



UNIVERSIDAD DE CHILE

**FACULTAD DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA Y SONOLOGÍA**

U R - S P R U N G

(SALTO HACIA EL ORIGEN)

NEBULA IV - NEBULA VII - NEBULA IX

Tesis propuesta para optar al grado de Licenciado en Composición

Oscar Carmona Inostroza

Profesor guía : Aliocha Solovera

Santiago, Chile

2004

U R - S P R U N G

(SALTO HACIA EL ORIGEN)

NEBULA IV (2001), para flautista con flauta amplificada

NEBULA IX (2003), para clarinetista con clarinete amplificado

NEBULA VII (2004), para violinista con violín amplificado

DEDICATORIA

A mis amados y admirados padres **Alicia y Cecilio**, a mis abuelos eternos **Escilda y Juan**, a mi maestro y amigo **Aliocha Solovera**, al maestro de vida y de música **Cirilo Vila**, a mi niña-mujer y compañera **Yanett Yañez**, a mis amigos y colegas de música y vida **Andrés Ferrari y Antonio Carvallo**, a mi gran hermano, maestro y amigo **Sergio Valenzuela**, a mi amigo y maestro **Stefanno Giannotti**, al gran hombre de piedra **Pablo de Rokha**, a los gigantes **Bach y Beethoven**, a mis amigos músicos **Wilson Padilla, Dante Burotto y Davor Miric**, por su tiempo y sus interpretaciones; a **Mario, Juan, Pedro, Arnaldo, Fernando**, y tantos otros que bajo diversas circunstancias dieron su aporte y apoyo para hacer de mi vida un camino musical.

TABLA DE CONTENIDOS

Resumen	V
Introducción	1
Apuntes composicionales sobre Nebula IV, Nebula VII y Nebula IX	3
Principales técnicas de composición en Nebula IV, Nebula VII y Nebula IX	12
1.- La simultaneidad de discursos	12
2.- Equivalencia de elementos a partir de un mismo gesto	12
3.- La interpolación de elementos	13
4.- La polarización de elementos	13
Funcionamiento de los procesos en Nebulas IV, Nebula VII y Nebula IX	13
Tablas de Equivalencia de Elementos	20
Acerca de la amplificación	23
Notas	25
Comentario final	26
Apéndice	27
Datos biográficos del Autor	27
Catálogo de obras	29

RESUMEN

La presente tesis está formada por tres obras, cada una bajo el nombre de Nebula más la asignación de un número no correlativo. En ellas se explotan al máximo las capacidades y/o posibilidades técnicas, interpretativas y sonoras –tanto de los instrumentos como de los instrumentistas–, sometiéndolas a un proceso compositivo inconsciente que se vierte en el consciente –o que se guía por él (Tesis)– con el fin de obtener un resultado que refleje, absoluta y honestamente, mi pensamiento estético–musical actual.

La parte principal de esta tesis está constituida por la música misma, por cuanto el texto adjunto que viene a continuación no pretende más que servir de guía de los procesos principales de composición de cada una de las obras y de los procesos previos a estos, abordando las problemáticas que me llevaron a replantear mis principios compositivos y a generar o descubrir una idea musical más libre, más personal y menos dogmática, en otras palabras, a mi auto-descubrimiento como compositor.

Estas obras son la síntesis de mi evolución hasta el día de hoy, son el resultado de lo recogido y lo desechado, de lo inventado y lo recreado, de lo aceptado y lo negado. Estas son las obras que me transformaron de estudiante en compositor.

INTRODUCCIÓN

“La libertad de crear es fruto del crecimiento y la evolución personal. En el ciclo de la vida creativa pasamos por lo menos tres etapas: la inocencia o descubrimiento, la experiencia o caída, y la integración o rejuvenecimiento o dominio: nacimiento, bloqueo y apertura de un camino. Por supuesto que este pasaje no se hace en línea recta ni única, las fases del desarrollo cambian y se entrelazan en forma compleja a lo largo de nuestras vidas.

En nuestro estado original de inocencia, la creatividad surgía de la experiencia creativa primaria del niño de *desaparecer*, la absorción en el juego libre. Pero eventualmente experimentamos las batallas de la vida, la larga lista de males que parecen estar intrínsecamente entrelazados en nuestra existencia en la Tierra, así como los impedimentos internos del miedo y el juicio. A veces, antes de poder abrir una brecha hacia la claridad, atravesamos una oscura noche del alma. A veces logramos trascender la inocencia y experiencia y llegamos a una renovada inocencia. El artista maduro da una vuelta hacia atrás, en el estilo de la espiral, hasta un estado que se parece al juego del niño, pero condimentado con los terrores y las pruebas que sufrió para llegar allí. Al final del viaje “que cuesta menos que todo”, escribe T.S. Eliot:

*No dejaremos la exploración
Y el final de nuestro explorar
Será llegar al punto de partida
Y conocer por primera vez ese lugar*

(T.S. Eliot [1941], “Little Gidding”, en Four Quartets, 1952)

La brecha abierta, el camino de retorno, es el **samadhi**¹ de la inocencia reorganizada. Jugándose su propia vida cada vez que reconoce sus herramientas, el artista sólo puede hacer su verdadero trabajo si recupera su original mente de juego, que no tiene nada que ganar, ni nada que perder.

La fórmula para la creación es simple. Basta identificar nuestros impedimentos y desembarazarnos de ellos, como dejar en el suelo una maleta sobrecargada que hemos estado llevando desde hace demasiado tiempo. Si somos libres e imperturbables, cualquier creación que tengamos dentro saldrá en forma natural y simple. Es tan fácil como decir “Hágase la luz”. Pero la cosa más fácil de decir puede ser la más difícil de practicar. Nos aferramos desesperadamente a eso, cualquier cosa que eso sea para nosotros, a nuestro pensamiento de ganarlo, evitarlo, o conservarlo una vez que lo tenemos. No hay un refugio, salvación ni vacaciones de eso, por la simple razón de que lo llevamos dentro de nosotros dondequiera que vayamos. Tenemos las manos llenas con nuestra propia concepción limitada y limitadora del sí mismo.

El secreto está en dejarlo caer, sea lo que fuere eso. No se trata de una privación, sino de un enriquecimiento. Se trata de dejar caer la esperanza y el miedo y dejar que se muestre nuestro mucho más vasto, más simple y verdadero yo, dejándonos invadir por el gran Tao que eternamente anda por este mundo. El tema final para el artista creativo es cómo se llega a este momento de cambio, a este momento de transformación a través de la entrega y cómo funciona para potenciar e instilar vida en la propia voz creativa.”

(**Stephen Nachmanovitch**,[1991] *“Free Play, la improvisación en la vida y en el arte”*, Traducción de Alicia Steimberg. Paidós 2004)

¹ **Samadhi**: Palabra usada por los budistas para designar el estado de absoluta y absoluta contemplación en que uno se siente separado de sí mismo. En general se piensa que al *samadhi* se llega por la meditación, aunque también existe *samadhi* al caminar, el *samadhi* al cocinar, el *samadhi* al construir castillos de arena, el *samadhi* al escribir, el *samadhi* al hacer el amor, etc.

No significa nada si no tiene ese swing...
DUKE ELLINGTON e IRVING MILLS

No teman a los errores, no hay ninguno.
MILES DAVIS

APUNTES COMPOSICIONALES SOBRE NEBULA IV, NEBULA VII y NEBULA IX

Debido a que las tres Nebulas que conforman esta tesis son parte de un solo universo, me permitiré la libertad de hablar de las tres en forma general, mencionando a cada una en particular cuando sea preciso, cuando no la referencia, principio o explicación involucra a las tres.

Cada una de las Nebulas se estructura formal y sonoramente bajo una serie de principios y procesos fundamentales que definen todos sus parámetros, desde la direccionalidad hasta el contenido. Estos principios surgieron como respuesta –consciente e inconsciente– a varios y diversos cuestionamientos creativos que aparecieron como la continuidad lógica dentro de mi evolución como compositor. Estos cuestionamientos fueron a su vez la resultante de un período de reflexión y autocrítica que se caracterizó por mi alejamiento de la composición, el cual fue necesario para tomar distancia y perspectiva de mi obra e intereses.

Fundamentalmente las autocríticas apuntaban a ciertos elementos y, o procesos recurrentes en mis composiciones anteriores a 2001, tales como la forma de utilizar las alturas (series, tropos², ejes), el manejo de la forma en secciones (generalmente tres), la unidireccionalidad del discurso, la división por contraste, la interpolación como método de movilización de una sección X a una sección Y, la polarización de elementos hacia zonas climáticas o de nexos, la falta de quiebres, la utilización de un conjunto como un solo instrumento, la

² **Tropo:** Es la agrupación del total cromático (12 sonidos) en dos grupos de seis sonidos. Existen sólo 44 agrupaciones que dan pie a la formación de todas las series dodecafónicas posibles. Esto permite una gran plasticidad armónica al intercambiar la ubicación de los sonidos que componen cada grupo. Es decir, esto permite generar múltiples series (o variaciones) a partir de una serie base sin necesidad de usar la rigidez de la retrogradación, inversión, inversión retrogradada o transposición.

exclusiva utilización de alturas temperadas como materia sonora prima, etc. Claramente la crítica dejaba relucir la necesidad de incorporar otros elementos o parámetros en mis obras, o dicho de otro modo, la necesidad de obtener una idea musical menos dogmática, más libre, más fluida. El problema era definir el *qué* y formular el *cómo*.

Las respuestas a las críticas y cuestionamientos y la canalización de ellas en la creación de la primera Nebula no fue cosa instantánea. Surgió luego de un largo período de escuchar y conocer mucha música, de asimilar mis influencias (Bach, Beethoven, Liszt, Lindberg, Globokar, Berio, Saariaho, Ligeti, Jarrell, etc), de acercarme a mi yo interior, de acercarme a cierto pensamiento oriental como la filosofía Zen, de dedicarme un tiempo a otras áreas como la literatura, de haber participado en un festival internacional de música contemporánea en Japón, de haberme encontrado a mi mismo o al menos parte de mi. Este auto-encuentro fue impulsado por el aprendizaje de dejar fluir el inconsciente por sobre el consciente, o más bien, a que el consciente se dejara guiar por el consciente. Entonces el *qué* llegó rápidamente y el *cómo* se dejó guiar.

Dentro del *qué* surgió la idea de ampliar la paleta de sonoridades desde la utilización de la alturas hasta el ruido, pudiendo incorporar sonidos de la voz (desde la palabra hasta el grito), los dedos, los pies o cualquier cosa que sirviera para el fin de generar un discurso musical a partir de la creación y manipulación de un objeto sonoro, sin caer en el efectismo (utilización de ruidos como meros efectos sonoros instrumentales). Este *qué* implicó un acercamiento y luego un alejamiento de las influencias (Globokar, Lindberg, Lachenmann, Berio, Saariaho) para no caer en la imitación o recreación.

También surgió la idea de canalizar el discurso (forma) en múltiples direcciones o abrir las posibilidades de múltiples direcciones, ya sea a partir de procesos centrales expandidos o de la utilizations de zonas en vez de secciones, de mayor o menor densidad, de mayor o menor direccionalidad, o de

mayor o menor *algo*, siendo este *algo* uno de los componentes de la obra. Otra vez, aceptando y aprendiendo de las influencias o modelos pero sin imitaciones (Bach, Jarrell, Lindberg, Nono, Berio, Ligeti). Luego, reutilizando los conceptos de polarización e interpolación, ampliándolos al total –no sólo a una o más secciones– y sumando la idea de equivalencia de elementos que responden a un mismo gesto, se resolvió la continuidad de las partes y la coherencia o unificación del discurso. Los elementos ya no están casados con las secciones, sino que están repartidos de manera diversa dentro del total y las zonas los comparten e intercambian.

Fig. 1.- Estructura unidireccional dividida en secciones consecutivas.

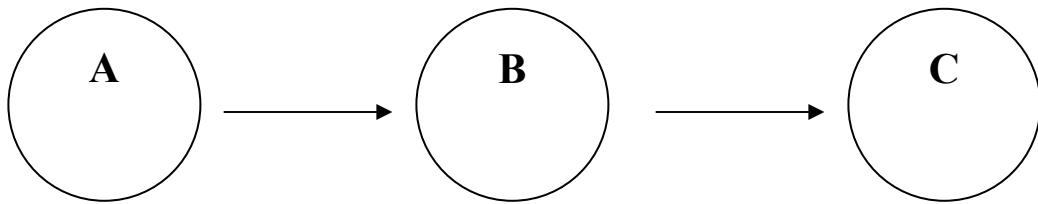
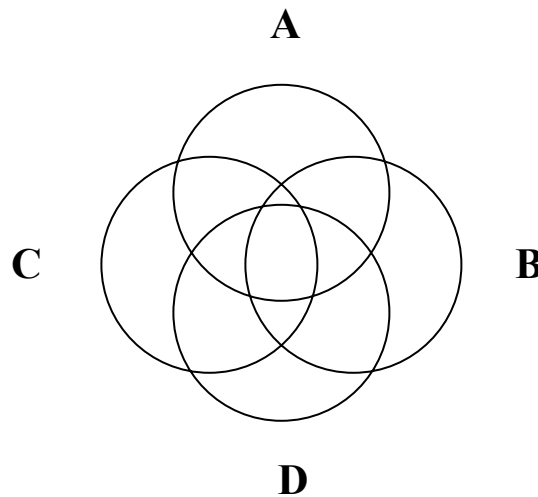


Fig. 2.- Estructura multidireccional en la que cada "sección" comparte material de cada otra a través de la equivalencia de elementos o del directo intercambio de ellos. Esta estructura permite mayor flexibilidad que la de un continuo unidireccional y que la de una estructura estática con múltiples puntos de vista.



Fue necesario también ampliar los procesos de definición y utilización de las alturas. Como he mencionado, las series y tropos definían el color armónico de mis obras y los intervalos usados mayormente eran el tritono, la séptima mayor y la segunda y novena menor. Habiendo por un tiempo descartado los intervalos más “tradicionales” como la tercera y la octava, me reconcilié con ellos y deseché la utilización rígida de series y tropos ampliando las perspectivas de las notas ejes o de la polarización armónica sumadas a la estructuración por zonas (Nebula IV, Cygnus X-1, Nebula VII). Ahora las relaciones armónicas quedaron definidas por la circularidad o constante en la utilización de ciertos intervalos y la definición precisa de ciertas alturas en momentos específicos, pero no de cada nota en relación a cada otra nota en toda la continuidad del discurso, ya que creo que este proceso es demasiado rígido y las alturas, así como todos los sonidos, son un medio y no un fin en sí mismo.

Al referirme a la circularidad o constante, hablo de la utilización de un grupo interválico (2, 3 o 4 intervalos) sobre el cual se desplaza un gesto o movimiento sonoro en un momento determinado. Generalmente esta circularidad es utilizada en momentos en que hay una gran cantidad de información en un tiempo particularmente breve.

Ejemplo de Nebula VII, pagina 7, sistema 1 y 2. La circularidad o constante interválica está dada por la utilización de la segunda menor, la segunda mayor y la tercera menor.

Para ampliar o transformar la concepción de la temporalidad (el promedio de duración de las obras de cámara es de 8 a 10 minutos) me basé en la utilización e incorporación de otros parámetros que pudieran cambiar la percepción de los acontecimientos sonoros. Estos otros parámetros fueron los elementos visuales (un roce con la teatralidad en Nebula IV y VII, y prácticamente teatro musical en Nebula IX), y la poética de Pablo de Rokha.

En lo que a visualidad se refiere, todo comenzó con la incomodidad que representa para mí el hecho de que una música contemporánea en su propuesta, se presente en su ejecución bajo el tradicional esquema de concierto decimonónico. Me parece que además se corre el riesgo de que el auditor no preste completa atención en la obra y con esto no quiero decir que esté preocupado del público o que componga para él, pero claramente no compongo para que mi música quede guardada en un cajón, me interesa compartir mi música, me interesa acercarme a los demás y que ellos se acerquen para establecer un diálogo, un vínculo. Así que, estando en una época fundamentalmente visual donde todo entra primero por la vista, quise incluir un roce con la teatralidad sin que esta perturbe al discurso sonoro y sin que el discurso sonoro se someta a un contenido teatral y por lo tanto pueda crear una lectura de contenido inexistente en la música (o inexistente para los demás). Trabajé entonces en conjunto y por separado las direcciones y formas de los discursos sonoros y visuales (particularmente en Nebula IX) para que cada uno por separado tuviera una “coherencia” (objetiva y subjetiva, pero lógica, aunque puede existir la lógica de la ilógica) y también la sumatoria de ellas, pero como ya dije, sin dejar al descubierto alguna idea extramusical, ya sea que la hubiera o no.

En lo que a la poética se refiere, la influencia de Luigi Nono fue fundamental. Particularmente *“Fragmente - Stille an Diotima”*, para cuarteto de cuerdas y *“Hay que caminar soñando”*, para dos violines en la que los

músicos leen distintos textos mientras tocan o mientras esperan a tocar. La diferencia interpretativa que se produce al inducir un estado anímico para tocar tal o cual cosa fue la que motivó la idea de incluir textos poéticos adecuados a los contenidos de los discursos sonoros de las Nebulas. La utilización de la poética de Pablo De Rokha surgió de manera curiosa a la mitad de la composición de Nebula IV:

Mientras trabajaba en Nebula IV, para flautista con flauta amplificada, la idea de titularla Nebula rondaba mi cabeza. La razón de usar esta palabra como título surgía de la sensación de que todo el contenido de la música estaba velado. Imaginaba una música surgiendo desde el silencio y volviendo al silencio, yendo desde la oscuridad a la luz y luego a la oscuridad otra vez, como una aparición, como una silueta, como algo borroso o nublado, como un nacimiento fugaz, como una nebulosa. Entonces y por esos días, comencé la lectura de “Los Gemidos”, de Pablo de Rokha, y de pronto estaba ahí: un texto que me descubría, que me hablaba de mi obra, de la flauta y de la nebulosa, un texto que me invitaba a incluirlo en la música. El texto corresponde al siguiente párrafo:

“Yo canto, canto sin querer, necesariamente, irremediablemente, fatalmente, al azar de los sucesos, como quien come, bebe o anda y *porque* sí; moriría si **NO** cantase, moriría si **NO** cantase; el acontecimiento floreal del poema estimula mis nervios sonantes, no puedo hablar, entono, *pienso en canciones*, no puedo hablar, no puedo hablar; las ruidosas, trascendentales epopeyas me definen, e ignoro el sentido de mi flauta; aprendí a cantar *siendo* nebulosa, odio, odio las utilitarias, labores, zafias, cotidianas, prosaicas, y amo la ociosidad ilustre de lo bello; cantar, cantar, cantar... –he ahí lo único que sabes, Pablo de Rokha!...”

(Pablo de Rokha, *Balada de Pablo de Rokha*, “Los Gemidos” [1922])

Fue imposible abstraerme de estas palabras ya que comprendí que interpretaban el contenido de mi obra. Así que me permití la libertad de incluir el texto anterior como una antesala de mi música, sólo para el intérprete, como una preparación mental y anímica que antecede a Nebula IV. Así Nebula IV se transformó en un canto, en un manifiesto, en una entonación, una reflexión desde las entrañas hasta la piel, como si cantar fuera lo único que yo supiera y pudiera hacer.

Esta poética fue expandida en las Nebulas VII y IX a través de la utilización de ciertas frases, cuya significancia es solo sugerente, para titular las diferentes zonas. Estos títulos no hacen una división seccional, sólo se refieren a la gestualidad subjetiva del momento que definen. Es así como Nebula VII lleva consigo cuatro frases también de Pablo de Rokha pertenecientes a “Los Gemidos”. Ellas son:

“...Como en un gran sueño deforme...”

“...Como el espanto inicial del conocimiento...”

“...Como torres de agua sobre arenas...”

“...Como piara de dementes apuñaleados por un misterio grande...”

Escogí particularmente frases que sugirieran una *manera de algo* sin precisar cual es el algo y sin dejar claro siquiera cómo es la sugerencia misma, al usar un contenido poético de imágenes ficticias, irreales, surrealistas, etc. En otras palabras, no son una indicación concreta, son una sugerencia que invita a abrir la mente y la imaginación.

Algo similar ocurre en Nebula IX, pero esta vez, en vez de sugerir una manera de, busqué frases que sugirieran lugar o momento, pero no un lugar físico real, sino nuevamente ficticio, irreal, surrealista –aunque ¿por qué no real también?–, etc.

“...En la oscura claridad...”

“...En la dignidad religiosa del instante...”

“...En la inmensa tarde contradictoria y lúgubre...”

“...En la soledad de los mundos...”

El significado de estas frases entonces, queda también velado, oculto. Para acceder a su totalidad habría que conocer todo el poema, o los poemas ya que no todas corresponden al mismo texto, y aún así, eso no revela la poética de la música, solo da una pista más sobre ella.

Lo interesante para mí, fue que la visualidad y la poética catapultaron un atrevimiento formal y expresivo, un extremismo en la duración de los acontecimientos surgido de una necesidad de expresión subjetiva y personal. La visualidad y la poética rompieron las ataduras e impulsaron la evolución o el **Ur-sprung**³. Nunca me había dejado fluir tanto en una música como en la composición de estas obras. Nunca me había sentido tan auténtico y tan libre.

Es importante agregar que fue importante, durante los años de estudio, abandonar parte de mi emocionalidad y someterme a la rigurosidad de la técnica con la máxima objetividad, cuidando de que esta fuera también de lo más diversa y amplia principalmente a nivel estético. Componer con racionalidad y abstracción me permitió asimilar, descubrir, considerar y entender múltiples puntos de vista que de otro modo no hubieran aparecido y por ende no hubiera llegado nunca a comprender. Es difícil aprender que la técnica adquirida debe ser un vehículo, y no un fin, para atraer a la superficie el material inconsciente que normalmente pertenece al mundo velado de los sueños. El inconsciente ya tiene infinitos repertorios de estructuras, formas, colores, direcciones, etc; por lo que con sólo una pequeña estructura externa o un pequeño flujo hacia el exterior puede cristalizarse. Decidí dejar fluir

³ **Ur-sprung**: Salto hacia el origen. Esta expresión, ligada con todo el contenido de la introducción y referida al camino o a la vuelta hacia atrás del artista maduro que vuelve a un estado parecido al del juego de un niño y a todas las citas que acompañan esta tesis, aparece bajo ese nombre en el libro “El Zen en el arte del tiro al blanco”, de Eugen Herrigel (1953). Este libro era uno de las más recomendados por Claudio Arrau a sus discípulos.

libremente la imaginación por un territorio marcado con ese par de reglas, confiando en que la música se armaría como entidad definida y no como peregrinación eterna. Y así fue.

En una sola frase, las Nebulas son entonces el flujo del inconsciente vertido en el consciente.

PRINCIPALES TÉCNICAS DE COMPOSICIÓN EN NEBULAS IV, NEBULA VII y NEBULA IX

Como ya me he referido a los principios compositivos de las Nebulas, quisiera simplemente hacer una extensión de los cuatro procesos técnicos principales que definen todos los parámetros de cada una, utilizando ejemplos específicos.

Es difícil hacer una explicación y ejemplificación segmentada de cada uno, pues las aplicaciones de todos están totalmente unidas. Es así como prefiero dar una simple definición de cada proceso y luego mostrar ejemplos de cómo actúan e interactúan en la música.

1.- La simultaneidad de discursos:

También llamada polifonía virtual. Se refiere a la aparente simultaneidad de voces o planos sonoros en una música para instrumento solo. Esta se logra a través de la alternancia entre dos o más elementos que tengan comportamiento, direcciones, duraciones, registros y desarrollos diferentes e independientes. Como cada Nebula es una composición para un instrumento básicamente melódico (que no puede ejecutar dos o más planos sonoros simultáneamente) la utilización de la polifonía virtual es clave para generar la multidireccionalidad y multiplicidad de zonas de densidad variable.

2.- Equivalencia de elementos a partir de un mismo gesto:

Un gesto es como una idea, un movimiento, un impulso. Un gesto es lo que define la articulación de un *algo* sin ser el *algo* mismo, por lo que el *algo* puede tener múltiples representaciones. Por ejemplo, un gesto puede ser un movimiento rápido, variado y fuerte. Su traducción podría ir desde cosas tan disímiles, en apariencia, como un grupo de cuartinas de distintas notas en la tonalidad de do menor sonando en un piano, hasta ocho violoncellos haciendo trémolos sul ponticello al tallone con cuartos de tonos dentro de la primera

posición, o desde una palabra cantada en quintillos rápidos por un bajo profundo en el registro medio hasta un sonido inimaginable pero rápido y fuerte surgido de la electrónica. En fin. Un gesto es como el mundo de las ideas de Platón, hay una cantidad finita de ideas, pero infinita cantidad de maneras de llevar a cabo esa idea, como la palabra mesa: hay una idea o concepto de mesa, pero cada uno imagina en su mente una mesa diferente, aunque todas con la misma funcionalidad.

Es así como en las Nebulas, la unidad entre las partes se engrandece al utilizar distintos elementos que responden a la misma gestualidad: distintas *maneras de* para un mismo *qué*. (Ver cuadro de equivalencias, pag. 20)

3.- La interpolación de elementos

Es la interrupción momentánea de una cosa. En música, luego de establecer un discurso X, este es interrumpido brevemente con las apariciones sucesivas pero distanciadas de unos o más elementos que no pertenecen necesariamente a X (estos elementos interpolados pueden o no formar un algo coherente, en sí mismo o en el total).

La interpolación permite la direccionalidad, el quiebre, el cambio, la vuelta atrás, el comienzo, o el fin desde una zona y hacia cualquier otra.

4.- La polarización de elementos

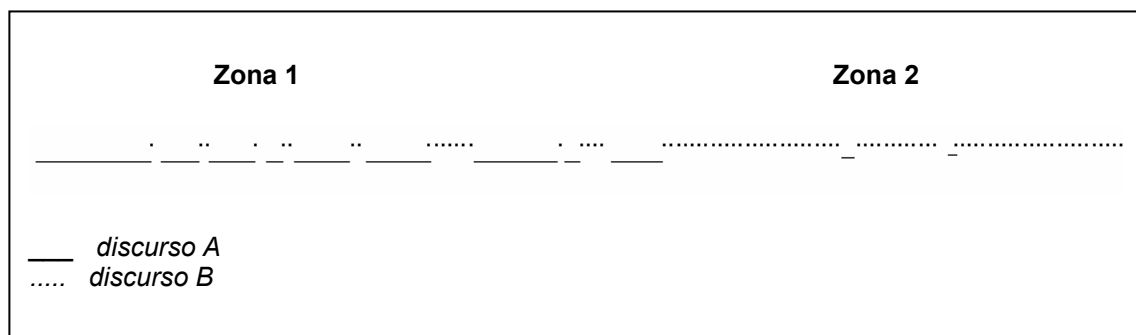
Es la concentración constante y absoluta de una cosa. En música, es la prolongación o concentración de un elemento o un pequeño conjunto de elementos (o de un elemento interpolado) por un período prolongado de tiempo.

Funcionamiento de los procesos en Nebula IV, Nebula VII y Nebula IX

Todos estos procesos, aunados a lo comentado en la primeras páginas de esta tesis (elementos visuales, poéticos, sonoros, etc), se complementan para moldear y dar plasticidad a cada una de las Nebulas.

Es así como se logra una factura instrumental en el que están presentes distintos y a veces disímiles elementos compartiendo un lugar común y su direccionalidad se genera por la densidad de ellos. Por ejemplo, en Nebula IV, el primer discurso se articula sobre un sonido eólico (nota re) con respiración circular (alrededor de 6 minutos en total). Este sonido presenta oscilaciones de cuartos de tono, de vibrato, de dinámica, etc, que permiten su mantención e interés. Luego, sobre este primer plano, se presentan golpes fuertes (slaps y pizzicatos), y luego un movimiento rápido (eólicos staccatos). Como hay uso de amplificación con una pequeña dosis de reverberación, la sensación auditiva de permanencia del sonido pedal es completa, es decir, aparentemente el sonido pedal está siempre presente, aún cuando en la práctica no sea verdaderamente así (el sonido se prolonga unos milisegundos por la reverberación). Estos nuevos elementos, presentes por interpolación, generan direcciones distintas.

El siguiente ejemplo muestra el cambio de zona a través de la interpolación y polarización de dos elementos. Nótese que el discurso B no va direccionado a la zona 2, sino simplemente tiene el comportamiento de aparecer y desaparecer, por lo que su aparición y permanencia en la zona 2 es una consecuencia lógica de su naturaleza:



Lo interesante de este proceso, es que el discurso interpolado (B) se transforma en la zona 2 en el discurso base, y el discurso base anterior (A) ahora es la interpolación. Esto permite una gran plasticidad en la o las direcciones. Lo mismo ocurre, y más interesante aún, si tuviéramos además de

A y B, un discurso C y D. Todos formarían parte de varias zonas, pero la densidad de cada uno (de A, B, C y D) es la que va dirigiendo la direccionalidad principal, y los cambios o quiebres tienen una mayor lógica de aparición.

En el siguiente ejemplo, vemos cómo funciona esto en Nebula IV. Primero el discurso base (nota pedal), al cual luego de presentarse se le interpolan dos elementos (grupos de eólicos staccatos, y slaps). Es importante destacar que para que se genere un interés, la separación entre la aparición de un elemento interpolado y la siguiente debe ser siempre distinta, lo mismo para el segundo elemento y para la relación entre el primero y el segundo:

Nebula IV, pagina 1, sistemas 4,5,6 y 7.

The image displays four systems of musical notation for Nebula IV. Each system is a single staff in treble clef. The notation includes various dynamics (p, mp, mf, f, sfz) and articulations (accents, slurs, staccato). Above the staves, there are annotations for 'frull' (trill) intensity: 'molto frull' and 'non frull' with arrows indicating direction, and specific notes marked with a sharp sign (#) and a flat sign (b). The systems are annotated with colored boxes: yellow, red, and blue. System 4 has a yellow box around the first measure. System 5 has yellow boxes around the first and second measures, and a red box around the third measure. System 6 has red boxes around the first and second measures, and blue boxes around the third, fourth, and fifth measures. System 7 has red boxes around the first, second, and third measures, and blue boxes around the fourth and fifth measures. A note in system 5 is annotated with '(like interpolations, the eolic sound of note "D" continue)'. A legend at the top left shows a scale from 'molto frull' to 'non frull'. A legend at the bottom left shows a scale from 'poco a poco frull' to 'molto frull' to 'non frull'.

Como podemos observar, existen al menos tres direcciones posibles (la de cada uno de los tres elementos encerrados en rectángulos), pero también

direcciones compartidas (en la que los elementos pueden sumarse o agruparse para articularse en conjunto.

Veamos el siguiente ejemplo:

Nebula IV, página 2, sistemas 4,5,6,7,8 y 9.

The image displays a musical score for six systems of music, labeled (a) through (f). The title "Nervoso. agitato" is written above the first system. The score is written on a single treble clef staff. It features a variety of dynamic markings, including *p*, *f*, *sfz*, *mp*, *pp*, *ppp*, and *fff*. Articulation marks such as accents (>), slurs, and breath marks (b) are used throughout. System (a) begins with a key signature change to one sharp (F#) and contains five measures with dynamic markings *p* < *f* > *sfz mp*, *sfz mp*, *sfz mp*, *sfz mp*, and *sfz mp*. System (b) contains six measures with markings *sfz mp*, *sfz mp*, *sfz pp*, *ppp*, *mp*, *sfz pp*, and *mp sfz pp*. System (c) contains six measures with markings *mp*, *sfz pp*, < *f* > *pp*, < *f* > *pp*, < *f* > *mp*, *sfz mp*, *sfz mp*, and *sfz*. System (d) contains six measures with markings *mp sfz mp*, *sfz mp*, *sfz mp*, *sfz pp*, *mp sfz pp*, and *mp sfz pp*. System (e) contains six measures with markings *sfz*, *sfz mp*, *sfz mp sfz mp*, *sfz mp sfz mp*, *sfz mp*, and *sfz mp*. System (f) contains six measures with markings *sfz mp*, *sfz mp*, *sfzsfzmp*, *sfz mp*, *sfzsfz mp*, *sfz mp*, *sfz mp*, *sfzsfzsfz mp*, *sfz mp*, and *sfzsfz mp sfz pp*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic hairpins.

En el ejemplo anterior vemos una zona que continúa al primer ejemplo. Esta zona tiene mayor densidad de sonidos rápidos los cuales se forman por la sumatoria, agrupación o conjunción de eólicos rápidos, pizzicatos y slaps, es decir, una dirección generada por los tres elementos que en un principio se mostraron independientemente.

Como el sonido pedal del comienzo dejó de ser el sonido base (o discurso principal), entonces es posible cambiar su altura en las nuevas apariciones (para generar movilidad), pero manteniendo siempre el registro de la primera octava.

El ejemplo que viene a continuación nos muestra la segunda zona de Nebula IX, en la que sobre el primer discurso, que está dado por sonidos de la voz, se articula un segundo discurso a partir de sonidos slaps. Hay también un tercer discurso que les es propia a los dos: el silencio, aunque este funciona como un fondo sonoro, o insonoro.

Nebula IX, página 2, sistemas 1, 2 y 3

The image displays three systems of a musical score for Clarinet and Voice. Each system consists of two staves: Clarinet (top) and Voice (bottom). The score is annotated with various musical notations and performance instructions.

- System 1:** Features a 4-measure phrase. The Clarinet staff has dynamic markings *sf* and *f*. The Voice staff has dynamic markings *ppp*, *p*, *mp*, and *f*. There are red and blue boxes highlighting specific passages.
- System 2:** Features an 8-measure phrase. The Clarinet staff has dynamic markings *sf* and *f*. The Voice staff has dynamic markings *ppp*, *p*, *mp*, and *f*. It includes a section labeled "Silenzio Assoluto" with the instruction: "To watch to the public only with the eyes and later to watch the scores and to continue. (not to lower the arms, not to lower the instrument)".
- System 3:** Features a 4-measure phrase. The Clarinet staff has dynamic markings *sf* and *f*. The Voice staff has dynamic markings *pp*, *mp*, *pp*, *mp*, *p*, *mf*, *pp*, *mp*, *ppp*, *p*, *ppp*, *p*, *mp*, and *p*. It includes another section labeled "Silenzio Assoluto" with the instruction: "To watch to the public only with the eyes and later to watch the scores and to continue. (not to lower the arms, not to lower the instrument)".

En la zona siguiente al ejemplo anterior se mantiene el mismo gesto base que antes era producido por la voz, pero ahora en sonidos eólicos con alternancia entre más aire que altura definida y más altura definida que aire (una nueva zona generada por la equivalencia de elementos de la zona anterior).

Nebula IX, página 2, sistemas 6 y 7.

The image shows two systems of a musical score for Clarinet and Voice. System 6 (top) is marked '(Serious)' and features a Clarinet part with a series of notes and slurs, and a Voice part with a long horizontal line. System 7 (bottom) continues the Clarinet part with a red box highlighting a specific passage, and the Voice part includes the instruction '(whispering)'. Dynamic markings such as *ppp*, *sfz*, and *pp* are used throughout. Performance instructions like *HO*, *HA*, and *S* are also present.

Como podemos observar, el discurso de slaps continúa interpolándose aunque el elemento sobre el cual se interpola haya cambiado su apariencia (no su naturaleza). Además comienza a aparecer una equivalencia del slap: la altura definida acentuada.

Nebula VII también utiliza estos procesos, pero con desenlaces distintos a las anteriores. A decir verdad, todas llegan a desenlaces distintos aunque la gestualidad y la utilización de ciertos elementos sea muy similar en las tres. La diferencia está en la macro-forma y en la macro-gestualidad de cada una. Podríamos decir –subjetivamente– que Nebula IV (2001) es la más calma de todas las compuestas hasta ahora (esto significa que podrían haber más); Nebula IX (2002-2003) comparte tanto la infinita quietud como la explosiva

brutalidad y Nebula VII (2004), sin duda, es la más brutal y visceral ya que aunque tenga zonas de gran calma y quietud la conducción está dada por el gesto agresivo y feroz.

En el ejemplo siguiente vemos cómo se genera un doble discurso (2 planos), con un elemento que ha sido constante durante toda la obra: los trémolos rápidos y poco legibles, alternados con grupos de notas muy legatos, ascendentes, con dinámica fuerte y que desembocan o comienzan con un acorde.

Nebula VII, página 13, sistemas 3, 4, 5 y 6.

The image displays four systems of musical notation for Violin VI, each with detailed performance annotations. The notation includes treble clefs, a key signature of one flat, and various rhythmic values. The annotations specify techniques such as *col legno trato*, *arco normal*, *sul ponticello*, *arco ord*, and *arco completo, sul ponticello*. Dynamics are marked with *p*, *mf*, and *f*. The score is divided into four systems, with annotations placed above and below the staves to indicate the intended playing style and dynamics for each section.

Podría seguir mencionando ejemplos de cómo funcionan y se articulan los procesos composicionales en cada una de las obras que conforman esta tesis, pero pienso que la música habla por sí sola y que cada proceso está perfectamente definido en cada partitura, por lo tanto sólo me resta agregar una tabla de equivalencia de los elementos más importantes en cada una y con esto quedan expuestos y comprendidos los planteamientos composicionales más importantes que toman lugar en mi antes, mi durante y mi después de una creación.

Tabla de Equivalencia de Elementos

El siguiente cuadro muestra los dos gestos más importantes, o con mayor presencia, en Nebula IV y una lista de elementos que responden a ellos. Estos son utilizados en el total de la obra y le dan, como ya he dicho, coherencia y unidad.

<u>NEBULA IV</u>	
<i>Breve, fuerte,</i>	<i>Muy Rápidos, con alturas variables</i>
1.- <i>Slap tongue</i>	1.- <i>Grupos de eólicos (más aire que altura definida) en dinámicas suaves : pp – p – mp</i>
2.- <i>Pizzicato</i>	2.- <i>Grupos de eólicos legatos (más altura que aire) en dinámicas suaves : mp</i>
3.- <i>Eólico solo (más aire que altura), sforzato registro agudo</i>	3.- <i>Golpes de llaves</i>
4.- <i>Nota acentuada dentro de grupos eólicos</i>	4.- <i>Sonidos susurrados en la voz</i>
5.- <i>Alturas determinadas, sforzato registro agudo</i>	5.- <i>Grupos de alturas definidas : mp</i>
6.- <i>Gritos</i>	6.- <i>Grupos de frullatos : mp</i>
	7.- <i>Grupos aleatorios de la voz más sonidos de la flauta</i>
	8.- <i>grupos de eólicos frullatos (variante)</i>
<i>Los sonidos eólicos largos (pedal) y los trinos de alturas o de eólicos son los gestos estáticos</i>	

El esquema siguiente representa lo mismo que el anterior aplicado a Nebula VII.

NEBULA VII	
Sonidos pedal	Muy rápidos con altura variable
<ul style="list-style-type: none"> 1.- Trémolo detrás del puente (una a cuatro cuerdas, dinámica variable), sonoridad agresiva. 2.- Trémolo delante del puente, (dinámica variable), sonoridad calma. 3.- Cuerda al aire (IV, sol) en conjunto con grupos de notas rápidas. 4.- Trinos largos 	<ul style="list-style-type: none"> 1.- Susurros de la voz 2.- Percusión de la madera del instrumento 3.- Grupos de semifusas 4.- Grupos de trémolos, dobles cuerdas (con nota pedal) 5.- Secuencias de acelerandos
Breves, fuertes	
<ul style="list-style-type: none"> 1.- Detrás del puente (una a cuatro cuerdas), arco al tallone. 2.- Acentos dentro de los trémolos detrás del puente. 3.- Sonidos percutidos breves 4.- Gritos 5.- Acordes agudos glisandos 6.- Golpe en el suelo 7.- Acordes en tres y cuatro cuerdas 	

Para finalizar, el mismo esquema aplicado a Nebula IX. En este esquema no aparecen los gestos visuales, pero básicamente funcionan del mismo modo que los sonoros. Los gestos de movimiento (teatro) se agrupan en miradas, movimiento de brazos, movimientos de cabeza, desplazamientos y ubicación.

NEBULA IX

<i>Muy rápidos, con altura variable</i>	<i>Breves y fuerte</i>
<i>1.- Susurros en la voz</i> <i>2.- Eólicos legatos (más aire que altura definida)</i> <i>3.- Eólicos legatos (más altura que aire)</i> <i>4.- Aleatorios: voz + clarinete</i> <i>5.- Grupos de alturas definidas legatos</i> <i>6.- Grupos de alturas definidas con cambio de ataque (legatos, staccato, etc)</i> <i>7.- Grupos de frullatos</i>	<i>1.- Acentos dentro de susurros de la voz</i> <i>2.- Slaps</i> <i>3.- Alturas definidas solas acentuadas</i> <i>4.- Gritos</i> <i>5.- Golpe en el suelo</i>

Largos, amplios

- 1.- Susurro sobre un fonema en la voz (con vibrato)*
- 2.- Aire en el clarinete, aire que se transforma en altura y, o en multifónico.*
- 3.- Silencios*
- 4.- Trinos sección final*
- 5.- Alturas definidas muy largas*
- 6.- Multifónicos largos*

ACERCA DE LA AMPLIFICACIÓN

El uso de la amplificación en cada una de las obras, obedece a que es absolutamente necesaria para la captación y emisión de todos los sonidos y porque toma parte importante en el desarrollo de los acontecimientos sonoros e incluso estructurales. Por ejemplo en Nebula IV, las interpolaciones sobre la nota pedal no tendrían la misma naturaleza sin la amplificación, ya que ésta lleva un pequeño porcentaje de reverberación, lo que produce que los sonidos permanezcan suspendidos luego de haber concluido su ejecución. La amplificación entonces ayuda y, o expande la sensación de que la nota pedal está siempre sonando. Además, los sonidos de dinámica natural más suave, como los pizzcatos, slaps o percusión de llaves, transforman o engruesan su potencial dinámico. En conjunto con esto, y en el caso particular de Nebula IV y Nebula IX, los micrófonos principales están paneados, por lo que la emisión de los sonidos es estereofónica (micrófono cerca de la embocadura y la boca, micrófono cerca de la campana o el final del tubo). La música entonces se mueve espacialmente por la sala, la emisión del sonido es también multidireccional.

En Nebula IX además, hay un micrófono de pedestal para el instrumentista, al comienzo de la obra. Este micrófono sirve para captar todos los sonidos de la voz que son fundamentalmente susurros. Como la obra comienza con la sala totalmente a oscuras y con el músico sentado en el suelo, los sonidos de su voz inundan toda la sala y no provienen de un punto en particular, nuevamente ayudan al discurso y a la sensación multidireccional de los sonidos y a su permanencia, también con reverberación. Además es interesante ver o sentir como los sonidos largos quedan suspendidos en el espacio (multifónicos, aire, notas)

En Nebula VII la amplificación con reverberación logra que se puedan escuchar perfectamente sonidos tan sutiles como la percusión de la madera del instrumento con los dedos en dinámica suave o como un trémolo exactamente sobre el puente (sonido de frote). También provoca que los sonidos tremolados detrás del puente no sean tan estridentes, sino que se acoplen entre si para dar generar una trama orgánica. En el caso de esta obra, la amplificación se logra con una cápsula en el instrumento, sin micrófono frontal.

NOTAS

Me parece importante agregar algunas pequeñas notas sobre situaciones específicas de las obras que pueden generar duda o confusión.

En primer lugar, cada obra está dedicada a un músico en particular, al músico con el que la obra fue trabajada y quién se encargó de realizar la primera o primeras ejecuciones. Es así como Nebula IV está dedicada a Wilson Padilla, quién la estrenó en el Festival de Música Contemporánea de la Universidad de Chile en enero de 2002, y luego en el Festival de Música Contemporánea de la Universidad Católica en noviembre de 2002; Nebula IX está dedicada a Dante Burotto quién la estrenó en el Festival de Música Contemporánea de la Universidad de Chile, en enero de 2003 y luego en el Festival de Música Contemporánea de la Universidad Vicente Pérez Rosales, en mayo de 2002, y posteriormente en festivales de música contemporánea en regiones, en Valdivia y Concepción; y finalmente Nebula VII que está dedicada a Davor Miric, quién prepara su pronto estreno.

En segundo lugar, las partituras de Nebula IV y Nebula IX, se encuentran con la traducción de las indicaciones al inglés, por cuanto es el idioma más usado en el extranjero y las únicas versiones existentes en partituras son las que han sido enviadas a distintas latitudes en Europa y Estados Unidos. Es así como Nebula IV ha sido seleccionada para el Festival ISCM World Music Days 2004, en Suiza, y será tocada por Matthias Ziegler. También esta obra será prontamente difundida por Camilla Hoytenga en Alemania dentro de los próximos meses.

Y por último, y en resguardo de la propiedad intelectual, el material adjunto a esta tesis (partituras) no puede ser prestado fuera del servicio de biblioteca de la Facultad ni tampoco ser fotocopiado dentro de ella. Para cualquier información favor contactarse con el compositor: osfacar@yahoo.com

COMENTARIO FINAL

Estas obras son parte de mi proceso evolutivo, son un lugar de llegada, de descanso tal vez. Sé que el camino continúa, sé que seguiré aceptando y negando, recogiendo y desechando cosas en el futuro, pero conmigo se quedan la experiencia de las transformaciones que me llevaron a estas obras y esta experiencia es la que me dirigirá a un nuevo lugar. Estoy ansioso, ansioso de continuar y seguir transformándome, madurando y evolucionando.

No sé lo que viene, pero sé que habrá conflictos, como los que tuve para llegar hasta acá. Creo que lo importante es ser honesto consigo mismo, el resto fluye.

APÉNDICE

DATOS BIOGRÁFICOS DEL AUTOR

Oscar Carmona nace en Santiago en febrero 13 de 1975.

Comienza sus estudios de piano a la edad de 14 años en la Escuela Experimental Artística Almirante Barroso ingresando dos años después al Conservatorio Nacional de Música bajo la cátedra del maestro Fernando Cortés. En 1994 ingresa a la Facultad de Artes de la Universidad de Chile a estudiar la carrera de Licenciatura en Música. En 1997 comienza la carrera de Licenciatura en Composición, en la misma casa de estudios, estudiando con los maestros Aliosha Solovera, en composición y contrapunto; Cirilo Vila en armonía estilística; Pablo Aranda en análisis y contrapunto; y Juan Amenábar en música electroacústica, entre otros.

En 1998 su obra “2 piezas negras” para piano solo, obtienen Segunda Distinción en el XXIII Festival de Música Chilena organizado por la Universidad de Chile. Durante el mismo año gana el Concurso de Composición en homenaje a los cincuenta años de la muerte del poeta Vicente Huidobro con su obra “Horizón Carré”, para voz femenina, piano y dos percusionistas.

En 1999 ingresa a la Asociación Nacional de Compositores de Chile (ANC). En 2001 recibe una beca de la Fundación Nades para finalizar sus estudios de composición. Durante ese mismo año, su Cuarteto de Cuerdas es seleccionado y presentado por el Excelsior Quartet en el Festival de Música Contemporánea “ISCM World Music Days” en Yokohama, Japón, donde además participa como delegado de la ANC en las asambleas de la ISCM. En 2002 recibe un premio compartido en el Concurso de Composición Coral organizado por la Universidad Católica con su obra “Poema Crucificado: El

Abandonado” (textos de José María Memet), para 16 voces a capella. El mismo año su obra “Kinesis” es seleccionada y presentada en la “IV Bienal Internacional de Música Electroacústica” en Sao Paulo, Brasil, y su Cuarteto de Cuerdas es ejecutado en el festival de música contemporánea “Two Days and Two Night of New Music” en Odessa, Ucrania.

En 2003 su obra “Configuraciones” es seleccionada e interpretada por Hinko Haas, Bojan Gorisek (pianos) y Les Percussions de Strasbourg en el Festival “ISCM World Music Days” realizado en Ljubljana, Eslovenia.

En 2004, su obra “Cygnus X-1”, para piano y cinta, es finalista en el prestigioso concurso de composición “**GAUDEAMUS MUSIC WEEK 2004**” en Ámsterdam, Holanda, y es tocada por la pianista Nora Mulder. También su obra “Nebula IV”, para flautista con flauta amplificada, es seleccionada para ser interpretada en el Festival “ISCM World Music Days 2004” en Suiza.

En 2004 Oscar Carmona obtiene una distinción en la Tribuna de la Música Latinoamericana, TRIMALCA, con su obra Horizontón Carré.

Actualmente, Oscar Carmona es secretario y vicepresidente de la Asociación Nacional de Compositores de Chile y enseña composición musical en la Escuela de Música de la SCD y composición musical y armonía en el programa vespertino de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

CATÁLOGO DE OBRAS

INSTRUMENTO SOLO

NEBULA IV (2001)
para flautista con flauta amplificada
11 minutos
Dedicada a Pablo de Rokaa y a Wilson Padilla

NEBULA VII (2004)
para violinista con violín amplificado
18 minutos
Dedicado a Pablo de Rokha y a Davor Miric

NEBULA IX (2003)
para clarinetista con clarinete amplificado
17 minutos
Dedicado a Pablo de Rokha y a Dante Burotto

2 PIEZAS NEGRAS (1997)
para piano solo
15 minutos

JEUX (200)
Para piano solo
3 minutos

MÚSICA DE CÁMARA

CORRENTE (2001)
Para flauta y piano
7 minutos

DU – ELLE (2000)
Para 2 pianos
11 minutos

EQUILÁTERO (2002)
Para mezzo, viola y clarinete
9 minutos

STRING QUARTET (1998 – 2001)
10 minutos
Dedicado a mi padre

HORIZÓN CARRÉ (1998)
Para voz femenina, piano y dos percusionistas
Textos de Vicente Huidobro

7 minutos
Dedicada a Carlos Serrano

CUARTETO DE VIENTOS (1997)
Para flauta, oboe, clarinete y fagot
8 minutos
dedicado a Lucy Earle

CONFIGURACIONES (2000)
Para 2 pianos y 4 percussionistas
(2 marimbas, vibráfono I, vibráfono II y xilófono)
11 minutos.

MÚSICA ELECTRÓNICA

KINESIS (2000)
Obra electroacústica (formato disco)
17.45

CYGNUS X – 1 (2003)
Para piano y cinta
7.22
Dedicado a Sergio Valenzuela

MÚSICA VOCAL

POEMA CRUCIFICADO “EL ABANDONADO” (1999)
Para 16 voces a capella
Textos de José Maria Memet
8 minutos

VICEVERSA (1998)
Para coro mixto, mínimo 24 cantantes
Textos Mario Benedetti
9 minutos

AUSENCIAS (1995 – 1997)
Para soprano y piano
Textos de Cecilio Carmona
15 minutos

MÚSICA DE ORQUESTA

EVOLUCIÓN (1999)
Para 96 músicos
10 minutos

OTROS

HIMNO UNIVERSIDAD CATÓLICA DE LA SANTÍSIMA CONCEPCIÓN

Para coro mixto a cuatro voces.

Texto Sybille Hecker Neira