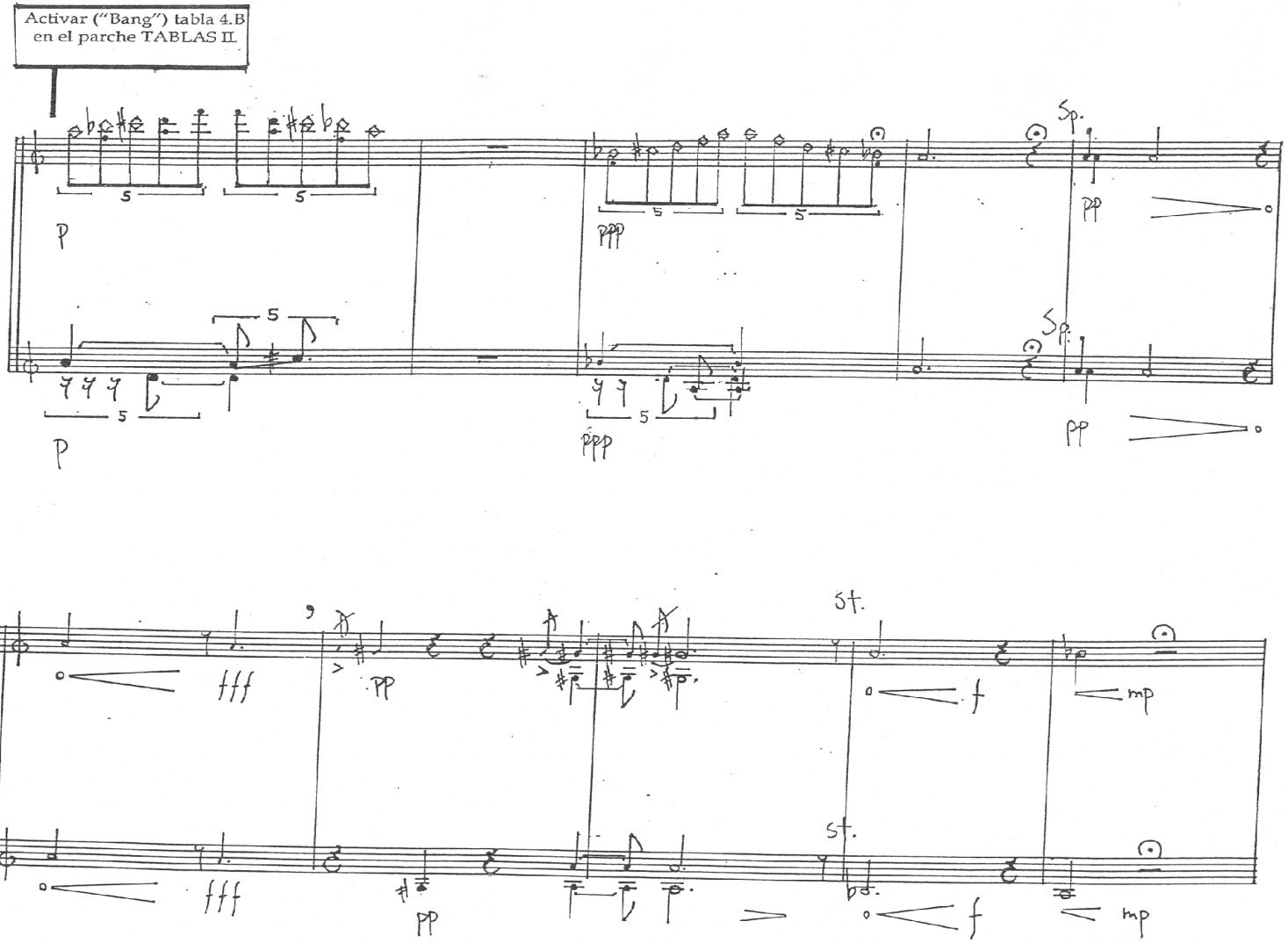

Rall
A tempo.
mf
pp
Rall.
A tempo.
mf
pp
Activar Reverb:
Output a 80 db y "PD reverb" a 95.
legno muy suave
en las notas escritas.
ppp
legno muy suave
en las notas escritas.
ppp

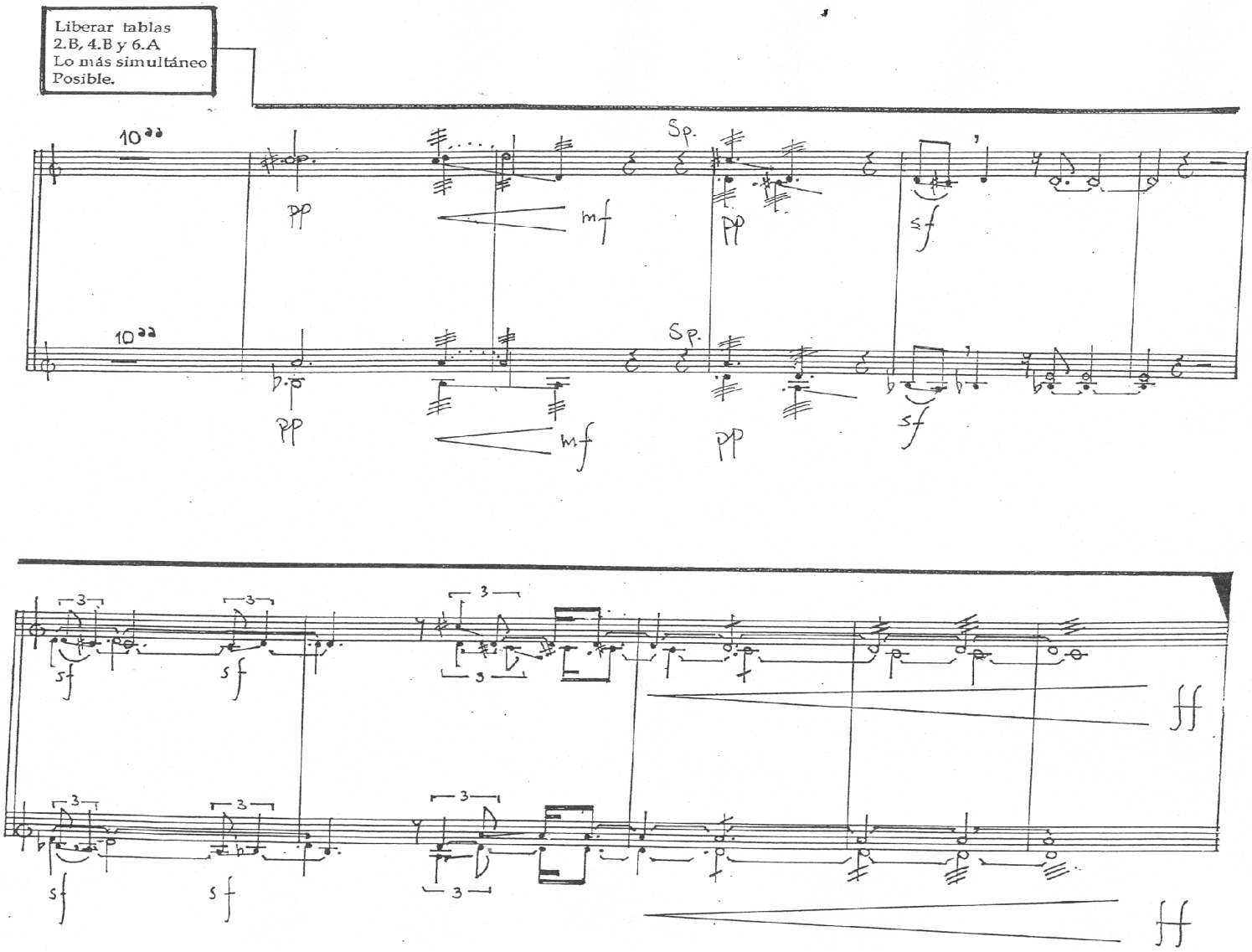


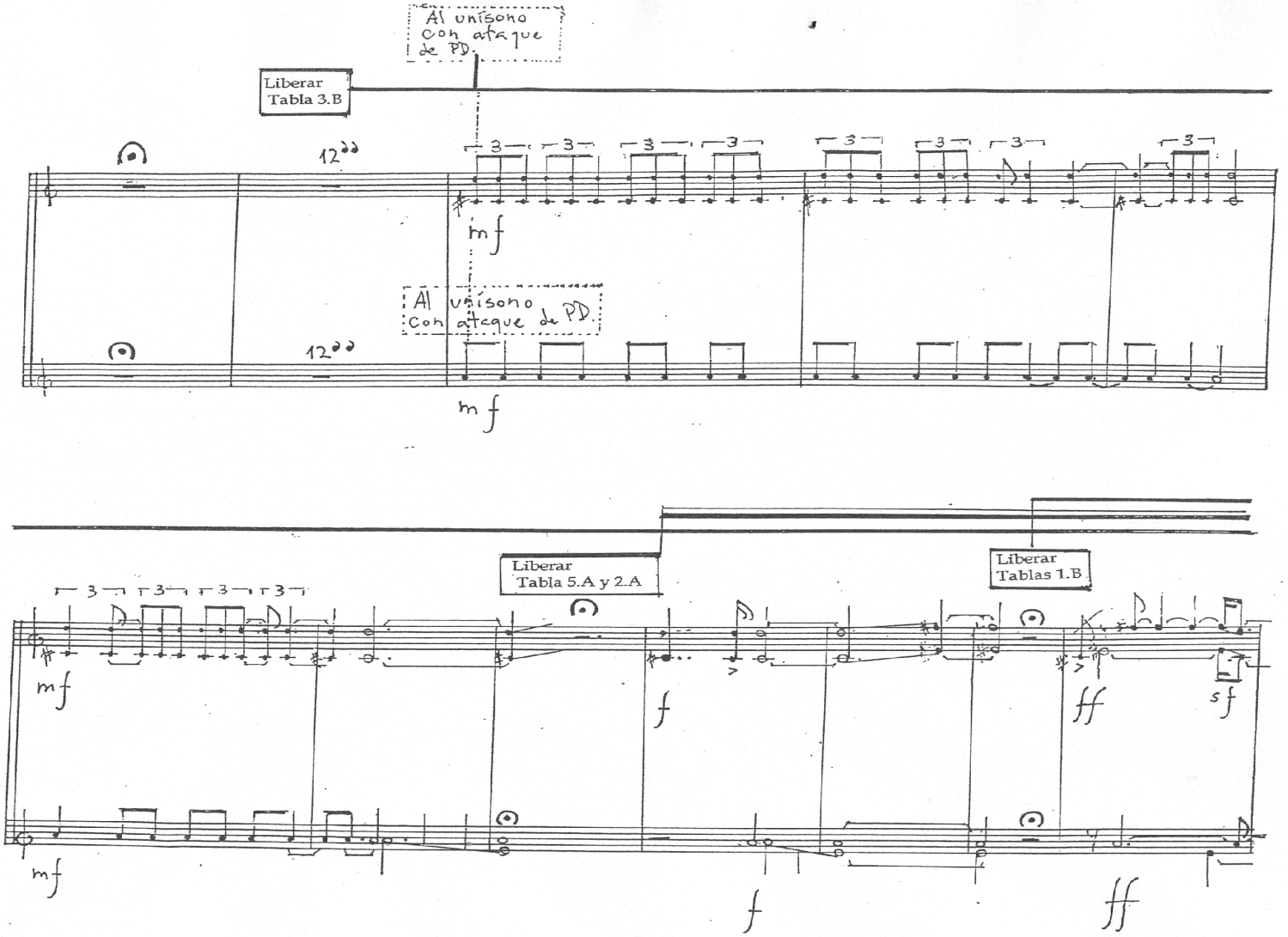
Desactivar Parche " PD reverb"

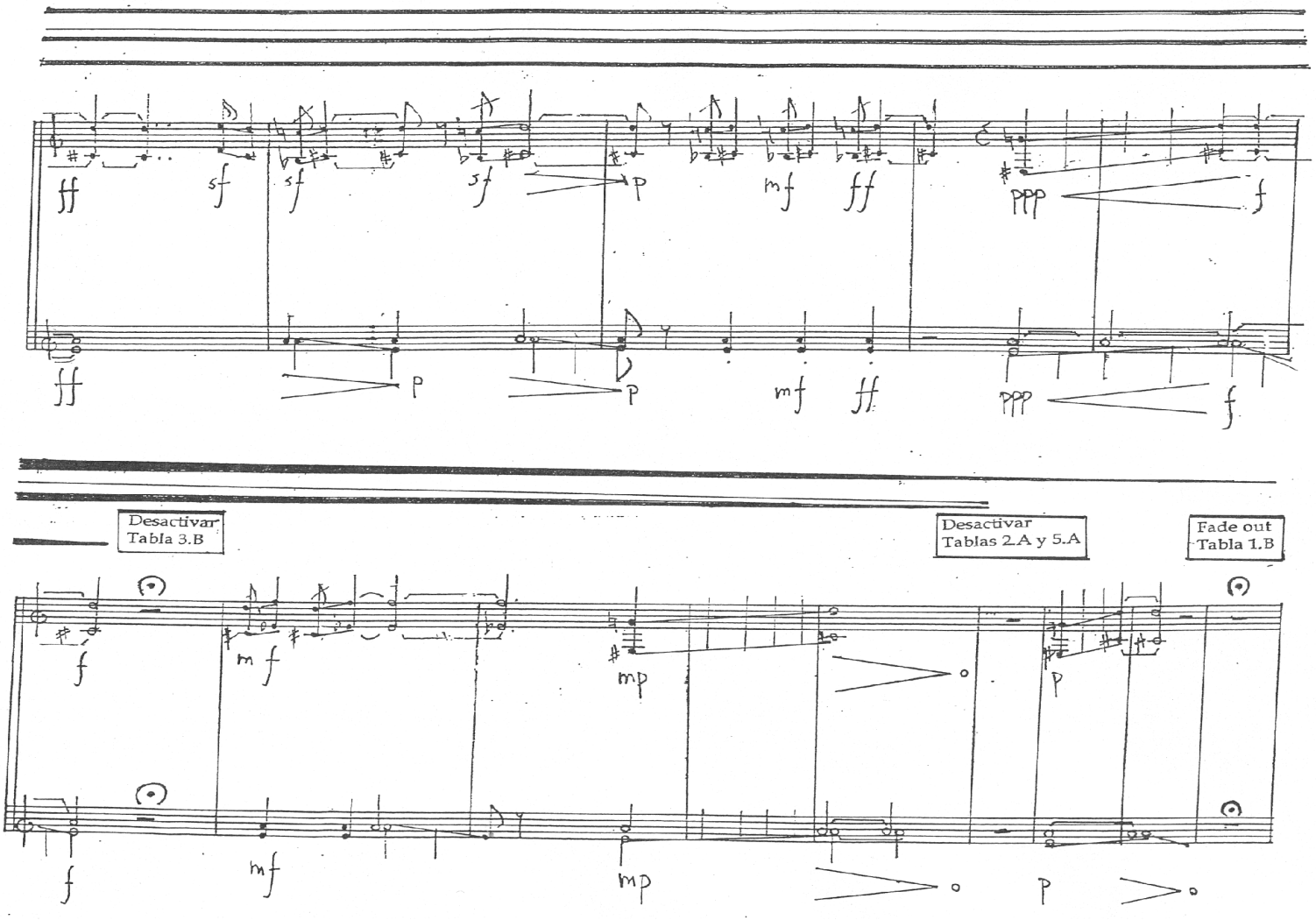


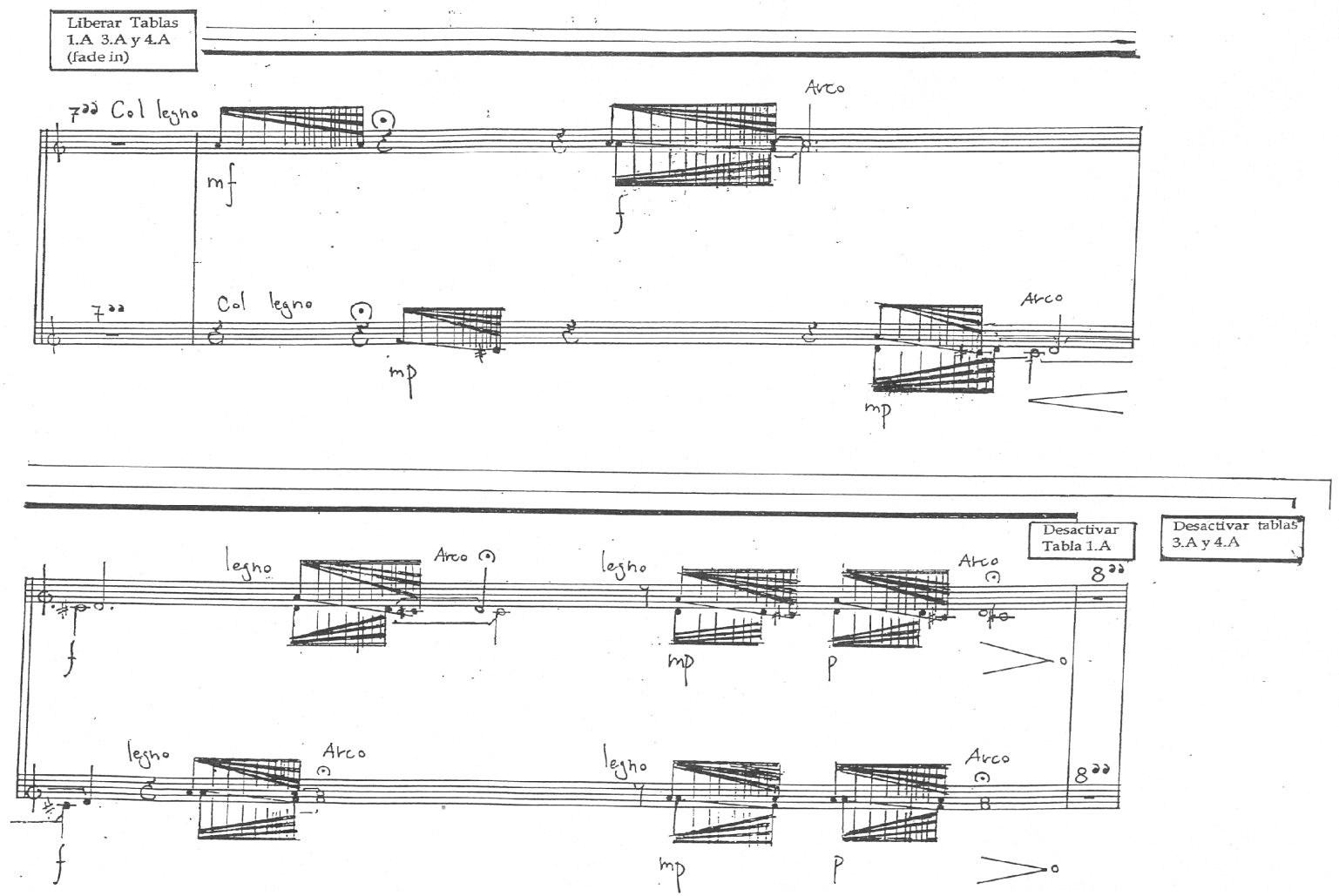

Activar ("Bang") tabla 1.B
en el parche ta TABLAS II.
Activar ("Bang") tabla 2.B
en el parche TABLAS II.
ppp
mp
ppp
mp
Activar ("Bang") tabla 3.B
en el parche TABLAS II.
mp
mp

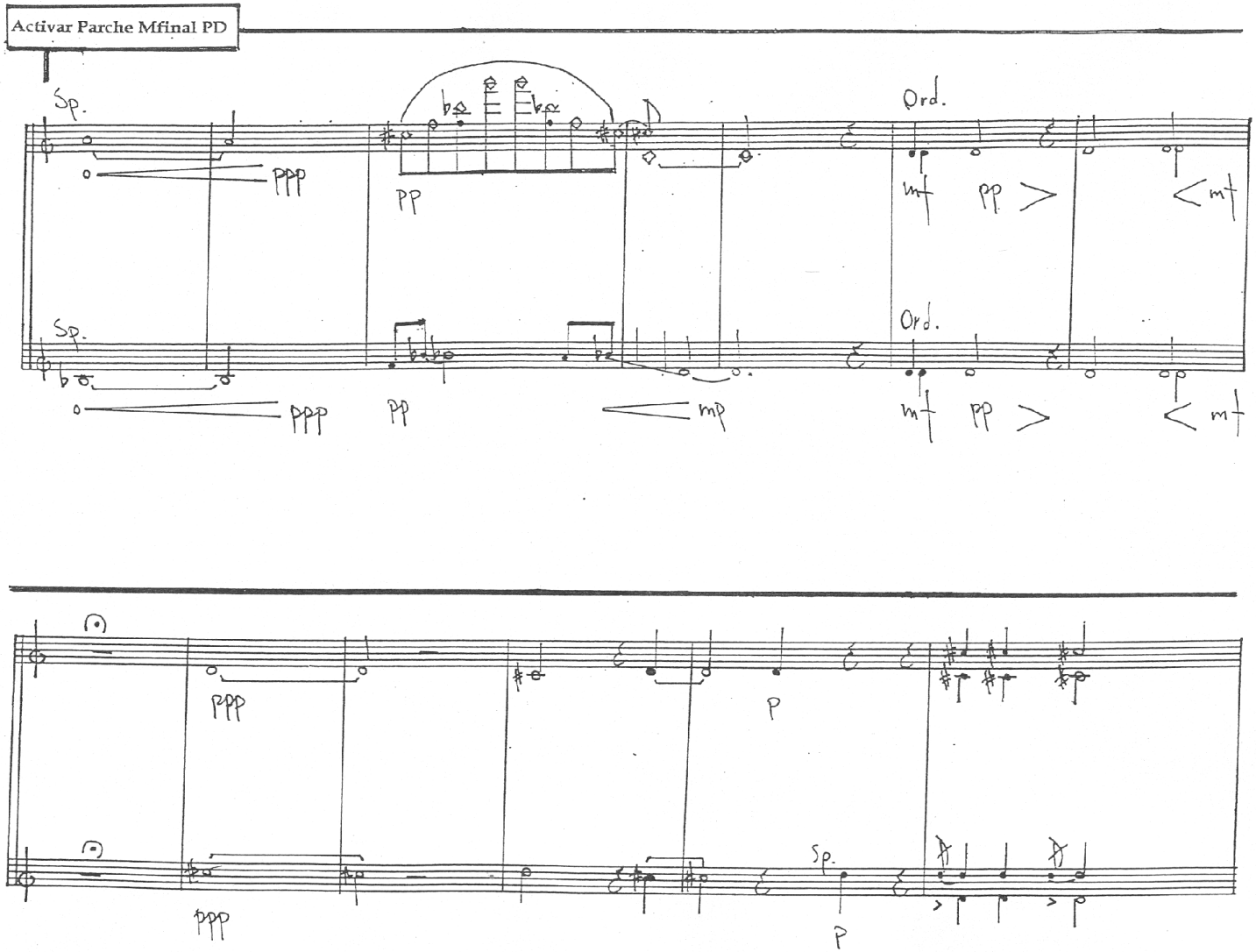

Activar ("Bang") tabla 4.B
en el parche TABLAS II.
Sp.
St.

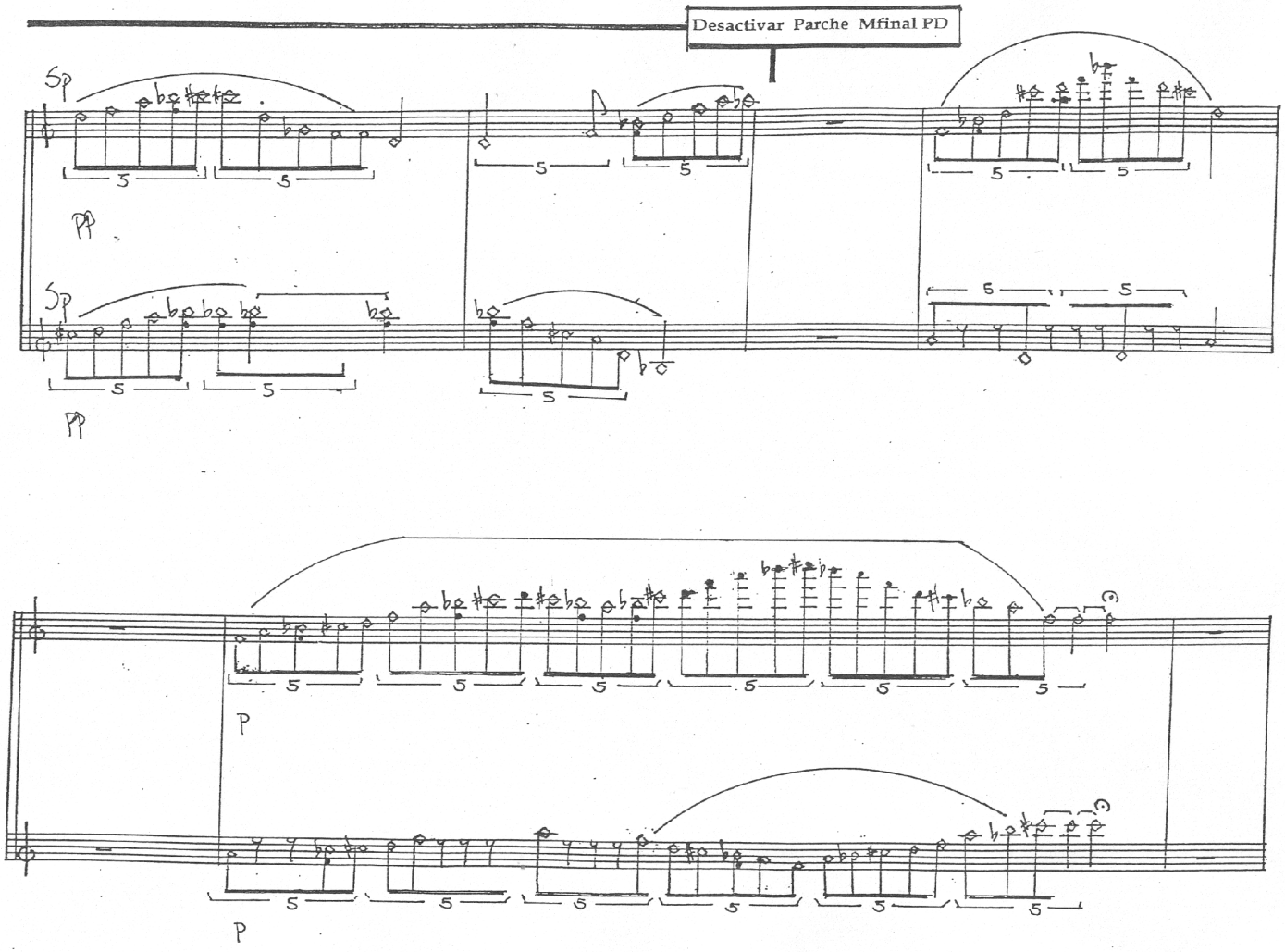

Liberar tablas
2.B, 4.B y 6.A
Lo más simultáneo
Posible.
10"
Sp.
pp
mf
pp
sf
10"
Sp.
pp
mf
pp
sf
3
sf
ff

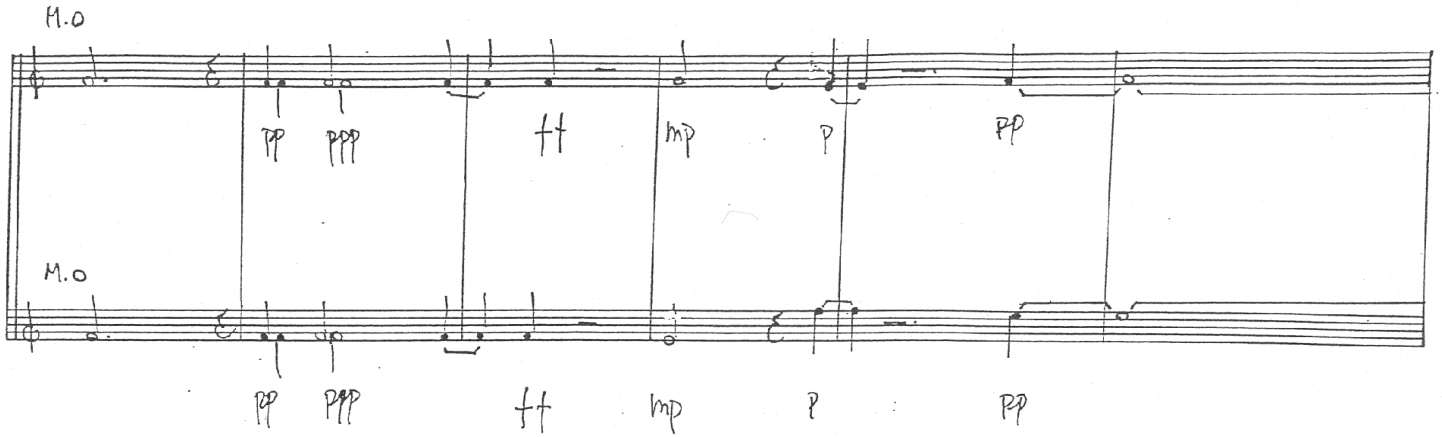

Al unísono
con ataque
de PD.
Liberar
Tabla 3.B
12
mf
Al unísono
Con ataque de PD.
12
mf
Liberar
Tabla 5.A y 2.A
Liberar
Tablas 1.B
mf
f
ff
sf
mf
f
ff

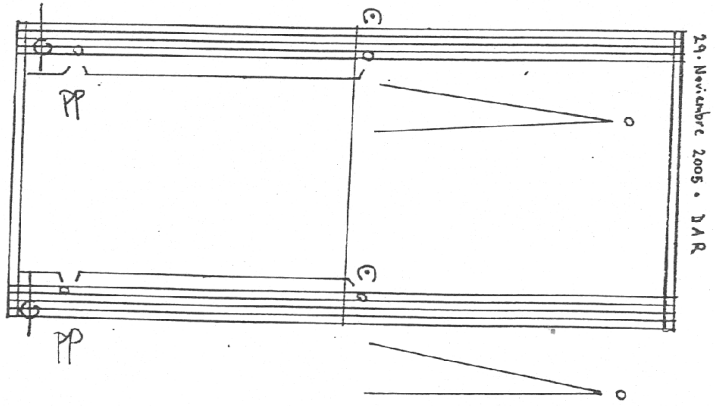

ff
sf
sf
sf
p
mf
ff
ppp
f
ff
p
p
mf
ff
ppp
f
Desactivar
Tabla 3.B
Desactivar
Tablas 2.A y 5.A
Fade out
Tabla 1.B
f
mf
mp
p
f
mf
mp
p


Liberar Tablas
1.A 3.A y 4.A
(fade in)
7ª Col legno
mf
Arco
f
7ª
Col legno
mp
Arco
mp
Desactivar
Tabla 1.A
Desactivar tablas
3.A y 4.A
legno
Arco
f
legno
mp
Arco
p
8ª
legno
Arco
f
legno
mp
Arco
p
8ª


Activar Parche Mfinal PD
Sp.
ppp
pp
Ord.
mf
pp
mf
Sp.
ppp
pp
mp
Ord.
mf
pp
mf
ppp
p
ppp
Sp.
p


Desactivar Parche Mfinal PD
Sp
pp
Sp
pp
p
p


M.O
pp
ppp
ff
mp
p
pp
M.O
pp
ppp
ff
mp
p
pp


pp
pp
29 · Noviembre 2005 · D A R

3.2.2 Programa y parche Pure Data (PD) obra DAR

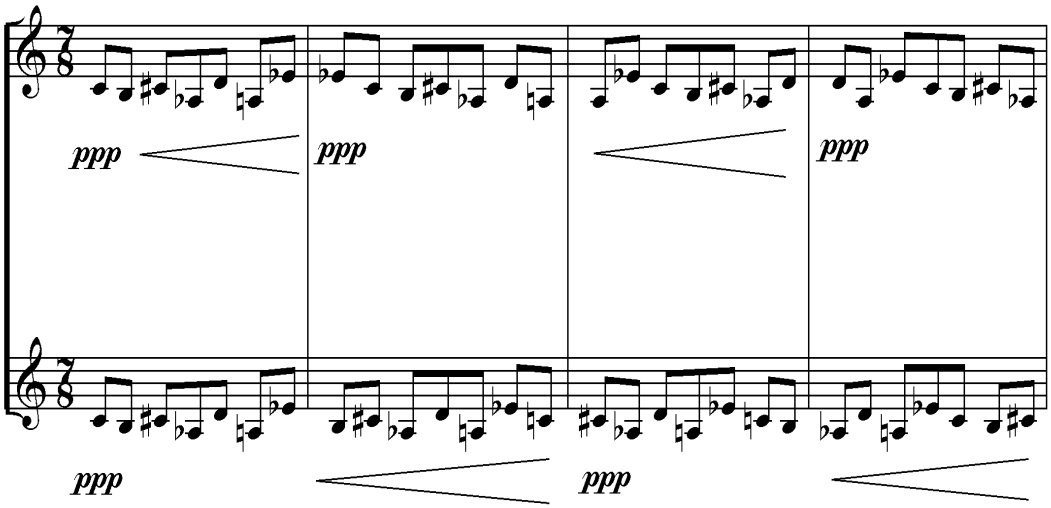
3.3 PARTITURA T.O.C (trastorno obsesivo compulsivo)

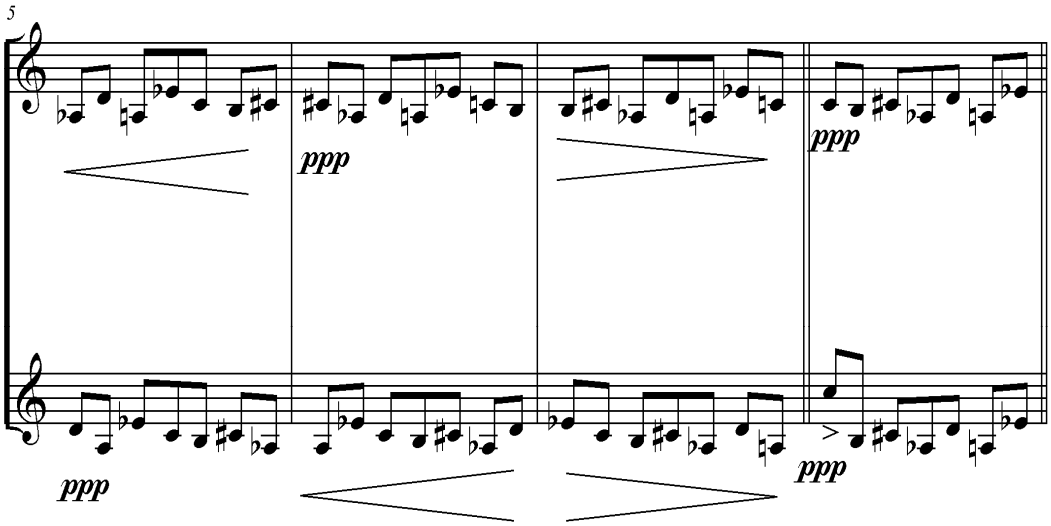
Para Dúo de marimbas

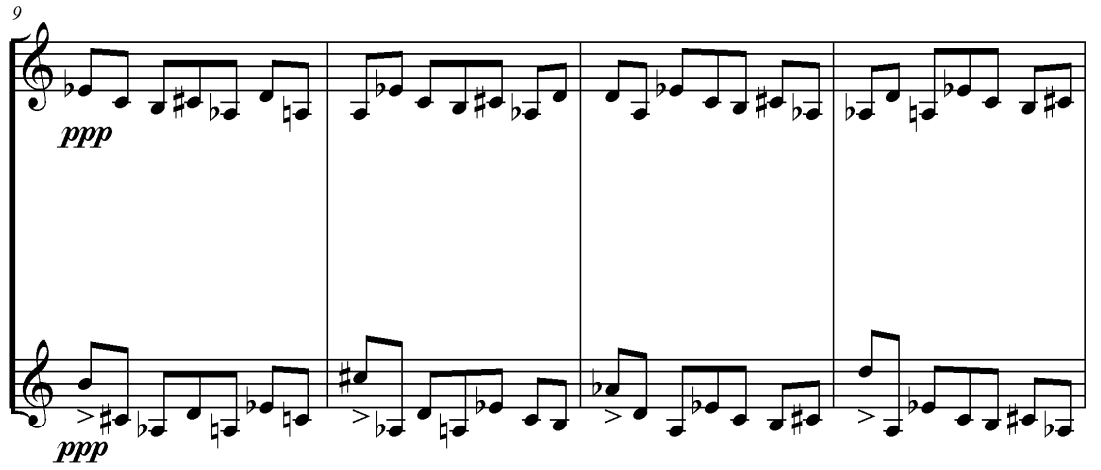
Año: 2006 - 2008

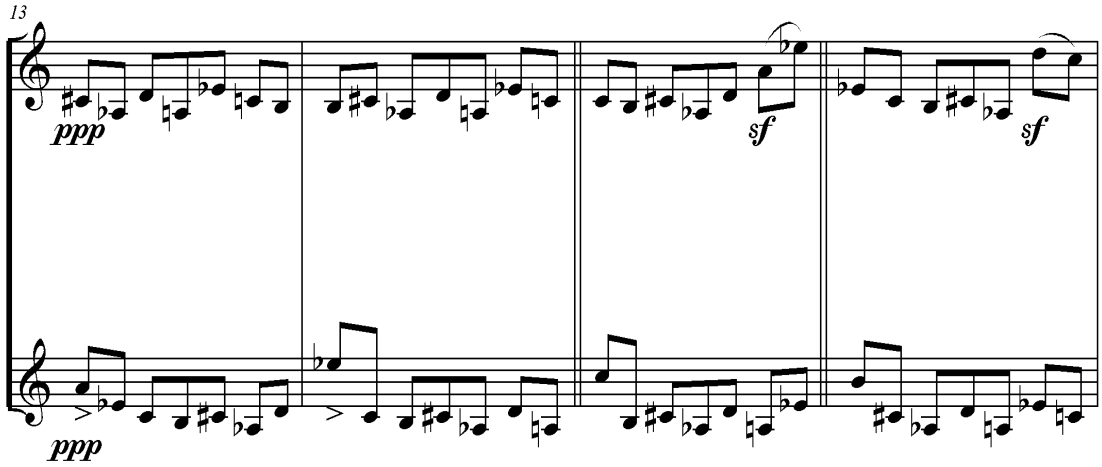
T.O.C

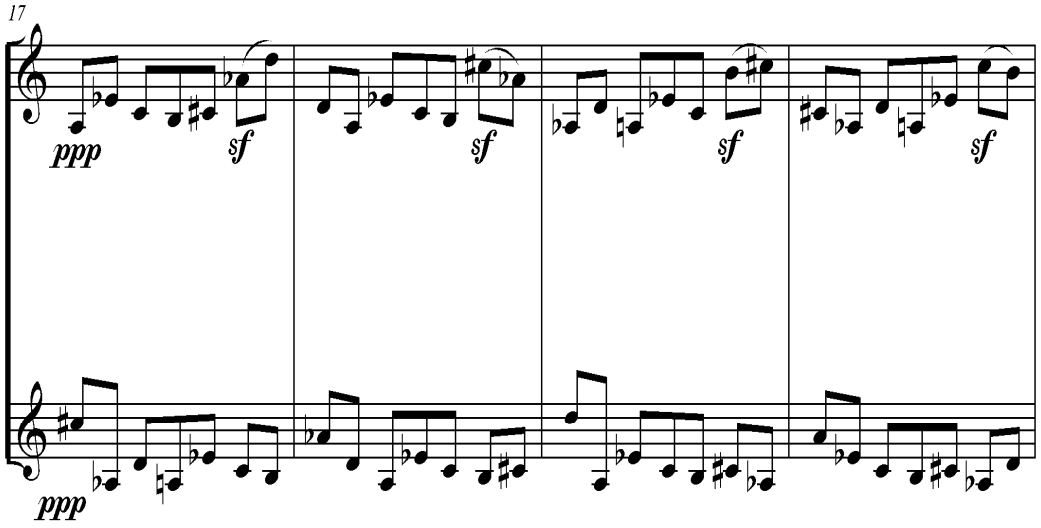
Cristóbal De Ferrari Zaldívar

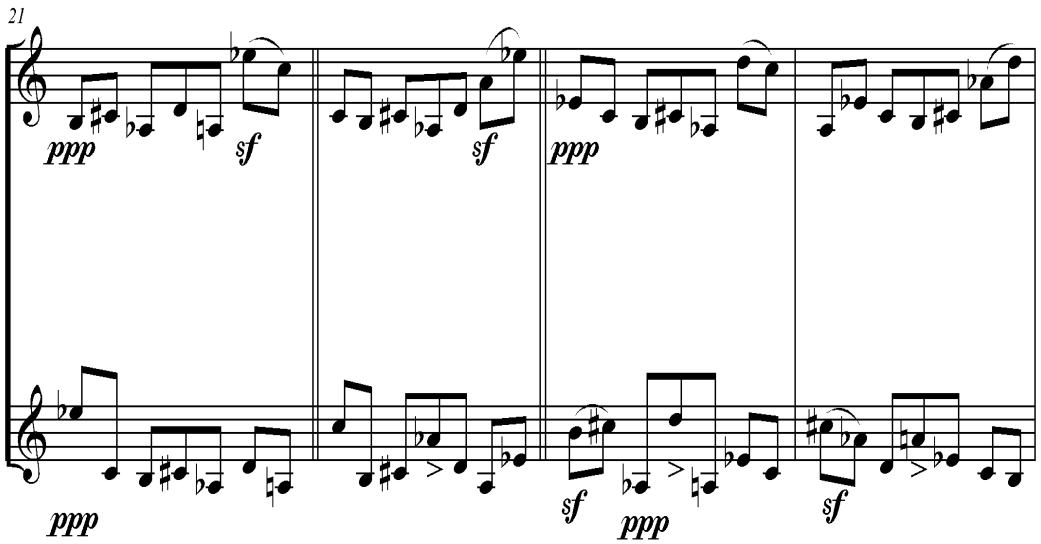


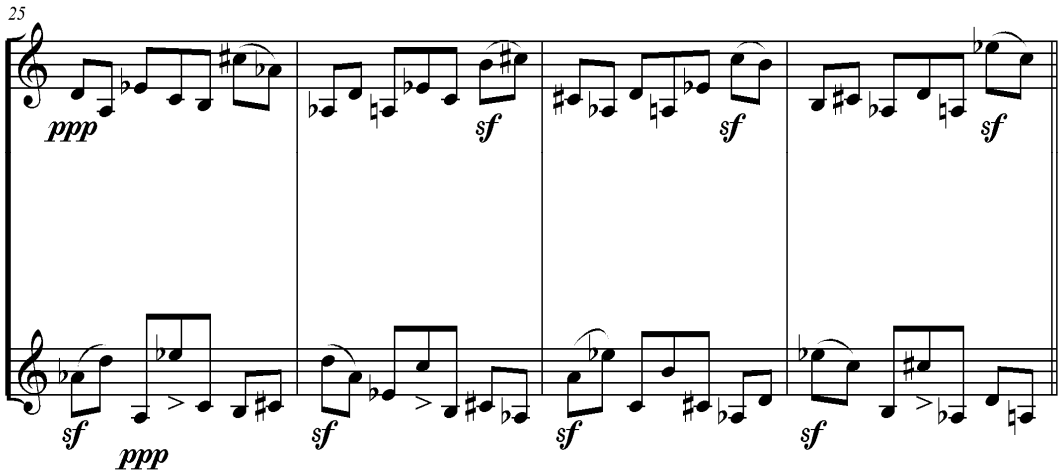


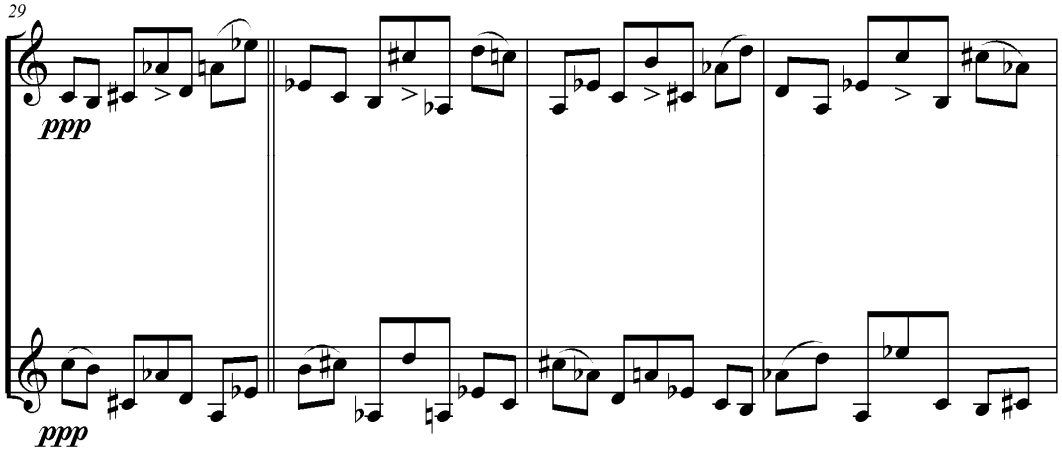

9
ppp
ppp

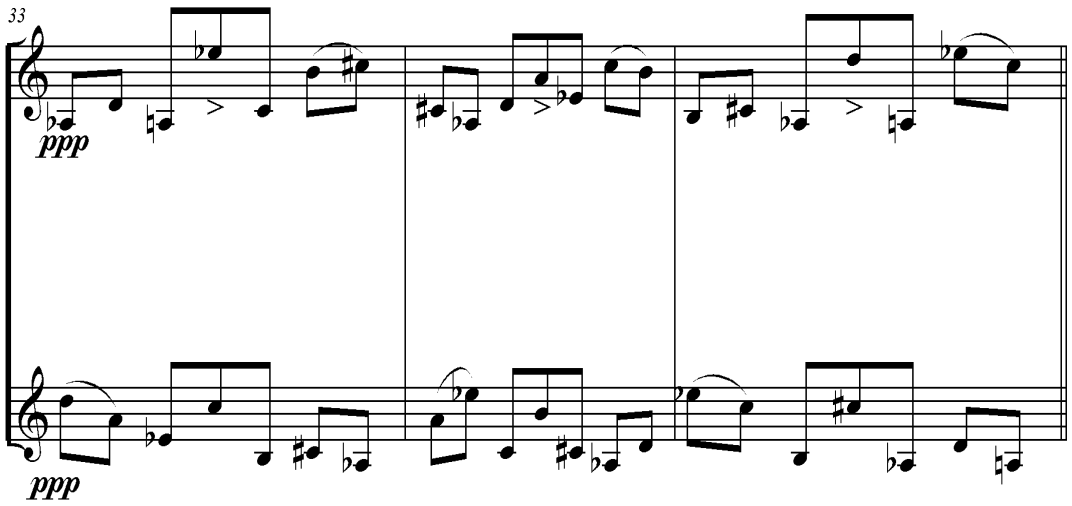

13
ppp
sf
sf
ppp

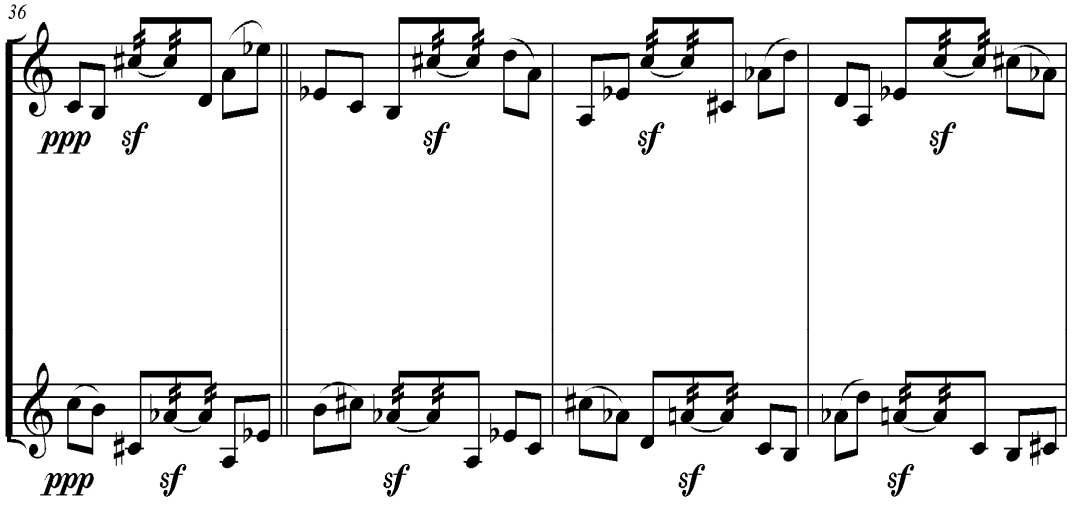

17
ppp
sf
sf
sf
sf
ppp

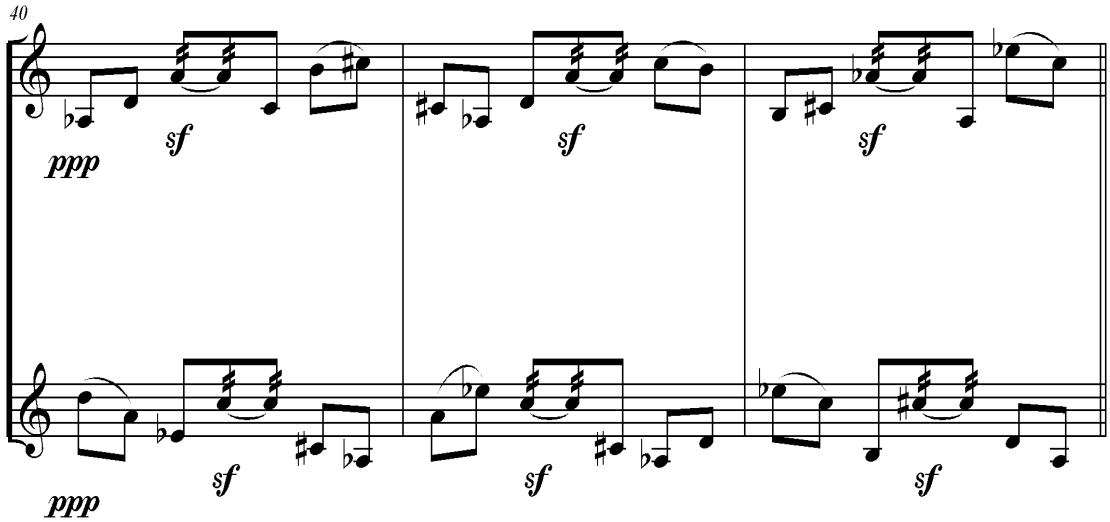

21
ppp
sf
sf
ppp
ppp
sf
ppp
sf

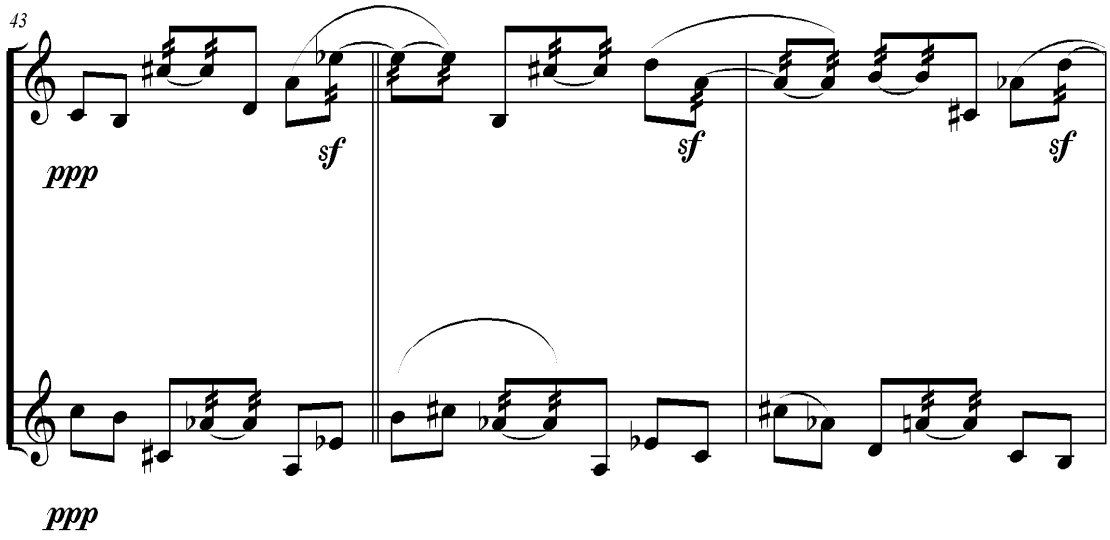

25
ppp
sf
sf
sf
sf
ppp
sf
sf
sf

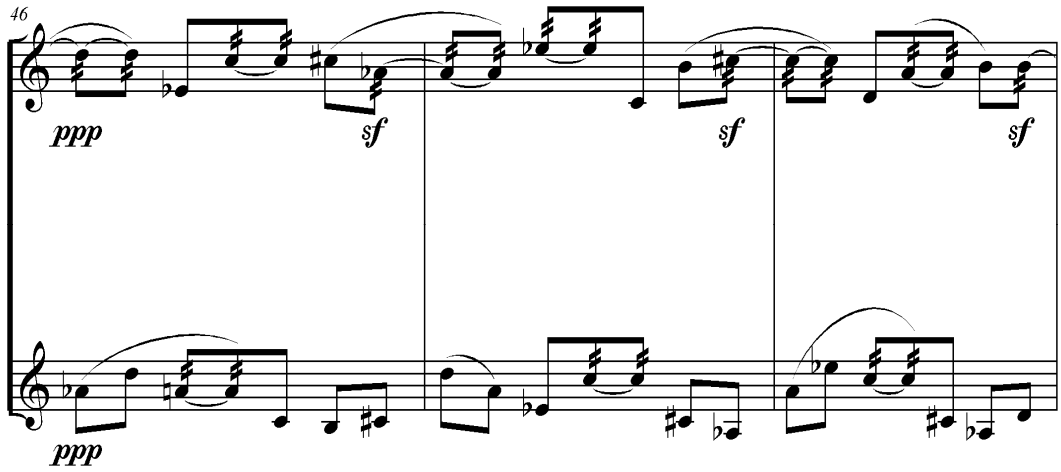

29
ppp
ppp

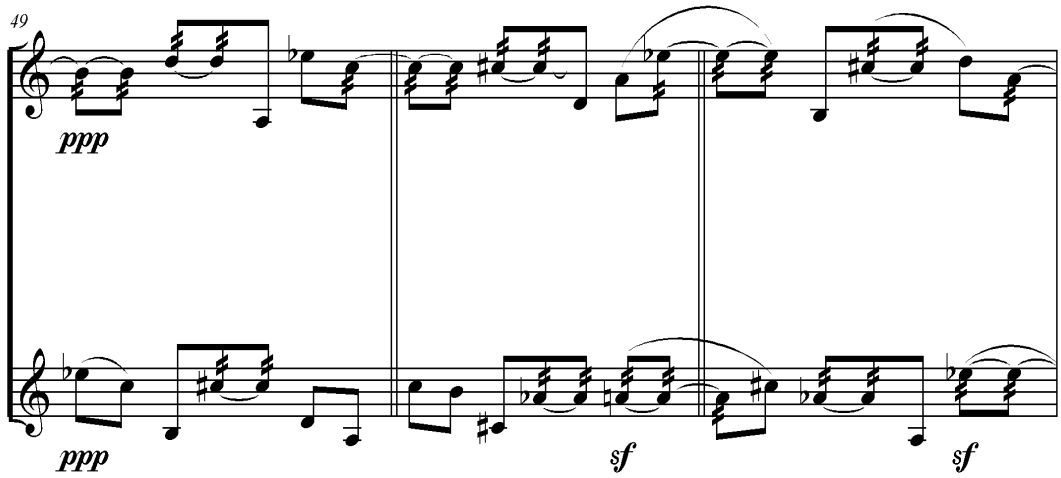

33
ppp
ppp

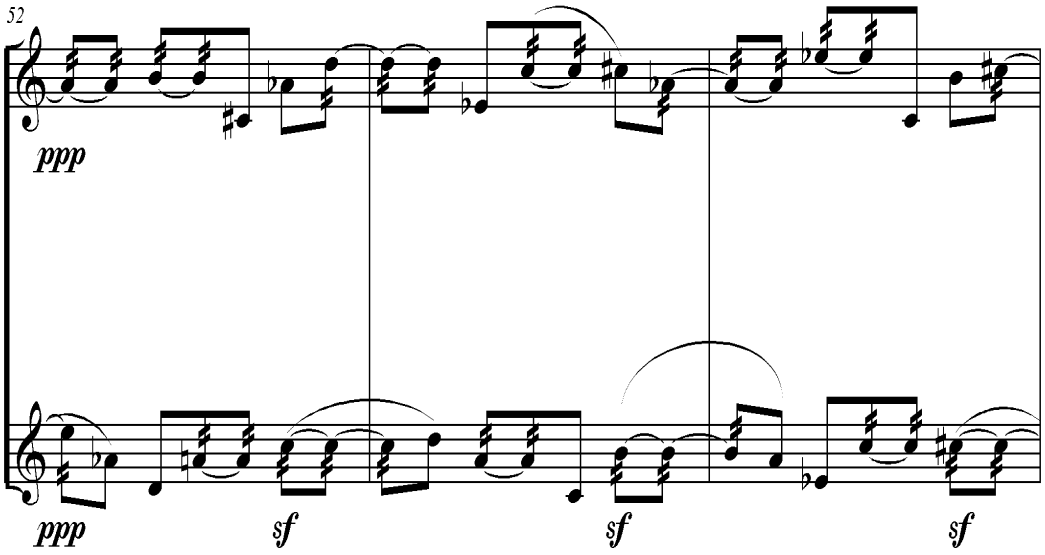

36
ppp
sf
sf
sf
sf
ppp
sf
sf
sf
sf

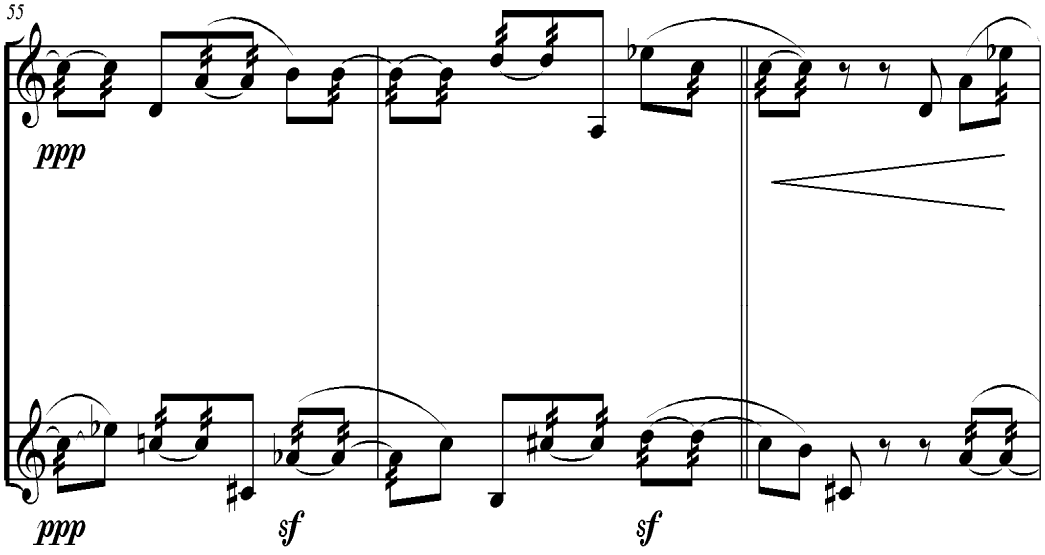

40
ppp
sf
sf
sf
ppp
sf
sf
sf

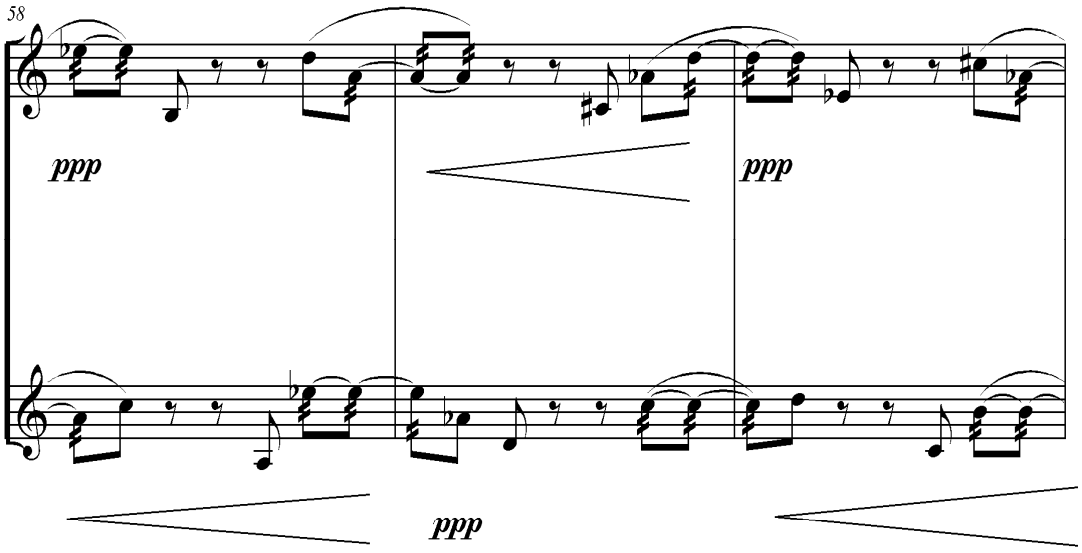

43
ppp
sf
sf
sf
ppp

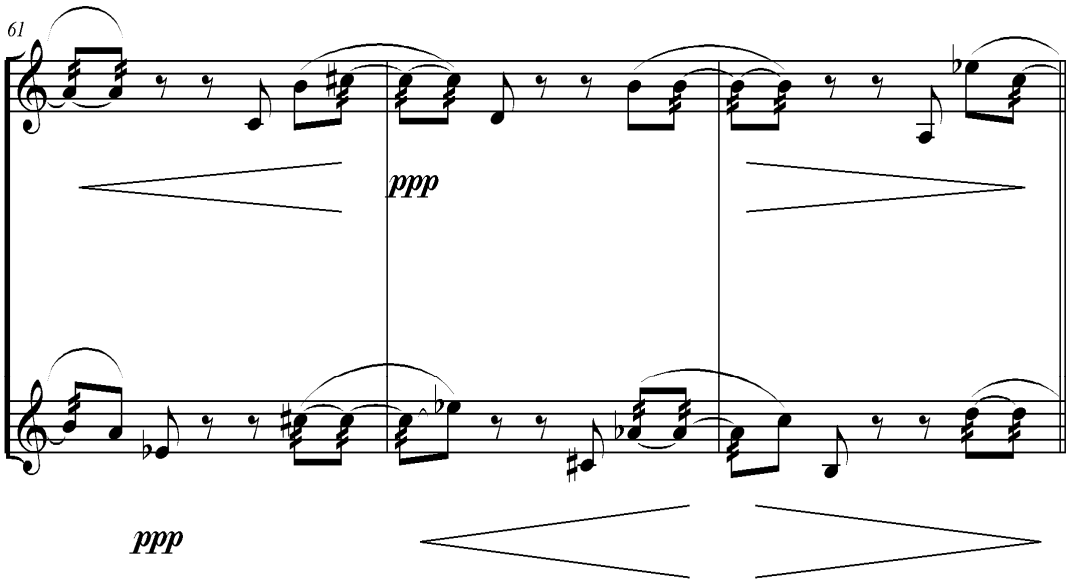

46
ppp
sf
sf
sf
ppp

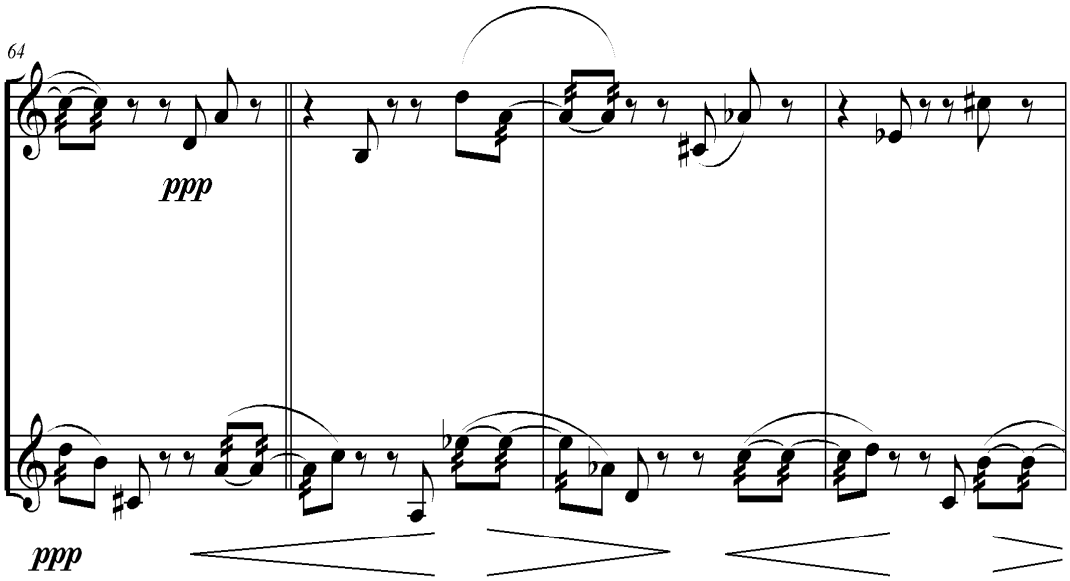

49
ppp
ppp
sf
sf

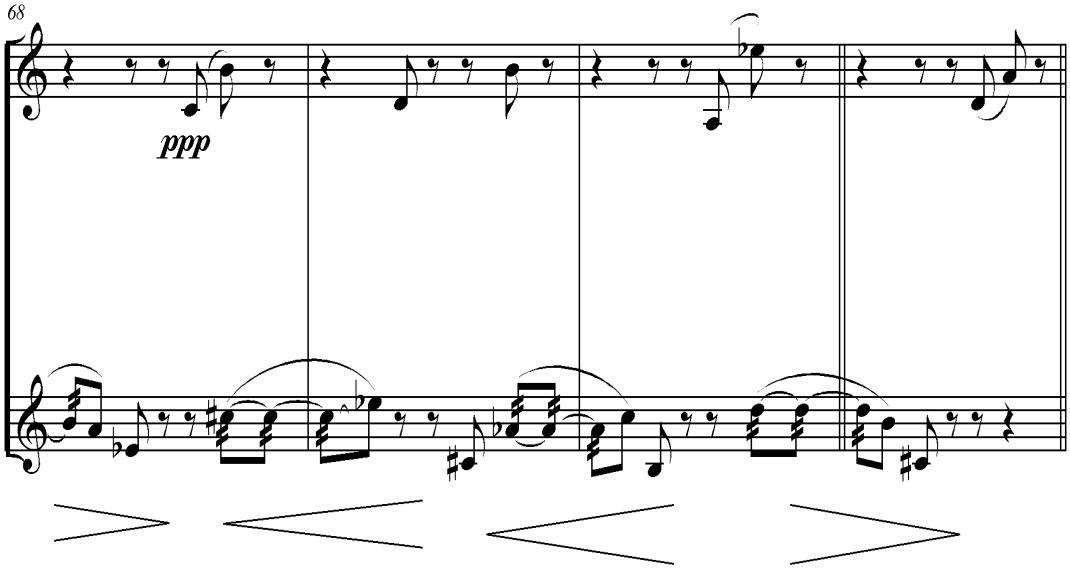

52
ppp
ppp
sf
sf
sf

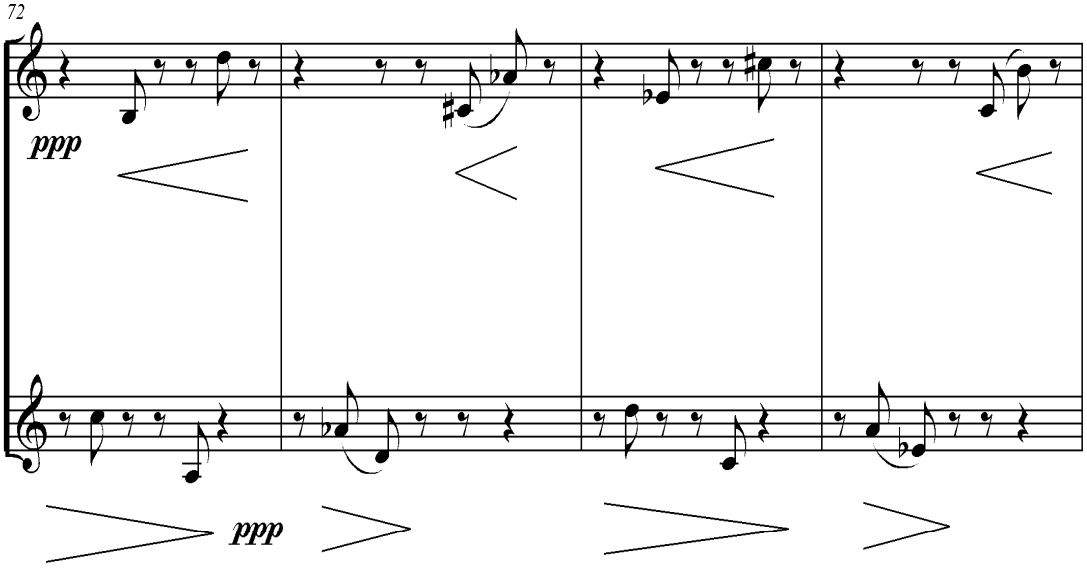

55
ppp
ppp
sf
sf

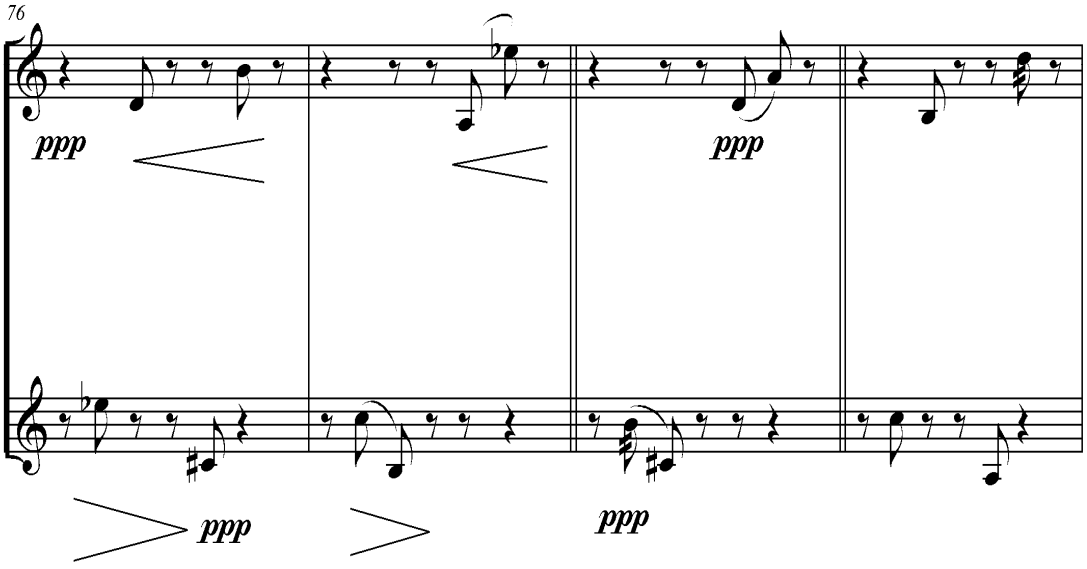

58
ppp
ppp
ppp

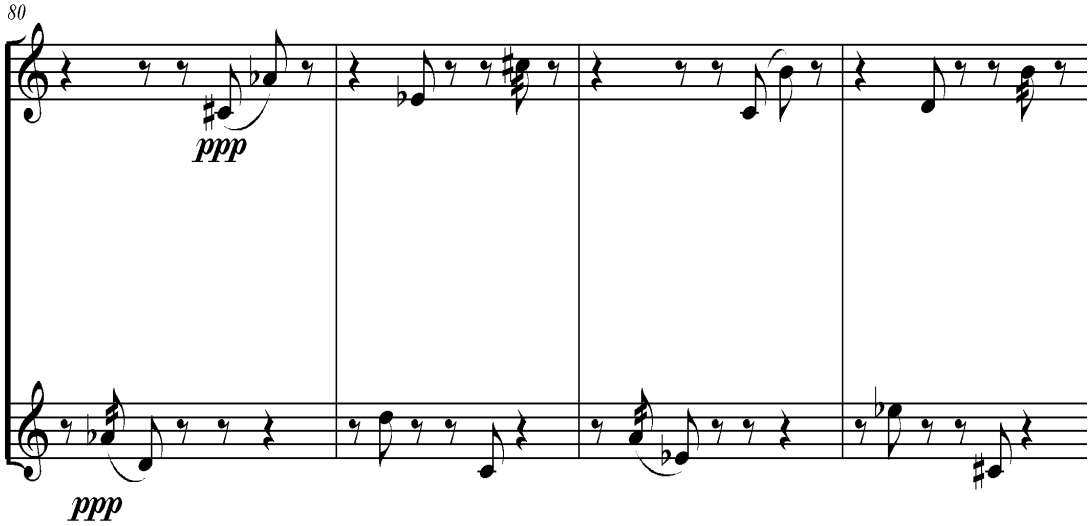

61
ppp
ppp

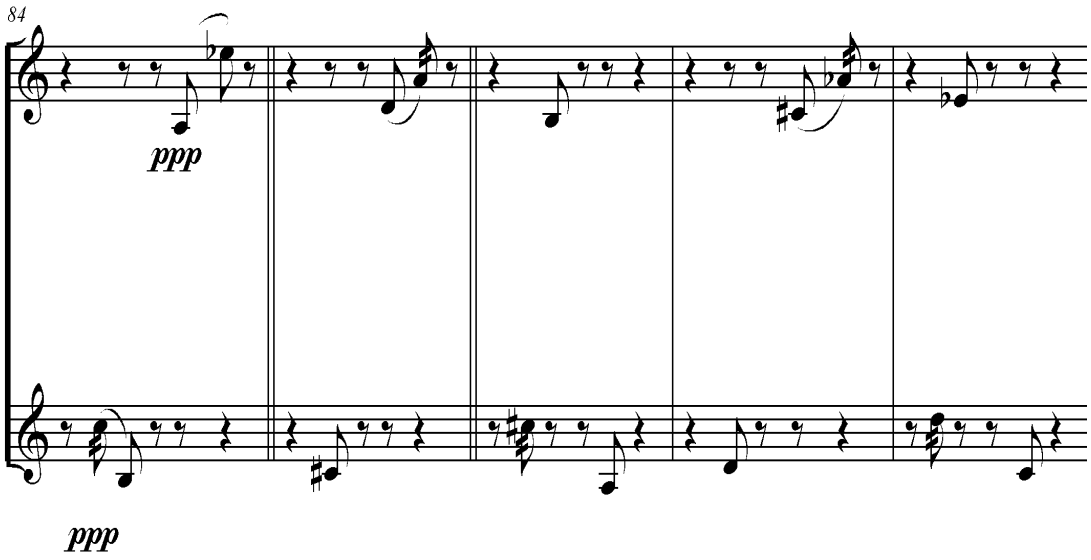

64
ppp
ppp

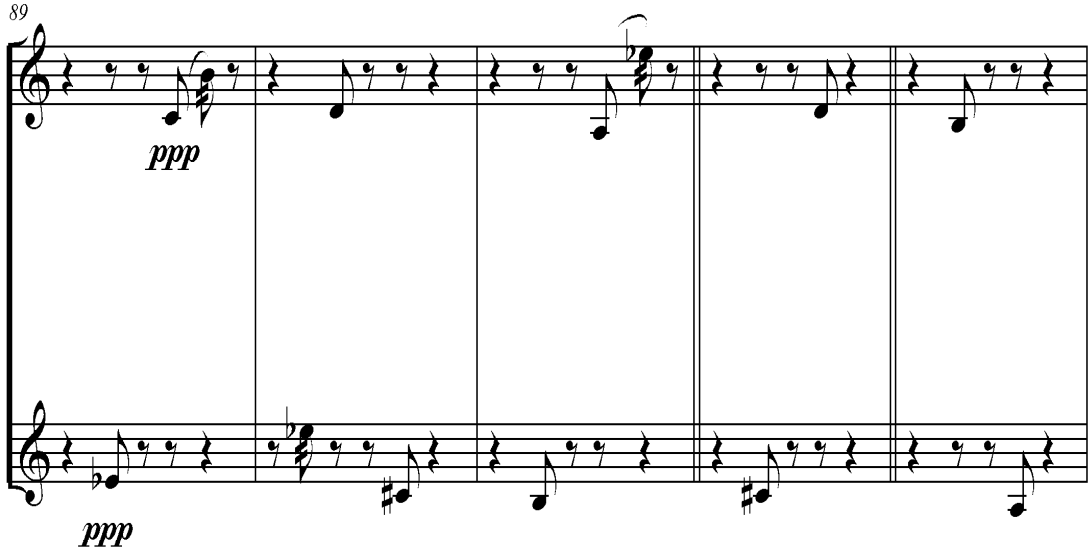

68
ppp

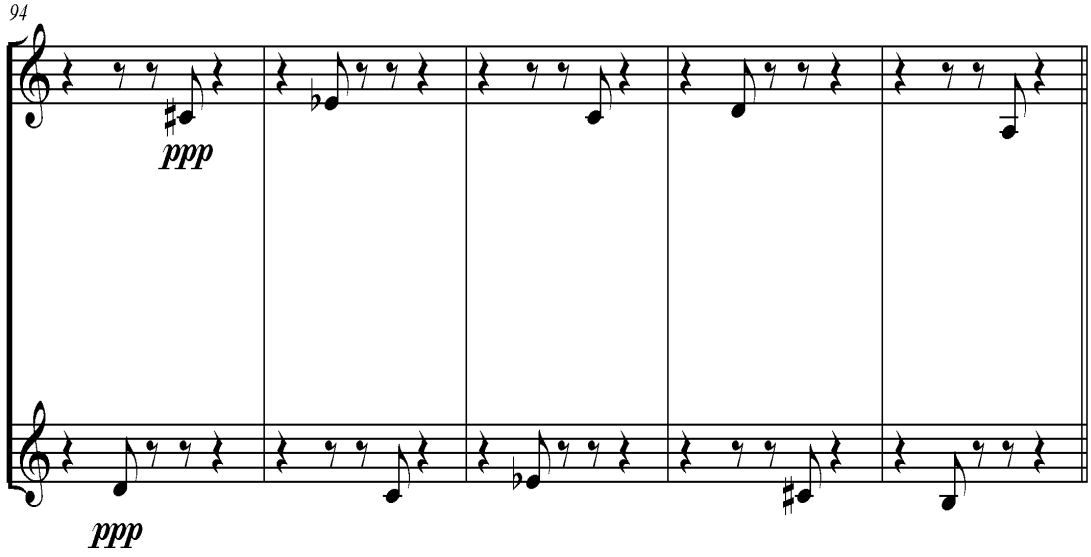

72
ppp
ppp

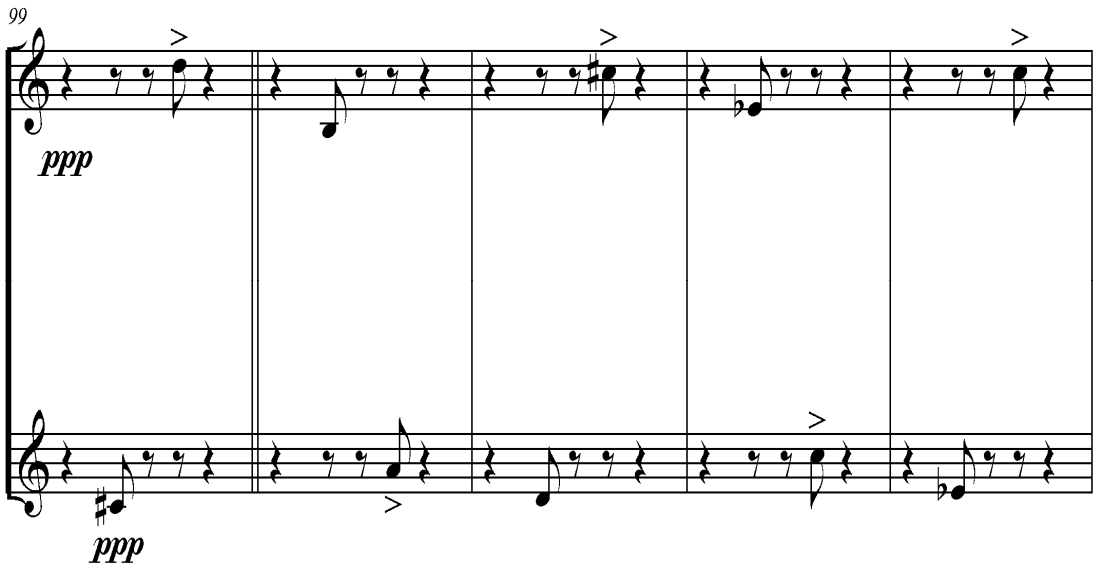

76
ppp
ppp
ppp
ppp

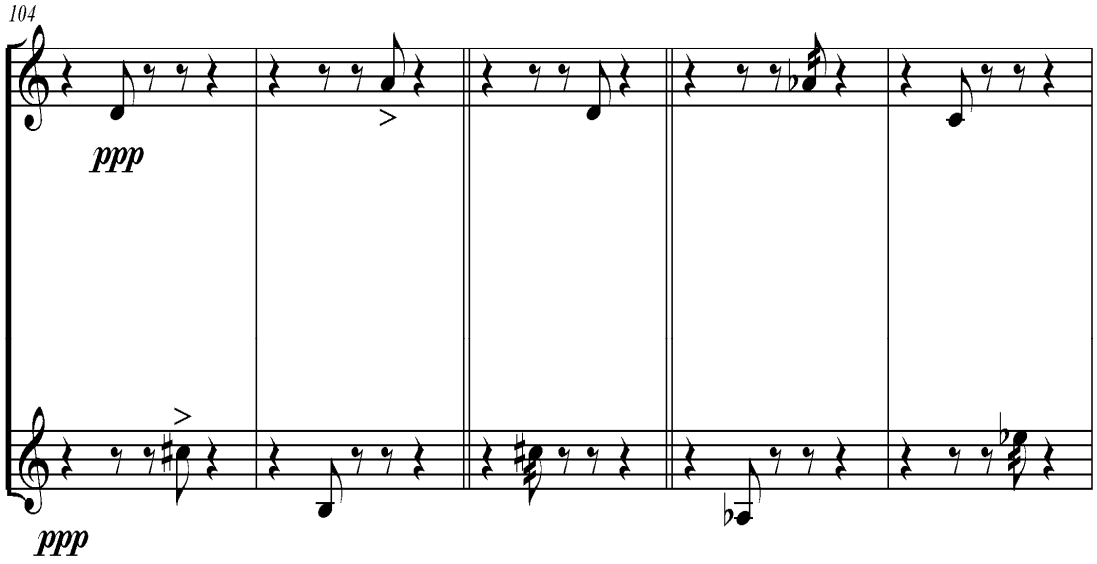

80
ppp
ppp

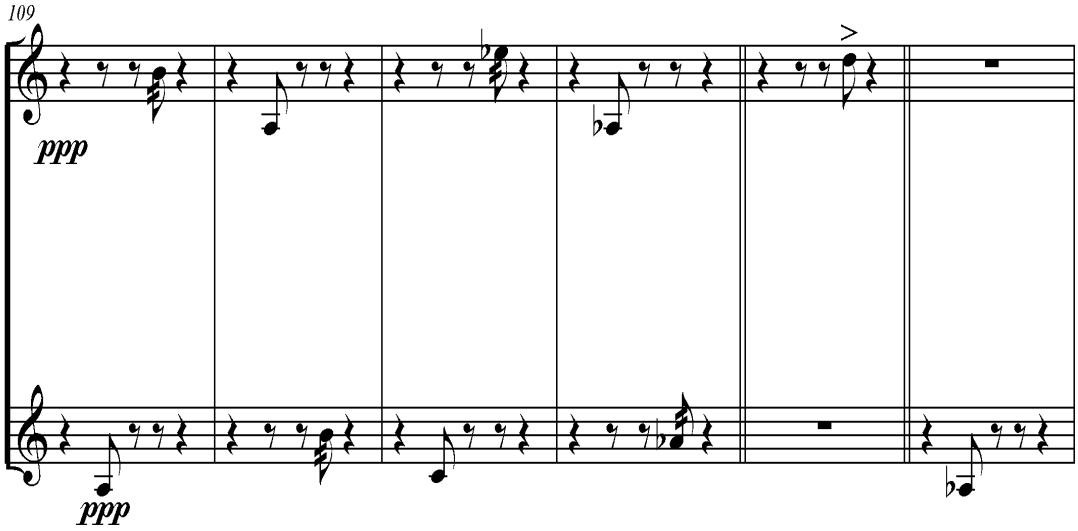

84
ppp
ppp

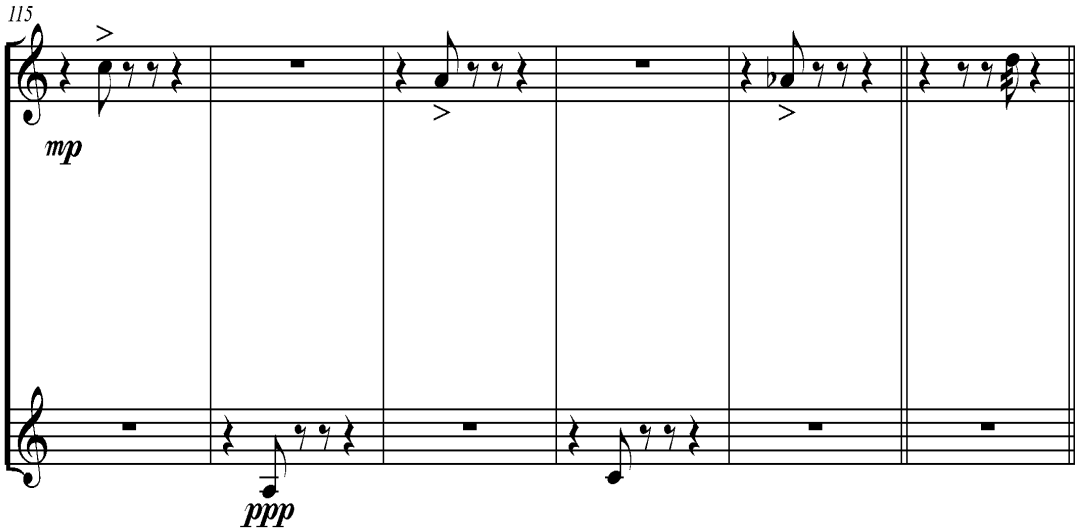

89
ppp
ppp

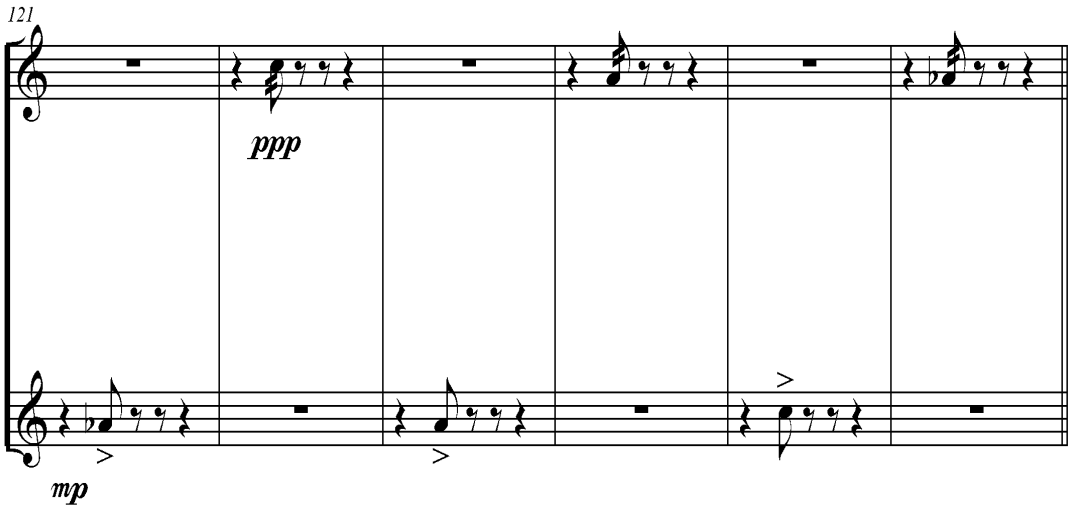

94
ppp
ppp

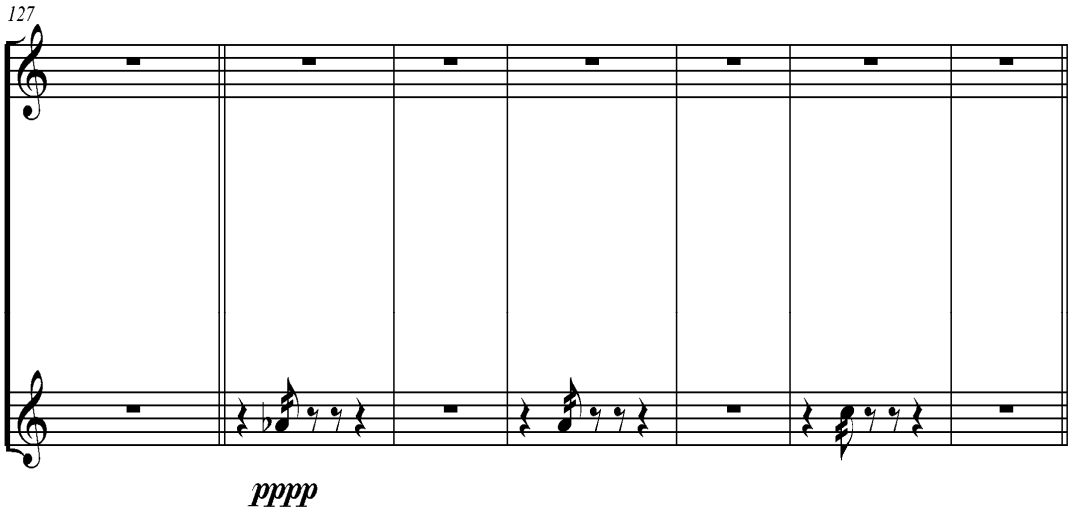

99
ppp
ppp

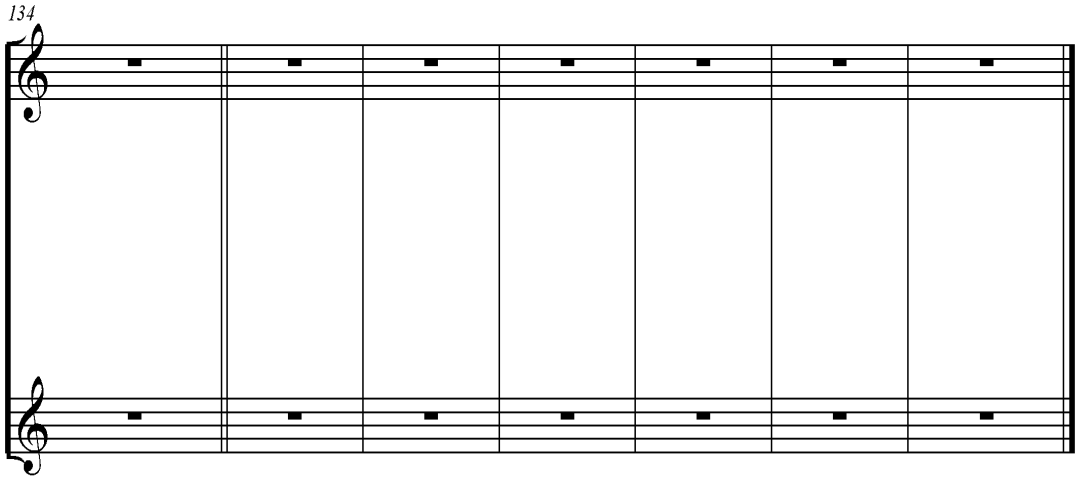

104
ppp
ppp


109
ppp
ppp


115
mp
ppp


121
ppp
mp


127
pppp


134

IV.CONLUSIONES

4.1 RELACIÓN ENTRE LAS BÚSQUEDAS Y EL TEMA DE LA TESIS

Hasta ahora, la indagación y desarrollo de los temas han sido completamente parcelados por búsqueda, cosa lógica pues antes de elucubrar relaciones entre ellas es fundamental experimentarlas separadamente.

Es necesario además advertir que las búsquedas idiomáticamente y experiencialmente - si no es ya evidente- son completamente distintas, incluso opuestas. El Azar nace de una reflexión filosófica sobre los elementos culturales que limitan al hecho musical. Por su parte, la proliferación autónoma mecanizada nace de la reflexión de la necesidad de otorgarle a la música la posibilidad de constituirse en un hecho auto referido y de explicarse en si misma, objetivando su contenido.

Luego de este período de "indagación" creo estar en condiciones de realizar una opinión fundamentada en el análisis y experimentación creativa en dichas búsquedas. Ordenaré las relaciones encontradas entre las búsquedas con el tema de tesis, desde lo que considero más amplio y transversal como pensamiento creativo, hasta lo que por derivación progresiva y resultante, resulte (o no), más específico.

Instancia de reflexión previa al escribir: cada obra, un concepto nuevo. Ambos procedimientos composicionales, de la manera aplicada en los análisis realizados, se caracterizan por no participar evidentemente en superestructuras formales y procedimentales prefijadas, instaladas en la tradición, o si las utiliza, están totalmente descontextualizadas de su carga semántica original. Por eso, al integrar estos elementos de azar o proliferación autónoma mecanizada en la creación, según lo observado se debe partir con menos elementos preestablecidos.

Esta situación obliga a una reflexión al momento de tomar y discriminar en la elección o colección, tanto del material como del procedimiento que desarrollará dicho material escogido.

Una vez escogida la lógica procedimental se genera naturalmente una distancia entre la tentación de la voluntad inmediata del compositor y "su" obra, siendo esta relativa de acuerdo al nivel de prefijación de los parámetros musicales durante el proceso de aplicación en la escritura musical de su sistema creado.

La posibilidad de aplicar una voluntad caprichosa en cuanto a no pertenecer o ser incoherente con el sistema creado, está supeditada a cuan totalitaria sea la lógica del discurso.

Aunque parezca contradictorio, la relatividad en los niveles de aplicación que permiten las búsquedas de la tesis en la música, le otorgan las facultades o cualidades que describiré a continuación:

- Las búsquedas no son excluyentes entre sí. En una obra puede existir (de hecho existe) una coexistencia de parámetros o conductas que están determinadas por una utilización mixta de conductas lógicas que aparecen azarosamente en su ordenamiento o, viceversa, de ordenamientos lógicos y autónomos de conductas azarosas. En realidad esta coexistencia puede existir en la medida que la inventiva lo permita (no existen reglas, sólo propuestas)

- Si estos procedimientos se utilizan como recursos y no como un estilo en si mismos, como los observados en los análisis, se pueden integrar o incrustar a estilos y músicas que sí están prefijadas, utilizando estas búsquedas también como ampliaciones de un lenguaje conocido.

4.2 REFLEXIÓN PERSONAL

En el (para mi) significativo proceso de realizar esta tesis, me he visto fluctuar entre diversos estados anímicos y existenciales frente a las materias investigadas, indagadas, aplicadas y finalmente reflexionadas.

La aventura investigativa y creativa que ha significado involucrarse con los temas de la tesis, -incluyendo también el uso de electrónica- ha sido sin dudas una experiencia de crecimiento que ha ampliado mi horizonte de posibilidades creativas.

Sin embargo, junto a lo señalado, también han nacido en mi "voces de alerta" o ciertas aprensiones que están relacionadas a mi labor como docente, que quiero expresar.

Dichas aprensiones están referidas a la necesaria y pertinente contextualización y relevancia que se le puede otorgar hoy, en nuestro medio académico musical local, a la enseñanza de estos procedimientos generados en distintas realidades sociales, en nuestras aulas.

¿Cómo integrarlos sin que pasen a ser verdades únicas o máximas?, ¿hasta que punto pueden transformarse en un arma de doble filo? ¿Un procedimiento se puede separar de la necesidad subjetiva que lo creó?, ¿se le puede otorgar una connotación ética al uso de un procedimiento?, ¿puede el procedimiento estorbar a la idea expresiva?
¿El procedimiento es elemento interno o externo?. ¿Se compone correctamente? ¿El procedimiento asegura una coherencia?

Lo planteo como interrogantes abiertas, pues mi experiencia como alumno de composición en el pre- grado, fue de deslumbrarme con el uso de procedimientos altamente racionalizados y teóricamente bien justificados, que en muchos momentos llevaban la instancia de taller a discusiones tremendamente ricas en lo filosófico y lo conceptual. Pero cuando se le otorgaba una connotación ética y se olvidaba la corta y descontextualizada experiencia musical de los alumnos, creo que la aplicación rígida de un procedimiento "vanguardista" limitaba y entorpecía la necesidad expresiva real del alumno.

Dejo la siguiente frase, para la reflexión: "Schoemberg ya sonaba como Shoemberg, antes de sistematizar la dodecafonía"[14]

Siguiendo con esa línea reflexiva creo que es posible sonar como Bach, es posible sonar a lo Bartok, a lo Donatoni y a lo Cage también. La gran pregunta es ¿Se puede enseñar a sonar cada uno como cada uno? En realidad esta pregunta que ya se planteó nuestro compatriota Gustavo Becerra en su articulo "Crisis en la Enseñanza de la Composición en Occidente."[15] , sería otra tesis y nos meteríamos en el tema de la hermenéutica.

[14] Aliosha Solovera, en entrevista dada al autor de esta tesis, para trabajo del ramo del magíster "Música en Chile y América" dictado por el maestro Fernando García año 2003.

[15] Becerra Shmith Gustavo, Artículo de la Revista musical Chilena nº 58 al 65, años 1958 al 1959.

Creo que lo importante es potenciar los ímpetus creativos y no castrarlos por la compatibilidad o incompatibilidad con los procedimientos de “vanguardia” importados de realidades diferentes, tomando estos últimos como una gran oportunidad de reflexión y enriquecimiento para la ampliación de posibilidades expresivas más que para su reducción.

Finalmente, quedo tranquilo por la intranquilidad que me produjo realizar esta pequeña y honesta investigación.

V. BIBLIOGRAFÍA

5.1 LIBROS

1. DONATONI, Franco. **Antecedente X. Sulle dificoltá del comporre**. Adelphi, Milano 1980.

2. CAGE John, **Silence.** Wesleyan University Press, Middeletown 1961.

3. ECO, Umberto. **Obra abierta**. Ariel, Barcelona 1990.

4. ECO, Umberto. **Cómo se hace una tesis.** Gedisa, Barcelona 2006 (8ª ed.)

5. FISCHERMAN, Diego. **La música del siglo XX.** Paidos, Buenos Aires, Barcelona, México 1998.

6. FORTE, Allen. **The atonal music of Anton Webern.** Yale University Press, New Haven and London 1998.

7. HESS, Walter. **Documentos para la comprensión del arte moderno.** Nueva Visión, Buenos Aires 2000.

8. NIETZSCHE, Friederich **Estética y teoría de las artes.** Tecnos, Alianza, Madrid 1999.

9. NUÑEZ, Adolfo. **Informática y electrónica musical.** Paraninfo, Madrid 1993.

10. PAVON SARRELANGUE, Raúl. **La electrónica en la música: ...y en el arte.** Cenidim, México 1981.

11. RESTAGNO, Enzo (Ed.). **Donatoni.** EDT, Torino 1990.

12. RUHRBERG, HONNET, WALTHER. **Arte del siglo XX.** Taschen, Kol, London, Madrid, New Cork, Paris, Tokio 2001.

13. THEVENIE, Paule y otros. **Artaud. Polémica, correspondencia y textos.** Ed. Jorge Álvarez, Buenos Aires 1968.

5.2 ARTÍCULOS

1. ARANDA, Pablo. ***"Compañía Pilcomayo. El sonido de la escritura".*** **Resonancias,** IMUC**,** Santiago de Chile nº 5, Noviembre 1999.

2. BECERRA SCHMIDHT*, Gustavo. "En torno a la definición de música".* **Revista Musical Chilena***,* Santiago de Chile, Universidad De Chile nº 106, año 1969.

3. GALLEGOS, Álvaro*. "Luis Advis Vitaglich (1935 – 2004). Los sonidos de Latinoamérica".* **Resonancias,** IMUC**,** Santiago de Chile, nº 16, mayo 2005.

5.3 PAPERS

1. ASTABURUAGA, Juan Pablo. ***"Pollock – Rauchemberk.*** U. Central, Facultad de Arquitectura, 2002.

2. CARRASCO DÍAZ, Nicolás. ***"Apuntes curso taller de los sentidos".*** U. Vicente Pérez Rosales, 2004.

3. CODI, Joshua. "***Entrevista a Brian Ferneyhough***". Traducción y tipeo de Nicolás Carrasco, s/e, año 2003.

4. DE FERRARI, Cristóbal. ***"Entrevista a Andrés Alcalde y Aliosha Soolovera"***. Ramo magíster en composición Universidad de Chile, "Música en Chile y América" profesor Fernando García, s/e año 2003.

5.4 PARTITURAS

1. CAGE John, **4' 33''.** Hermar press, New York, 1960.

2. DONATONI, Franco. ***Argot (due pezzi per violino.)*** Ricordi, Roma, 1979**.**

3. DONATONI**,** Franco**.** ***Spiri (per 10 strumenti).*** Ricordi, Siena, 1977.

4. WEBERN Anton, ***Fürn stucke für orchester*****.** Universal edition, 1923.

5.5 DISCOGRAFÍA SUGERIDA

1. CAGE John**,** ***Sonatas and Interludes for Prepared Piano (1946-48).*** Naxos, Canadá 1998

2. CAGE John, **"Imaginary Landsapes"** (1939- 85. Now Series, New York 1995.

3. DONATONI, Franco. *Spiri, Fili, Etwas ruhiger im Ausdruck, des Près, Refrain* Etcetera KTC 1053.

4. DONATONI, Franco. **Argot**, Irvine Arditti Montaigne, 789003.

5.6 SITIOS WEB

1. ROSEN MURÚA, M. ***John Cage 1921 – 1992.*** [En línea] Escáner Cultural, Octubre de 2005, nº 55. - http://www.escaner.cl/escaner55/aldocumentar.html- [consulta: 5 de junio 2004]

2. GUILAS,H. ***Horacio Guilas.*** [En línea] -http://www.artelibre.net/HORACIOGULIAS/index.html- [consulta: 3 de agosto 2007]

3. RAE, ***Real academia de la lengua Española.*** *[*En línea] **-** http://www.rae.es/rae.html-. [consulta: 11 de septiembre 2008]