

UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE POSTGRADO



PAISAJES IMAGINARIOS DEL FIN DEL MUNDO

Música para Orquesta de Cámara y Paisaje Sonoro

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

Nombre del alumno: Andrés Chacón

Profesor guía: Eduardo Cáceres

Abril 2016 a Julio 2019

Profesor guía: Jorge Martínez

Noviembre 2019 a Enero 2020

DEDICATORIA

Dedico este trabajo a aquello que escucha en silencio, más allá de las palabras.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a mis padres por apoyarme en todo momento en este proceso.

Agradezco a mis amigos por darme su infinita sabiduría y fuerza para terminar.

Agradezco a mi hija por darme la mayor alegría.

Agradezco a mi pareja por apoyarme en los momentos difíciles.

Agradezco a todos mis alumnos que confiaron en mí.

Agradezco a todos los profesores y maestros que fueron parte de esta tesis.

Agradezco a la Música por todos los momentos vividos gracias a ella.

TABLA DE CONTENIDOS

PORTADA.....	I
DEDICATORIA.....	II
AGRADECIMIENTOS.....	III
TABLA DE CONTENIDOS.....	IV
RESUMEN.....	VII
INTRODUCCIÓN.....	1
FUNDAMENTACIÓN.....	3
MOTIVACIÓN.....	7
DESCRIPCIÓN.....	8
MARCO METODOLÓGICO	
1. Planteamiento del problema.....	11
2. Hipótesis.....	11
3. Objetivo general.....	12
4. Objetivos específicos.....	12
5. Metodología de investigación.....	13
MARCO TEÓRICO	
1. Antecedentes del Paisaje Sonoro.....	15
1.1. Futurismo.....	15

1.2. Música Concreta.....	18
1.2.1 Origen.....	18
1.2.2 Música Concreta y desarrollo tecnológico.....	19
2. Introducción al Paisaje Sonoro.....	21
2.1 Origen del concepto Paisaje Sonoro.....	22
2.2 Definición del concepto Paisaje Sonoro.....	23
2.3 Características del Paisaje Sonoro.....	24
2.4 Otros conceptos relacionados al Paisaje sonoro, el Arte sonoro	25
3. Música de tradición escrita y popular, una mirada integral	28

ESTADO DEL ARTE

1. Exponentes del Paisaje Sonoro en la composición y creación de patrimonio inmaterial en Chile	43
2. Piezas y obras musicales relacionadas con el concepto de Paisaje Sonoro.....	45
2.1 Piezas y obras audiovisuales Chilenas relacionadas con el Paisaje Sonoro.....	45
2.2 Piezas musicales y obras chilenas que utilizan sonidos grabados del ambiente.....	45
2.3 Piezas y compositores latinoamericanos que se relacionan con el concepto de Paisaje Sonoro.....	49

2.4 Piezas Electroacústicas mixtas para Orquesta Sinfónica y Paisaje Sonoro (sonidos grabados).....	50
2.5 Análisis comparativo del cuestionario a Cristián López y la entrevista a José Pérez de Arce respecto al Paisaje Sonoro.....	51
2.6 Análisis pieza musical “Different trains” de Steve Reich.....	55

ANÁLISIS DE LA OBRA DE TESIS PAISAJES IMAGINARIOS

DEL FIN DEL MUNDO.....	71
CONCLUSIONES.....	118
BIBLIOGRAFÍA.....	125
DISCOGRAFÍA.....	128

ANEXOS

Partitura Paisaje Imaginarios del fin del mundo

Cuestionario y Entrevista a Cristián López y José Pérez de Arce

RESUMEN

Este trabajo se basa en el concepto de Paisaje sonoro utilizado por Murray Schafer, utilizando sonidos grabados en diferentes locaciones y contextos, con énfasis en sonidos naturales (pájaros, viento, agua, etc.) junto con algunos sonidos urbanos. Esta grabación de un conjunto de sonidos editados se superpone junto con la tímbrica y sonoridad de la orquesta de cámara dentro del concepto de una obra electroacústica mixta.

Esta creación está dividida en tres partes, en la que cada una representa un estado de recepción y de escucha hacia lo que sucede interior y exteriormente.

A través de esta línea de investigación se busca dar cuenta de la creación del concepto de paisaje sonoro grabado, gracias a la creación y desarrollo de las tecnologías que han permitido la utilización de sonidos del ambiente como parte del material musical dentro de las obras electroacústicas y electrónicas.

INTRODUCCIÓN

La naturaleza ha sido fuente constante de inspiración y creación musical durante la historia de la Música. Muchos compositores han utilizado elementos de ésta y los han representado dentro de sus obras como sonidos o timbres por medio de diferentes instrumentos musicales. Esta suerte de evocación ha sido parte de la imitación y representación de la naturaleza como línea estética y compositiva, a través de la cual se han generado una cantidad de obras y repertorio de diferentes épocas y estilos con el mismo fin: mostrar los sonidos escuchados en la naturaleza como parte de un devenir musical.

En el siglo XX gracias al desarrollo tecnológico muchos investigadores comenzaron a experimentar con la grabación de sonidos y comenzaron a crear piezas a partir de la reorganización y edición sonora que incluía el ruido dentro de la composición. Esta línea denominada Música concreta, desarrollada por Pierre Schaffer y Pierre Henry, dio paso a la Electrónica, dentro de una búsqueda timbrística y experimental. El sonido creado a partir de plataformas tecnológicas fue otro punto de partida para la investigación sonora desarrollada en los años 70 con la figura preponderante de Stockhausen. Ambas líneas de trabajo redefinieron la música como arte, y ampliaron la visión y las posibilidades de creación a partir de elementos sonoros y de formas de organización del material que antes no habían sido consideradas como música.

La música electroacústica fue la siguiente etapa. Sin considerar que exista una evolución lineal de la música, la exploración sonora tomó como camino posible, el uso de instrumentos tradicionales junto con sonidos electrónicos y grabados. La posibilidad de mezclar ambos mundos ha permitido la continuidad de la tradición histórica musical instrumental con el desarrollo de nuevas tecnologías.

El constante cambio que sufre la disciplina artística en su definición como tal es posible por medio de la inclusión de otras perspectivas que amplían la visión de lo que denominamos música. Es así como la Tecnología y la Filosofía han ido

formando parte de la música, reconfigurándola dentro de un contexto interdisciplinario que actualmente es parte de todas las áreas de conocimiento, y que sigue transformándose a través de cada creación que así lo permita.

La investigación musical de éste trabajo trata de dar cuenta de los cambios que han ocurrido durante la historia, por medio de las prácticas que han definido a ésta disciplina artística, y como diferentes fenómenos sociales y culturales permean la noción de arte que tenemos en Occidente.

El material musical trabajado en esta búsqueda sonora se encuentra en dos líneas: la del paisaje sonoro, como campo de exploración tímbrica, y la de la orquesta cámara sinfónica, como recurso instrumental para la creación musical.

La propuesta estética de este trabajo sigue una línea intermedia entre el campo de la música docta de tradición escrita focalizado en el discurso musical, a través del uso de atonalismo, lenguaje tonal, modal, y el serialismo, junto con el Paisaje sonoro, y sonidos grabados del ambiente. La mixtura producida por estas dos formas de expresión musical, permiten acercarnos a diferentes zonas de exploración de nosotros mismos como individuos reflexivos y sensibles a través de la escucha musical.

FUNDAMENTACIÓN

Diferentes procedimientos y técnicas compositivas se reúnen para organizar un discurso coherente desde distintos puntos de vista, que se relacionan, de alguna forma, con la experiencia y educación del compositor. La música es un punto en el espacio donde convergen los lugares comunes y la trayectoria de quien o quienes la manifiestan.

Debido a esto considero relevante en mi quehacer como creador, saber desde donde estoy haciendo música, cuales son las bases y los recursos que por lo general utilizo, que por lo demás, casi siempre escapan de mi conciencia habitual. En este recorrer de mi devenir en el tiempo, puedo aclarar que mis influencias musicales han sido marcadas principalmente por dos corrientes: La Música Docta de tradición escrita y la Música popular.

El interés en la música docta se ha expresado en la música coral, en la polifonía y el período barroco, y en todos los compositores que han sabido construir y crear piezas musicales utilizando el contrapunto. El canon siempre me ha llamado la atención, tanto desde un punto de vista teórico como en la práctica musical como director de coro y como cantante.

En el área musical mi tarea como profesor de Música me ha llevado a desempeñarme y enseñar Música popular, que se relaciona con los niños y con la gente en general. La creación de canciones, junto con la práctica instrumental y vocal por medio de melodías simples y populares, permiten darme cuenta que en este tipo de música me siento cómodo, y en un lugar natural para crear.

La búsqueda de un tipo de música para crear la obra corresponde al conocimiento de la materia o del contenido que tendrá la obra "Telar" para cada mundo sonoro encontrado.

Para distinguir y tener mayor referencia en cuanto a la Música, me gustaría aproximarme a que es la Música, y así tener límites y un contexto claro por dónde transitar.

¿Qué es la Música?

Utilizando un breve prefacio de “El nuevo paisaje Sonoro” de Murray Schafer:

Comentario en los pasillos después del estreno de la “Quinta” de Beethoven: “Sí, pero ¿es Música?”

Comentario en los pasillos después del estreno del “Tristán” de Wagner: “Sí, pero ¿es Música?”

Comentario en los pasillos después del estreno de la “Consagración” de Stravinsky: “Sí, pero ¿es Música?”

Comentario en los pasillo después del estreno del “Poema sinfónico” de Varése: “Sí, pero ¿es Música?”

Un jet surca el cielo sobre mi cabeza y pregunto: “Sí, pero ¿es música? ¿Quizás el piloto erró en su profesión?”¹

Una definición de música pertinente es “Arte de combinar sonidos con miras a la belleza de la forma y a la expresión de la emoción; sonidos así producidos; sonido placentero, por ej. El canto de un pájaro, el murmullo de un arrollo, o el ladrido de sabuesos” (The consise Oxford dictionary, 4ª edición, 1956 en Schafer, 1969)

Para John Cage la música es “sonidos, sonidos alrededor nuestro, así estemos dentro o fuera de las salas de concierto” (Schafer, 1969).

La apertura en el siglo XX de lo que define qué es Música y que es ruido, depende de la subjetividad de cada receptor del mensaje “musical”.

¹ Prefacio de El nuevo paisaje Sonoro (1969)

Alejandro Guarello, compositor y docente², explica como el oído de un músico puede percibir un orden y un sentido a un taladro en la calle en relación con otros sonidos del entorno de la ciudad en determinado momento.

Si bien los límites no quedan claros, ya que, cualquier sonido entonces podría ser música, la elaboración de ésta pasa por un sentido y una organización de una cierta clase de discurso o forma de comunicación que tiene el compositor con los sonidos que van apareciendo ante él.

Si ruido es todo sonido desagradable que genera un efecto dañino en la salud física y emocional de un oyente, entonces todo sonido que no supere cierto umbral o ciertos decibeles, puede llegar a ser música dentro de un contexto de escucha y audición atenta.

El estado de escuchar es un momento diferente del yo habitual. La capacidad de escuchar se relaciona con un estado de disponibilidad y apertura de ser con lo que se vive y se escucha en cierto momento. Diferentes autores, religiosos y psicólogos llaman a esto “contemplación”. La capacidad de poner atención a los sonidos, como observándolos en su devenir. Escuchar es contemplar en forma auditiva lo que pasa en el ambiente. En este estado la atención por los sonidos es diferente y el análisis de los componentes musicales no existe, el oído contempla el todo y percibe, en ciertos casos, la belleza de lo escuchado o simplemente escucha sin tomar partido de si es bonito o feo, la parcialidad no se da en ciertas ocasiones.

La necesidad racional de juzgar una música o una obra de arte dentro de un “me gusta” o “no me gusta” corresponde a un nivel intelectual subjetivo que no permite apreciar lo que determinada pieza es.

El juicio a la obra de arte o pieza popular comercial pasa mucho por la crítica a los elementos del discurso que generan que

² Entrevista personal (2011)

la música sea considerada “buena” o “mala” sin tener en cuenta qué es: un discurso musical, independiente de sus fines y si gusta o no a los demás.

MOTIVACIÓN

Mi principal motivación para realizar esta tesis ha sido investigar una línea estética que genere una obra que contenga en sí misma sonidos de la naturaleza junto con sonidos de instrumentos tradicionales dentro del contexto de una obra electroacústica mixta, y que además pueda ser interpretada en vivo.

La escasa bibliografía y discografía de obras en Latinoamérica para orquesta de cámara y sinfónica que utilicen al mismo tiempo sonidos de paisajes sonoros como elementos preponderantes dentro la composición, incentivan la creación de una pieza que integre estos universos sonoros.

Otra influencia que empuja y sostiene esta investigación es reconocer diferentes lenguajes dentro de una misma pieza, como recursos que pueden ser estructurados para dar cuenta de diferentes estados de escucha, de diferentes formas de relacionarse con la música en nuestro contexto actual.

Mover los límites establecidos de lo que denominamos música popular y música docta a través de una pieza musical que permita la inclusión de lenguajes y recursos estilísticos propios de ambos mundos, es parte también esencial para generar esta creación.

DESCRIPCIÓN

Paisajes imaginarios del fin del mundo es una pieza musical que integra diferentes lenguajes musicales con el fin de crear música que recree diferentes situaciones, las cuales relacionan las impresiones del mundo exterior (la naturaleza y la ciudad) con las impresiones del mundo interior (experiencias musicales previas).

Para relacionar ambos mundos el trabajo principal fue la grabación de sonidos del ambiente, que pudieran desarrollar historias musicales, y a la vez componer historias musicales que tuvieran o necesitarán ciertos sonidos del ambiente. De esta forma se trabajó a partir de ambos movimientos: la búsqueda exterior a partir de la necesidad interior, y la búsqueda exterior para generar la necesidad interior.

La pieza musical está escrita para banda de sonido (Paisajes Sonoros) y orquesta de Cámara, y puede definirse cómo autobiográfica, no sólo porque representa diferentes momentos de trabajo y experiencia musical, sino porque incluye todos los elementos aprendidos en mis estudios de composición. En cierta manera, trata de integrar diferentes sonoridades través de un discurso musical inclusivo, que aloje distintas posibilidades musicales dentro de una estética que prima en lo atonal pero abraza la tonalidad, y en menor grado, también lo modal y serial.

Gran parte de las experiencias y situaciones musicales provienen de paseos en la naturaleza en Lican Ray, Viña del mar, en el sector de las Vizcachas y en el centro de Santiago, por lo que cada uno de las secciones, o paisajes imaginarios, provienen o se sitúan dentro de Chile.

Existe también dentro de la pieza, la intención de rescatar sonidos que son propios de nuestro país, como aquel proveniente del sapito de cuatro ojos y los sonidos del metro, junto con la variedad de especies de pájaros de la zona central, con la

intención de poner énfasis en la audición de la naturaleza y los lugares que nos circundan.

Me parece de especial importancia este ejercicio de escucha hacia nuestro entorno porque nos conecta al mismo tiempo con algo esencial en nosotros. Escuchar poniendo atención, permite que exista todo lo demás, esa parte de la realidad que se escapa por el hecho de estar encerrados en nosotros mismos gran parte del tiempo.

Creo importante destacar que cada uno tiene dentro de sí diferentes diálogos y pensamientos que juegan el papel de paisajes sonoros, que funcionan como lugares donde habitamos con la mente y que por lo tanto también influyen en nuestro comportamiento, por lo que la audición detenida de los diálogos y pensamientos que en la mente ocurren, permiten una mirada más amplia a la vez de nosotros mismos. Menciono esto pues creo que a partir de estas vivencias internas, uno también puede recopilar material musical para trabajar, junto con las impresiones externas que uno percibe y recibe auditivamente.

A partir de esta idea tal como se mencionó anteriormente esta pieza posee diferentes aspectos que reflejan una clara búsqueda de identidad, por lo que tiene un carácter autobiográfico. Cada sección se relaciona con ciertos recursos musicales aprendidos durante la vida universitaria y pone énfasis en la forma en que pueden ser utilizados dentro de una misma pieza musical. Por otro lado cada parte de la obra corresponde a una parte de mi vida en relación a cómo me relaciono yo con mi ambiente en diferentes estados de conciencia.

Esta pieza musical pone relevancia a la forma de escuchar los entornos interiores y exteriores, percepción filtrada por los diferentes estados emocionales y de atención que tenemos durante el día. El arte de la escucha musical pasa por la forma en que me relaciono con mis propios sonidos interiores, mis diálogos y mis desórdenes que otorgan una percepción de un mundo sonoro interior. A su vez, el

oído exterior está atento a los timbres y ritmos que ocurren dentro del ambiente, filtrando información a través de cierto grado de conciencia estética, o percepción de ciertas cualidades llamativas de un sonido que parecen ser percibidas según un determinado contexto psicológico o estado mental de apertura a lo que ocurre. De esta forma Paisajes imaginarios al sur del mundo es una obra que transcurre entre dos mundos: la realidad interior y exterior.

Al mismo tiempo también se relaciona con la integración de dos mundos interiores: la música contemporánea y la música popular, sin considerar estas definiciones o categorías para la composición musical, simplemente utilizando ciertos elementos de ambas estéticas dentro de una misma pieza.

Explícitamente trata el tema mapuche, más que desde un punto de vista político o social (que también es parte de la intención de la pieza), desde un punto de vista estético, haciendo alusión a cierta parte de la tradición de la música de tradición escrita en Chile, en volcarse a las culturas ancestrales que residen en nuestro territorio como parte del proceso de mestizaje musical que ha caracterizado a la música docta en los últimos 30 años.

MARCO METODOLÓGICO

1. Planteamiento del Problema:

Toda organización sonora tiene una cierta forma de ser escuchada:

La música contemporánea tiene una forma cierta de escucha, centrada en el lenguaje utilizado por el compositor.

El Paisaje Sonoro como un acontecer de la escucha tiene una forma cierta de escucha, que se focaliza en las estrategias de grabación que intenciona el creador, para luego acontecer según las condicionantes que predeterminan las estrategias del auditor y el contexto donde suena la grabación.

Sin embargo, la escucha, como fenómeno perceptivo dependiente del oído y del condicionamiento social y cultural, está determinada por la atención de un oyente, es decir, por los diferentes estados de conciencia, los que alteran la audición y determinan la manera de escuchar u oír determinados sonidos en un momento dado.

Por otro lado, cada forma de organización musical, ya sea un género o tipo de música condiciona a su vez la forma de escuchar una determinada música.

2. Hipótesis:

Al integrar varias formas de organización y estructuración del sonido, por medio de una variedad de usos de lenguajes y procedimientos estilísticos, puedo predeterminar diferentes condicionantes para focalizar en cierto grado la atención, y en consecuencia, tipos de escucha, centradas en las diferentes vías de acceso a la música, esto es, a través del lenguaje, por tanto cognitivo; lo sensible, que se relaciona con la afectación que se presenta al cuerpo; y lo emocional, condicionado por el uso de ciertas escalas y modos.

3. Objetivo general:

Predeterminar tipos de escucha que pueden condicionar en cierto grado la atención para lograr una estética determinada.

4. Objetivos específicos:

1. Investigar y definir diferentes tipologías de escucha.
2. Revisar bibliografía relacionada con el concepto de Paisaje Sonoro.
3. Buscar piezas musicales de referencia que utilicen sonidos grabados.
4. Crear una pieza musical que permita condicionar diferentes formas de escuchar, al integrar lenguajes y técnicas de la música docta de tradición escrita y de otras músicas, junto con grabaciones de sonidos de diferentes locaciones de Chile.
5. Grabar diferentes entornos sonoros de la zona sur y de la zona central de Chile.
6. Elegir las técnicas y estilos a ser utilizados en la pieza musical, de acuerdo a las grabaciones y los tipos de escucha para cada parte de la pieza.
7. Elegir la instrumentación de la pieza musical.
8. Comenzar a crear diferentes frases musicales a partir de los paisajes y sonidos grabados
9. Editar los sonidos y los Paisajes Sonoros para ser utilizados en la pieza musical.
10. Escribir la pieza musical y organizar la estructura o partes de la composición.

11. Analizar una pieza musical que tenga similitud con la pieza a proponer

12. Analizar la pieza musical final para ser incluida en la tesis

5. Metodología de Investigación

Esta investigación se inició con un estudio bibliográfico acerca del Paisaje Sonoro, para conocer los exponentes que han trabajado este concepto a lo largo de la historia. Luego se realizó una indagación discográfica, buscando los principales referentes musicales latinoamericanos, europeos y de otras localidades del mundo que han usado grabaciones de sonidos del entorno para trabajar en su música, categorizando diferentes tipos de música y líneas de trabajo con el concepto de Paisaje Sonoro.

A continuación se hicieron dos entrevistas a dos exponentes nacionales que han trabajado este concepto, un cuestionario estructurado al compositor Cristián López y una entrevista semiestructurada al musicólogo José Pérez de Arce, dando cuenta del Estado del Arte en nuestro país.

Después de recopilar la información se realizó un análisis comparativo de las propuestas. Se definieron dos modelos de tipología de escucha en forma paralela a este trabajo. Luego comencé a definir los lugares donde grabar los sonidos que serían parte de la pieza musical.

Se tomaron muestras sonoras de las localidades de Viña del Mar, en el sector de Reñaca en Invierno, Lican Ray, Parque Conguillío y el sector de las Vizcachas en Santiago. También fueron grabados sonidos del metro de la Región Metropolitana, y de artefactos como una RadioAM/FM, aires acondicionados, entre otros. Luego se seleccionaron ciertos audios de personas hablando, los cuales fueron extraídos de Internet de acuerdo a una previa solicitud y autorización.

La edición y mezcla general de los sonidos fue hecha con el programa Adobe Audition.

Paralelamente al proceso de grabación y edición de los sonidos fue construyéndose la pieza musical, utilizando un software de edición de partituras para transcribir la escritura a mano para orquesta de cámara.

MARCO TEÓRICO

1. Antecedentes del concepto Paisaje Sonoro.

1.1 El Futurismo

Movimiento originado en 1909 por el artista y escritor Filippo Tommaso Marinetti ³ Este poeta defendía la necesidad de desechar todas las concepciones artísticas anteriores para poder desarrollar un nuevo arte apropiado a una época basada en la tecnología.

Parte de su manifiesto declara “Nosotros decimos que la grandiosidad del mundo ha sido enriquecida por una nueva belleza, la belleza de la velocidad. Un coche de carreras cuyo techo está adornado con grandes tubos, como serpientes de respiración explosiva... todo esto es más bello que la famosa estatua griega La victoria de Samotracia” (Morgan, 1999).

La manifestación de una nueva belleza para su época dentro de su discurso incluye en el arte el mundo técnico que a la sazón estaba despertando en ese entonces (Prieberg, 1964). Quería provocar la ruina de la tradicional civilización occidental y luego proceder a formar un nuevo mundo, mejor, contemporáneo.

Se juntaron con Marinetti numerosos artistas, escritores, escultores. Trabajó directamente con Francesco Balilla Pratella, compositor y músico, quien editó el “Manifiesto de los músicos futuristas” que abogaba por la utilización de escalas microtonales y de combinaciones polirrítmicas, una distancia con el Romanticismo. y en cuanto a su poética la relacionaba con “el espíritu de la multitud, de grandes fábricas, de trenes, de líneas transatlánticas, de combates navales, de coches y aviones” (Marinetti, 1972).

Sin embargo el máximo exponente musical en la corriente futurista fue el pintor italiano Luigi Russolo (1885-1947). En 1913 editó su propio manifiesto titulado “El arte de los ruidos”. Si Pratella había puesto énfasis en la expansión de los

³ Morgan R., La música del siglo XX, 1999

recursos tradicionales tonales, rítmicos e instrumentales, Russolo exigía una ruptura radical con toda la música del pasado y una correspondiente aceptación de todas las nuevas posibilidades sonoras disponibles. Se declaró en su manifiesto:

“El arte de la música, en un principio, buscó y llegó a alcanzar una pureza y dulzura de sonido. Más tarde, mezcló diferentes sonidos, pero siempre en un intento de mimar al sonido con armonías suaves. Hoy en día, al ir creciendo de una forma más complicada, busca aquellas combinaciones de sonidos que llegan al oído de la forma más disonantes, extraña y dura. Nos acercamos, por lo tanto, y de una forma cada vez mayor, hacia la música del ruido” (Morgan, 1999).

El descubrimiento artístico del ruido fue consecuencia de la idea de introducir el mundo de las máquinas en la obra de arte musical. De esta forma Russolo desarrolló un sistema periódico de las familias de sonidos que habían de utilizarse en la venidera “orquesta futurista”³. En este sentido inventó series de nuevos instrumentos llamados **Intonarumori** (entonadores de ruidos) a los que dividió en seis tipos de timbres diferentes: “booms, silbatos, susurros, gritos, sonidos percutidos y sonidos vocales (humanos y animales)”. Los ruidos se producían cuando un diafragma estirado comenzaba a vibrar. Como la velocidad de la vibración variable producía una nota continua e ininterrumpida. Empleaban corriente de baja tensión y eran vibradores con interruptores. La corriente la obtenían de simples acumuladores⁴.

Era fundamental para Russolo la búsqueda de nuevos medios para producir sonidos, de ahí la necesidad de construir sus propios medios como declara:

“...Los músicos futuristas debemos sustituir la limitada variedad de los timbres de los instrumentos de la orquesta actual por la infinita variedad de los timbres que existen en los sonidos reproducidos por mecanismos apropiados” (Slonimsky, 1971)

³ Prieberg, 1994, *Música y máquina : música concreta, electrónica y futurista. Nuevos instrumentos.*

⁴ Idem

Algunas de las obras de Russolo compuestas para conjuntos de *intonarumori*, fueron “El despertar de una gran ciudad y un encuentro de coches y aviones” interpretadas en Italia y Londres en 1914, las que generaron una fuerte agitación por parte de la crítica⁵

En 1916 el movimiento futurista, gracias a los cambios políticos ocurridos en Italia y Europa torna su mirada desde lo internacional hacia una mirada más nacionalista, lo que provocó la decadencia del futurismo (Prieberg, 1964).

En 1924 construyó el *rumorarmonio* un instrumento similar a un armonio, que podía producir siete ruidos diferentes y doce grados distintos. Al respecto Russolo señala:

“Este instrumento tiene la forma de un armonio corriente con dos pedales de bajo. En lugar de teclado hay siete palancas deslizables con determinada distribución que corresponden a las distintas distancias de las escalas diatónica y cromática. Cada una de las palancas sirve para un ruido diferente y con su desplazamiento se obtienen todos los timbres conocidos hasta ahora en la orquesta. De este modo no solo pueden obtenerse tonos enteros y semitonos, sino también fracciones más pequeñas del semitono, cuartos y octavos de tono; en suma, todas las posibilidades del sistema enarmónico”. (Prieberg, 1964)

Pierre Schaeffer en su diario de la Música concreta menciona a Luigi Russolo como el precursor del montaje radiofónico de ruidos (Prieberg, 1964).

Los futuristas no querían hacer música de máquinas. Jamás tuvieron la intención de hacer un retrato de la técnica, una representación literal de los cambios tecnológicos ocurridos en su momento histórico. Russolo detestaba la copia naturalística de los ruidos en el sentido del poema sinfónico del romanticismo tardío. “El empleaba siempre estilizado el nuevo material acústico – desligado de su significado primario -, como símbolo de un nuevo sentimiento vital, como brutal grito primigenio, sediento de lucha” (Prieberg, 1964). Su orquesta que abarca

⁵ (Morgan R. , 1999)

ruidos como crujidos, trueno, murmullos golpes y voces, comprende fenómenos acústicos no sólo de la técnica, sino de todos los campos de la naturaleza.

1.2 Música concreta

1.2.1 Origen

Schaeffer comienza sus primeros experimentos con discos en *Études aux chemins de fer*, *Étude aux tourniquets* y *Étude aux Casseroles* en 1948. En 1949 comenzó la colaboración con Pierre Henry, autor de una *Sinfonía para un hombre solo* (que incorporó luego la coreografía de Maurice Bejart), para la misma época en que Cage compuso obras para un piano preparado con objetos de metal, goma y otros materiales en su interior. En 1950 apareció la grabadora de cinta y Henry creó su *Concertó des ambiguïtés* y música incidental para una pieza de teatro. En 1951 la música concreta se presentó en los cursos de Darmstadt, donde despertó el interés de jóvenes como Boulez y Barraqué, y no tan jóvenes como 1, Dutilleux o el musicólogo Abraham Moles que, en colaboración con Schaeffer creó la primera ópera concreta, *Orfeo* en 1953.

Pierre Schaeffer propuso el término música concreta en 1948. Era la época de los tocadiscos y la única variable conocida era fabricar surcos cerrados (bucles repetitivos) o invertir el giro del motor. Estas manipulaciones del material sonoro eran similares a los collages de la pintura. Y, si la pintura figurativa tomaba sus modelos del mundo exterior, los "objetos sonoros" lo hicieron grabando los ruidos naturales y organizándolos en músicas concretas. Luego surgió una diferencia entre esta música y la electrónica como puede oírse en obras como el "Homenaje de Joyce" de Berio o "El Canto de los adolescentes" de Stockhausen que recurrieron a múltiples fuentes, afirmando lo que se conoció como música electroacústica. Las propiedades del sonido grabado son el encuadre (planos) y el

aumento (detalles), con especial relevancia para los efectos, lo que llevó una nueva forma de escuchar y oír.⁶

1.2.2 Música Concreta y desarrollo tecnológico

“Las innovaciones en la tecnología musical, especialmente la creación de nuevos instrumentos musicales y la modificación de los viejos, ha sido una característica normal en la historia de la música occidental, que se ha ido moviendo de mano en mano con la expansión de los recursos musicales” (Morgan, 1999). La música a partir del siglo XX, comienza a enlazarse con la tecnología, de tal forma que el material sonoro depende del soporte técnico del cual proviene. Es así como en 1948 en la radio nacional francesa comienzan a desarrollarse pequeños estudios grabados, basados en las transformaciones de sonidos “naturales” (provenientes del ambiente) como el de un tren o de un piano. Estos sonidos una vez grabados pasaban por ciertos procesos de transformación como variaciones de velocidad, o play-back, el hacer que los sonidos fueran de atrás hacia delante, cinta invertida, adaptación de pequeñas porciones de sonidos, y la combinación de diferentes sonidos u overdubbing. A esta música el técnico en sonido Pierre Schaeffer le denominó *música concreta*, basada en los sonidos naturales o concretos recopilados desde el ambiente.

Schaeffer junto con el compositor Pierre Henry producen en 1950 “Sinfonía para un hombre sólo”, la primera gran obra extensa de la Música concreta. Esta pieza se basa en sonidos vocales modificados como respiración, risa, silbido, discurso que se combinan con otros tipos de sonido modificados (música orquestal, pisadas, etc.)

La música concreta propone un rompimiento con el material, con el contenido de la música. El sentido poético en la música, puede ser alcanzado por la noción de “objetos sonoros”, los cuales no hacen una referencia exacta con los sonidos. Pierre Schaeffer propone como ejemplo el Do del sonido de una trompeta, el cual

⁶ Morgan, R, 1999.

hace relación directa con la palabra trompeta que designa el sonido. Para el autor el objeto musical puro, es decir, ni sonido musical ni ruido, permite el acceso al dominio poético musical⁷

A través de la música concreta existe un cambio en la percepción del discurso y del material musical, que cambia la percepción del material sonoro desde el dodecafonismo. En un comienzo es una respuesta tecnológica que se observa como una salida al serialismo dodecafónico y a la tonalidad. Al poder grabar cualquier sonido externo como parte del material musical, incluye cualquier sonido, más allá de la escala o la serie que pueda ser utilizado. Podemos resumir los cambios estéticos de esta música en:

1) El timbre: Novedad en la manipulación sonora y la variedad de timbres fuera de los instrumentos musicales tradicionales.

2) El concepto de forma musical: Al no existir frases musicales o series, comienza a parecer el concepto de bucle o repetición de estructuras sonoras, más que formas al estilo tradicional de la música tradicional occidental del siglo IX y principios del siglo XX.

3) Ruidos como parte del discurso musical

4) La tecnología como recurso instrumental y compositiva

Estos principios modelarán, luego en la década del 50, las bases de la Música electrónica, que utilizará la tecnología para crear timbres a partir de ondas sinusoidales que se suman, a través de Stockhausen y otros compositores⁸.

La relevancia de la Música concreta recae no sólo en los adelantos tecnológicos que se vislumbran a través de la grabación de sonidos, sino que además es el nido común de compositores que luego experimentarán con la Música electrónica. Boulez, Messiaen, Stockhausen pasaron por Radio France junto a Schaeffer,

⁷ Schaeffer, P. *Qué es la Música concreta* (1959).

⁸ (Morgan R. , 1999)

trabajando con sonidos grabados, por lo que es un paso dentro del período de búsqueda en el siglo XX.

2. Introducción al Paisaje Sonoro

El sonido en el siglo XX, como fenómeno acústico, pasa a ser parte del discurso musical. John Cage citado por Murray Schafer, pionero en el campo del paisaje sonoro, define música como: “Sonidos, sonidos alrededor nuestro, así estemos dentro o fuera de la sala de concierto” (Schafer, 1969)

Para el compositor canadiense el universo sonoro que nos rodea, es parte del dominio de la música. Esto permite ensanchar los límites tradicionales de esta disciplina, incluyendo el ruido, como elemento característico de las sociedades modernas.

El ruido como “cualquier señal sonora indeseada” (Schafer, El nuevo paisaje sonoro, 1969), es introducido como material para la creación por medio del trabajo de los futuristas a principios de siglo.

Al respecto Luigi Russolo, compositor y artista visual del movimiento futurista, plantea observando el pasado que “reconociendo que los ruidos dominaban de cualquier modo nuestras vidas, sugirió que deberían ser incorporados en la música” (Schafer, 1969)

En 1913 Russolo escribió un manifiesto “El arte de los ruidos”, en el cual señaló que “desde la invención de la máquina (revolución industrial) el hombre iba siendo gradualmente condicionado a estos nuevos ruidos y que este condicionamiento estaba modificando su sensibilidad musical” (Schafer, El nuevo paisaje sonoro, 1969)

Este planteamiento de la música, que incluye al ruido y a los sonidos del ambiente, abarca una nueva forma de concebirla, desde un nuevo lenguaje, que implica modelos de escritura diferentes a los convencionales, provenientes de la tradición

occidental, para poder describir y graficar los sonidos del ambiente. A su vez, introduce el concepto de conciencia sonora y de ecología acústica, acerca del papel del hombre en la emisión y producción de sonidos en diferentes contextos⁹

En este nuevo paradigma, el desarrollo de la escucha atenta hacia los sonidos del ambiente es fundamental para el compositor, tanto por el estado de alerta de los sonidos que son recibidos, y que por tanto sirven de material compositivo, como también para estar presente a lo que ocurre en cada instante. Este ejercicio auditivo de percepción de los sonidos del entorno corresponde a una nueva forma de acercarse al ambiente, sin dar por hecho, o pasar desapercibido, los fenómenos acústicos que transcurren alrededor del día.

2.1 Origen del concepto Paisaje Sonoro

El concepto de Paisaje Sonoro, se origina en el campo de la Música concreta con el trabajo de Walter Ruttmann en *Week end* (1930) y posteriormente con Pierre Schaffer, a finales de los años cuarenta¹⁰.

El término paisaje sonoro fue acuñado por Murray Schafer en los años setenta, para describir los efectos que generaban los sonidos del ambiente en la salud humana.

De acuerdo a la evolución histórica de los ambientes en los que ha vivido el hombre, Schafer destaca tres posibles paisajes sonoros: 1) paisaje sonoro de la naturaleza, sin intervención o con poca intervención del hombre; 2) Paisaje sonoro pastoril, de campo, con voces humanas, sonidos de animales ; 3) paisaje sonoro de las ciudades, producto de la revolución industrial los sonidos de las máquinas e industrias predominan por sobre los sonidos de la naturaleza, los animales y los hombres¹¹

⁹ Schafer, M, *El nuevo paisaje sonoro* (1969)

¹⁰ Rocha, M., *Estructura y percepción psicoacústica del paisaje Sonoro electroacústico* (2009)

¹¹ (Schafer, 1969)

2.2 Definición del concepto de Paisaje Sonoro

Schafer define el Paisaje Sonoro como “cualquier campo acústico de estudio” o “un medio ambiente acústico” (Schafer, *The tuning of the world*, 1977). Barry Truax diferencia lo que es un “medio ambiente sónico de un paisaje sonoro” (Rocha, 2009). El primero comprende toda energía acústica en un contexto dado, mientras que el segundo es “la comprensión de ese medio ambiente sónico por aquellos que viven en él y lo están creando continuamente” (Truax, 2001).

Para hablar de un paisaje sonoro electroacústico es necesario crear una nueva definición: “la grabación (mono aural, estéreo o multipistas) de un paisaje sonoro, en donde las particularidades de la grabación (tipos de micrófonos, si los micrófonos están estáticos, o cualquier soporte de grabación) determinará sus cualidades” (Rocha, 2009)

Para el compositor Cristián López, el paisaje sonoro es “un acontecer del escuchar” (López, 2016). Esto quiere decir que somos capaces de percibir los sonidos en un cierto momento dado. Todo proceso posterior a la escucha de los sonidos, ya sea la escritura o grabación de estos sonidos, son parte ya de una creación personal, o parte de la subjetividad del individuo que percibe esos sonidos.

Como plantea Truax, la audición, el fenómeno consciente de escuchar, es fundamental, ya que constituye la interfase entre el individuo y el ambiente, por lo tanto, el paisaje sonoro es el sistema resultante de la suma de estos dos componentes¹². Para Arkette (2004) el sonido nunca es neutral en la medida en que detrás de él hay una experiencia fenomenológica de escucha realizada mediante el cuerpo. Desde esta perspectiva el sonido ambiente está determinado por la presencia humana¹³.

¹² (Rocha, 2009)

¹³ Spencer, C. Música, Ciudad y Paisajes Sonoros en Chile: una introducción. *Resonancias*, p.13-20 (2013)

2.3 Características del Paisaje Sonoro

La percepción del Paisaje Sonoro pasa, según Schafer, por diferentes niveles de alternancia de la atención, al momento de escuchar.

Como alegoría de la pintura, en música se pueden distinguir dos aspectos, en los que se puede graduar los niveles de percepción auditiva: figura y fondo, existiendo distintos grados o planos de atención en la escucha musical. De acuerdo a estos planos de audición podemos encontrar las siguientes cualidades o sonidos dentro de un paisaje sonoro¹⁴:

- 1) *Sónidos tónicos* (keynotes sounds), que son aquellos sonidos particulares que caracterizan y le dan sentido a un lugar, y por lo mismo dejan a veces de escucharse conscientemente y quedan como fondo.
- 2) *Sonidos señales*: Los sonidos que existen en un primer plano y que son escuchados de manera consciente. Son más figuras que fondo, y la mayoría de las veces representan códigos (la sirena de una ambulancia, el timbre o campana en un colegio, etc.)
- 3) *Sonidos importantes* (soundmarks): Sonidos que los individuos identifican como sonidos claves de su comunidad (la campana de su iglesia, el cañonazo de las 12, etc.)

Existe otra clasificación para los sonidos de acuerdo al grado de manifiesto en los diferentes planos sonoros:

- 1) *Sonidos ground*: Que se manifiestan como sonidos fondo.
- 2) *Sonidos de figuras*: Que se manifiestan en un primer plano (foreground)

¹⁴ Schafer, M. The tuning of the world (1977)

Existe además un tercer nivel que corresponde al lugar desde donde se escuchan los sonidos denominado campo (field) ¹⁵.

2.4 Otros conceptos relacionados con el Paisaje sonoro, el Arte Sonoro

Dentro de la diferentes tipos de prácticas artísticas podemos encontrar el Arte Sonoro, el cual se relaciona con las performances, instalaciones, la arquitectura, la poesía sonora, entre otras formas, cómo un “espacio de desestabilización para las prácticas artísticas y disciplinarias tradicionales” (Martínez, 2014).

El rol de este arte es poner a la vista el quiebre del discurso tradicional de la música y pone en duda el soporte disciplinario de las artes visuales, introduciendo el tiempo como variable del lenguaje plástico, y por ende la observación y su temporalidad como lugar de visualidad.

Para Jorge Martínez, musicólogo, docente, compositor y artista sonoro, el arte sonoro desafía todo encasillamiento de la forma en lenguajes o prácticas canónicas, pues su eficacia expresiva esta jugada por los límites de lo pertinente acústico. Es decir, el arte sonoro utiliza el ruido como forma auditiva, de la que difícilmente puede ser percibida su estructura.

El Arte sonoro se plantea como una forma de escucha, y pone en juicio justamente lo que definimos como tal¹⁶.

La ruptura de la forma en que escuchamos comúnmente, de lo que podemos denominar una audición mecánica, es decir, donde los sonidos del ambiente no pasan por la conciencia, y se encuentran en un segundo plano, es parte de la praxis y del rol que cumplen las obras y las diferentes manifestaciones del Arte Sonoro.

¹⁵ (Rocha, 2009)

¹⁶ Martínez, J. Estrategia para desentrañar: la escucha en el arte sonoro. (2014)

Si nos ponemos en el supuesto de escuchar el sonido de un celular en medio de un concierto de música docta contemporánea, que en una primera impresión interrumpe el concierto, pero que luego de un rato, vuelve aparecer, con el mismo sonido, y después vuelven aparecer diferentes sonidos de distintos celulares que comienzan a interrumpir la pieza musical, y en vez de tener el estereotípico sonido “ring” del celular, al final todos los aparatos tienen un sonido grabado que dice “justicia para Catrillanca” (haciendo referencia al joven mapuche asesinado por un grupo de carabineros sin justificación alguna el año 2018 en la comunidad de Temucuicui), quizás podríamos estar frente un caso de una expresión de Arte Sonoro. En este supuesto si la intención del compositor es que exista la interrupción del celular, podríamos definir esta experiencia dentro del ámbito del Arte Sonoro. Esta especie de performance irrumpe el espacio de escucha habitual al cual se remite la sala de concierto, y pone en duda todas las representaciones de la escucha que tiene el público que asistente: ir a escuchar a un ensamble o un solista interpretar una cierta música.

Para Martínez el concepto de Paisaje Sonoro, como una colección de sonidos grabados y re propuestos a su audición, no corresponde a una obra de arte sonoro¹⁷. Para el musicólogo la falta de sentido, y por tanto de estructura que tienen estas grabaciones, escapa a la búsqueda estructural que posee este tipo de Arte. Sin embargo las grabaciones de Paisajes sonoros que son utilizadas para hacer instalaciones en otros espacios sonoros, permiten una escucha activa y el quiebre de la habitualidad, habiendo un sentido y no solamente una sensibilidad con los sonidos por ellos mismos. En este caso los Paisajes sonoros, siguiendo la definición de éste más arriba, son parte del Arte Sonoro, teniendo en cuenta su funcionalidad dentro de un espacio diferente del cual fueron grabados, involucrando el tiempo y lo visual dentro de la obra presentada.

Manuel Rocha, compositor y artista sonoro mexicano, define el Arte Sonoro como “...obras artísticas que utilizan el sonido como vehículo principal de expresión, que lo convierten en su columna vertebral. La mayor parte de estas

¹⁷ (Martínez, 2014)

obras son de carácter intermedia, es decir, que utilizan distintos lenguajes artísticos que se entrecruzan e interactúan dándole una dimensión temporal a la experiencia plástica”.

Dentro del contexto de un Paisaje Sonoro, de una grabación de un entorno acústico, un sonido, por lo general, siempre remite al objeto acústico que lo emite, por lo que una vez es identificado en la escucha, esta permite un imaginario concreto de un cierto lugar. El sonido de un río inevitablemente nos lleva a imaginar el agua y un sector de naturaleza donde exista un tipo de río, de acuerdo a nuestras experiencias previas o representaciones de esas vivencias. La descontextualización de un sonido de su entorno acústico a otro espacio, puede permitir un acto creativo de escucha, “que nos descubre nuevos sentidos de lo que oímos, y que por ello se convierte en un Arte de Escucha” (Molina et Cerdà y Ferré, 2012).

De esta manera podemos encontrar como característica fundamental del Arte sonoro una forma de escuchar distinta, que desestabiliza o pone en juicio un supuesto previamente configurado de una relación sonora-espacial tradicional. Por otra parte involucra por lo general una visualidad a través del espacio, y al mismo tiempo, el uso de ciertos medios tecnológicos para su producción, considerándose al “arte sonoro como dominio artístico transdisciplinar” (López Cano, 2013).

Para el musicólogo Rubén López Cano, el concepto de Arte Sonoro es una metacategoría que incluye diferentes prácticas, y cuya definición escapa al de un solo campo disciplinario. El Arte Sonoro incluye prácticas y comportamientos tales como la instalación sonora, la escultura sonora, la poesía sonora, músicas habladas, el radioarte, el Paisaje sonoro, el audio-performance, los emplazamientos conceptuales e intermedia, la construcción experimental de instrumentos, algunas músicas electroacústicas y experimentales, y otro tipo de interacciones tecnológicas en espacios reales o virtuales. La función principal de este tipo de prácticas es “invocar la disolución de las certezas estéticas que nos dan conceptos como música, pintura, escultura, etc., colaborando a construir un

espacio emergente donde los sistemas de expectativas creados en y para los campos artísticos disciplinares tradicionales simplemente dejan de funcionar” (López Cano, 2013)

Considerando la capacidad de algunas piezas musicales para generar una escucha diferente, la intención del uso de grabaciones parciales de determinados ambientes, cumple por objetivo no encasillarse en categorías, sino más bien otorgar un contexto auditivo específico, esto es, diferentes grabaciones de ambientes naturales y urbanos, como también un contexto teórico sobre el cual trabajar y componer.

4. Música de tradición escrita y popular, una mirada integral de la Música

Durante la historia musical occidental hemos observado como diferentes modelos y paradigmas de la música han creado y definido diversos estilos, sustentados por ciertos enfoques o sistemas de composición. Cada uno de éstos contruidos con diversas reglas y normas, influenciadas por factores sociales y culturales de cada período.

Paralelamente, desde la edad media, con los juglares, trovadores y goliardos, la música de claustro y la música popular se conjugaban en espacios y formatos diferentes. La creación de neumas, y luego la escritura en pentagrama dieron pie a la homofonía, y posteriormente a la polifonía en el desarrollo de la música “de tradición escrita”. Esta característica de la escritura musical ha marcado a la música académica desde sus orígenes. No así la música popular, cuyos cantores y “tocadores” han mantenido una tradición basada en la oralidad, en el traspaso de generación en generación de melodías que se sustentan en costumbres y hechos de cierta clase de cultura o pueblo de un determinado lugar.

La música de tradición escrita se ha alimentado en la mayoría de los casos de la música popular, y de esta forma ambas han funcionado para un determinado

público. En algunos casos, se puede reconocer esta influencia de lo popular en la música docta, cuando el oyente ha escuchado aquella música en su contexto original.

En la actualidad la relación que tienen ambas músicas en nuestro país es diferente. La comunicación que antaño existía no es ya evidente, por lo que sus poéticas no encuentran en muchos casos, lugares comunes o puentes que converjan en un mismo discurso.

Para el presente trabajo de investigación la necesidad de construir una vía común entre ambos tipos de música es parte de los objetivos planteados. Integrar ambas categorías de lenguaje dentro de un mismo discurso musical permite abarcar una mayor gama de técnicas y procedimientos instrumentales y de edición para la construcción musical. Sin ir más lejos, el uso de samples en la música popular es un lugar común en la actualidad. Los trabajos de Bajofondo y de agrupaciones chilenas como Newen Afrobeat, nos permiten entender el concepto de paisaje sonoro desde la grabación de un discurso hablado que guía y enlaza el material musical, tal como ocurre en la pieza "Different trains" de Steve Reich, donde pequeños samples de las entrevistas que hizo el compositor construyen rítmicamente toda la estructura de su obra.

Para intentar establecer una relación entre la música docta de tradición escrita y la música popular, se propone un diálogo entre ambas utilizando como ejemplo dos modelos de compositores de cada una de ellas. Bajo esta premisa recurriremos información recopilada de dos Seminarios de Compositores, realizados durante el Magíster en Artes con mención en Composición musical, bajo la guía del profesor Jorge Martínez.

Para representar al modelo de Música de tradición escrita se describirán algunos aspectos de la poética de Rafael Díaz, compositor y musicólogo de la Universidad Católica de Valparaíso de vasta trayectoria en el mundo académico. Por otra parte para ilustrar el mundo popular de la música, se utilizará la propuesta estética de Horacio Salinas, guitarrista y compositor activo del grupo Inti Illimani

histórico. A partir de estos dos modelos se tratará de realizar un diálogo entre estas dos realidades, encontrando puntos en común y diferencias para así encontrar nuevas luces sobre lo que definimos como música de arte actualmente.

Para Rafael Díaz la música se percibe como un fenómeno sonoro que se vivencia primero, y que luego se sustenta en un modelo explicativo, en la representación de un imaginario a partir de una idea musical nacida de la reflexión de la experiencia.

Díaz explica cómo sus vivencias en Huasquiña, con la observación de la alteración de conciencia del alférez, la percepción de los sonidos en el cementerio del lugar, y el tránsito circular que tuvo en la comunidad, fueron traducidas a una idea de temporalidad cíclica, como concepto para trabajar musicalmente el tiempo, con sonoridades e instrumentos que pertenecen al universo sonoro de la misma festividad del pueblo visitado. La música pensada y elaborada para crear efectos sonoros da cuenta de un oído elaborado que intenta recrear con instrumentos autóctonos y partícipes de la festividad en Huasquiña, una creación musical de un concepto de temporalidad diferente (el del alférez) que trata el compositor de representar desde su punto de vista. Al escuchar la obra junto con el compositor, éste conversa sobre el efecto tartini y como “algunos pueden percibirlo” aludiendo a como todos los presentes podemos escucharlo (refiriéndose a los compositores presentes en el seminario). Esto sugiere una percepción similar de oyentes que reconocen y utilizan recursos y técnicas de un panorama musical mayor (Música del Siglo XX y XXI académica) y a un oído común (capacidades auditivas y biológicas similares). Para Díaz, indirectamente, el público al cual está dirigida su música son los alumnos de composición y los compositores de este seminario en particular.

Para el musicólogo la música se relaciona con las experiencias vividas. Las problemáticas de su música radican en la percepción sonora en determinados parajes de investigación. No trata de buscar un público a quien dirigir sus creaciones. Las problemáticas de sus obras atañen a una forma de percepción de la Música, desde el sonido, desde la representación del sonido de la naturaleza

(como el viento en Icalma) y los sonidos captados en diferentes localidades de nuestro país (el cementerio en la pampa en el norte), utilizando instrumentos occidentales tradicionales (instrumentos de cuerda por ejemplo) como también instrumentos andinos de culturas autóctonas de nuestro territorio (tarkas y sikus).

Podemos observar de esa forma como el compositor se relaciona con la música desde una mixtura de culturas, la occidental europea y la autóctona sudamericana, por medio de una experiencia íntima y una reflexión personal de lo vivido en sus viajes. La forma que adquiere su música, se vincula con la idea de temporalidad que él trata de representar en sus obras: el ciclo, la idea circular del tiempo. El uso de armónicos y multifónicos en las tarkas en su obra “Huasquiña” permiten dar cuenta de un manejo instrumental propio de la experiencia interpretativa con esos instrumentos, con un control sobre el sonido que se quiere representar. El sentido de su música está no solamente en su sintaxis, en su forma de utilizar su material sonoro, sino en un rescate del folclore y de las sonoridades de diferentes pueblos aborígenes que habitan Chile, fusionando éstas con un lenguaje contemporáneo, proveniente de la música docta de tradición escrita.

Para Horacio Salinas la creación musical nace desde una idea musical concebida internamente, en forma espontánea, que luego desarrolla en la guitarra. Salinas, guitarrista de formación autodidacta y también en parte académica, es un hombre que define una posición desde donde crea su música: lo popular, la canción, sin reflexiones sobre la forma o el tipo de música que gustaría de hacer. La música nace, según sus propias palabras, desde lo visceral, desde la sensación (Salinas, 2016).

Las problemáticas que tiene durante la creación, es respecto a la forma, en cuanto al contraste que debe haber entre dos frases, según la tradicional manera AB, que aprendió en forma particular con Luis Advis.

Para Salinas es importante el vínculo que tiene, a través de su música, con el público. “Hacer Música dentro de un contexto social, con gente que le gusta lo que estas haciendo, es impagable” (Salinas, 2016)

El material sonoro con que trabaja el líder de Inti Illimani son canciones de raíz folclórica tanto chilena como latinoamericana, haciendo arreglos musicales con instrumentos que poseen una tradición folclórica importante (guitarra, charango, bombo, quenas, etc.). La problemática principal para Salinas tiene que ver con la interpretación de sus piezas musicales, con la renovación del material creado a partir de diferentes arreglos, que permiten escuchar la misma canción, pero con diferentes clases de instrumentación para diferentes tocatas o conciertos.

Salinas habla sobre la importancia del pulso en la música, como elemento estable que permite conectar con la gente, realizando una crítica a la Música contemporánea respecto a la ausencia de esta “pulsabilidad” en gran parte de ella.

Es fundamental para el compositor que la música sea parte de un contexto social que capte el mensaje de lo que está haciendo el músico. Esta característica es propia de la Música popular y de raíz folclórica, a la cual se adhiere Salinas.

En base a esta relación del público con la música trataremos de dilucidar semejanzas y diferencias en ambas músicas, y en ambas poéticas.

En contraposición a la adherencia de las canciones populares con un contexto social, la música de tradición escrita contemporánea no está vinculada con un público masivo. No tiene una vinculación con la gente debido a diversos factores culturales e histórico-musicales que se relacionan con el grado de elaboración de un lenguaje fuera de lo tonal. Esto no permite a la gente asimilar este universo sonoro, ya que escapa a su realidad auditiva, acostumbrados a la tonalidad, como sistema de percepción y de referencia musical¹⁸.

¹⁸ Baricco, A. *El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin, una reflexión sobre musica culta y modernidad* (2003)

Así, la música contemporánea esta enclaustrada en los conservatorios, dirigida a los mismos compositores o estudiantes de composición, que perciben y dan valor a este arte, al conocer los signos y referencias que esta música alude.

La búsqueda de un público en relación con Díaz y su poética particular, no es algo explícito, y no tiene un valor a priori en su forma de componer, lo cual es parte de la estética y la propuesta de la Música contemporánea en general (Baricco, 2003).

Justamente en este punto es donde encontramos una gran diferencia con Horacio Salinas, donde esta relación con el público es esencial, y por la cual la interpretación y la renovación de las canciones creadas son algo necesario para cada concierto.

Para Alessandro Baricco, novelista y periodista, la clave de la renovación de la música culta pasa por la interpretación y el grado de espectacularidad que pueda tener ésta, de forma tal de entrar en relación con la gente, acostumbrada a estos espacios promovidos por los medios de comunicación. Las performances y los conciertos reducidos a un bajo número de oyentes, característicos de la música contemporánea se enmarcan en una tradición que no busca fines comerciales ni atraer a las masas, como intención principal.

Otra disimilitud importante entre ambas poéticas es el origen creador en cada uno. El material utilizado por Díaz corresponde a un sonido propio del ambiente que luego es filtrado y puesto en contexto según una organización que pasa por una estética contemporánea utilizando instrumentos autóctonos y tradicionales. En este sentido, existe un grado de conciencia inmediata del material que va a ser utilizado a posteriori.

En Salinas en cambio la idea musical surge de él. No podemos ser taxativos para decir que no hay un razonamiento musical, sin embargo como ocurre en muchos compositores, la idea nace en forma espontánea como una melodía, con ciertos acordes que acompañan a esta textura. No hay una reflexión sobre esta forma de componer de parte del autor. La música se desarrolla a partir

de esta idea, en su forma y en su instrumentación. La influencia musical pasa por una memoria de otras canciones y piezas de raíz folclórica latinoamericana, por lo que la conciencia de donde surge el material es más difusa.

En esta diferencia significativa desde donde surge y como se desarrolla la música en ambos compositores, podemos encontrar un patrón común: la guía de cierta intuición musical. Díaz explicita esto en su discurso, no así Salinas, de quien se puede deducir esto a partir de lo conversación hecha durante el seminario. Esta característica pareciera ser afín a todos los compositores visitados, y un rasgo fundamental en los creadores de todo tipo de música.

Otra semejanza importante es la raíz de las sonoridades de ambos compositores. Este origen sonoro corresponde en ambos a los instrumentos utilizados en sus composiciones, los cuales han sido utilizados como parte importante dentro de las investigaciones en campo en localidades de Chile y Latinoamérica. Estas experiencias comunes acercan estas dos poéticas en su materia, en su forma exterior, y no así en su forma y sentido.

En cuanto a este punto es importante tener claro cuáles son las finalidades de cada música.

El planteamiento de Díaz versa sobre un imaginario sonoro particular del autor, una suerte de narración de una experiencia sonora. El sentido que tiene su música va más allá de la idea meramente musical. La búsqueda de una percepción temporal diferente, por ejemplo en el caso de Huasquiña, que con su música intenta representar. Es decir, el sentido que tiene se relaciona con un concepto metafísico. Este concepto funciona como un núcleo que genera una búsqueda sonora especial. Este enfoque se basa en un punto de vista estético y no existe otro mensaje implícito o explícito en esta pieza particular (no así en Icalma). Esto no ocurre con la música en general de Horacio Salinas, en la cual el sentido que tiene no solo radica en su estética, sino también en un ámbito que se relaciona con una realidad social, política y cultural. Tampoco en ésta última radica un núcleo conceptual que la define, sino más bien son sus propios rasgos

estéticos los que permiten identificarla y categorizarla (estilos y formas latinoamericanas, melodías y ritmos característicos de cada país, con sus respectivos instrumentos tradicionales).

En cuanto a este último planteamiento me parece atinente pensar en la Música como arte, y reflexionar sobre que definimos como tal. Jorge Martínez, compositor y musicólogo de la Universidad de Chile, en su artículo la obra de Arte musical: hacia una ontología de la Música (Martínez, 2010), nos habla de cómo la obra de arte está más allá de las ocurrencias concretas y la pieza misma. Esta se encuentra en el devenir que tiene ésta en el tiempo, y en la multiplicidad de significados y relaciones que genera en un determinado contexto cultural. “Es en la sociedad donde se produce la obra musical” (Martínez, 2010).

Cada obra de arte musical, se puede definir por sus ocurrencias concretas (sean conciertos, partituras, grabaciones, etc.), y por el conjunto y las relaciones entre ellas, a lo cual llamamos pieza musical. Esta se representa en un determinado contexto cultural, que conoce el lenguaje y los códigos de comunicación que están implícitos en ella. “Esto quiere decir que la obra no está terminada en sí misma, sino que supone toda una red de relaciones significantes con su contexto” (Martínez, 2010).

Una pieza musical se distingue de otra por el sentido que tiene, es decir por su finalidad y la función que ejerce sobre un contexto. De esta forma existen piezas musicales que pueden ser obras de arte y otras que en palabras de Martínez son consideradas artesanales. El sentido que cada una de estas piezas cumple, es diferente, siendo importante para las piezas artísticas romper los esquemas conceptuales que definen que es arte como parte de su discurso. Estas poseen un lenguaje complejo por lo general, son mentales, de un alto grado intelectual. No así las piezas artesanales que crean moldes similares, de una decodificación más sencilla, de una naturaleza corporal, consideradas habituales y cotidianas dentro de una cultura, cuyo sentido y búsqueda radica en cumplir ciertos roles sociales claramente definidos, y no transgredir los límites que definen que es la música, como las primeras nombradas.

Las piezas artesanales utilizan a menudo clichés musicales para relacionarse con el público y cumplir su función social, como es el caso de las bandas sonoras de películas.

Dejando claro que existen claras diferencias entre las piezas artísticas y las artesanales, se debe también hacer hincapié en las excepciones que ocurren con determinadas músicas, que si bien son de naturaleza artesanal, en la percepción social son consideradas como obras de arte, pese al cumplimiento efectivo de su rol (Martínez, 2010).

En este contexto, las piezas musicales de Horacio Salinas podríamos definirlas como artesanales, ya que no tienen como fin discutir y reflexionar sobre que es música, lo cual se observa en su lenguaje musical. La música de Salinas se enmarca en la tradición popular que utiliza la tonalidad y los modos como parte de su estructura, sin cuestionar este enfoque. Parte de las piezas instrumentales de Inti illimani sirven, en parte, para satisfacer una demanda social de “sentido de pertenencia” de espíritu latinoamericano y regionalista, a través de recursos musicales que se caracterizan por ciertos rasgueos con ritmos bien definidos como el de la cueca, el joropo, el vals, etc., reconocibles y ampliamente aceptados por nuestra cultura. No por esto sus piezas no son consideradas obras de arte, sino al contrario, el sentido que adquieren dentro del contexto social las convierten en íconos con una apreciación altamente significativa, con lo cual nadie negaría que “el Mercado testaccio” o “alturas” son obras musicales.

Las piezas de Rafael Díaz, están elaboradas con un lenguaje más complejo, poseen un núcleo conceptual y no buscan una relación explícita con el público. No podríamos llamarlas obras musicales por estos motivos, pero sí se puede decir al respecto que están en búsqueda de una percepción que transgrede los límites musicales, y que nos sitúan en otro lugar, en la contemplación de un objeto sonoro distante, el cual vamos apreciando por sus diferentes rasgos, en cuanto a sus sonidos, su textura, los colores orquestales alcanzados, y todo lo que nuestro oído alcanza a paladear (Martínez, 2010).

Otro aspecto importante para diferenciar ambas músicas, es el paradigma musical que cada una de ellas representa. Singularmente, la música popular y la música contemporánea docta se paran desde dos faros diferentes, donde cada cual ilumina y define que es música para distintos mares u océanos de gente que la escuchan.

El paradigma de la Música contemporánea docta define la música en cuanto a sonidos. Esto implica que el ruido, llámese a este un sonido molesto (y no un sonido dañino para la salud física y psicológica de una persona), puede ser parte de una pieza musical, y cumple un rol específico en ella (generar un grado de tensión, como en la música espectral por ejemplo). La música podría ser una combinación de sonidos altamente organizados con un fin estético claro, definido por el compositor. Las implicancias de esta definición abarcan un sinfín de estilos y géneros musicales, en la cual caben todas las categorías posibles.

El paradigma de la Música popular en cambio, se basa en el uso de una cierta textura, por lo general, la melodía acompañada, y de un material sabido y reutilizado constantemente, la tonalidad y el uso de cadencias ampliamente conocidas dentro de un rango armónico delimitado. La música es melodía, es canción, dentro de esta visión. El ruido no cabe en esta música más que como un elemento dramático dentro de un video clip o una introducción “rupturista”.

Baricco relaciona la creación de la música “ligera” o popular dentro de la modernidad (del siglo XX en adelante) con las obras de Puccini, por el sentido comercial y la búsqueda del espectáculo, que producía éste a través del teatro musical. Es por medio de éstas piezas que la idea de obra cambia en su función de ser arte, y pasan a ser reflejo de “los deseos y expectativas del público” (Baricco, 2003). Es decir comienzan a ser obras para el consumo: rápidas, sin reflexión, de fácil acceso, y no requieren esfuerzo alguno para comprenderlas. El arte musical para convertirse en producto musical. Es desde este punto de la historia, que se van a comenzar a producir tanto obras de arte como piezas netamente comerciales, sumidas a la moda y a las necesidades de la gente, y del mercado según el autor.

Baricco propone que la espectacularidad de la música tanto de Puccini como Mahler, permiten un contacto de la gente con su propio momento histórico y cultural (la modernidad), a diferencia de la música contemporánea de la segunda escuela de Viena, que se cierra frente a su propia dialéctica musical con su sistema serial. Este sistema sería el responsable de una falta de comunicación y relación de la gente con la música contemporánea desde el siglo XX en adelante, siendo este hecho un punto de ruptura clave en la comprensión de la música docta por parte del público en general.

Podemos inferir de esta hipótesis que la Música popular es la música capaz de reflejar las necesidades de la gente en una sociedad del consumo, no así la música contemporánea docta, que no refleja su propio tiempo ni los deseos de las personas.

Existen bajo estos supuestos falsas premisas en relación a las categorías tratadas.. No toda obra contemporánea es atonal, ni tampoco toda música popular que sea “espectacular” sea el reflejo de una sociedad. El desconocimiento de la música contemporánea de compositores como Arvo Pärt, Steve Reich, Morten Lauridsen, entre otros, incluyen conceptos de espectacularidad que difieren de una superficialidad de gestos grandilocuentes para atraer la atención solamente, y sirven a propósitos estéticos que se originan desde una necesidad de expresión real, que no por eso no son comerciales, sino que funcionan desde una lógica de creación personal honesta, que luego una vez llevada a cabo por medio de interpretaciones, conciertos y grabaciones tienen un impacto comercial. Esta realidad permite a los compositores seguir creando y teniendo un sustento dentro de esta sociedad de consumo.

En síntesis, aventurarse en la difícil tarea de definir que es música, desde lo popular o lo docto, desde el rock o la música contemporánea, es un juego sin sentido en el contexto actual. El conocer diferentes ámbitos de un mismo fenómeno sonoro, desde lo visceral, lo corpóreo hasta lo intelectual o mental, permite una mirada más amplia de un panorama que dista mucho de ser algo bien definido y categórico. La búsqueda de verdades objetivas en el arte siempre ha

sido un ideal científico que pocas veces logra acercarse a la percepción de la esencia de lo musical. La contemplación de un universo sonoro heterogéneo y con diferentes fines, logra abarcar la música como un todo, con distintas aristas, apuntando hacía un lugar común: la expresión de una realidad musical interior que se mueve hacia algo exterior: partitura, interpretación, concierto, etc. Tener conciencia y un sentido de ese “otro” que está escuchando lo que estamos haciendo, puede ser parte o no de la manera de relacionarnos con el público, pero no nos dejan ausentes del fenómeno comunicacional.

Las distancias entre música contemporánea docta y música popular están definidas por sus sentidos y sus direcciones: ser arte y ser objeto público de consumo. Sin embargo pese a sus direcciones, en cuanto a la intencionalidad que pueda tener un compositor para crear una obra artística o una canción, pueden ser percibidas por otros como exactamente lo opuesto, ya sea por características intrínsecas a ella, o por la transformación que a ésta sucede en el tiempo dentro de una sociedad. Tan fundamental es así la percepción del objeto musical dentro de un contexto social, que construye y define en gran medida que es arte.

Podemos intuir entonces que existe algo inmanente en aquellas piezas que trascienden en el tiempo y perduran por su capacidad de interpretación y reinterpretación según diferentes contextos culturales e históricos. De esta forma una canción de los Beatles puede ser una obra, como un Minueto de Bach una simple pieza artesanal sonando en un teclado Casio.

Saber distinguir desde donde nos movemos y para que estamos creando, nos permite tener una dirección, otorgando sentido a nuestra labor compositiva. A su vez, esto nos hace darnos cuenta de que es lo que queremos realmente con lo que estamos haciendo. Es por este motivo que es necesario tener claro cuáles son las dialécticas de compositores doctos y populares como Díaz y Salinas, pues a través de ellas podemos observar cuáles son las líneas artesanales o artísticas que forman parte de nuestro propio material al crear. Apremiar ambos mundos, tanto lo popular como lo docto, como parte de un todo general es la percepción

que permite vagar y crear desde un lugar más cercano a uno, y por lo tanto, más honesto y verdadero.

Estas dos perspectivas también nos permiten darnos cuenta de dos maneras o formas de escuchar, que para ambas músicas están predeterminadas por el material musical utilizado y por los lenguajes y técnicas que se usan. Cada una de ellas plantea una cierta disposición a la escucha. La música docta de tradición escrita condiciona la audición hacia los elementos del lenguaje, y por tanto la composición se enfoca principalmente en la disposición y organización del material musical. La música popular condiciona la audición hacia el placer y la sensación que produce al ser escuchada. El material musical se estructura de una manera estereotipada por medio de una forma dada, la canción, permitiendo al auditor reconocer y prever lo que vendrá en el discurso musical.

Ambas maneras o disposiciones para escuchar se sitúan desde diferentes lugares y con propósitos expresivos diferentes. La música docta de tradición escrita tiene en la mayoría de los casos el fin de ser una música de arte, que cuestiona la definición de Música y que trata de expresar una reflexión sobre los recursos utilizados y la estética que plantea. Por otro lado, la música popular tiene la intención de entretener y hacer disfrutar por medio del goce estético y el baile, sin cuestionar los recursos y los procedimientos utilizados para su creación, sino más bien pretende repetir y prolongar fórmulas y metodologías ya conocidas para lograr ciertos resultados o productos similares.

Según Copland (1994) existen tres planos para escuchar la música: 1) el plano sensual; 2) el plano expresivo; y 3) el plano musical. De acuerdo a estas categorías podemos relacionar como la música popular se encuentra focalizada, en general, en dos planos de escucha: el sensual y el expresivo, permitiendo al auditor sentir el placer que ella produce e identificar el carácter de la pieza o canción escuchada, ya sea triste, solemne, alegre, etc. La música docta de tradición escrita estaría principalmente focalizada en una escucha dentro del plano puramente musical, donde las habilidades analíticas y la formación del auditor le permiten apreciar la estructura y la organización del material sonoro.

De esta forma podemos encontrar dos formas de acercarse al fenómeno musical según los tipos de música y los planos de escucha. Sin embargo, Copland no propone una categoría de escucha sensible, que no está determinada por la organización del material musical o por la educación del auditor.

Roland Barthes, en su artículo “Ascolto” de la enciclopedia Einaudi, propone una cuarta categoría de la audición, que es aquella que utilizan los animales cuando van a ser cazados por un depredador, la cual se relaciona con los sonidos del ambiente o la naturaleza, y la que los aborígenes de diferentes culturas utilizarían para identificar los cambios de su medio.

Esta primera escucha corresponde a una afectación en el oyente que para Jorge Martínez se relaciona con un primer acercamiento de una señal que interrumpe el campo perceptivo, y atrae la atención de un sujeto, desviando ésta hacia un “algo” acústico externo a él. Según Dennis Smalley esta afectación se denomina “substitución de primer orden” (Martínez, 2009).

Luego de este primer acto sensible o escucha, pasaríamos a un segundo orden de sustitución del gesto, donde existe una representación de éste, una imagen y a la vez una ordenación de los trazos percibidos. A este segundo orden correspondería la creación e identificación del sonido como tal, en la que opera el lenguaje, y por tanto se considera un acto mental y cultural.

A esta clasificación correspondería la escucha del Paisaje Sonoro, como organización y representación de sensaciones acústicas que en un principio fueron gestos que llamaron la atención desde el ambiente, pero que luego devinieron en una organización delimitada de cierto tipo de sonidos dentro de un determinado contexto.

Pierre Schaeffer en su “Tratado de los objetos sonoros” propone cuatro niveles de audición: oír (ouïr), escuchar (écouter), entender (entendre), y comprender (comprendre). Estos modos de audición van desde lo más simple hasta lo más complejo, es decir, son progresivos en cuanto al grado de complejidad de cada uno de ellos. Así el oír, correspondería al nivel más básico, donde sólo seríamos

capaces de “fijar un lugar en espacio que presenta una señal sonora” (Martínez, 2006). En el segundo nivel, el auditor estructura aspectos dimensionales de la señal percibida, definiendo ciertas trayectorias temporales de ella. En este segundo modo, la señal no se percibe como algo aislado, sino como un objeto sonoro. En el tercer nivel de audición, entender, el oyente es capaz de percibir todo un sistema referencial cultural de cierta complejidad, en donde los objetos sonoros se relacionan entre sí mediante una forma de lenguaje que reúne a estos en un determinado contexto. En el último nivel de audición para Schaeffer, comprender, el auditor sería capaz de identificar “formas complejas, estructuras o macroestructuras, de carácter lingüístico determinado, y que derivan en un sentido simbólico, de carácter consensual” (Martínez, 2006).

Todas estas categorías que suponen diferentes planos, niveles y modos de escuchar permiten comprender el fenómeno auditivo desde diferentes aristas y contextos.

Para la integración de lenguajes diferentes, desde la tonalidad hasta la atonalidad, desde la música popular hasta la música docta contemporánea de tradición escrita, pasando por la modalidad y el serialismo, junto con una banda de sonidos grabados y estructurados bajo una cierta disposición, es necesario tener diferentes perspectivas y planos desde donde poder entender y comprender los procesos sintáctico musicales que serán presentados, no sólo desde el punto de vista analítico musical, sino también mediante todos los tipos de escucha posible que permiten identificar a un mismo fenómeno perceptivo, desde distintos puntos de vista.

Tanto los diferentes planos de audición de Copland, los modos de escucha de Schaeffer, como las categorías de orden de la escucha planteadas por Martínez, permitirán el desarrollo e integración de los diferentes lenguajes y grabaciones que serán parte de la pieza musical presentada en esta tesis.

ESTADO DEL ARTE

1. Exponentes del paisaje sonoro en la composición y creación de patrimonio inmaterial en Chile.

“Creemos que el Paisaje Sonoro una vez grabado, puede convertirse en una obra sonora capaz de contener cualidades estéticas que existen en la música” (Rocha, 2009).

El musicólogo chileno Christian Spencer plantea que el concepto Paisaje Sonoro es “un campo de cruce al que llegan muchas disciplinas interesadas en la existencia de los fenómenos asociados al sonido” (Spencer, 2013), Las áreas involucradas corresponden a la psicología, sociología, antropología, acústica, musicología y composición musical.

Uno de los exponentes en el campo del sonido y la composición es Luis Barrie, sonidista, productor de festivales y eventos que incluyen composiciones acústicas urbanas, como también rurales. Barrie es autor de una importante discografía en torno al paisaje sonoro de la provincia de Valdivia y la oralidad del canto mapuche, labores que ha combinado con algunos estudios sobre el sonido en tanto patrimonio inmaterial. También es importante destacar los trabajos recientes de José Pérez de Arce, dedicados al estudio de ambientes sonoros étnicos (Spencer, 2013).

Dentro del campo de la creación musical, destaca el pianista y compositor Cristián López junto con Graciela Muñoz, por sus trabajos electroacústicos, en los cuales se observa la utilización de material grabado, junto con modulaciones sonoras en vivo, mediante performance e intervenciones de arte sonoro. Ambos han formado y creado una amplia gama de obras relacionadas con el paisaje sonoro que muestran mediante la plataforma llamada laboratorio de arte sonoro (López, 2016). Ambos han trabajado el paisaje sonoro desde un punto de vista patrimonial y compositivo. En sus trabajos mezclan los registros sonoros hechos a partir de

grabaciones de ambientes acústicos naturales, como el registro del paisaje sonoro del río Baker, junto con música acústica, a través de instrumentos tradicionales. Es por medio de esta grabación que realizan “Frágil tormentoso”, trabajo que sintetiza estos dos aspectos antes mencionados (López, 2016).

La doble función del Paisaje Sonoro, ser patrimonio sonoro y a la vez material de composición, permite una plasticidad y un punto base para la creación, ya sea en el ámbito musical o de arte sonoro, comprendiendo este último como una interdisciplina que incluye la música, pero que no es necesariamente ella (López, 2016).

En el ámbito del patrimonio cultural, Barrie destaca por sus trabajos con la comunidad mapuche l’afkenche (Barrie, 2016). Su trabajo de campo con Andrés Alba, cantor de la comunidad mapuche, junto con la grabación de sonidos que son parte del paisaje sonoro de la selva valdiviana, se integraron por medio de la obra *Pilolcura*, material que ha servido de apoyo para antropólogos comprometidos con la organización de las comunidades mapuches del sur l’afkenche. Es interesante destacar como una composición musical, que mezcla una rogativa hecha por el cantor, junto con los sonidos del entorno valdiviano, permite identificar a una comunidad, por medio de sonidos que son parte de la cultura l’afkenche. De esta manera la creación musical cumple un sentido social, de reconstrucción de identidad en grupos humanos que han perdido parte de su cultura. Es así como los sonidos de los tiuques que aparecen en *Pilolcura* son verdaderos soundmark, pues permiten identificar elementos de la naturaleza que son parte del cotidiano vivir de las comunidades l’afkenche, como la presencia de lluvia, implicando si la cosecha va a ser buena, por el nivel de humedad de la tierra, etc.¹⁹.

¹⁹ Barrie, L. *Patrimonio, oralidad y paisaje sonoro* (2016)

2. Piezas y obras musicales relacionadas con el concepto de Paisaje Sonoro

2.1 Piezas y obras audiovisuales chilenas relacionadas con el Paisaje Sonoro

1. Rafael Díaz

Pewen Mapu, fl. en sol, ensamble de flauta, base de sonidos; base de voces y pinkulwe (2008)

2. Fernando García

Se unen la tierra y el hombre (1992). Recitante (voz grabada de Pablo Neruda) y Orquesta Sinfónica.

3. Rainer Krause, artista audiovisual: “Lenguas locales” 2014. Obra audiovisual con texto y voz de Cristina Calderón, última hablante yagan²⁰

2.2 Piezas musicales y obras chilenas que utilizan Paisajes Sonoros

I. Cristián López y Graciela Muñoz

- Programa interferencia. Radio Tsonami
- El sonido recobrado: Paisaje Sonoro del río Baker en el lecho seco del río Petorca (2013)
- Frágil y torrentoso (2013)
 - Al anochecer
 - Al amanecer
 - Frágil y torrentoso

²⁰ Extraído de página web del autor http://rkrause.cl/intro/?page_id=247

II. Graciela Muñoz

1. Presentación de taller Totalteoría del universo en Concepción (2015)
2. Soporte para un discurso, electroacústica mixta (2014)
3. Viento sur. Electroacústica mixta (2013)

III. Cristián López

1. Tangó, fragmento, fuego y silencio (2013)
2. Tangó, fragmento pájaro de amor (2013)
3. Leftraru, viajero ensoñado, fragmento (2013)
4. Una sombra rodó por la falda de los montes (2013)
5. La tierra, el fuego y el aire (2013)
6. País sin nombre (2013)
7. Al sur del mundo (2013) Serie documental
8. Fiú, Música y paisaje sonoro (2014)
9. Frágil y torrencioso (2013)

IV. José Pérez de Arce

Son idos (2002):

- Yamana
- Kaweskar

V. Luis Barrie

- 1) Patrimonio sonoro de la Provincia de Valdivia (1999)
 1. La lluvia y la radio
 2. El ngen del barro
 3. Calle-calle
 4. Máquina British North 534, ramal Antilhue

5. La puihua
6. Museo
7. Bajando el lobo temporal seguro
8. Manuel Alba Anticoi

2) Oralidad en el canto mapuche

1. TufachiMapu
2. Nontupaen (llamekanül)
3. Mara engungürü
4. Peñi hermano (rakiduamünül)
5. Intervenciones 1 y 2
6. Intervenciones 3 y 4 (rakiduamünül)
7. Püllaanaylam (domolünül)
8. Kayukeu (rakiduamünül)
9. L'ankenche (faliluwünül)
10. L'afkenchewentru (faliluwünül)
11. L'afkenchekoñi (faliluwünül)
12. Mañkian (nütham)

3) El sueño de Haumaka

1. Haumaka o Hiva
2. Hijos de Ta'anga
3. VaruaHaumaka
4. I he a HotuMatu'a
5. Te Manavai
6. Vinapu
7. El sueño de Haumaka. Parte 1
8. Hanga Te Pau
9. UteRemuta
10. Te Kio'e Uri

11. Pupuhi
12. Hotulti
13. El sueño de Haumaka. Parte 2
14. El sueño de Haumaka. Parte 3
15. Te ate o HotuMatu'a
16. Haumaka o Hiva

4) Campanas (2016)

1. Once campanas
2. Sincro partitura
3. En el mundo
4. Campanario de Alao
5. Toque con piedras
6. Arco de flores
7. Concierto: San Agustín
8. Horizonte uno: Alao
9. Once minutos: procesión
10. Concierto: La Merced
11. Campaneros
12. Intendencia: 11PM
13. Toque con piedras
14. Recorrido sonoro: Moneda
15. Recorrido sonoro: Alameda
16. Concierto: La Merced
17. Motivo de su toque
18. Doce campanadas

5) Concierto de Campanas (2010)

VI. Federico Schumacher

1. El punto inmóvil (2005).
2. ...Print? (2007)

2.3 Piezas y compositores latinoamericanos que se relacionan con el concepto de Paisaje Sonoro

I. México: Manuel Rocha

- **“Ligne d’abandon”**. **Galerie Chantal Crousel**. Manuel Rocha y Gabriel Orozco. 1996.

- **“Boom Box Project”**. Composiciones de paisajes sonoros electroacústico. Producida por la fundación de arte BVA Bancomer. México 2003.

- **Ruido....** Antología de obras de arte sonoro, música electrónica en vivo, música electroacústica y paisaje sonoro del primer festival internacional de arte sonoro. Editores: Manuel Rocha Iturbide y Miguel Hernández. Producción: Ex-Teresa Arte Actual.

- **Humor y Aliento**. Antología de obras de arte sonoro, música electrónica en vivo, música electroacústica y paisaje sonoro del primer festival internacional de arte sonoro. Editores: Manuel Rocha Iturbide y Miguel Hernández. Producción: Ex-Teresa Arte Actual.

- Moin Mor (1995) Electroacústica

- Parlantes (Speakers) (2000) Electroacústica.

II. Brasil:

- **Denise García:** - *A Casa do Poeta* (2003)

- *Kelbilim, o Cão da Divindade* (2005)

- **Gilles Gobeil:** - La mécanique de les ruptures (1994)
- Dans le silence de la nuit (2001)
- Le contrat with [René Lussier](#) (2003)
- Trilogie d'ondes (2005)

2.4 Piezas Electroacústicas mixtas para Orquesta Sinfónica y sonidos grabados de Europa.

- Inglaterra: **Richard Blackford.** “The Great animal orchestra” (2014).

- Italia: **Ottorino Respighi.** “Pini di Roma” (1924). Canto del ruiseñor en el tercer movimiento.

2.5 Análisis comparativo de las entrevistas a Cristián López y José Pérez de Arce.

El Paisaje Sonoro como concepto nace gracias al uso de la tecnología y la aparición de micrófonos y sistemas de grabación que permitieron registrar los sonidos del medio ambiente, y de esta manera obtener parcialmente una sonoridad de un determinado espacio en determinado momento.

Para poder investigar sobre este concepto se realizaron un cuestionario y una entrevista a dos exponentes nacionales que hacen uso en su práctica profesional de sonidos grabados del ambiente. Se realizó un cuestionario estructurado al compositor, intérprete y artista sonoro Cristián López, de formación docta, y una entrevista semi-estructurada al musicólogo y compositor José Pérez de Arce, autodidacta.

Tanto para López como para Pérez de Arce existe una necesidad de escuchar lo que esta fuera, en el ambiente, que ha guiado sus composiciones y el uso de las grabaciones de entornos sonoros. En el caso de López tuvo influencia en su práctica compositiva su maestro Tomas Lefever, quien incentivo esta búsqueda sonora. Para Pérez de Arce ha sido parte de su trabajo de investigación como etnomusicólogo el registrar determinados sonidos que luego han pasado a formar parte de algunas de sus creaciones.

López está consciente del origen del concepto más allá de la definición de Schafer, entendiéndolo como corrientes como el futurismo y el dadaísmo fueron antecedentes para la integración del sonido y el ruido como parte esencial de la música docta contemporánea de tradición escrita. También está al tanto de quienes han utilizado grabaciones de sonidos del ambiente en sus creaciones, tanto compositores chilenos como del extranjero, pues se dedica a este ámbito y también al arte sonoro.

Por su parte Pérez de Arce no tiene conocimiento del estado del arte, respecto de los compositores que trabajan la línea del paisaje sonoro, salvo por aquellos que han participado en el Festival Tsonami. Ha desarrollado como compositor e

investigador el concepto del Paisaje Sonoro, desde ambos puntos de vista, tanto desde la grabación de notas etnográficas, para preservar ciertos sonidos y ambientes, como una línea experimental, utilizando los sonidos grabados en forma de loops, para la creación de atmósferas sonoras con fines estéticos.

Ambos compositores le dan importancia a la escucha como eje central en su quehacer musical. López describe cómo luego de comprender el concepto de Paisaje Sonoro comienza a darle importancia al proceso de escuchar, más que a la grabación en sí misma, comprendiendo esta audición consciente como estar atento a lo que pasa, estar atento a la vida. Pérez de Arce por su parte reflexiona sobre el proceso de escuchar mediante una experiencia grabando con una clase de micrófonos que utilizo como audífonos y que le permitió escuchar de una manera diferente, haciéndose consciente de como el sonido podía ser captado a partir de sus propios movimientos, y que por lo tanto de acuerdo a su posición podía registrar ciertos sonidos y otros no. Desde esta experiencia el musicólogo repasa y explica cómo el personaje que graba y escucha los ambientes puede ser considerado como un micrófono en sí mismo, un creador, pues cada persona capta los sonidos desde su propio cuerpo y desde su propia perspectiva.

López en tanto considera la escucha atenta como parte fundamental de su labor compositiva. Para López la escucha consciente de los sonidos puede devenir en música, es decir convertirse en algo que es música. Para explicar esto da el ejemplo de Messiaen en relación a los pájaros y su búsqueda sonora a través de ellos. Para López no es importante la mimesis que puede ser lograda con la grabación de los sonidos o la representación de estos en una obra, sino más bien la decodificación que puede ocurrir en el proceso de escuchar los sonidos del ambiente, al transformarse éstos posteriormente en algo musical.

Para Pérez de Arce el proceso de escuchar en nuestra sociedad se relaciona con una falta de atención a los sonidos que existen en nuestro ambiente. Para él, tanto los sonidos de la naturaleza como los sonidos dentro de una pieza musical son importantes, desde una perspectiva inclusiva, reflexión dada por sus investigaciones sobre otras culturas. Pérez de Arce explica porque la gente ha

dejado de escuchar, en cuanto hemos sido bombardeados de ruidos y sonidos en la ciudad que impiden una escucha atenta o más fina en la cotidianidad. Al mismo tiempo se da cuenta del condicionamiento cultural de gran parte de la población a escuchar música, más que a producir música, y también como entendemos el concepto de ruido, dentro de un contexto donde la contaminación acústica es alta, por lo que no existe una práctica de escuchar lo que ocurre en el ambiente.

Respecto al concepto de Paisaje Sonoro cada compositor tiene su punto de referencia. Para López este corresponde a un acontecer de la escucha, no está referido a una grabación de campo, sino que corresponde a una experiencia personal, irrepetible. El Paisaje Sonoro ocurre a través de la escucha. Vivenciamos determinados sonidos en un momento. Para Pérez de Arce el concepto se relaciona con la definición que hace Schafer, respecto a los sonidos grabados de un entorno acústico. Sin embargo, hace énfasis también en el escuchar cómo proceso social fundamental para entender nuestra cultura, reflexionando sobre nuestras prácticas de escucha, enfocadas a la información o a la música y como no le damos valor a los sonidos ambientales debido a nuestra educación. Ambos compositores, de acuerdo a sus formaciones, dan importancia al proceso de escuchar atentamente a los sonidos que nos circundan. Pérez de Arce desde una perspectiva antropológica originada a partir de las investigaciones de campo con algunas culturas autóctonas, donde cada sonido tiene un sentido y un significado particular según el contexto cultural, y donde cada uno de ellos es fuente de información para aquellos que lo conocen. López por su parte le da relevancia al escuchar pues es parte de su experiencia de vida como músico y compositor, y le ha permitido crear piezas musicales y obras de Arte sonoro también.

En síntesis, basándonos en la tipología de escucha que propone Copland, el tipo de escucha a la que se refieren Pérez de Arce y López no correspondería a ninguno de los planos propuestos por el compositor. Quizás desde el paradigma occidental cada una de las categorías propuestas corresponde al modelo de escucha de una determinada música, sin embargo desde el paradigma de una

cultura como la mapuche, la música no es sino un aspecto de los rituales que practican, y los sonidos del ambiente, por otra parte, ayudan a identificar los cambios de la naturaleza, como los cantos de los Queltehues anunciando la lluvia, o que habrá sequía, etc. Desde esta perspectiva la escucha alerta o sensible hacia el medio es una habilidad vital para la supervivencia. Esto explicaría porque en los contextos urbanos la gente no tiene una relación con los sonidos circundantes, y porque gran parte de los sonidos carecen de sentido transformándose en ruidos que no son escuchados de manera consciente. De esta reflexión nace la necesidad de reencontrarse con los sonidos que nos envuelven y la motivación de escuchar desde un lugar diferente al que habitualmente ocupamos en la cotidianidad.

2.6 Análisis pieza musical “Different trains” de Steve Reich

El análisis de la primera parte de “Different trains” se debe a las similitudes de esta obra con la presente pieza de esta tesis. La instrumentación que utiliza Reich para su pieza incluye sonidos grabados junto con un cuarteto de cámara, por lo que es una referencia y un antecedente a la composición “Paisajes imaginarios para el fin del mundo”.

La obra de Reich hecha en 1988 fue compuesta para cuarteto de cuerdas y cinta pregrabada, que sigue la línea de trabajos *It's gonna rain* (1965) y *Come out* (1966) del mismo compositor.

En la obra se mezclan los samples de sonidos grabados de personas que vivieron la llegada de los trenes a Estados Unidos en los años treinta, como también sobrevivientes de la segunda guerra mundial. Reich extrae de estas conversaciones pequeñas células rítmicas que son utilizadas como motivos para la composición de la obra.

Dentro de la cinta, se mezclan los sonidos de los trenes y tres cuartetos de cuerdas aparte del cuarteto que toca en vivo, son grabados también dentro de la mezcla.

Cada extracto de los discursos extraídos de la entrevista son imitados por las cuerdas en las diferentes secciones de la pieza.

Los textos de los samples a partir de los cuales Reich crea la música para el cuarteto en la primera sección son:

- I: America – Before the war
 - "from Chicago to New York" (Virginia)
 - "one of the fastest trains"
 - "The crack train from New York" (Mr. Davis)
 - "from New York to Los Angeles"
 - "different trains every time" (Virginia)
 - "from Chicago to New York"
 - "in 1939"
 - "1939" (Mr. Davis)
 - "1940"
 - "1941"
 - "1941 I guess it must've been" (Virginia)

Secciones

La pieza está construida de manera tonal, por lo que cada sección presenta una tónica y un acorde a través del cual los cuartetos se mantienen dentro de un marco rítmico constante. Las variaciones entre secciones resultan por cambios armónicos, y por transformaciones del esquema rítmico original. La melodía esta construída por los samples de las voces de cada persona entrevistada, los cuales se van transformando dentro de cada sección a medida que va desarrollándose la pieza, repitiendo el motivo de acuerdo a su estructura rítmica.

Introducción Instrumental: Se presenta con negra=94.2. Esta dentro de la tonalidad de Fa mayor y presenta el siguiente esquema o patrón rítmico

The image displays a musical score for an instrumental introduction. It consists of two systems of staves. The first system has four staves: the top staff contains a rhythmic pattern of eighth notes; the second and third staves show sustained notes with a dynamic marking of *f* (forte); the bottom staff shows a rhythmic pattern of eighth notes. The second system has three staves: the top staff shows sustained notes with a dynamic marking of *f*; the middle staff shows a rhythmic pattern of eighth notes; the bottom staff shows sustained notes with a dynamic marking of *f*. The score is divided into three measures by vertical bar lines.

El cuarteto se mueve dentro de un esquema de cuartinas acompañadas por notas tenidas que hacen la voz de una melodía, a través de una textura de melodía acompañada.

Las nota tenidas en cada sección imitan las bocinas de los trenes y por lo general marcan el final de cada parte.

La superposición de texturas a través de los cuartetos grabados junto con los sonidos de los trenes, sumándose los samples vocales, más el cuarteto en vivo, generan una gran densidad que permite a través de un patrón rítmico fijo (que varía cíclicamente) generar la percepción de una estructura fija, que sin embargo se mueve dentro de ciertos parámetros, sin cambiar su núcleo central.



Célula central. Violines II - 2

- a) Primera Sección: Cambia el pulso, negra= 108. Está escrita en tonalidad de Re bemol y posee heterometría alternada: 2/4 y 3/8. El cambio se inicia con el violonchelo 2 y que luego repite la viola 1, haciendo el motivo del sample “from Chicago” y luego mediante una anticipación de la viola hacia el motivo completo, se presenta el sample y el acompañamiento de la viola. Se mantiene el violín II-2 haciendo la célula rítmica con sib y fa, al igual que el cuarteto N°3 haciendo Do y Fa, como en la primera sección, sólo cambia el violonchelo 3 cambiando el patrón de Sol – Re a Reb y Lab, manteniendo la direccionalidad interválica inicial, cambiando la armonía de la sección.

La dinámica tiende a mantenerse en mezzoforte toda la sección salvo al final cuando aparecen los violines II-1 y Violas 1 haciendo ambos la nota tenida La, en fortísimo. Este patrón se va a repetir durante todas las secciones donde el aumento de la densidad hacia el final de cada sección, se junta con un aumento de la intensidad percibida de todo el discurso musical.

Sample Sección 1 From Chicago to New York

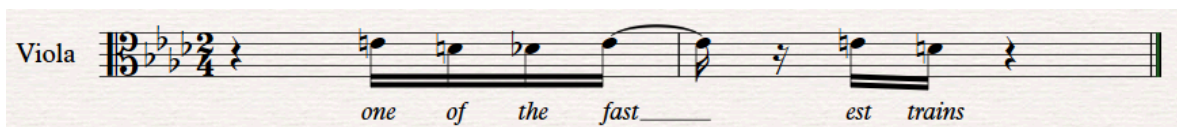


Violonchelo compás 35-36.



- b) Segunda Sección: Baja el registro. Viola 1 inicia y anticipa lo que va a presentar el sample en esta sección (c. 80-81). Violines II-2 pasan a Fa-Do. Se mantiene el esquema rítmico inicial (sólo 2/4), cuarteto de cuerdas 3 cambian notas a Do-sol (anteriormente Do y Fa), violonchelo 3 cambia las notas de su patrón rítmico a lab y mib pasando a la tonalidad de La bemol, e iniciando el nuevo motivo con el sample “One of the fastest trains” (c.84). La dinámica se mantiene en mezzoforte hacia el final pese a que la densidad instrumental aumenta y se mantiene alta hasta el final, gracias a las notas tenidas.

Sample sección 2 “One of the fastest train

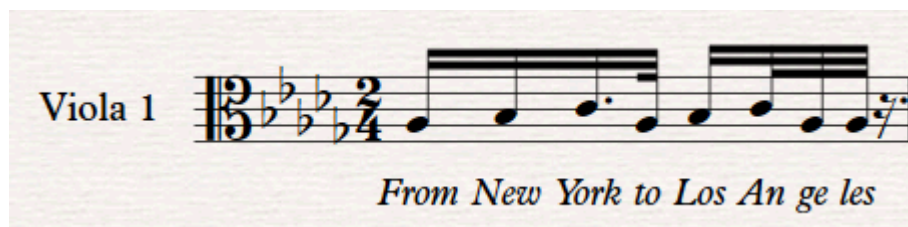




Célula rítmica varía en la disposición de sus intervallos, existe una inversión interválica manteniendo el patrón 5ª, 5ª, nota repetida, 5ª, 5ª, nota repetida. Todas las cuerdas mantendrán este patrón al inicio de la sección.

d) Cuarta Sección: Baja aún más el tempo y el registro

(negra=69), se invierte los intervallos de la célula rítmica por el inicial y la cifra indicadora se mantiene en 2/4. Violín II-2 vuelve a sus notas de la sección 1 y 2 a sib y fa, Cuarteto 3 mantienen notas Do y Fa en sus esquemas rítmicos, salvo violonchelos que hacen Reb y Lab, pasando a la tonalidad de Reb mayor o Sib eólico (armadura de Reb). La viola 2 y luego la viola 1 introducen al sample From New York to los Angeles (c. 183)



Sample sección 4

Violines 1 vuelven a realizar esquema inicial con célula haciendo fa do, reiterando la sensación de un regreso a la sección 1.

Vuelven a aparecer las notas tenidas junto con la repetición cada vez mayor del sample, aumentando la densidad sonora y la tensión hacia el final de la sección. Se mantiene durante toda la sección el sample en forte junto con violín II-1 y Violín I-2.

- e) Sección 5: Aumenta la velocidad a negra=76, el registro cambia, se vuelve una sección más aguda debido a los violines 1 tocando fa y sib en una octava más alta que las otras secciones. La cifra indicadora se mantiene en 2/4. Se mantiene el esquema rítmico e interválico inicial. Violines II-2 cambian sus notas a mi-si, Cuarteto 3 cambia a fa-sib y violonchelos 3 marcan sol y re, pasando a la tonalidad de Mi bemol menor. Viola 2 anticipa al sample “**Different trains every time**”. La dinámica se mantiene en forte para el instrumento de cuerda que introduce el motivo del sample, al igual que en las secciones anteriores.

Sample de la sección 5

Al igual que en la sección 1, se mantiene igual el sample, con la diferencia de los instrumentos que lo acompañan, en este caso la viola (siendo que en la sección 1 acompañan el violín y el violonchelo). Hacia el final ingresan violines II-1, viola 2 y violonchelo 2 hacen notas tenidas do la, que marcan el final y el inicio de la siguiente parte de la pieza.

- g) Sección 7: Se acelera aún más el tempo, negra =130 y la métrica cambia a $\frac{3}{4}$ y de inmediato comienza el sample junto con la viola 2 en el primer compás de la sección (compás 296). Violines I-2 y II-2 mantienen las notas do y fa, dentro de la célula inicial.

Sample 7 Viola 2



Al comienzo se encuentra toda la sección dos acordes ambivalentes Fa menor y Do menor, Cuarteto 3 y 4, hacen do - sol, y sol- do, en su esquema rítmico. Violonchelos 3 y 4 van marcando lab y mib dentro de su célula. Es llamativo que por primera vez se incorpora el cuarto cuarteto a la pieza. Las bocinas de los trenes, que imitan los violonchelos con las notas tenidas do y sol, y luego sol y re, acompañan a los samples “In nineteen thirty nine” generando la noción de un cambio de sección.

Existe a continuación un cambio armónico hacia un acorde de Do menor, donde los violonchelos marcan do y sol y las cuerdas de los cuartetos 3 y 4 cambian sus notas a sib- mib y mib - sib respectivamente, al igual que los violines I-1 y II-1. Se mantienen constantes los violines I-2 con do y fa, repitiendo el sample “In Nineteen thirty nine”. Esta transformación dentro de la misma sección sugiere una aceleración del ritmo armónico a nivel estructural, que hasta entonces se

encontraba condicionado para que solo se percibiera entre secciones. Aumenta la tensión al cambiar el registro a más agudo dentro de la misma sección (compás 312).

312 51

Vln. I-1

Vln. II-1

Vla. I
(in nine-teen thir-ty-nine thir-ty-nine)

Vcl. I

Vln. I-2

Sector de cambio dentro de la misma sección 7. Compás 312 a 315. Violines I-1 y I-2 cambian sus notas de do sol a mi b sib.

Cabe destacar que en esta parte de la obra el inciso o célula inicial se repite en cada cuerda dejando un tiempo y medio de silencio para su repetición, en que en cada cuarteto van homofónicamente juntos violines 2, violas y violonchelos, y los violines desfasados haciendo homofonía con las cuerdas de otro cuarteto.

Nuevamente los violonchelos marcan la salida o final de la sección con las notas ya anticipadas sol y re.

- h) Sección 8: Comienza de inmediato el sample “**Nineteen thirty nine**” cuyas notas sol y sol# generan una leve tensión sobre el acorde que se repite en la sección.

En el compás 337 el sample comienza a repetirse sin detenerse, acompañado por las violas 1 y 2 haciendo las voces de la bocina del tren, indicando el cambio de sección.

En relación a la dinámica, las cuerdas se mantienen en una dinámica de mezzoforte (Compás 333).

Otro punto importante es que entre la sección 8 y 9 no hay un cambio de agógica ni tampoco de tonalidad, al pasar de Mi menor- Mi mayor a Do# menor (su relativa menor), por lo que parecieran ser una sola sección.

Finaliza la sección con la repetición constante del sample y los violines I-1 haciendo un fade out.

i) Sección 9:

Comienza, al igual que en las últimas secciones, el sample **“nineteen forty”** al inicio de la sección. Se mantiene la cifra indicadora 5/4. Existe un cambio de acorde de Do# menor, manteniéndose la armadura. El tempo también se mantiene. Violines I-2 y II-2 mantienen las notas fa# y do#. Sólo cambian violonchelos 4 que hacían mi y si a do#-sol#, como también su articulación. Finaliza esta parte de la pieza con la viola 1 y viola 2 con notas tenidas haciendo un intervalo de quinta re – sol.

j)

Sample 9 Violonchelo 1.

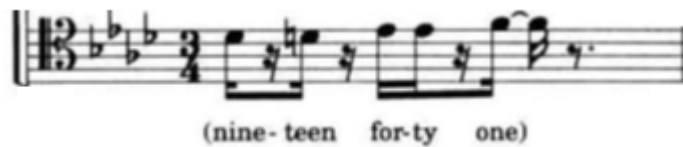


i) Sección 10: Cifra indicadora $\frac{3}{4}$. Comienza con el sample **“nineteen forty one”** junto con los violonchelo 1 y violonchelo 2, con armadura de lab mayor, haciendo

un acorde de Fa menor con novena. Se mantiene la estructura: Violines I-1 invierten los intervalos de su célula (sol do. Cuarta ascendente), Violines II-2 mantienen la célula pero esta vez con las notas do y Fa. Viola 1 y 2 acompañan con notas tenidas el motivo, la dinámica o intensidad disminuye en esta sección.

Termina con un fade out y un decrescendo en los violines II-1.

Sample con Violonchelos 1 y 2

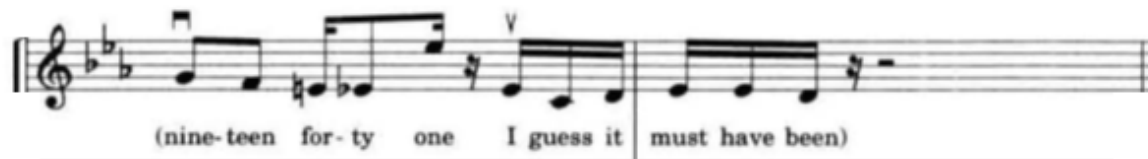


k) Sección 11:

Se enlentece el tempo (negra=99) y se mantiene la cifra indicadora de 3/4 (C. 370). Comienza con el sample “**nineteen forty one i guess it must have been**” acompañado por los violines I-2 en forte haciendo las mismas notas (sol- fa- mi- mib- mib- mib- do- re- mib- mib- re). Luego de la entrada del sample junto con los violines I-2, los violines II-1 comienzan en fortísimo, mientras que los violines I-1 se mantienen tocando si y mi con el motivo invertido todavía. Violines II-2 cambian sus notas por lab y mib. Se mantiene la dinámica de los violines I-1 en mezzoforte. En esta sección no está presente el cuarteto 4.

Los acordes que están sonando como textura es el de Lab mayor junto con Fa menor con séptima menor y con cuarta y oncenava agregada (fa – do - sib – mib - la - sib – mib – fa – sib - do – mib) desde el compás 370 al 376, con predominancia de aparición del primer acorde. Luego del compás 377 al 379 cambian de orden y el segundo acorde pasa a ser el primero y a tener mayor peso. Este cambio de predominancia va a ser clave en la sección, pues luego del compás 379, cada tres compases van a cambiar su orden y su aparición hasta el final

Sample 11 Violines I-2



Un punto importante es el cambio de todas las cuerdas desde el compás 374, donde los tres cuartetos de cuerda se mantienen haciendo el motivo o célula rítmica “original”, es decir haciendo intervalos de cuarta descendente dentro de su patrón rítmico fijo. Desde el compás 377 todas las cuerdas invierten su motivo hasta el compás 379. Se repite este patrón del compás 380 a 383, con todas las cuerdas tocando dentro de su esquema original, para después volver a invertir el motivo desde el compás 383 hasta el compás 385. En estos últimos tres compases se mantiene el cierre de todas secciones, viola 1 y violonchelo 1 cierran haciendo notas tenidas (fa y sib), terminando con esto toda la primera parte de la pieza. Este cambio cíclico explica porque los acordes de la sección cambian de orden de aparición y de predominancia, pues de acuerdo a la variación del esquema rítmico, a su inversión interválica, cambia la disposición de las notas que conforman los acordes en todos los cuartetos.

Conclusiones

La obra está compuesta tal como dice al inicio de su partitura a partir de los samples grabados en las entrevistas que hizo Reich a diferentes personas que sobrevivieron al holocausto y que llegaron de inmigrantes a Estados Unidos, junto con aquellos que pudieron vivir la era de los ferrocarriles en ese mismo país.

En ese sentido, como es parte de la corriente minimalista, todas las secciones están estructuradas a partir de un esquema rítmico fijo, que se mantiene y varía junto con otros cambios relacionados con la agógica, la métrica y

la tonalidad, dejando también constante la dinámica en general. El motivo de todas las secciones siempre es el mismo y se mueve en un ámbito de un intervalo de cuarta descendente o ascendente, haciendo siempre solo dos notas.

Los juegos de textura que existen en la obra permiten mantener la percepción de continuidad de un acorde a través del paso del tiempo, cambiando, como una constante en todas las secciones, los violonchelos que marcan la armonía predominante.

Por otro lado todos los cambios armónicos y melódicos ocurren entre secciones, salvo en la sección 7 en la cual ocurre un cambio armónico dentro de la misma sección.

Otra forma de variación es la heterometría que existe en toda la primera parte, que se encuentra a merced de los motivos que representan cada sample.

Si nos aventuramos a tratar de describir una macro estructura subyacente a la primera parte de la obra, podríamos decir que esta estructurada según la forma **A**, **A^x**, **A^{x.1}**, **A^{x.2}**, **A^{x.3}**, **A**, etc. . Donde se mantiene una estructura rítmica homofónica, que varía en el tiempo según cambios en:

- 1) Agógica
- 2) Tonalidad, Armonía
- 3) Métrica
- 4) Densidad

Sobre este último punto, existen puntos álgidos dentro de la primera parte que calzan con la densidad o número de instrumentos sonando juntos con un tempo rápido, y además una gran intensidad como en toda la sección 6 y parte de la sección 10.

No existe un gran cambio en la Dinámica dentro de la primera parte de la obra. Es importante recordar el uso de una pista a través de cd, en la performance, puesto que esto indica un manejo del volumen de los cuartetos

grabados a través de una mesa de sonido, sin que esto esté escrito dentro de la partitura. Por lo general los matices se mantienen constantes, considerando que los samples comienzan en forte, las cuerdas de los violines I-1 en mezzoforte y las notas tenidas en forte. Al finalizar cada sección los violines I-1 terminan con un fade out y los violines I-2 haciendo un decrescendo.

La percepción de los puntos álgidos de la pieza en la primera parte pasa por la densidad instrumental, más que por la dinámica, lo cual permite generar la tensión necesaria para dar la sensación de intensidad en ciertas secciones de la pieza.

Otro punto importante es el contrapunto o canon imitativo que realizan las cuerdas sobre cada sample. La estructura fija de cada sección es presentar la célula rítmica-melódica al inicio de la sección para luego presentar el sample, o presentar a éste último al comienzo y luego su imitación en las cuerdas.

La idea más importante que manifiesta la obra es el movimiento horizontal continuo o permanente, a través de un esquema rítmico fijo, alterado en cuanto al tempo, agógica y métrica de cada sección, dependiente del sample o célula rítmica que funciona como núcleo por medio del cual aparecen los instrumentos de cuerda acompañando homofónicamente y contrapuntísticamente.

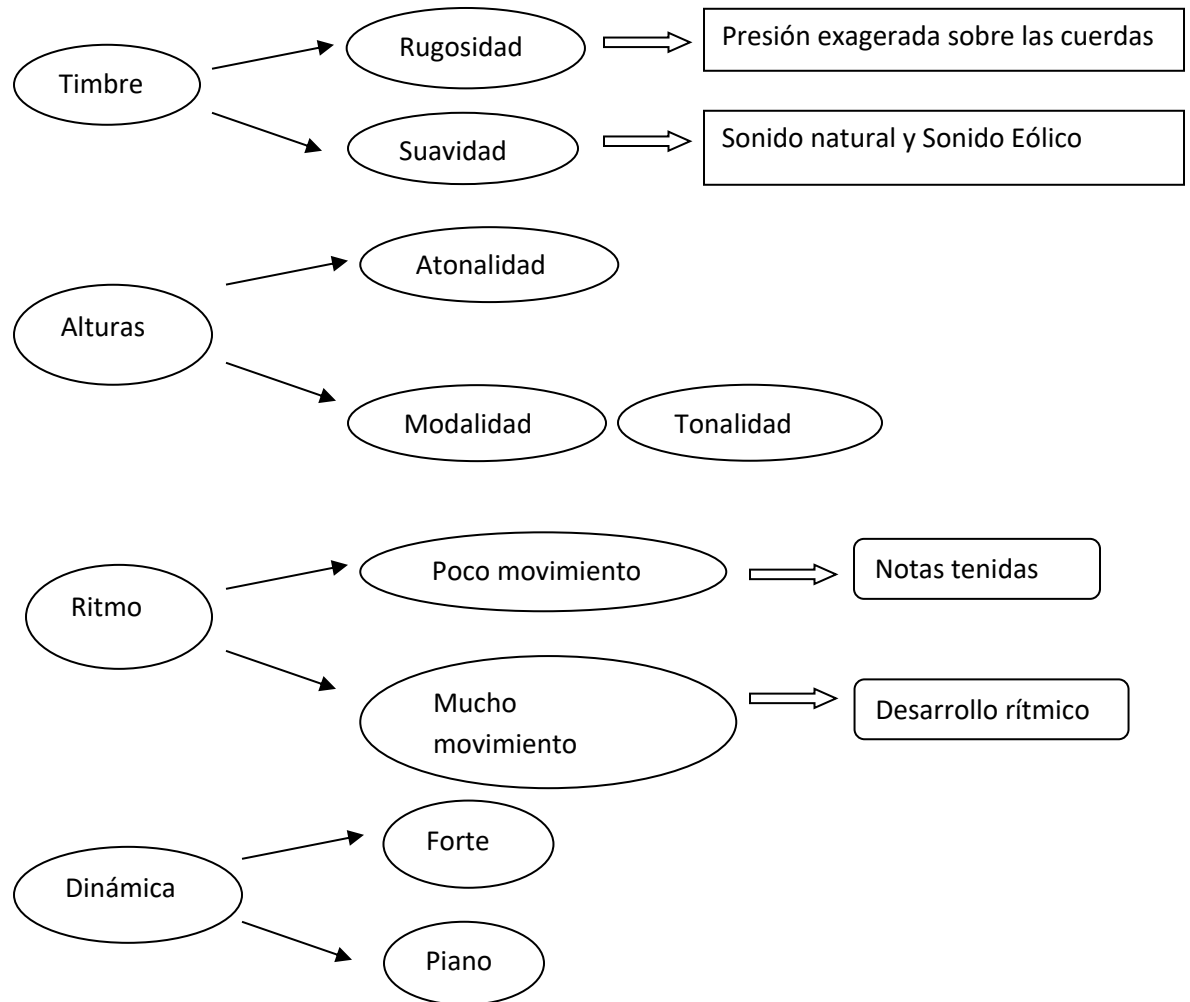
La estética de la obra se comprende en el estilo minimalista, que busca mantener una constante fija y el uso de la mínima cantidad de elementos para formar una estructura. La característica principal de este estilo **es el ritmo constante**, a través del uso de *loops*, o secuencias de notas que se repiten de acuerdo a la disposición del compositor, que no cambia o que varía muy poco, de tal manera que en la percepción del discurso musical no se alcance a vislumbrar las variaciones producidas por las células o motivos que estructuran a la obra. Esto también es esencial en esta pieza, pues cada sample organiza y permite la repetición del motivo por los cuartetos de cuerda en cada sección. Son los samples y los loops que se generan a partir de ellos, los núcleos a través de los cuales el compositor organiza la estructura polirrítmica de cada sección, y los

cuales emiten la información necesaria para comprender el contexto histórico cultural que la obra quiere dar a conocer.

ANÁLISIS DE LA OBRA PAISAJES IMAGINARIOS DEL FIN DEL MUNDO

La pieza musical fue hecha a partir de un esquema de dos polos y las transiciones entre ellos: Tensión y reposo, remarcando la idea de **contraste**, usando diferentes criterios para alcanzar estos estados:

Esquema de ordenamiento para cada parámetro del sonido



La utilización de técnicas extendidas o efectos sonoros dan origen a la rugosidad y a los sonidos limpios. De esta forma tenemos la presión exagerada

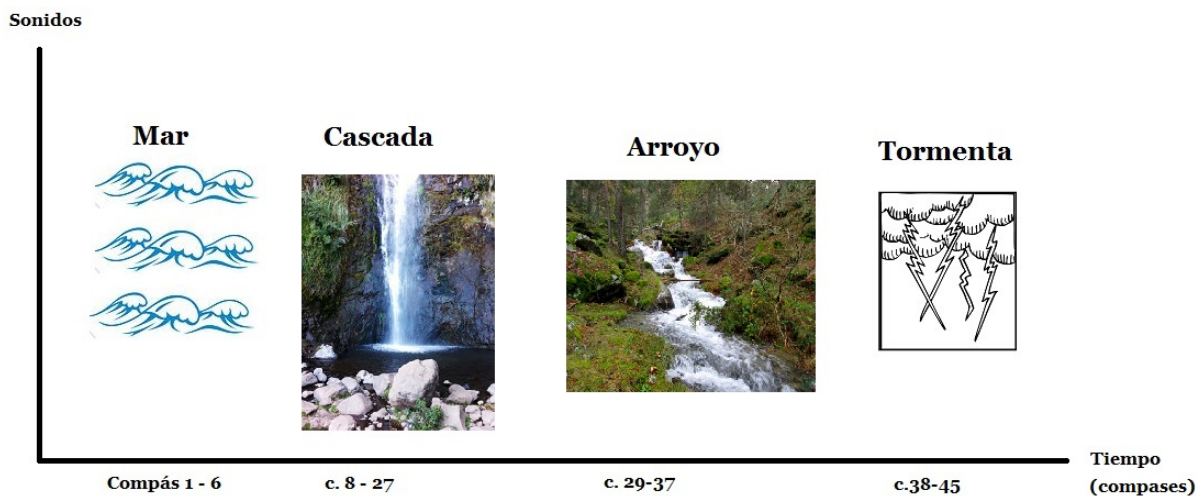
sobre las cuerdas como parte de la rugosidad, que también es alcanzada con algunos de los sonidos grabados. Por otro lado el contraste del sonido rugoso es lo que denomino sonido limpio alcanzado por el flageolet de las cuerdas y el sonido eólico en los vientos, al igual que la respiración de los intérpretes.

Cada sección posee un cierto grupo de recursos técnicos para alcanzar cierto grado expresivo dentro de la pieza.

Sección 1

Comienza con el sonido grabado del Mar, y luego la orquesta responde realizando representativamente el sonido de las olas acercándose.

Los sonidos presentes en la partitura en esta primera parte son:



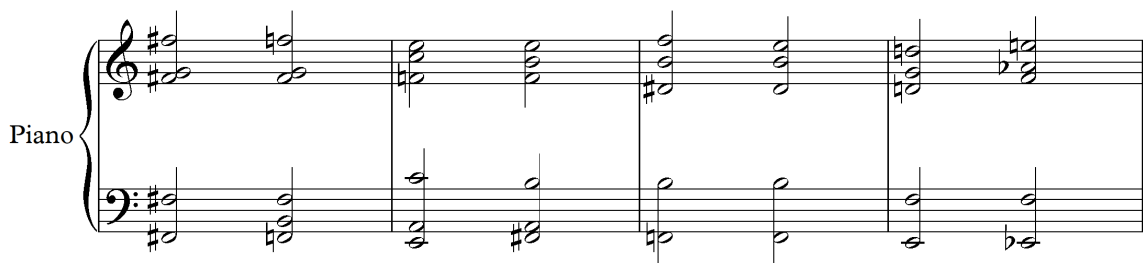
El núcleo principal de la sección I, es la mixtura de texturas entre los sonidos del agua y la orquesta. Para esta sección cada uno de estos sonidos van en forma lineal, sin sobreponerse en ningún momento como ocurre más adelante.

Desde el compás 13 los violines primero comienzan a presentar una pequeña frase, basada en una serie de 11 notas musicales:



La nota nuclear del comienzo de la pieza es La, proveniente del sonido del mar grabado. A partir de esta altura se crea el inicio, representado por las cuerdas que representan el sonido generado por el movimiento cíclico de las olas al llegar a la orilla.

La serie creada a partir de la nota central La, busca una sonoridad atonal, sin utilizar todas las reglas del serialismo dodecafónico. La búsqueda de tensión en esta sección se encuentra en la utilización de la serie como frase estructural dentro de un marco polifónico. El uso de cromatismo dentro de los instrumentos de vientos y en los violines remarca el uso de una armonía no convencional, producto de la superposición homofónica de texturas que resaltan la serie.



Acordes compuestos por las cuerdas en sección 1, del compás 21 al 24.

La intensidad y la tensión están definidas por la densidad instrumental y por la dinámica de la orquesta, con un tutti desde el compás 21 al 28 existiendo un contraste intencional dado por la melodía basada en la serie que lleva la flauta y la orquesta acompañando, desde el compás 29, en que los pizzicatos de las cuerdas permiten una relajación del discurso, junto con el sonido del agua del arroyo que permite conectar estas dos sonoridades hacia un estado de mayor distensión. La primera parte termina con un nuevo tutti enmarcado por una dinámica que va en ascenso, complementado por el sonido de la tormenta eléctrica, que al igual que en la parte anterior de la pieza, remarca el sentido del estado de tensión al cual vuelve la música.






La búsqueda principal de esta primera parte es la disonancia como recurso expresivo, por medio del uso de una serie atonal. A su vez, el intento de unir esta sonoridad junto con los sonidos del mar y la naturaleza, es el segundo objetivo de esta sección. Remarcar la mixtura entre estos dos mundos. Es a través de los sonidos grabados de la naturaleza que aparece luego la nota central que permite encontrar la serie de 11 notas que conforma la frase atonal que estructura la sección. La experimentación de estos dos mundos sonoros es la fuente principal para la creación de la verticalidad y horizontalidad de esta primera parte.

Sección 2

Esta segunda parte comienza con sonidos grabados en Lican Ray de noche, siendo mezclados con sonidos de grillo, que no son parte de la primera grabación. Desde el compás 58 al 63 aparecen los windchimes que acompañan el discurso musical de la orquesta. Acuñaando las categorías de Murray Schafer para la banda de sonidos, la primera grabación editada llamada Noche corresponde a un grupo de sonidos foreground que se manifiestan en un primer plano, al presentarse solos al inicio de la sección, sin la orquesta. Sin embargo los sonidos

Windchimes corresponderían a un segundo plano o sonidos ground o de fondo, justamente por estar siendo reproducidos junto a los demás instrumentos.

Sonidos

<p>Queltehue</p> 	<p>Windchimes</p> 		
<p>Grillos</p> 			
<p>Viento</p> 			
<p>Compás 46</p>	<p>c. 57</p>	<p>c. 58 - 63</p>	<p>Tiempo (compases)</p>

Existen dos sonoridades importantes en esta sección que vuelven a retomar la idea central de la pieza: el contraste entre los sonidos flageolet y los sonidos “rugosos” o de sobrepresión en las cuerdas, así como los eólicos y los frullatos en la flauta y en los otros instrumentos de viento. El timbre se vuelve importante para la representación de estos estados. En esta sección el ritmo adquiere mayor relevancia y pone de manifiesto, como también el cambio de tempo y agógica, un mayor movimiento de toda la orquesta que se contrasta con la respiración de todos los instrumentistas al final (ver foto):

146 Todos los instrumentistas respiran con profundidad



Fl. *f* inspiro espiro inspiro espiro inspiro espiro inspiro espiro

Ob. *f* inspiro espiro inspiro espiro inspiro espiro inspiro espiro

Cl. Sib *f* inspiro espiro inspiro espiro inspiro espiro inspiro espiro

Fag. *f* inspiro espiro inspiro espiro inspiro espiro inspiro espiro

Todos respiran

La disparidad generada por la sonoridad eólica junto con la dureza de la sobrepresión sobre las cuerdas, se sostiene en el movimiento continuo desarrollado a partir del ritmo, que unifica estos dos tipos de energía.

El uso del registro agudo con las flautas de émbolo y la aleatoriedad, junto con los glissando de las cuerdas, permiten dar la ilusión de caos que se interrumpe momentáneamente por un puente en el compás 79, que conecta esta sección con la sección N°4, que permite acrecentar el desarrollo rítmico y la tensión generada entre el flageolet de las y los frullatos de los vientos. Este climax de la sección (c.103-104) va a decantar en el extremo opuesto: la polarización de la orquesta hacia una sola sonoridad, la del viento, por medio de eólicos y flageolet, tal como el movimiento de espiración, luego de una gran presión. Esta necesidad de un contrapeso equipara las fuerzas activas y pasivas y libera la tensión en un nuevo estado de mayor soltura. En el final de la sección existe un motivo que va a cerrar esta parte. Las decisiones tomadas para la composición de esta sección, fueron hechas a partir de la idea de generar un discurso musical, que no necesitara de una frase melódica-rítmica que generara una estructura, sino más bien de gestos sonoros que manifestaran estados de energía pasiva y activa. Este desafío fue posible manteniendo el ritmo como una variable transversal a la sección que pudiera hilar las sonoridades rugosas y eólicas dentro un mismo espacio temporal.

♩ = 100
flageolet

Vln. I

Vln. II

Via.

Vc.

Cb.

Rugoso

Rugoso

Rugoso sobre presión

Rugoso

Rugoso

p *mf* *p* *mf* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *mp* *p* *f* *mp*

Contraste de sonoridades eólico – rugoso, Compás 52 a 60

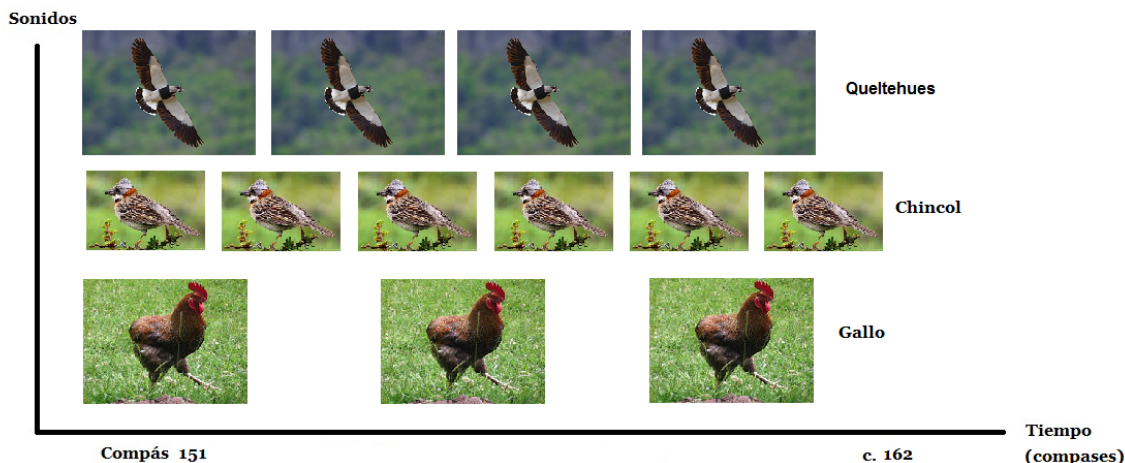
The image shows a musical score for six instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. S_b), Bassoon (Fag.), Timpani/French Horn (Tmpano, Fa), and Trombone in B-flat (Tpt. S_b). The score is divided into three measures. The first measure is marked 'rall.' and features a 'f' dynamic. The second measure is marked 'f' and 'ff'. The third measure is marked 'mf' and 'ff'. The Flute and Oboe parts include 'pizz.' markings. The Clarinet part has a vertical bar in the first measure. The Bassoon, Timpani, and Trombone parts feature triplet markings. The title 'Aleatoriedad de Notas Flautas de émbolo' is repeated in the second measure.

Zona de mayor movimiento rítmico y mayor tensión. Compás 70 a 73

El final de la sección es un movimiento completo de todos los integrantes de la orquesta haciendo una respiración, haciendo consciente este proceso biológico natural del ser humano, como ejercicio de relajación y a su vez como una sonoridad que relaja o permite tranquilizar el cuerpo. El sentido de este gesto es reunir la energía en un solo tipo de sonido y también poner el silencio como parte subyacente del discurso musical.

Sección 3

Esta sección comienza con sonidos del amanecer (sonidos grabados de animales en un campo en la región de Lican rai) y que es acompañada por una melodía simple compuesta en el modo sib lidio que da énfasis al tritono originado entre sib y mi natural.



Al igual que en la sección II los sonidos presentados fueron grabados en la localidad de Lican Ray, en un campo cercano al centro de la ciudad. El Gallo es el sonido foreground mientras los Chincos y Queltehues son los sonidos ground. Sin embargo teniendo en cuenta que los Queltehues tienen una importancia para la gente de esa zona de la Araucanía, estos pueden llegar a ser sonidos señales (en un primer plano y que representan un código, en este caso la aparición o no de lluvia) o sonidos tónicos, como sonidos característicos de esa localidad, y que quedan relevados a un segundo plano.

Luego de la exposición de la melodía 1, mostrada más arriba, en el compás 159 comienza un trémolo de la flauta, que representa el canto de los pájaros. A continuación se armoniza la melodía de manera homofónica para dar paso a una segunda melodía que es tomada por la flauta (c.163)



En el compás 167 se superponen a la melodía de la flauta, y aparece una variación de la melodía formada por la serie atonal inicial de la sección 1.

Comparación de melodía formada por la serie atonal de 11 notas

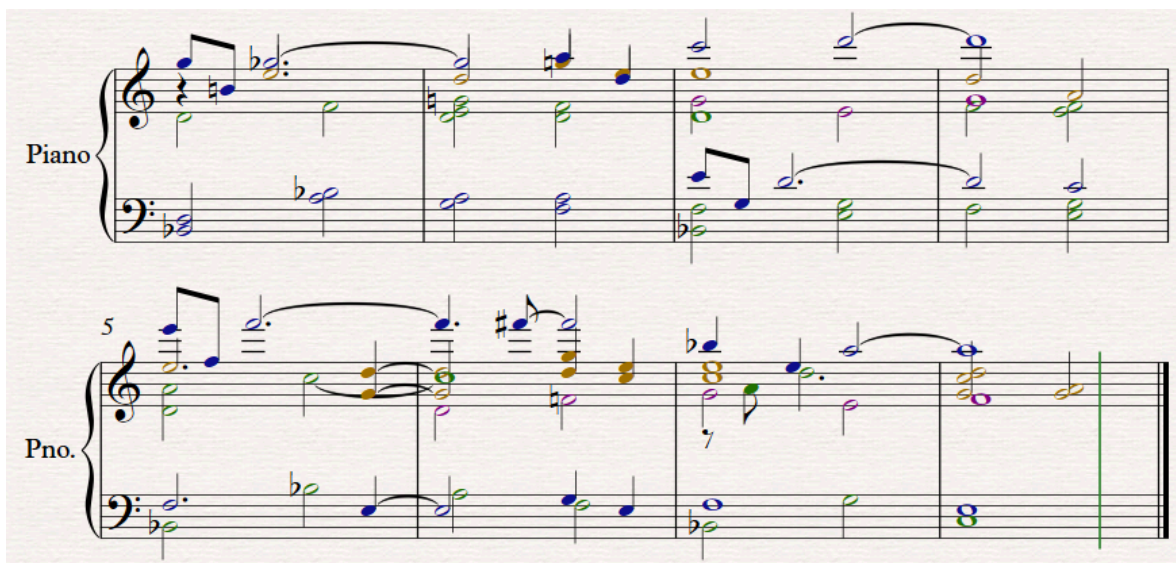


Variación de la melodía proveniente de la frase atonal c. 167



La presentación de esta melodía irrumpe con la textura homofónica generada por la primera frase de la sección. Esto genera una mixtura de dos modos, generando una disonancia intencional para romper la aparente dominancia modal de la frase. Esta última se manifiesta en un segundo plano como un eco, superponiéndose a la melodía principal. Esta pequeña parte muestra el uso de un modo junto con una serie atonal.

Cuadro sinóptico compás 167 a 174

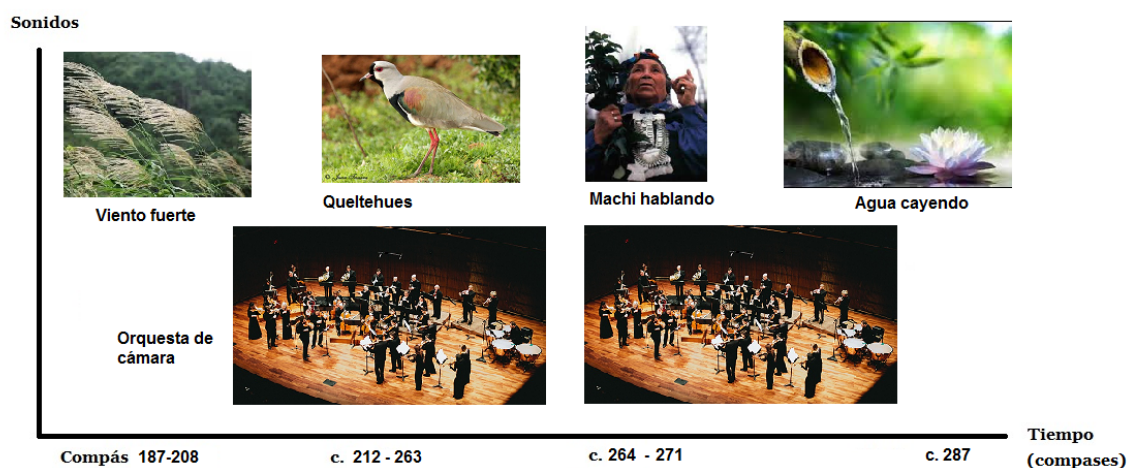


La voz de color azul representa la variación de la frase 1, mientras que la voz de color amarillo representa la voz principal de la textura homofónica.

Esta forma de composición está influenciada por el trabajo “Central park in the dark” de Charles Ives, en el uso de distintas músicas sonando al mismo tiempo en un mismo lugar.

Esta sección tiene un rol pasivo o de reposo dentro la obra. Funciona como puente para llegar a una zona de mayor energía activa. La disonancia provocada por la variación de la frase 1 dentro del esquema melódico funciona como representación de una ruptura de la armonía generada a nivel micro, y también para manifestar una de las ideas principales de la pieza en términos lingüísticos: integrar diferentes tipos de melodías, tanto atonales como tonales dentro de un misma música, y a su vez introducir el sonido ambiente como parte también del discurso musical.

Sección 4



El comienzo de esta sección es un viento tempestuoso, como sonido foreground, que simboliza parte de lo que es la cultura Mapuche: una cultura llena de fuerza y vigor que se ha mantenido a lo largo de los años hasta ahora. Los Queltehues, esta vez presentados como sonidos soundmark (sonidos clave para la comunidad) dentro del contexto mapuche, acompañan a la orquesta desde un segundo plano. El tercer sonido presentado es la grabación de una mapuche argentina que habla sobre la contaminación del agua y de los efectos nocivos en su comunidad. Claramente esta grabación cumple un rol protagonista en el discurso musical y toma un rol de figura o foreground dentro de la mixtura que genera junto con la orquesta.

Hacia el final el sonido del agua cayendo distiende el discurso musical que lleva de la orquesta.

La orquesta en esta sección comienza con el timbal imitando al kultrún con el ritmo característico mapuche. Las cuerdas en pizzicato siguen luego este mismo movimiento.

Timbal y cuerdas compás 191

The image shows a musical score for measures 191 to 194. The top staff is for the timbal, marked with a 'ppp' dynamic. It features a rhythmic pattern of eighth notes in a 6/8 time signature. Below it are five staves for strings, each marked with 'pizz.' and 'pp' dynamics. The string parts enter in measure 194, mirroring the timbal's rhythmic pattern.

A continuación aparecen los samples de los Queltehues. Una vez ocurrido esto, el corno y la trompeta imitan el sonido de una trutruca a través de un pequeño motivo, ya anticipado en la sección 2 (colocar figura). Esto da paso a un desarrollo que va a ser guiado por una pequeña frase musical, extraída del canto de un chicol.

Motivo anticipado de la trutuca en la sección 2, Flauta compás 87



Frase principal, canto de un pájaro

A musical score for two flutes (Fl. and Fl.) in 6/8 time. The first staff (Fl.) starts with a dynamic marking of *f* (forte). The second staff (Fl.) starts with a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano) and ends with *f* (forte). The score shows a main phrase with various dynamics and articulations. The first staff has a series of eighth notes with accents, followed by quarter notes with accents. The second staff has a similar pattern but with some notes beamed in pairs and a final note with a fermata.

En este punto todos los instrumentos de cuerdas mantienen el ritmo base mapuche, junto con los instrumentos de percusión. Las maderas y bronces por su lado mantienen la melodía y la frase principal (c.240-255).

Desde el compás 256 al 263, las cuerdas llevaran la melodía principal junto con la trompeta, mientras las maderas hacen una contramelodía (la cual será reutilizada en la sección 6).

Cuerdas c.256-260

Musical score for strings (Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabasso) from measures 256 to 260. The score shows dynamic markings of *mf*, *p*, *f*, and *mp* across five measures. The Violin I and II parts feature a rhythmic pattern of eighth notes, while the Viola, Violoncello, and Contrabasso parts play a more melodic line with dotted rhythms. The Viola part includes a *pizz.* (pizzicato) marking.

En el compás 264 hasta el 271, vuelve a cambiar la orquestación y esta vez el oboe mantiene la melodía principal, violines primero y flauta la contramelodía y el ritmo principal el resto de las cuerdas junto con las kaskahuillas, la caja china y el corno francés.

Compás 264

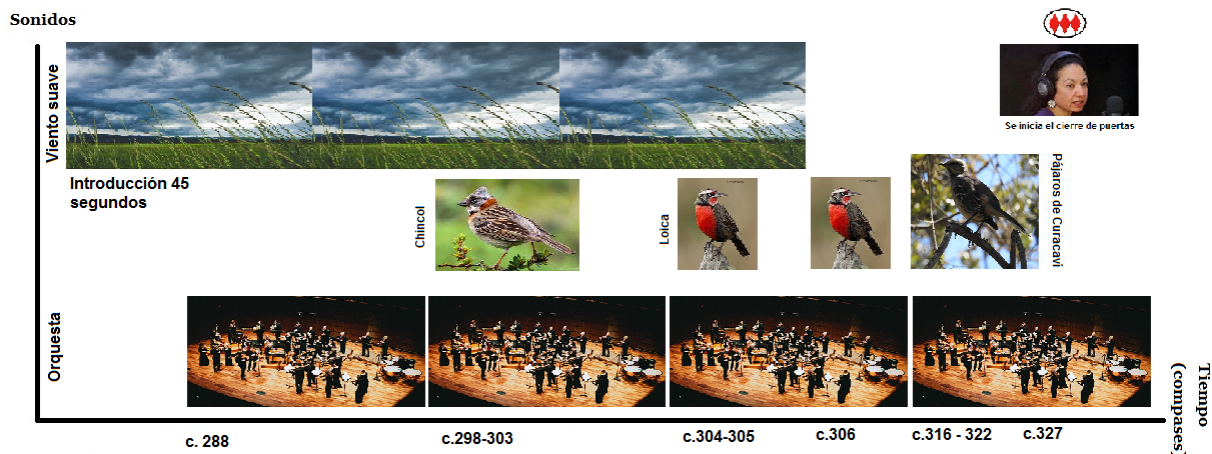
Musical score for woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet in B-flat, and Bassoon) from measure 264. The score shows dynamic markings of *ff*, *mf*, *mp*, and *p* across five measures. The Flute part starts with a *ff* dynamic and then moves to *p* and *mf*. The Oboe, Clarinet in B-flat, and Bassoon parts play a rhythmic pattern of eighth notes, with dynamics of *mf*, *mp*, and *p* respectively.

A partir del compás 272 hasta el 287 cuatro planos sonoros se manifiestan imitando la sonoridad ritual mapuche. La flauta imita el sonido de una pifilka, mientras oboe y clarinete junto con el violonchelo el contrabajo realizan eólicos y flageolet respectivamente. El ritmo cambia a negra con punto, tomado por el bombo legüero, mientras violines 1,2 y viola realizan glissandos descendente. La dinámica hacia el final va en aumento generando más tensión en el discurso.

La sección 4 posee un rol activo dentro de la obra. Las distintas formas de utilizar los motivos con diferentes colores orquestales es la principal motivación para organizar esta sección. La representación de la sonoridad mapuche a través de estilemas (Díaz, 2014) o células rítmicas asociadas a música mapuche es lo que caracteriza a esta parte de la pieza.

El carácter de esta sección es de guerra, poniendo énfasis en el intervalo de cuarta aumentada entre las notas mib y la, lo cual se manifiesta durante toda la sección. La organización del material musical a partir de los timbres de cada instrumento de la orquesta fue el principal motor para dar forma y estructurar esta parte de la pieza. Esta estructura se logra a través de la disposición de cuatro elementos: 1. Estilema o célula rítmica mapuche; 2. Motivos creados a partir de diferentes cantos de pájaros; 3. Motivo imitativo del canto de una trutruca; 4. Samples de sonidos de queltehues y de machi hablando.

Sección 5



En contraste al inicio de la sección IV, esta parte comienza con un viento suave, que tiene como dirección relajar el discurso previo. El uso de samples de pájaros que acompañan a la orquesta también es parte de la necesidad de distensión de la música en esta parte. Sólo hacia el final irrumpe la grabación del metro “se inicia el cierre de puertas” que permite el paso inmediato hacia la siguiente sección rompiendo el esquema de los sonidos de la naturaleza por sonidos señales, o códigos directos asociados a la urbe, y a todo el condicionamiento social que este tipo de mensaje conlleva.

Esta parte de la pieza al igual que la sección 3, funciona como un puente de reposo para llegar a una zona de activación (sección VI). Esta construida a partir de diferentes tipos de cluster, que tienen como objetivo generar una atmósfera sonora y un soporte para la aparición de ciertos sonidos que imitan pájaros. Desde el compás 288 hasta el compás 303 las cuerdas junto con los bronce, el fagot y el clarinete construyen el cluster.

Una reducción al piano de cada cluster se muestra a continuación:

Musical score for Piano, measures c.288-295, c.296-297, and c.298-299. The score is written in treble and bass clefs. The key signature has one flat (B-flat). The music consists of chords and single notes, with some triplets in the bass line.

Musical score for Piano, measures c.300-301, c.302-303, and c.304-305. The score is written in treble and bass clefs. The key signature has one flat (B-flat). The music consists of chords and single notes, with some triplets in the bass line.

Los sonidos que imitan los cantos de un pájaro y que anteceden a la sección 6, son tomados por el oboe (c.293-294), violín 1 y 2 (c.293-294, 296-297), flauta y oboe (c.299-300), corno francés y trompeta (c.301-302), y sección de maderas (c.304 a 305).

Oboe imitando canto de un pájaro, c 297; Flauta y Oboe imitan el sonido de un pájaro c.299.

Musical score for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. Sib.), and Bassoon (Fag.), measures 296-305. The score is written in treble and bass clefs. The key signature has one flat (B-flat). The music consists of triplets and single notes, with dynamic markings such as *mf*, *f*, and *p*.

Violines imitando canto de un pájaro compás 297

The image shows a musical score for three instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), and Viola (Vla.). The score is divided into three measures. In the first measure, Vln. I and Vln. II play a half note G4. In the second measure, Vln. I and Vln. II play a triplet of eighth notes (A4, B4, C5) with a forte (f) dynamic, marked with 'pizz.' and 'gliss.'. Vln. II also has a 'sul pont.' marking. The Viola plays a half note G3. In the third measure, Vln. I and Vln. II play a half note G4 with a piano (p) dynamic, marked 'arco'. The Viola plays a half note G3 with a mezzo-forte (mf) dynamic, also marked 'arco'.

A partir del compás 306 se inicia una parte B que retoma el estilema asociado a la música mapuche de la sección 4 (corchea junto con negra en 6/8) junto con el motivo de la trutruca (compás 311), produciendo una activación en el discurso musical por medio del desarrollo rítmico de esta frase hasta el compás 315. Este sector de la pieza funciona por medio de una serie de preguntas y respuestas, donde la orquesta lleva el estilema mapuche mientras que los violines 1 y 2, junto con el oboe y el clarinete responden con escalas descendentes y ascendentes. Termina la parte B con el oboe y el clarinete retomando el motivo imitativo del sonido de la trutruca.

Compás 306

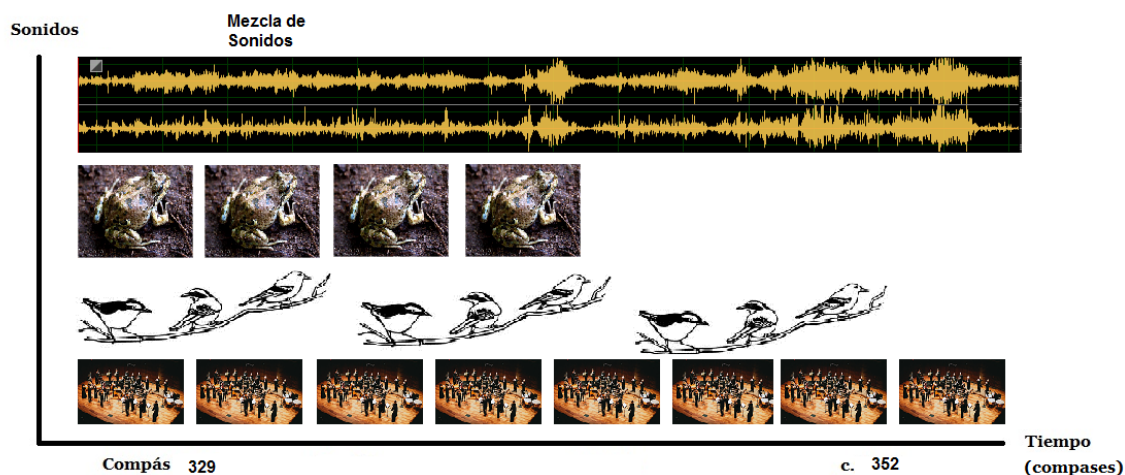
The image shows a musical score for four instruments: Flauta, Oboe, Clarinete en Sib, and Fagot. The score is divided into three measures. In the first measure, Flauta, Oboe, and Clarinete en Sib play a half note G4 with a forte (f) dynamic. The Fagot is silent. In the second measure, Flauta, Oboe, and Clarinete en Sib play a half note G4 with a forte (f) dynamic. The Fagot is silent. In the third measure, Flauta, Oboe, and Clarinete en Sib play a half note G4 with a forte (f) dynamic. The Fagot plays a half note G3 with a forte (f) dynamic.

Otro contraste generado en esta sección es el cambio de matices a partir del compás 306 con el inicio de B, al pasar de un pianísimo a un forte general de toda la orquesta. Esto permite quebrar la monotonía del discurso y renovar la atención hacia una nueva dirección.

El término de esta parte funciona como un tipo de cadencia entre un cluster de reb-mi-sib-solb-sol-lab-sib a un acorde de Si menor, que junto con el cambio de métrica a 4/4 permite el paso de la siguiente sección, sin calderones.

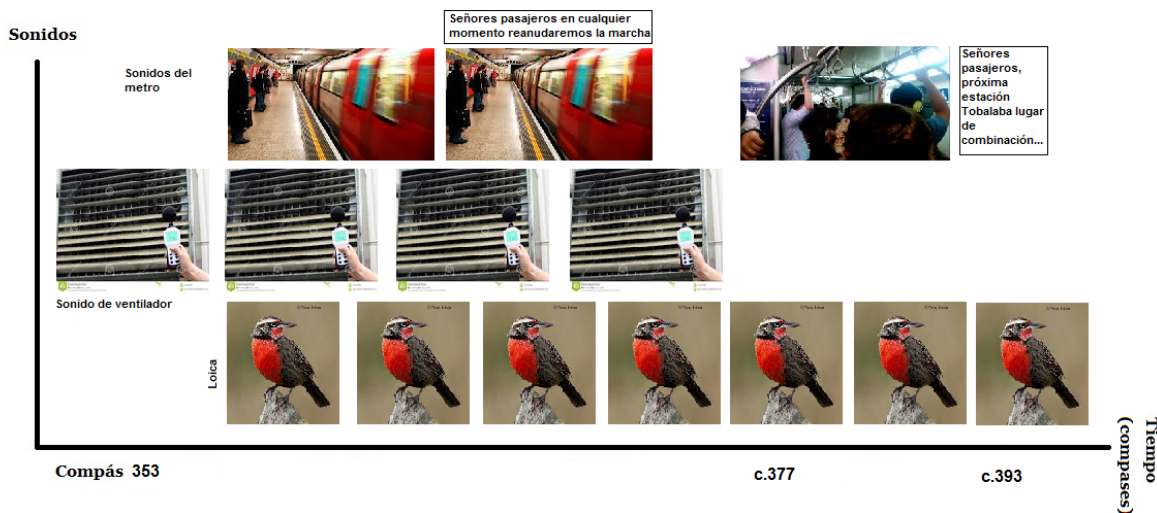
El material musical presentado en la sección 5 es atonal, en la búsqueda de una tensión permanente en gran parte del discurso, hasta el final donde pasamos a un acorde tonal.

Sección 6



Esta parte de la pieza se inicia de antemano con el sample ya mencionado del sonido proveniente del metro, para luego dar paso una mezcla de sonidos de tres capas: un ruido o sonido de viento grabado sin una funda, el sonido del sapito de cuatro ojos, anfibio característicos de la zona central, y pájaros de la zona de Curacaví. A diferencia de las otras secciones y al igual que la sección 3, no posee una antesala para la banda de sonido, que luego sigue la orquesta. El papel que cumple esta mezcla de sonidos grabados en esta parte es enfatizar el cambio de

Paisaje sonoro natural de las secciones anteriores a uno más urbano, trayendo el ruido (sonidos de metro) y el cambio de ritmo y agógica de la orquesta para manifestar esta diferenciación.



Desde el compás 353 en adelante con los sonidos del metro, de un ventilador y los samples de grabaciones de conductores de metro anunciando mensajes característicos de este medio de transporte, se realiza la transición a un paisaje urbano. El nivel de importancia de la banda de sonido en esta sección se hace evidente pues ayuda a representar el cambio de entorno hacia la ciudad.

En cuanto al material musical utilizado, la sección VI comienza con una melodía en la tonalidad de si menor tomada en forma de canon por el oboe primero, luego el clarinete, y finalmente la flauta. Hacia el compás 322 bronces inician un acompañamiento rítmico utilizando el motivo imitativo de las trutruacas pero utilizando otras notas (la si fa# si). Cuerdas acompañan rítmicamente hasta compás 323 donde violines 1 y 2 imitan el sonido de un pájaro.

Inicio del oboe con la melodía principal

Desde c.326 a 328 toda la orquesta va tocando una escala cromática in crescendo a partir de un piano hacia un fortísimo, aumentando el nivel de energía. A partir también del c. 326 comienzan a aparecer los samples. Primero el ruido del viento, y después la frase del metro “se inicia el cierre de puertas”, paralelamente a la orquesta realizando el tutti. Esto permite llegar de mejor manera a la segunda parte “rítmica”.

A partir del compás 329 cambia el tempo de negra 70 a 90, y aparece la estructura de la nueva parte de la sección, compuesta con diferentes métricas: 3/8 – 2/4 - 3/8 – 3/4.

Cuerdas en pizzicato proponen la base rítmica en la cual se basa toda la sección. Esta parte está compuesta por las notas mi \flat y la, siguiendo la estructura melódica de la sección 4.

The image displays a musical score for four string instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). All instruments are playing in pizzicato (pizz.). The score is divided into four systems, each containing four measures. The time signatures for the measures are 3/8, 2/4, 3/8, 3/4, 3/8, 2/4, 3/8, and 3/4. The dynamic markings are *pp*, *mf*, *p*, and *mf* across the measures. The notes are primarily G \flat and A, with some melodic variation in the later measures.

Al mismo tiempo que comienza esta zona con mayor desarrollo rítmico, comienzan a aparecer los sonidos de los samples, de pájaros, del sapito de cuatro ojos, y el sonido del metro, como parte de la cotidianidad sonora de la ciudad de Santiago. Esta interacción de sonidos busca construir un Paisaje sonoro imaginario, da la mezcla de sonidos muy característicos de la ciudad con sonidos naturales del paisaje de la zona central de Chile. Para este caso el timbre es fundamental para cautivar al oído con mezclas que no son posibles de encontrar en un paisaje sonoro no construido intencionalmente. Esta propuesta de construcción de paisajes a través de medios electrónicos está influenciada por otros trabajos de autores como Steve Reich, con *Different trains*, *Imaginary landscapes* de John Cage, y *Oiseaux exotiques* de Oliver Messiaen.

A partir del compás 345, junto con las maracas, el Oboe lleva la melodía principal de esta sección, que va ser tomada posteriormente por la trompeta, y luego por la viola en el compás 361.

Oboe *f*

Ob. *mf* *f* *p*

El esquema rítmico cambia desde el compás 353-356, donde solamente el violonchelo mantiene el esquema rítmico previo hasta el c.356. Flauta y oboe hacen una variación rítmica del motivo inicial.

Flauta *mf*

Fl. *f*

Fl. *mf*

Ob. *mf*

Cl. Sib. *mf*

Fag. *mf*

Desde este punto aparece un nuevo modelo rítmico que será desarrollado hacia el final de la sección por toda la orquesta (ver figura). El resto de los instrumentos mantiene un esquema polirrítmico dentro de la heterorritmia planteada en el c.329.

Esquema rítmico c.239



Al mismo tiempo que aparece el traspaso o cambio de timbre de la melodía, del oboe a la trompeta, aparece en la banda de sonidos, los samples de canto de una loica con ruidos de metro, manteniendo la idea del cambio de color timbrístico. Lo mismo ocurre en el compás 360, donde cambian estos samples por el de una diuca cantando, paralelamente con el cambio de melodía a la viola. Este punto también marca un cambio completo de la orquesta donde se retoma el esquema rítmico inicial de la sección, tomado por los violonchelos y los contrabajos, y manteniendo la variación por medio del tambor militar. Se agrega a esta parte una melodía proveniente de la sección 4, retomando el carácter de guerra y acentuando a continuación el esquema rítmico del violonchelo, que será tomado por este mismo instrumento, por el contrabajo y por el tambor a continuación

Melodía retomada por violonchelo c.368



Desde el compás 385 hasta el 392 gran parte de la orquesta mantendrá el esquema rítmico 2 polarizándose el discurso hacia un estado de tensión, intensificándose la dinámica, a través de un forte in crescendo hacia un fortísimo , que decantará en la siguiente sección.

La sección 6 se caracteriza por mantener una línea rítmica constante dentro de una estética minimalista, mediante un esquema polirítmico que va variando sus elementos, pero que mantiene constante siempre una o dos frases rítmicas que permiten mantener la estructura inicial. No hay una búsqueda armónica, sin embargo el intervalo que más se repite es el de cuarta aumentada entre mi^b y la.

Sección 7



Continuando el esquema de la sección VI, ésta tampoco posee una introducción de sonidos que anteceden a la orquesta. Comienza de inmediato con el oboe con un motivo que intenta representar el sonido de un pájaro junto con los windchimes. Desde el compás 399 hasta el 405 los autos resaltan la idea de caos o desorden a partir de los diferentes motivos que se van superponiendo. Los pájaros de Curacaví grabados dan inicio a la segunda parte de la sección VII y ayudan a retomar la frase inicial de la sección I.

En cuanto a la organización del material musical esta parte de la pieza está escrita en 4/4. Cada instrumento al comienzo posee su propio motivo, luego se juntan de pares o por sección para generar sonidos que se asemejen a pájaros.

La idea principal de esta sección es la de generar una textura polifónica que aparentemente no tenga un orden fijo. Cada grupo o par de instrumento funciona por separado de los demás, cómo una algarabía de pájaros. Para conseguir esto se hizo un modelo de diferentes motivos semejantes a pájaros tomando relevancia el registro y los efectos sonoros que cada instrumento puede realizar. En base a esto se seleccionaron los siguientes motivos:

Motivos de pájaros imaginarios:

Pájaro 1:

Oboe

Pájaro 2

Clarinete

frull. frull. frull. frull.

non fr non fr non fr

f *pp*

Pájaro 3

Clarinete

Fagot

mf *f*

mf *f*

Pájaro 4

Oboe

Tmpa. Fa

mf

mf

Pájaro 5

Flauta

mf

Pájaro 6

Violín 1

gliss. *gliss.* *gliss.*

mf *mf*

Pájaro 7

Flautín

gliss. *gliss.* *gliss.* *gliss.* *gliss.*

f 5 5 5 5

Lo importante como objetivo para la creación de estos motivos era la utilización del registro agudo en casi todos los instrumentos de la orquesta. La variabilidad de estos motivos estaba sujeta a la forma de representación rítmica que podían alcanzar para mantener un estado de naturalidad a los sonidos de los pájaros representados. En relación a esta idea, es que se busca en el primer motivo el uso microtonalidad, en la búsqueda de alturas que se asemejen a los sonidos de la naturaleza y de las aves chilenas en general.

Desde el compás 398 hasta el 405 las cuerdas junto con el Fagot tendrán un papel de sostén armónico, generando ciertos acordes que acompañan a los pájaros imaginarios. Los sonidos grabados de pájaros chilenos también llegan hasta el c.405.

Reducción a piano de acordes formados por las cuerdas y fagot desde compás 398.

A partir del c.407 el fagot retoma el motivo inicial de la sección 1 (serie atonal), pero nuevamente con una variación en su estructura

Cómo se puede observar en la siguiente reducción al piano del compás 407 al 414, el fagot (verde) lleva la melodía atonal principal. La armonía y la construcción de acordes pasan por la generación de intervalos de segunda menor, cuartas justas y cuartas aumentadas. La búsqueda de disonancia se hace presente en la armonización de la frase principal a través de intervalos de cuarta y octava ascendente, por medio de movimientos paralelos. La comprensión de la disonancia entendida en esta pieza musical, nace de la búsqueda de una forma para romper con el condicionamiento cultural de la escucha a piezas y canciones tonales, donde la consonancia o el sentido estético de la belleza nace de las reglas que regulan el sistema tonal occidental.

El fagot es acompañando por el violín 1 y el violonchelo los cuales hacen una contramelodía a la frase principal. Desde el c.411 oboe, clarinete y fagot reexponen el motivo atonal, mientras la flauta acompaña armonizando la frase. En c.415 toda la orquesta participa, organizada por la melodía principal llevada por el clarinete, fagot, violonchelo y contrabajo. La contramelodía es tocada por la viola, mientras que el acompañamiento rítmico lo toma la trompeta, corno, junto con el timbal.

C.415. Melodía principal tomada por Clarinete y Fagot, mientras la orquesta acompaña este movimiento.

Musical score for five instruments: Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The score is in 4/4 time and features a variety of dynamics and performance instructions. Vln. I starts with *f* and *sul tasto*. Vln. II starts with *p* and *arco*. Vla. starts with *f*. Vc. starts with *sf* and *p*, then moves through *f*, *mf*, *f*, *mf*, *f*, and *pp*, with a *div.* instruction. Cb. starts with *sf* and *p*, then moves through *f*, *mf*, *f*, *mf*, and *f*.

Esta estructura se mantiene hasta el final de la sección en el compás 422.

La armonía de esta sección no sigue las reglas de la armonía tonal, y es generada a partir de la multiplicidad de melodías que se generan a partir de la frase principal atonal, la contramelodía de la viola, y las voces que los demás instrumentos musicales realizan.

El resultado de esto son acordes atonales que se enlazan por notas comunes o pedales según como van moviéndose todas las voces. Podemos observar que sucede armónicamente con esta frase final de la sección 7 en esta reducción al piano de la orquesta.

Piano reduction of the musical score. The top system is labeled "Compás 415" and shows a complex harmonic structure with multiple chords and moving lines in both hands. The bottom system is labeled "C.422" and shows the final measures of the section, ending with a double bar line.

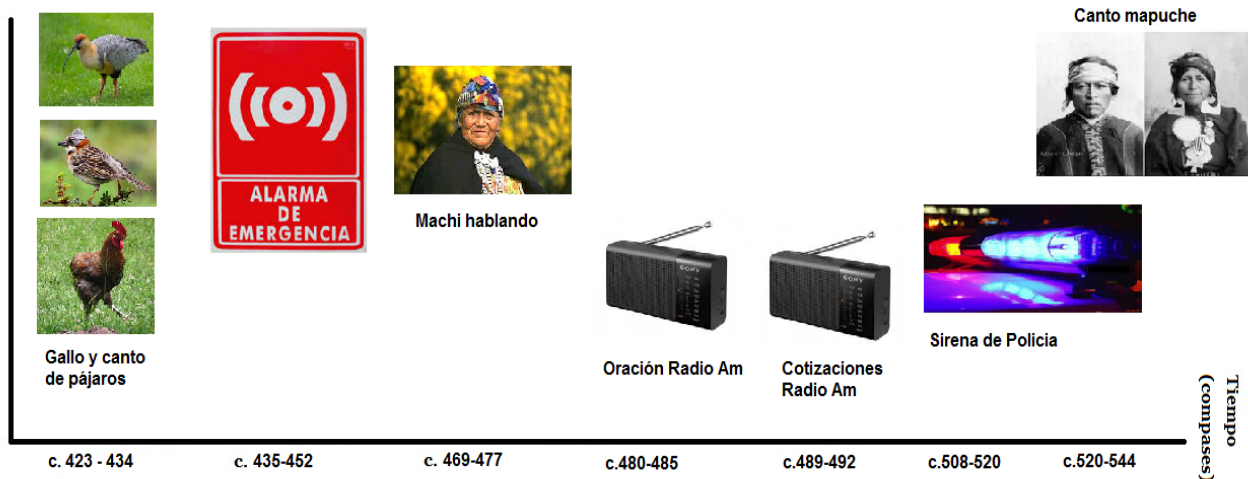
La estructura de la sección 7 mantiene una forma AB, sin conexión entre ambas partes que la componen. Esta disimilitud en la forma se entiende a través de la intención de generar sonidos sin una línea discursiva, que una todos los elementos en una misma estructura, lo que ocurre en la parte A. El sostén armónico antes mencionado, permite unir los motivos de los pájaros imaginarios en un mismo lugar. La parte B en cambio funciona con un centro a través del cual todos funcionan en conjunto, que se entiende como la segunda variación de la frase atonal expuesta por el fagot al inicio de B, la línea melódica que teje y entrelaza la contramelodía y las líneas rítmicas que construyen la polifonía. En ambas secciones existe tensión, manifestada de dos formas diferentes. En A es a través de la dinámica y el registro sobreagudo de la flauta. En B la tensión se genera por el desarrollo rítmico y la armonía disonante que se va generando en el discurso hacia el final de la sección. La dinámica también ayuda a crear la tensión, sobre todo en el violín 2 que va subiendo su intensidad y su altura por medio de un cromatismo ascendente.

The image displays a musical score for three instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), and Viola (Vla.). The score is written in 3/4 time and consists of four measures. The key signature has one sharp (F#). The dynamics and phrasing are as follows:

- Vln. I:** Plays a long, sustained melodic line with a slur over the first two measures and a fermata over the last two. Dynamics are *ff* in the first two measures and *p* in the last two.
- Vln. II:** Plays a rhythmic, sixteenth-note pattern with a slur over the first two measures and a fermata over the last two. Dynamics are *f* in the first two measures and *p* in the last two.
- Vla.:** Plays a sustained melodic line with a slur over the first two measures and a fermata over the last two. Dynamics are *ff* in the first two measures, *mp* in the third measure, and *pp* in the fourth measure.

Sección 8

Sonidos



Comienza con una introducción de sonidos grabados de animales de un campo del sur de Chile (al igual que la sección III), junto con un sonido de viento del sector de las Vizcachas, en Santiago. Es importante destacar para todo el análisis que cada nuevo inicio de sección, salvo las secciones III, VI, y VII, sirve para la limpieza de oído, es decir, para despejar las ideas musicales previamente escuchadas, y renovar la atención.

Luego maderas y cuerdas realizan una progresión de acordes desde el compás 429 al 434, que también funciona de antesala para el desarrollo de una frase musical posterior. Estos acordes se pueden observar en la siguiente reducción al piano.

Compás 429

Piano

Fa# dism con 7ª m y 6ª agregada. Fa# dis, con 11ª y 7ª m. Do#m, con 7m, y 11ª. Sib Mayor en 1ª inversión Fa#m con 9ª

Esta parte introductoria de la pieza está en la tonalidad de Fa# menor (sin embargo no enfatiza una escritura tradicional, pues no se utiliza mi# sino fa natural como sensible), lo que se va acentuar más desde el compás 435 en el cual la orquesta al unísono funciona como un acompañamiento rítmico basado en el siguiente esquema:

Firme
♩=130

Piano

Pno.

Esta parte es acompañada de un sonido de Alarma de emergencia que antecede la siguiente parte de la sección VIII, esto es un retorno al tema Mapuche de la sección IV. De esta forma la atención del discurso musical pasa a un segundo plano, y la alarma se coloca como figura principal de la escucha.

Luego la trompeta y el corno francés comienzan la melodía en fa# menor en el compás 441, que luego será desarrollada por el oboe una octava más arriba más adelante.

Musical score for Trompa en Fa, Trompeta en Sib, Trmp., and Tpt. starting at measure 441. The score is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The Trompa en Fa part starts with a dynamic of *f* (forte) and the Trompeta en Sib part starts with a dynamic of *mf* (mezzo-forte). The Trmp. and Tpt. parts start with a dynamic of *mp* (mezzo-piano). The score shows four measures of music, with a fermata over the final measure.

En el compás 460 aparece una melodía de la sección 2 (c.167), armonizada por las maderas, dentro del modo si eolio. Se puede observar el uso de una armonía tonal no tradicional para cada acorde:

Musical score for Piano and Pno. starting at measure 460. The score is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The Piano part starts with a dynamic of *f* (forte) and the Pno. part starts with a dynamic of *mf* (mezzo-forte). The score shows five measures of music, with a fermata over the final measure.

Luego aparece un pequeño puente, junto con los sonidos grabados de una Machi hablando en mapudungun, que sirve para llegar a un nuevo sector donde se da inicio a una zona de clusters. Este grabación de la Machi permite direccionar el discurso hacia una reexposición del tema Mapuche más adelante.

La zona de clusters funciona como un reposo relativo, que es contrastado con los sonidos rugosos de las cuerdas, y los motivos de los pájaros, retomando la misma idea de la sección V. En el compás 492 el timbal, por medio de una frase rítmica que va in crescendo, saca a la música del estado de inercia generado por la falta de movimiento rítmico en el material musical.

Desde el compás 473 comienza la formación de clusters llevando el discurso musical a una zona de reposo relativo, pues cada acorde que se va formando a través de cada nota tenida, va produciendo ciertas tensiones que permiten mantener el oído alerta a lo que está ocurriendo aún pese a la falta de movimiento rítmico. La generación de clusters es producida por la adición de notas, recambio o sustracción de éstas en determinados momentos.

El orden de aparición de los clusters desde el compás 473 al 500 es la siguiente:

The image displays a musical score for Piano, showing the formation of clusters from measures 473 to 500. The score is divided into two systems. The first system covers measures c. 473-477, c. 478-481, c. 482-484, c. 485-486, and c. 487-488. The second system covers measures c. 489-490, c. 491-492, c. 493-499, and c. 500. The notation shows a progression of chords and clusters in both the treble and bass staves, with some notes held across measures.

Junto con los clusters, la banda de sonidos acompaña el discurso musical con sonidos grabados de programas radiales en AM, que permite cambiar la direccionalidad de los sonidos previos, y genera una textura diferente.

En el compás 492 irrumpe el timbal en forma paulatina para romper la inercia producida por los cluster permitiendo el paso para la siguiente fase dentro de la misma sección 8.

compás 492

Timbales

Timb. *pp*

Timb. *p*

Timb. *mp*

Timb. *ff*

Desde el compás 501 hasta el 507 se retoma parte del puente de la sección 5 (compás 306-312) para luego volver al tema principal de la sección 4, pero esta vez con diferente instrumentación, donde la trompeta y el corno francés toman la melodía principal y el resto de la orquesta acompaña con el estilema mapuche.

507

Fl.

Ob.

Cl. Sib.

Fag.

Tmpano

Tpt. Sib.

p *mf* *f* *mf*

p *mf* *f* *mf*

f

f

En el compás 528 las maderas van acompañar al violín 1 y 2 que toman la melodía principal de la sección mapuche, a través de eólicos o soplidos rasgados semejantes a los que hacen las pifilkas mapuches. Esta parte de la sección 8 permite acercar los instrumentos tradicionales de la cultura occidental europea a una sonoridad más americana, relacionada con los medios instrumentales autóctonos de nuestros pueblos originarios.

Melodía principal llevada por los violines, compás 528.

Sonidos eólicos semejantes a la pifilka, sección de vientos madera compás 528

Nuevamente la búsqueda del contraste, de la oposición del lenguaje atonal utilizado en el tema mapuche, es la tónica a seguir en los últimos compases de la sección 8. Desde el compás 536 hasta el 544 las maderas retoman la melodía del

compás 360, siendo la flauta la que lleva la voz principal. A diferencia de la primera exposición de este tema, en esta oportunidad la melodía esta armonizada por toda la orquesta.


Flauta con el tema principal, inicio de la sección 8

The image shows a musical score for four woodwind instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. S \flat), and Bassoon (Fag.). The score begins at measure 535, marked with the tempo instruction 'Brillante'. The Flute part starts with a *pp* dynamic, followed by *f*, *mf*, and *f*. The Oboe part starts with *pp* and *f*. The Clarinet part starts with *pp* and *mp*. The Bassoon part starts with *pp* and *mf*. The score features a melodic line in the Flute, with the other instruments providing harmonic support. The dynamics range from *pp* (pianissimo) to *f* (forte).

En segundo plano, el sonido del canto mapuche desde el compás 520 hasta el 544 acompaña el desarrollo del tema Mapuche, con la sonoridad de un canto en Mapudungun. El Paisaje sonoro en esta sección no es un entorno natural o urbano sino que simboliza un entorno imaginario de conflicto hacia la cultura mapuche.

Toda esta sección es un compendio de material musical extraído de diferentes secciones, que pueden entrar en convergencia, aun teniendo en cuenta las diferencias en el lenguaje. La propuesta principal en esta sección es poner en evidencia los usos del lenguaje tonal y atonal para la generación de contraste entre ambos recursos musicales.

Sección 9



Declamación
poesía Azul

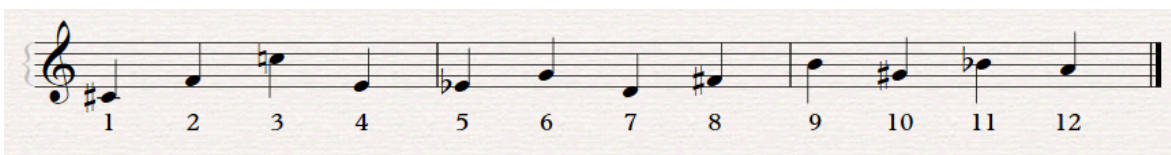
c.545 c.572 Tiempo
(compases)

Esta sección tiene un solo sonido grabado que funciona como introducción, o más bien como coda para cerrar la apreciación tan mencionada y explícita en la obra. Se trata del poema Azul de Elicura Chihualaf, que resalta la experiencia y la cosmovisión mapuche.

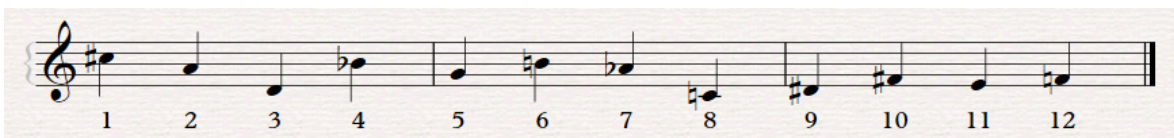
El contraste generado, como intención principal de toda la pieza, entre la declamación y el uso de un material musical absolutamente ajeno a una estética mapuche, es la razón principal del uso de esta poesía y también de la organización de esta última parte.

Esta sección está construida a partir de una serie dodecafónica que utilicé en una pieza anterior llamada “Autorretrato” (2015). A partir de la serie original (S.O) se construyen frases constituidas por la S.O junto con la inversión de la serie (S.I) y en algunas ocasiones con la serie retrogradada (S.R) y su Inversión (I.R)

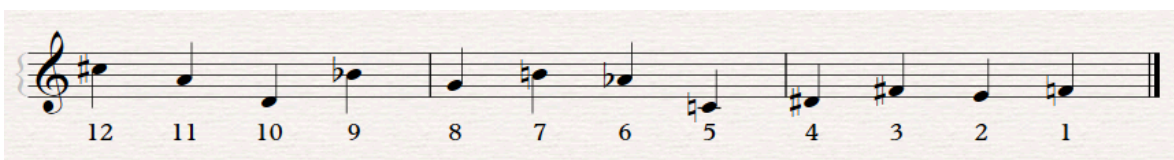
1. Serie original (S.O)



2. Inversión de la serie (S.I)



3. Serie retrogradada (S.R)



4. Inversión de la retrogradación (I.R)



La inversión de la serie utilizada en la sección 9 presenta cambios desde la quinta nota de la serie hasta la octava nota. A diferencia de la serie invertida “original” esta presenta una doble permutación en sus notas, debido a una mejor audición de los intervalos de tercera menor y tercera mayor consecutivos entre la 4^a-5^a y 6^a nota de la serie.

1. Inversión de la serie original



2. Permutación doble



3. Inversión de la serie con permutación doble



De esta manera toda la sección 9 está compuesta a partir de un contrapunto en forma de canon que repite la serie transportada en cada instrumento, pero considerando diferentes notas a partir de las cuales nace la estructura interválica original.

Tal como se mencionó antes la sección comienza con la recitación grabada del poema Azul de Elicura Chihualaf, para luego dar inicio en el compás 549 a la percusión, a través del timbal haciendo un ritmo base, y luego el fagot que da inicio a la primera frase hecha a partir de la S.O en fa# (que denominaremos S.O. 2). Esta frase está compuesta de 5 compases que consideran los tres primeros compases la serie original y los tres siguientes la retrogradación de ésta, pero a partir de la 8ª nota, generando un efecto espejo.



En el compás 551 comienza el clarinete, que toca la segunda frase hecha a partir de la S.O en la#, manteniendo la misma estructura que la anterior: primero

con la S.O y luego desde el cuarto compás con la retrogradación a partir de la octava nota.

Segunda frase S.O en la#

Clarinete en Sib

Cuarta frase del canon a partir de la S.O en do#

The image shows two staves of music for the Violonchelo (Vc.). The first staff is labeled 'Serie original' and contains 12 notes: D2, E2, F#2, G2, A2, B2, C3, D3, E3, F#3, G3, A3. The second staff is labeled 'Inversión' and contains 12 notes: A3, G3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F#2, E2, D2. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.

En el compás 555 comienza la quinta frase a partir de la S.O de sol bemol (fa#), con el oboe y la trompeta, la cual mantiene la estructura espejo. Luego el violín 1 y 2 repiten esta misma frase en el c. 559. Violonchelo y viola continúan con la S.O en do# desde el compás 560.

Quinta frase Oboe y trompeta, a partir de la S.O de sol bemol (fa#)

The image shows two staves of music for the Oboe (Ob.) and Trompeta en Sib (Tpt. en Sib). The first staff is labeled 'Ob.' and contains 12 notes: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The second staff is labeled 'Tpt. en Sib' and contains 12 notes: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. Fingerings are indicated by numbers 1-12 below the notes.

Viola y violonchelo, sexta frase, S.O en do#

Desde compás 564 comienzan a moverse en bloque algunos instrumentos siguiendo con las frases construidas a partir de las series ya mencionadas. Flauta y clarinete inician con la Inversión de la retrogradación en do#, al mismo tiempo que el oboe comienza con la I.R. pero de fa#. Luego la viola y violonchelo comienzan con la inversión de la serie en la# en el c.465, e inmediatamente después en el siguiente compás fagot y contrabajo repiten con la I.R. de la#. A continuación corno francés y trompeta, junto con violines 1 y 2 prosiguen con la I.R. de do#. Cada uno de los bloques instrumentales termina luego en diferentes frases, como muestra el esquema siguiente:

Contrapunto final, compás 564 a 573.

Fl.	IR-do#	IR-do#	S.R- do#
Ob.	IR-fa#	IR-fa#	IR-fa#
Cl. en sib	IR-do#	IR-do#	S.R- do#
Fag.		S.I. - la#	SI-fa#
Tmpa. Fa		I.R-do#	S.R-do#
Tpt. sib		I.R-do#	S.R-do#
Vln.I		I.R-do#	S.R-do#
Vln.II		I.R-do#	S.R-fa#
Vla.	S.I. - la#	S.O- do	S.I - do
Vc.	S.I. - la#	S.O- mi	S.I - fa#
Cb.		S.I. - la#	SI - fa#

En el compás 573 todos los instrumentos comienzan a moverse homofónicamente a partir de un acorde que da pie para el acorde final de la pieza. Los dos últimos acordes son:

The image shows a musical score with two measures. The first measure is labeled 'Compás 573 a 576' and the second 'Compás 577 a 578'. Both measures show a treble and bass clef with a chord of notes. The notes in the first measure are G4, A4, B4, C5 in the treble and G2, B1, C2, D2 in the bass. The notes in the second measure are G4, A4, B4, C5 in the treble and G2, B1, C2, D2 in the bass. A vertical green line is drawn between the two measures.

La sección 9 presenta un material musical no visto anteriormente dentro de la pieza. Funciona de acuerdo a la necesidad de presentar un caos ordenado. Por esta razón el canon es utilizado para generar la estructura de la sección. El movimiento continuo de todos los instrumentos representa el movimiento continuo de la mente, que no para de pensar y que salta de una idea a otra, sin un sentido lógico que explique el cambio de atención. Sin embargo al final de la sección todos los instrumentos comienzan a funcionar en bloque hasta llegar al unísono: cada uno con su propia nota, integrándose en una armonía atonal a través de los dos últimos acordes.

La utilización de la serie dodecafónica para poder componer esta sección final, corresponde a la necesidad del contraste a través de una línea estética europea, que al igual que en la segunda mitad del siglo XX en Chile, fue transformada a un uso más propio de acuerdo a las características de cada compositor del período, manipulando algunas reglas para la construcción de frases musicales coherentes. De esta manera, se hace evidente la necesidad de repetir algunas notas como en las frases “espejos”, o en las frases que incluyen la serie original y su inversión. Así, el discurso musical siempre ronda o se encuentra con las mismas notas, pero en diferente orden, otorgando una percepción de

repetición de ciertos patrones melódicos, que parecieran ser azarosos, pero que se encuentran supeditados a un marco ordenado (serie dodecafónica y textura contrapuntística) que permite esta situación musical sin la necesidad de una escritura que incluya la aleatoriedad.

CONCLUSIONES

La pieza *Paisajes imaginarios del fin del mundo* presenta una estructura de 9 partes o secciones, en la que cada una de ellas presenta diferentes maneras de organizar el material musical y sonoro de acuerdo a la génesis de la narración sonora o discurso musical. Así en ciertas secciones, el material musical nace a partir de los sonidos grabados, ya sea a través de una representación de esos mismos sonidos, o meramente como influencia externa que permite la creación de frases y estructuras musicales dentro de cada parte. En otras secciones a partir de una idea musical se construyeron ciertos paisajes sonoros que tenían una relación de acuerdo a un propósito expresivo. En general se utilizó en toda la pieza un lenguaje atonal, sin una estructura apegada a las reglas del dodecafonismo canónico, teniendo la primera serie de la sección N°1 10 notas, con repetición de algunas, lo cual fue variando de acuerdo al transcurso de la composición en cada sección en que esta serie fue presentada.

Gran parte del discurso musical se generó a partir de la escucha de diferentes elementos de la naturaleza. La serie atonal nace de la nota La, identificada en el sonido del mar. El motivo principal de la sección 4 nace a partir del sonido de un chincol, así como toda la sección 2 nace de la sonoridad del viento, junto con el sonido de la respiración humana. Gran parte de los motivos musicales de la sección 5 y 7 nacieron de la escucha de pájaros de la zona central de Chile. Por otra parte la sección 6 y 8 se generan a partir de la audición de elementos de la ciudad, como el sonido de los autos, el metro, el sonido de voces grabadas, entre otros.

Un elemento importante de la pieza son los cluster que se originan entre las diferentes texturas de cada sección. Estos son importantes pues permiten la densificación de los recursos en determinadas zonas de la pieza, con el fin de crear atmósferas sonoras para resaltar la integración de diferentes lenguajes, y también para generar tensión en el discurso. Esta intención de generar resistencia

se relaciona con una escucha que se enfoca en la subjetividad de escuchar el sonido como ruido, como un sonido que molesta, y que re - direcciona la audición para llegar a una posterior relajación o distensión, por medio de una sonoridad menos densificada. Esta estrategia compositiva fue utilizada reiteradas veces de manera consciente para generar diferentes estados o disposiciones de escucha en el oyente, de tal manera de dirigir la audición hacia diferentes planos. Primero hacia los elementos de la naturaleza junto con el discurso musical, como ocurre al principio con los sonidos del agua en sus diferentes manifestaciones. Luego la atención se focaliza en los sonidos de los animales en la segunda sección, pero solo como parte de la introducción, pues a continuación el foco de la escucha se centra en el lenguaje y en los gestos a través de la sonoridad rugosa o la sobrepresión que hacen las cuerdas junto con los flageolet y los sonidos eólicos de los vientos. En esta sección se busca la tensión de manera intencionada a través de los gestos o técnicas instrumentales que hace uso la orquesta. Así la sección N°3 presenta junto con los sonidos de animales y los samples de Windchimes una melodía modal que distiende el discurso, y que mantiene el ciclo tensión – distensión dentro de la composición.

En la sección N°4 ocurre una integración mayor entre los sonidos grabados de los Queltehues y el discurso musical dispuesto. No sólo se presenta el sonido del viento al principio, como en las secciones anteriores, sino que se mantiene el sonido de los pájaros mientras ocurre el discurso musical. Esta organización de todo el material musical fue generada de manera consciente a partir de la idea y la costumbre para escuchar que mantienen algunas comunidades mapuches con los Queltehues, que permitan dar a entender a aquellos que conocen sus diferentes sonidos cuando va a llover en sus localidades.

Desde esta sección en adelante la atención estará integrada tanto en los sonidos grabados y paisajes sonoros creados como en el discurso musical, y ya no como dos planos o texturas diferentes, sino como una misma unidad que integra las sonoridades de los instrumentos acústicos con la banda de sonido.

La sección N°5 tiene como intención relajar el discurso musical hacia una escucha donde el paisaje sonoro está inserto dentro del discurso musical, es decir, los instrumentos musicales imitan los sonidos de los pájaros dentro de una atmósfera creada a partir de clusters, que será interrumpida por una reexposición del motivo de la sección N°4, lo cual activa el discurso musical. Es importante destacar que la intención de generar un reposo y una escucha no focalizada en los sonidos grabados o en una melodía específica, permite distender la atención, y por lo tanto relajar la supuesta energía que el oyente debe tener para escuchar una pieza contemporánea. A esto se suma que pese al poco movimiento rítmico que presenta esta sección, la tensión va en aumento, debido a la densidad generada por los cluster y al quiebre que se presenta en esta parte de la pieza. El resultado de estos procesos compositivos permite entender que el reposo puede estar asociado a una tensión, relación que está implícita en gran parte de la pieza.

La sección N°6 posee elementos que integran los sonidos de la ciudad con sonidos de la naturaleza, donde el núcleo central es el ritmo que se presenta y que funciona como elemento articulador del lenguaje. Es en esta sección que el paisaje sonoro se amplía hacia las sonoridades de la ciudad y permite el re-escuchar de aquellos sonidos que son parte de nuestra cotidianidad, como la voz femenina grabada del metro, así como el sonido del aire acondicionado, que por lo general pasan desapercibidos o son parte del ruido de fondo del día a día. Esta sección posee un carácter activo mediante el ritmo, y pone énfasis en los cambios de sonidos que van transcurriendo manteniendo una base rítmica casi constante.

En la sección N°7 la búsqueda sonora pasa por la generación de una textura polifónica, en la que se busca mayor tensión y representar un desorden, a través de diferentes motivos que van tomando cada instrumento de la orquesta. El sonido de los autos y el tráfico permite dar mayor densidad y tensión al discurso. En esta sección se expone una variación de la serie atonal de la primera sección, conduciendo la atención nuevamente hacia el lenguaje, permitiendo focalizar la escucha en un elemento ya conocido, de tal manera que se intenta que el oído del auditor pueda estar más alerta.

La sección N°8 de la pieza, muestra una síntesis de los recursos sonoros utilizados previamente en toda la composición. De la misma forma, los recursos grabados que son parte de la banda de sonido de esta sección son también de diferentes fuentes, tanto de pájaros como en las secciones previas, como de una machi hablando en Mapudungun. También existen en esta sección sonidos grabados de estaciones de radio AM, a partir de una radio de bolsillo, de la cual se graban un discurso u oración cristiana, y posteriormente una conversación de un abogado hablando de cotizaciones con el locutor de un programa. Estas sonoridades no están presentes previamente en la pieza, y en la actualidad no son parte de la cotidianidad de la mayoría. Esta búsqueda de integración de elementos sonoros de diversas índoles se enlaza con la búsqueda de integrar elementos tonales, modales y atonales que aparecen en las secciones anteriores de forma constreñida, de tal manera de enlazar los elementos principales de gran parte de las secciones, y a la vez, presentar una escucha más sistémica de diversos planos sonoros y desde diferentes puntos de referencia desde donde escuchar.

Hacia el final de la pieza, en la sección N°9 se utiliza una serie dodecafónica, simbolizando a través de ella la estructuración de la escucha y la atención dentro del discurso y el lenguaje, y ya no en la grabación sonora, pues el propósito expresivo de esta sección es el contraste entre la sonoridad de la poesía que se presenta al principio de la sección, junto con la sonoridad de la música contemporánea. Dentro de un plano simbólico mayor, esta sección representa el contraste entre la sonoridad de la cultura mapuche con la sonoridad del serialismo, como música de origen europeo, sin un diálogo común entre ambos, haciendo hincapié en la falta de comunicación entre ambas culturas, situación presente en nuestra sociedad actual.

En relación al proceso de escucha, que se cuestiona y se expone a través de la creación de Paisajes imaginarios al fin del mundo, uno de los ejes esenciales

(si es que no el principal) es la escucha atenta de lo no escuchado, o de lo no percibido de manera consciente.

Para una persona que vive en el campo o dentro de un contexto natural la sonoridad de los pájaros, del sapito de cuatro ojos, del mar y del viento, entre otros, son parte del ambiente, y por tanto se encuentran dentro de la cotidianidad de ese oyente, como si estos sonidos no pudieran impresionar o tener un significado que permita comunicar algo importante a estas personas. De igual forma los sonidos de los autos y del metro funcionan de la misma manera: sin llamar la atención por su reiterada aparición para aquellos que utilizan estos medios de transporte y viven en el contexto urbano. Sin embargo, la escucha de estos mismos sonidos fuera de su contexto de origen puede permitir que sean percibidos o atendidos desde otro lugar, donde la atención este puesta en la sensibilidad o el mero placer de la escucha, y por tanto puedan pasar a ser elementos de un discurso y a tener sentido de acuerdo a lo que ocurra o no en cada oyente.

Así lo fundamental es la valoración de la escucha dentro de un mundo que no incluye o no oye los sonidos que lo rodean. La atención que ponemos al escuchar es lo que nos permite darnos cuenta de lo no visto, de lo que existe pero no es parte de nuestro campo de percepción, tanto del mundo exterior como también de nuestro mundo psicológico. Tal como dice Cristián López, el paisaje sonoro como “el acontecer de la escucha”, permite entender como los sonidos que percibimos tanto del mundo que nos rodea como del mundo mental en el cual estamos insertos, son percibidos a través de un oído alerta al presente, que es capaz de volcarse tanto a lo exterior como a lo interior. Así, el acontecer depende de dos partes para su existencia: de una realidad exterior presente como de un sujeto que percibe parte de esta realidad a través de un órgano sensible.

En esta línea de reflexión cada percepción de un sonido exterior dentro de un contexto sonoro interior es una creación que acontece en cada instante y cambia en cada momento. Desde el momento en que el sujeto graba los sonidos, y dispone diferentes micrófonos de una determinada manera, permea y capta

ciertos sonidos, y por lo tanto ciertos aspectos del entorno. De la misma manera cada ser humano de acuerdo a su educación, historia y sus condiciones físicas, filtra determinados sonidos del ambiente al momento de escuchar, determinando de manera inconsciente, un cierto paisaje sonoro en lo exterior.

Una forma de escuchar que trate de atender tratando de dejar de lado nuestro condicionamiento mental a no escuchar, nos permite acercarnos a lo que ocurre a nuestro alrededor. Para esto parte de nuestra atención debe estar centrada en el cuerpo. En el sentir de una parte de nuestra corporeidad. Es esta forma de escuchar la que nos puede permitir percibir auditivamente un discurso musical desde otro punto de vista, ya no desde una perspectiva analítica o sensitiva, sino más bien desde un lugar donde podemos contemplar u observar los sonidos como impresiones fuera de la manera mecánica de escuchar. Desde este locus, pueden coexistir todas las formas de sonido, pensamiento y lenguaje.

La obra presenta un propósito expresivo que trata la escucha alerta como núcleo central para la composición musical. Esta escucha transita entre la creación de paisajes sonoros y un discurso musical que fue creado a partir de la escucha alerta del ambiente.

Existe como segundo propósito artístico la intención de describir el contexto nacional de conflicto con la cultura mapuche que ha sido denostada a través de la historia, situación que tiene un lugar preponderante en la contingencia actual. La música creada con influencia Mapuche dentro de este trabajo supone o intenta poner en relieve un escuchar a lo no escuchado, a un otro que necesita ser visto y atendido desde todas las aristas posibles. Es esta necesidad de poner atención lo que puede permitir construir puentes entre un aspecto de nosotros con otra parte de nuestra identidad nacional como es la cultura mapuche.

En relación a la hipótesis planteada al inicio de este trabajo, no se puede determinar a priori si es posible crear distintas condicionantes o disposiciones diferentes para escuchar. Para obtener una respuesta a este planteamiento, sería necesario quizás escuchar la pieza y leer esta investigación, para luego consultar

a los oyentes si es que pudieron atender a los diferentes elementos sonoros que se proponen en la pieza. Sin embargo, se puede determinar que la composición planteada cumple con el objetivo de generar diversas estrategias para condicionar la atención o escucha en diferentes planos, integrando diversos lenguajes y recursos, proponiendo un modelo de audición diferente, que se fundamenta a través de la creación de una cierta disposición y estructura de todo el material sonoro. Esta distribución intencional de los sonidos juega con un modelo compositivo basado en el discurso musical, que tranza entre un modelo tonal y atonal, por medio de una textura de melodía acompañada, junto con un modelo basado en manipulación del sonido, el gesto y el ruido como forma de organizar el material sonoro, en el cual hay cabida a todos los sonidos grabados del ambiente. De cierta manera, “Paisajes imaginarios del fin del mundo” permite localizar la escucha a nivel geográfico, y también contextualizar la pieza dentro de un determinado entorno social y cultural. El nombre de la pieza se debe a la esencia de su estructura y la localidad desde donde surge, pues incluye los sonidos de ciertas partes, elementos y culturas del territorio chileno en la zona austral del mundo, con una narración particular basada en la escucha alerta de los distintos lugares donde transite durante estos años de estudio.

BIBLIOGRAFÍA

Baricco, A. (2003). *El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin, una reflexión sobre música culta y modernidad*. Madrid: Siruela.

Barrie, L. (12 de diciembre de 2016). *Patrimonio, oralidad y paisaje sonoro*.

Obtenido de Centro virtual de Cervantes:

http://cvc.cervantes.es/artes/paisajes_sonoros/p_sonoros01/barrie/barrie_01.htm

Cano, R. L. (2013). Arte Sonoro: procesos emergentes y construcción de paradigmas. En *Música, Ciencia y Pensamiento en España e Iberoamérica durante el siglo XX*. (págs. 207-225). Madrid: Sánchez de Andrés, Leticia y Presas, Adela.

Cerdà y Ferré, Molina M. (vol 7/ Dic. 2012). Introducción, Entre el Arte Sonoro y el Arte de la Escucha. *Arte y políticas de identidad*, 11-14 pp.

Copland, Aaron (1994) *Como escuchamos la Música*. Traducción de Jesus Bal y Gay. 2ª edición, México: FCE.

Díaz, Rafael (2014), *Cultura originaria y música chilena de arte*. Hacia un imaginario de identidad. Santiago: Amapola Editores.

Guarello, A (2011) *Cuestionario sobre Música contemporánea y Educación* (A.Chacón, Entrevistador)

Kandinsky Wassily (1911) *De lo espiritual en el Arte*, Paidós.

López, C. et Muñoz, G. (12 de Diciembre de 2016). *laboratoriodeartesonoro.cl*.
Obtenido de laboratoriodeartesonoro.cl: <http://laboratoriodeartesonoro.cl/>

López, C. (9 de Diciembre de 2016). Cuestionario sobre el Paisaje Sonoro. (A. Chacón, Entrevistador).

Marinetti, F. (1972). *Escritos escogidos*. Nueva York : R.W. Flint.

Martínez, J (2006). ¿Puede la audición musical configurar un nuevo tipo de audición para la música contemporánea?, “Esto lo estoy tocando mañana...” Elementos para una filosofía de la Nueva Música chilena. 85-94, editorial Vientos del sur (2017)

Martínez, J. (2010). La obra de Arte musical: hacia una ontología de la música. Revista *Musical Chilena*, Año LXIV, Enero-Junio, 2010, N° 213, 116-135.

Martínez, J. (2009), Arte sonoro, Paisaje acústico, Ambiente sonoro: elementos para una diferenciación. *Pensar el/trabajar con/ sonidos en espacios intermedios*. AV Ediciones Departamento Artes visuales Universidad de Chile. 35-50.

Martínez, J. (2014). Estrategia para desentrañar: la escucha en el arte sonoro. Santiago, Chile: Centro de Investigaciones Estéticas Latinoamericanas CIELA. Facultad de Artes, Universidad de Chile.

Morgan, R. (1999). *La música del siglo XX*. Madrid: Akal.

Pérez de Arce. J. (19 de mayo de 2017). Entrevista abierta sobre el Paisaje sonoro (A. Chacón, Entrevistador)

Prieberg, F. K. (1964). *Música y máquina : música concreta, electrónica y futurista. Nuevos instrumentos*. Barcelona: Zeus.

Rocha, M. (2009). Estructura y percepción psicoacústica del paisaje Sonoro electroacústico. Extraído de <http://www.revistas.unam.mx/index.php/pim/article/view/23847>

Salinas, H. (3 de Mayo de 2016). Seminario de Compositores I. (J. Martínez, presentes, Entrevistador).

Schaeffer, P. (1959). *Qué es la Música concreta*. Argentina: Nueva visión Buenos aires.

Schaeffer, P. (2003) *Tratado de los objetos musicales*. Alianza Editorial.

Schafer, M. (1969). *El nuevo paisaje sonoro*. Argentina: Ricordi.

Schafer, M. (1977). *The tuning of the world*.

Slonimsky, N. (1971). *La música desde 1900*. Nueva york: Scribners.

Spencer, C. (2013). Música, Ciudad y Paisajes Sonoros en Chile: una introducción. *Resonancias*, 13-20.

Truax, B. (2001). *Acoustic communication*. Ablex Publishing corporation.

DISCOGRAFÍA Y PARTITURAS REVISADAS

- | | |
|-----------------------------|---|
| 1. Álvarez, Javier | “Temazcal” |
| 2. Becerra, Gustavo | “Memento” |
| 3. Cáceres, Eduardo | “El gato y sus cuatro patas”
“Tres mo-men-tos” |
| 4. Chacón, Andrés | “Autorretrato” |
| 5. Debussy, Claude | “La mer”
“Nuages” |
| 6. Díaz, Rafael | “Fátima”
“Pewen Mapu” |
| 7. Ešenvalds, Ēriks | “In paradisum” |
| 8. Falabella, Roberto | “Estudios emocionales” |
| 9. García, Fernando | “América Insurrecta” |
| 10. Garrido-Leca, Celso | “Danzas populares andinas” |
| 11. Humberto Allende, Pedro | “La voz de las calles” |
| 12. Ives, Charles | “Central park in the dark” |
| 13. Korzakov, Rimsky | “Scherezade”, 3er movimiento |
| 14. Lachenmann, Helmut | “Pression” |
| 15. Ligeti, György | “Lux aeterna” |
| 16. López, Cristián | “Los fugaces contornos del silencio” |
| 17. Messiaen, Oliver | “Oiseaux Exotiques” |
| 18. Ortega, Sergio | “Lonquén” |
| 19. Pérez de Arce, José | “Son idos” |
| 20. Ravel, Maurice | “Pavane pour une infante défunte” |

21. Reich, Steve	"Different trains"
22. Schafer, Murray	"Epitaph for the moonlight"
	"Alleluia"
	"Snowforms"
23. Schaeffer, Pierre y Henry, Pierre	"Symphonie pour un homme seul"
24. Soro, Enrique	"Tres aires chilenos"
25. Truax, Barry	"Riverrun"
26. Zamora, Carlos	"Concierto para flautas dulces y orquesta de cámara"

Paisajes Imaginarios del fin del mundo

Para Orquesta de Cámara y Paisaje Sonoro

Instrumentación

1 Flauta (se pasa Piccolo y luego vuelve) [Fl.]

1 Oboe [Ob.]

1 Clarinete en sib [Cl. sib]

1 Fagot [Fag.]

1 Corno francés en Fa [Trompa en Fa, Trmpa. Fa]

1 Trompeta en sib [Tpt. sib]

3 Timbales (la, mi, mib) [Timb.]

2 Maracas

1 Bombo legüero

1 Tambor militar

1 Gong

1 Triángulo en fa

1 Tam-tam

1 Caja china

1 Glockenspiel

2 Flautas de émbolo

1 Palo de Agua

1 bowl tibetano en mi

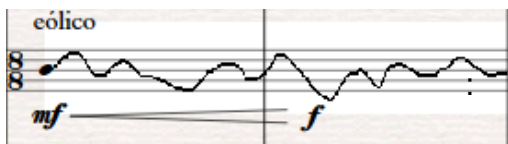
Violines I y II

Violas

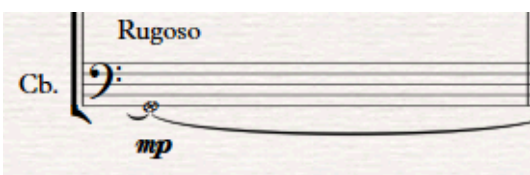
Violonchelos y Contrabajos

Glosario

Explicación para cada notación original que aparece en la partitura.

1.  Musical notation for 'eólico' (eolic). It shows a wavy line on a staff, indicating a free blowing technique. The dynamic markings are *mf* and *f*.

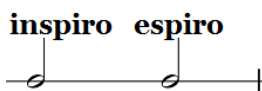
Eólico: Soplar libremente imitando el sonido del viento.

2.  Musical notation for 'Rugoso' (rough). It shows a slur over a note on a Cb. staff, indicating a technique of overblowing on strings. The dynamic marking is *mp*.

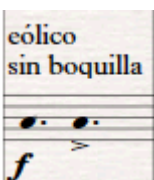
Rugoso: Sobrepresión sobre las cuerdas sul ponticello.

3.  Musical notation for 'Fl.' (flute). It shows notes with 'gliss.' markings, indicating glissando. The dynamic markings are *f* and *mf*.

:Tocar notas aleatorias con piscófono o flauta de émbolo.

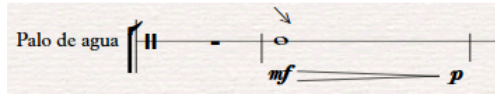
4.  Musical notation for 'inspiro espiro' (inspire expire). It shows two notes with a slur, indicating a breathing technique.

:Respirar haciendo énfasis en el sonido producido por la inspiración y espiración

5.  Musical notation for 'eólico sin boquilla' (eolic without reed). It shows a note with a dynamic marking *f*.

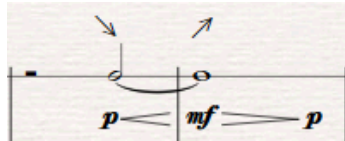
:Soplar sin boquilla imitando el sonido del viento.

6. a)



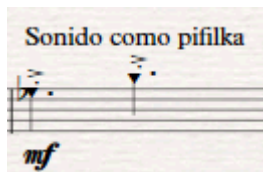
:Mover el palo de agua hacia abajo a la derecha

b)



:Mover el palo de agua hacia abajo a la derecha y luego cambiar hacia la izquierda.

7.




:Imitación del sonido del aerófono mapuche. Soplido rasgado seco.

8.



:Giro de palo sobre Bowl tibetano, que mantiene y amplifica el sonido metálico.

Algunas consideraciones para el director

- En cada sección existen al inicio un preludio de sonidos grabados. En la mayoría de las veces estos sonidos duran lo que corresponde el número de compases expuestos en la partitura, sin embargo en la sección 5 existe expreso el número de segundos que debe esperar la orquesta antes de tocar (Viento 30 segundos).
- La pieza musical puede ser interpretada en un orden no cronológico al que está expuesto en la partitura. Puede comenzar con la sección 1, luego la 9, la sección 8 después, etc. Me parece prudente que el orden que se elija tenga y cumpla un sentido artístico intencionado por parte del director, y que quede a criterio de éste.
- Se debe usar un sistema de audio con cajas pasivas y/o activas que permitan la interpretación de la pieza de una manera adecuada, donde la orquesta tenga protagonismo en todo momento, sin embargo la banda de sonidos debe poder oírse claramente, y a un volumen adecuado según la propia intensidad de la orquesta.
- Es menester el trabajo conjunto entre un ingeniero de sonido y el director, y una lectura y entendimiento de la partitura por parte de ambos, para poder sincronizar las entradas y salidas tanto de la orquesta, como de la banda de sonido.
- La partitura está escrita en nota real.
- Para todos los cambios de métrica en la partitura 

Sección I
Mar

$\text{♩} = 60$

Flauta (1)

Oboe (1)

Clarinete en Sib (1)

Fagot (1)

Trompa en Fa (1)

Trompetas en Sib (1)

Timbales
la-lab-mi-mib

Percusión 1

Palo de agua

Maracas

Bombo legüero

Percusión 2

Tambor militar
con bordona

Gong

Triángulo

Tam Tam

Percusión 3

Bowl Tibetano en
mi

Caja china

Glockenspiel

BANDA DE SONIDOS

Mar

Cascada de Agua

$\text{♩} = 60$

Violín I

Violín II

Viola

Violonchelo

Contrabajo

gliss.

36

Fl. *f* *f* *mf* *frullato* *f* *non frullato* *mf* *Frull* *pp*

Ob. *f* *f* *ppp* *mp* *mf* *p*

Cl. Sb. *f* *mf* *pp* *mp* *mf* *p*

Fag. *f* *mf* *pp* *mp* *mf* *p*

Tmpa. Fa *f* *pp*

Tpt. Sb. *f* *pp*

Timb. *p* *mp*

P.1

Palo de agua

Maracas

Bombo legüero

P.2

Tamb. mil. *mf* *pp*

Gong

Tri. *mp*

Tam - Tam

P.3

Bowl tibetano

Caja china

Glock.

SONIDOS

Arroyo

Vla. I *f* *mf* *pp* *pizz.* *mp* *pp* *mp* *pp* *mp* *p* *mf* *p* *mp*

Vln. II *f* *mf* *ppp* *pizz.* *mp* *pp* *mp* *pp* *mp* *p* *mf* *p* *mp*

Vla. *f* *p* *mf* *ppp* *pizz.* *mp* *mf* *p* *mf* *p*

Vc. *f* *mf* *ppp* *pizz.* *mp* *mf* *p* *mf* *p*

Cb. *p* *mf* *ppp* *pizz.* *mp* *mf* *p* *mf* *p*

Sección II
Noche

38 Non frullato rit. .

Fl. *mf* *f* *mf* *f*

Ob. *mf* *f* *mf* *f*

Cl. S^b *mf* *f* *mf* *f*

Fag. *mf* *f* *mf* *f*

Tmpa. Fa *p* *pp* *mp* *mf* *f*

Tpt. S^b *p* *pp* *mp* *mf* *f*

Timb. *mf* *mf* *f*

P1

Palo de agua

Maracas

Bombo legüero

P2

Tamb. mil.

Gong *pp* *f*

Tri.

P3

Tam - Tam *mf*

Bowl tibetano

Caja china

Glock.

SONIDOS

Tormenta eléctrica

Señidos noche

Vln. I arco *f* *mf* *mf < f* *mf* *f* *p* *rit. .*
divisi *mf* *pizz.*

Vln. II arco *f* *mf* *mf < f* *mf* *f* *p* *rit. .*
divisi *mf* *pizz.*

Vla. arco *f* *mf* *f* *mf* *f* *p*

Vc. arco *f* *p* *sf* *p* *mf* *p*

Cb. arco *mf* *f* *mf* *f* *p*

61

Fl. *f* *mf* *p* *mf* *f* edico

Ob. *f* *mf* *mp* *mf* *f* edico

Cl. Sb. *p* *mf* *f* edico

Fag. *p* *mf* *f* edico

Trupa. Fa. edico

Tpt. Sb. edico

P.1

Timb.

Palo de agua

Maracas *mf*

Bombo legüero

P.2

Tamb. mil. *mf*

Gong

Tri. *f*

P.3

Tam - Tam

Bowl tibetano

Caja china

Glock.

SONIDOS

Vln. I *f* *mf* *ff* *mf* pizz.

Vln. II *f* *mf* *ff* *mf* pizz.

Vla. *mp* *ff* *f* flageolet

Vc. *mp* *ff* *mf* *f* divisi

Cb. *mp* *ff* *mf* *f* divisi

seg.

This musical score is for the piece "Aleatoriedad de Notas Piscófonos" and is page 7 of the score. It features a variety of instruments and includes several performance directions.

Woodwinds:
Flute (Fl.) and Oboe (Ob.) parts begin at measure 67. The Flute part includes a *rall.* marking and dynamic markings of *f* and *mf*. The Oboe part also has *f* and *mf* dynamics. Clarinet in B-flat (Cl. Sb.) and Bassoon (Fag.) parts are present, with the Clarinet part reaching *ff* dynamics. Trumpet in B-flat (Tpt. Sb.) and Trombone (Tmb.) parts are also included.

Strings:
Violin I (Vln. I) and Violin II (Vln. II) parts feature *rall.* markings and *arco divisi* instructions. The Violin I part includes *gliss.* markings. The Viola (Vla.) part is marked *Rugoso* and *mf*. The Violoncello (Vc.) and Contrabasso (Cb.) parts are marked *Tutti* and include dynamic markings of *mf*, *f*, and *p*.

Percussion:
Percussion 1 (P1) includes Palo de agua, Maracas, and Bombo legüero. Percussion 2 (P2) includes Tamb. mil. and Gong. Percussion 3 (P3) includes Tam - Tam, Bowl tibetano, Caja china, and Glock. The SONIDOS part is also indicated.

Other Elements:
The score includes various dynamic markings such as *f*, *mf*, *ff*, *p*, and *mf*. It also features *gliss.* (glissando) markings and *arco* (arco) instructions for the string parts.

poco accel.

73

Fl. *f* *mf* *p* *mf* *f* *mf*

Ob. *f* *mf* *p* *mf* *f* *mf*

Cl. Sb. *mf* *mp* *p* *mf*

Fag. *f* *mf* *f*

Tmpa. Fa. *p* *f*

Tpt. Sb. *p* *f*

Cuiyre

Timb.

P.1

Palo de agua

Maracas

Bombo ligero

P.2

Tamb. mil.

Gong

Tri.

Tam - Tam

P.3

Bowl tibetano

Caja china

Glock.

SONIDOS

Vln. I *f* *mf* *p* *mf* *f* *mf*

Vln. II *f* *mf* *p* *mf* *f* *mf*

Via. *p* *f*

Vc. *p* *f*

Cb. *mf* *p* *f*

♩ = 100

Flauta

Frullato

poco accel.

Non frullato

9

FL. *mf* *mp* *mf* *f* *mp*

Ob. *mf* *mp* *mf* *f* *mp*

Cl. Sb. *mf* *mp* *mf* *f* *mp*

Fag. *mf* *mp*

Tmpa. Fa Non cuivre *mf* *f* *mf*

Tpt. Sb Non cuivre *mf* *f* *mf*

Timb. *mf* *p* *mf* *f*

P.1

Palo de agua

Maracas

Bombo legüero

P.2

Tamb. mil.

Gong

Tri.

P.3

Tam - Tam *f* *f*

Bowl tibetano

Caja china

Glock.

SONIDOS

Tutti flage olet *mf* *f* *mp* *f* *mf* *mp*

Vln. I

Tutti flage olet *mf* *f* *mp* *f* *mf* *mp*

Vln. II

Vla. flage olet *mf* *f* *mp* *f* *mf* *mp*

Vc. flage olet *mf* *f* *mp* *f* *mf* *mp*

Cb. flage olet *mf* *f* *mp* *f* *mf* *mp*

A tempo

85

Fl. *mf* *f*

Ob. *mf* *f*

Cl. Sb. *mf* *f*

Fag. *mf* *f*

Tmpa. Fa. *f* *mf*

Tpt. Sb. *f*

P.1

Tirab. *f*

Palo de agua

Maracas

Bombo legüero

P.2

Tarb. mil.

Gong

Tri.

Tam - Tam

P.3

Bowl tibetano

Caja china

Glock.

SONIDOS

A tempo

Vln. I *f* *p* *mp* *f*

Vln. II *f* *p* *mp* *f*

Vla. *f* *p* *mp* *f*

Vc. *f* *p* *mp* *f*

Cb. *f* *p* *mp* *f*

91

Fl. *mf* *f* *f*

Ob. *f* *ff*

Cl. Sb. *mf* *f* growl

Fag. *f* *f* *mf*

Tmpa. Fa. *f* *mf* *p*

Tpt. Sb. *f* *mf* *p*

Timb. *f* *mf* *p*

P.1

Palo de agua *mf* *p*

Maracas

Bombo legüero

P.2

Tamb. ml. *mf*

Gong

Tri. *f*

Tam - Tun *f*

P.3

Bowl tibetano *p*

Caja china

Glock.

SONIDOS

Vln. I *f* *div.*

Vln. II *f* *div.*

Vla. *mf* *f* *div.* *Rugoso*

Vc. *mf* *f* *div.* *Rugoso*

Cb. *mf* *f* *ff* *div.* *Rugoso*

Non Frullato

Fltn. *f* *ff* *f*

Ob. *f* *ff* *f*

Cl. Sb. Non growl *f*

Fag. *f* *f*

Tmpa. Fa. *mf* *f* *ff*

Tpt. Sb. *mf* *f* *ff*

P.1

Palo de agua

Maracas

Bombo legüero

P.2

Tamb. mil.

Gong

Tri.

Tam - Tam

P.3

Bowl tibetano

Caja china

Glock.

SONIDOS

Vln. I *ff* *f*

Vln. II *ff* *f*

Vla. *ff* *f*

Vc. *ff* *f*

Cb. *f*

106

Fltn. *edico* Flauta *To Fl.*

Ob. *edico*

Cl. Sb. *edico*

Fag. *edico*

p mf mp mf f p pp

Tmpa. Fa *mf* *ff*

Tpt. Sb. *mf* *ff*

P.1

Tirab.

Palo de agua

Maracas

Bombo legüero

P.2

Tamb. mil.

Gong

Tri.

Tam - Tam

P.3

Bowl tibetano

Caja china

Glock.

SONIDOS *Wind chimes (editados)*

Vln. I *Tutti flageolet* *mf pp mf mp mf f p pp*

Vln. II *Tutti flageolet* *mf pp mf mp mf f mf pp*

Vla. *Tutti flageolet* *mf pp mf mp mf f mf pp*

Vc. *Tutti flageolet* *mf pp mf mp mf f mf pp*

Cb. *Tutti flageolet* *mf pp mf mp mf f mf pp*

118

Fl. *f > p pp f > p pp f > p p mf mp mf f p p*

Ob. *f > p pp f > p pp f > p p mf mp mf f p p* e dlico

Cl. S \flat *f > p pp f > p pp f > p p mf mp mf f p p* e dlico

Fag. *f > p pp f > p pp f > p p mf mp mf f mf p p* e dlico

Timpa. Fa

Tpt. S \flat

Timb.

P.1

Palo de agua

Maracas

Bombo legüero

P.2

Tamb. mil.

Gong

Tri.

Tam - Tam

P.3

Bowl tibetano

Caja china

Glock.

SONIDOS

Vln. I *f > p pp f > p pp f > p pp mf mp mf f p* Non flageolet A tempo sul tanto *f*

Vln. II *f > p pp f > p pp f > p pp mf mp mf f mf* Non flageolet *mf*

Vla. *f > p pp f > p pp f > p pp mf mp mf f mf* Non flageolet *mp*

Vc. *f > p pp f > p pp f > p pp mf mp mf f mf* Non flageolet *mp*

Cb. *f > p pp f > p pp f > p pp mf mp mf f mf* Non flageolet *mp*

132

FL. *ff* *mf* *mp*

Ob. *ff* *mf* *mp*

Cl. Sb. *ff* *f* *mf* *mp*

Fag. *f* *ff* *mf* *mp*

Tmpa. Fa. *p* *mf* *p* *pp* *p*

Tpt. Sb. *p* *mf* *p* *pp* *p*

Timb. *p*

P.1

Palo de agua

Maracas

Bombo ligero

P.2

Tamb. mil.

Gong

Tri.

P.3

Tan - Tan

Bowl tibetano

Caja china

Glock.

SONIDOS

Vin. I *mf* *f* arco sul tasto

Vin. II *mf* *mf*

Vla. *mf* *gliss.* *gliss.* *gliss.* *mf*

Vc. *mf* *gliss.* *gliss.* *gliss.* *f*

Cb. *f*

Todos los instrumentistas respiran con profundidad

141

Fl. *mf* *f* inspiro espiro inspiro espiro
mf *ff*

Ob. *mf* *f* inspiro espiro inspiro espiro
mf *ff*

Cl. Sb. *mf* *f* inspiro espiro inspiro espiro
mf *ff*

Fag. *mf* *f* inspiro espiro inspiro espiro
mf *ff*

Tmpa. Fa. *mf* *f* inspiro espiro inspiro espiro
mf *ff*

Tpt. Sb. *mf* *f* inspiro espiro inspiro espiro
mf *ff*

Timb. inspiro espiro inspiro espiro
mf *ff*

P.1
Palo de agua
Maracas
Bombo legüero
Tamb. mil.
P.2
Gong
Tri.
Tam - Tan
P.3
Bowl tibetano *mp*
Caja china *mf* *ff*
Glock.
SONIDOS

Vln. I *mf* *ff* inspiro espiro inspiro espiro
mf *ff*

Vln. II *mf* *ff* inspiro espiro inspiro espiro
mf *ff*

Vla. *mf* *ff* inspiro espiro inspiro espiro
mf *ff*

Vc. *mf* *f* inspiro espiro inspiro espiro
mf *ff*

Cb. *mf* *ff* inspiro espiro inspiro espiro
mf *ff*

Sección III
Amanecer

149 $\text{♩} = 100$ Non eólico dulce

Fl. *inspiro espiro* *inspiro espiro* *mf* *mp*

Ob. *inspiro espiro* *inspiro espiro* *f* *mf*

Cl. Sb. *inspiro espiro* *inspiro espiro* *f* *mp* *mf*

Fag. *inspiro espiro* *inspiro espiro* *f* *mp* *mf*

Trmp. Fa. *inspiro espiro* *inspiro espiro* *f* *mp* *mf*

Tpt. Sb. *inspiro espiro* *inspiro espiro* *f* *mp* *mf*

Timb. *inspiro espiro* *inspiro espiro* *f* *mp*

P.1 Palo de agua

Maracas

Bombo legüero *inspiro espiro* *inspiro espiro* *f*

P.2 Tarab. mil.

Gong

Tri. *mp*

Tam - Tam

P.3 Bowl tibetano *inspiro espiro* *inspiro espiro* *f*

Caja china

Glock.

SONIDOS *Inicio amanecer*

$\text{♩} = 100$

Vln. I *inspiro espiro* *inspiro espiro* *f* *mp*

Vln. II *inspiro espiro* *inspiro espiro* *f* arco *p*

Vla. *inspiro espiro* *inspiro espiro* *f* arco *p*

Vc. *inspiro espiro* *inspiro espiro* *f* *mf* *Expressivo*

Cb. *inspiro espiro* *inspiro espiro* *f* *mp* *pizz.*

161

Fl. *f*

Ob. *mf* *f* *p* *mf*

Cl. S**b** *mp* *mf* *f* *mf* *mf*

Fag. *mp* *mf* *f* *mf*

Tmpa. Fa *p* *mp*

Tpt. S**b** *p* *mp*

Timb.

P.1

Palo de agua

Maracas

Bombo legüero

P.2

Tamb. mil.

Gong

Tri. *mf*

Tam - Tam *f*

P.3

Bowl tibetano

Caja china

Glock. *p*

SONIDOS

Vln. I *mf* *f*

Vln. II *p*

Vla. *p* *f*

Vc. *f* *f*

Cb. *f* arco

173 *accel.* *A tempo*

Fl. *mf* *p* *mf* *f* *mf* *mp*

Ob. *mp* *p* *mf* *f* *mf* *mp*

Cl. Sb. *mp* *p* *mf* *f* *mf* *mp*

Fag. *mp* *p* *mf* *f* *mf* *mp*

Tmpa. Fa *mf* *mf* *f* *mf* *Cuivré*

Tpt. Sb. *mf* *mf* *f* *mf* *f* *Cuivre*

Timb. *mf* *f* *p* *f* *mf* *p*

P.1

Palo de agua

Maracas

Bombo legüero

P.2

Tamb. mil.

Gong

Tri. *mp* *pp*

Thn - Tun

P.3

Bowl tibetano

Caja china

Glock.

SONIDOS

Vln. I *p* *f* *mf* *legato*

Vln. II *p* *mf*

Vla. *p* *sf* *p* *f* *mf* *f* *mf* *f* *pp* *sf* *p* *f* *molto vibrato*

Vc. *p* *sf* *p* *f* *mf* *f* *mf* *f* *pp* *sf* *p* *f* *molto vibrato*

Cb. *p* *mf* *pizz. arco div.* *arco* *pizz.*

Sección IV Mapu-che

186

Fl. *mf*

Ob. *mf*

Cl. Sb. *mf*

Fag. *mf*

Tmpano Fa. *p*

Tpt. Sb. *p*

Timb. *PPP*

P.1

Palo de agua

Maracas

Bombo legüero

P.2

Tamb. mil.

Gong

Tri.

P.3

Tam - Tam

Bowl tibetano

Caja china

Glock.

SONIDOS *Viento suave*

Vln. I *p* *pizz.* *pp* *p*

Vln. II *p* *pizz.* *pp* *p*

Vla. *ppp* *pizz.* *pp* *p*

Vc. *ppp* *pizz.* *pp* *p* *mf*

Cb. *p* *pizz.* *pp* *p* *pizz.* *mf*

accel.

♩=90

202

Fl.

Ob.

Cl. S \flat

Fag.

mf *p*

Tmpa. Fa

Tpt. S \flat

Non cuivre

mf *p*

Timb.

f *ff* *pp*

P.1

Palo de agua

Maracas

Bombo ligero

P.2

Tamb. mil.

Gong

Tri.

P.3

Tam - Tam

Bowl tibetano

Caja china

SONIDOS

Quelchues

accel.

arco

mf *f* *p*

gliss.

♩=90

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

216

Fl.

Ob.

Cl. S**b**

Fag.

Tmpa. Fa

Tpt. S**b**

Timb.

P.1

Palo de agua

Maracas

Bombo legüero

P.2

Tamb. mil.

Gong

Tri.

Tanu - Tam

P.3

Bowl tibetano

Caja china

Glock.

SONIDOS

Vin. I

Vin. II

Vla.

Vc.

Cb.

328

Fl. *p* *f* *mf* *f* *p* *ff*

Ob. *p* *f* *mf* *f* *p* *ff*

Cl. Sb. *p* *f* *mf* *f* *p* *ff*

Fag. *p* *f* *mf* *f* *p* *ff* *f*

Tmpa. Fa *p* *mf* *f* *mf* *p* *ff*

Tpt. Sb. *p* *mf* *f* *mf* *p* *ff*

Timb. *mf*

P.1

Palo de agua

Maracas

Bombo legüero *mf* *f*

P.2

Tamb. mil.

Gong

Tri.

P.3

Tam - Tam

Bowl tibetano

Caja china

Glock.

SONIDOS

Vln. I *mp* *f*

Vln. II *mp* *f*

Vla. *mf* *mp* *f* *mf*

Vc. *mf* *mp* *f* *mf*

Cb. *mf* *f* *mf*

237

Fl. *f* *mp*

Ob. *f* *mp*

Cl. Sb. *f* *mp*

Fag. *f* *mp*

Tmpa. Fa. *p* *mf* *p* *mf*

Tpt. Sb. *p* *mf* *p* *mf*

Timb. *p* *pp* *p* *mf*

P.1

Palo de agua

Maracas

Bombo ligero

P.2

Tamb. mil.

Gong

Tri. *mf*

Tam - Tam

P.3

Bowl tibetano

Caja china

Glock.

SONIDOS

Vln. I

Vln. II

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

255

Fl.

Ob.

Cl. Sb.

Fag.

Tmpa. Fa.

Tpt. Sb.

Tinb.

P.1

Palo de agua

Maracas

Bombo legüero

P.2

Tamb. mil.

Gong

Tri.

Tan - Tan

P.3

Bowl tibetano

Caja china

Glock.

SONIDOS

Machi hablado

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Flautin
Soplado como pifilka

265

To Fltn.

Fl. *mf* *f* *ff*

Ob. *mp* *p* *f* eólico sin boquilla

Cl. Sb. *mp* *p* *f* eólico sin boquilla

Fag. *mf* *p* *f* *f*

Tmpa. Fa. *mp* *f*

Tpt. Sb. *mp* *f* *f*

Timb.

P.1 Palo de agua Maracas Bombo legüero

P.2 Tamb. mil. Gong Tri. *p* *mf* *f*

P.3 Tam - Tam Bowl tibetano Caja china *mf* *f*

Glock.

SONIDOS

Vln. I *mf* *p* *mf* *ff* *gliss.* *mf*

Vln. II arco *gliss.* *gliss.* *gliss.* *mf*

Vla. *p* *f* *mf* *f* *gliss.* *gliss.* *gliss.* *gliss.* *mf*

Vc. arco Flageolet *p* *f* *mf* *f* *f*

Cb. arco Flageolet *p* *f* *mf* *f* *f*

299 ♩ = 85

FL. *f* *p* *mf* *pp* *f*

Ob. *f* *p* *mf* *f* *pp* *f*

Cl. Sb. *p* *mf* *f* *pp* *f*

Fag. *p* *ff* *mf* *pp*

Tmpa. Fa. *f* *mf* *p* *mf* *pp* *f*

Tpt. Sb. *f* *mf* *p* *mf* *pp* *f*

Timb. *f*

P.1

Palo de agua

Maracas

Bombo legüero

P.2

Tamb. mil. *mf* > *p*

Gong

Tri. *f*

Tan - Tan *f*

P.3

Bowl tibetano

Caja china *f*

Glock.

SONIDOS *Viento + Loica* *Loica*

Vln. I *mp* *mf* *f* *pp* *f*

Vln. II *mp* *mf* *f* *pp* *f*

Vla. *f* *ff* *pp* *f*

Vc. *f* *ff* *pp* *f*

Cb. *ff* *ff* *pp* *f*

div. Tutti

307 $\text{♩} = 70$

Fl. *mf* *pp*

Ob. *mf* *pp* *mp*

Cl. Sb. *mf* *pp*

Fag. *f* *mf* *pp*

Tmpa. Pa. *mf* *pp* *p*

Tpt. S&B *mf* *pp* *p*

Timb.

P.1

Palo de agua

Maracas

P.2

Bombo legüero

Tamb. mil.

Gong

Tri. *mf*

P.3

Tam - Tam

Bowl tibetano

Caja china *f*

Glock.

SONIDOS Pájaros de Curacavi

$\text{♩} = 70$

Vln. I *mf* *f* *mf* *p* *pp*

Vln. II *mf* *f* *mf* *p* *pp*

Vla. *p* *mf* *f* *mf* *p* *mp* *div.*

Vc. *p* *f* *mf* *p* *mp* *div.*

Cb. *f* *mf* *p* *mp*

Sección VI
Urbano

324

Fl. *f* *ff* *frull.* $\text{♩} = 90$

Ob. *mp* *f* *ff*

Cl. S_b *mf* *f* *ff*

Fag. *mf* *f* *ff*

Tmpa. Fa *mp* *mf* *p* *ff*

Tpt. S_b *mp* *mf* *p* *ff*

Timb.

P.1

Palo de agua

Maracas

Bombo legüero

P.2

Tamb. mil.

Gong

Tri.

Tam - Tam

P.3

Bowl tibetano

Caja china

Glock.

SONIDOS

Ruido de viento editado
Se inicia el cierre de puertas

Pájaro rítmico y sapito de cuatro ojos, sonidos de metro

Vln. I *gliss.* *gliss.* *gliss.* *f* *p* *ff* *pizz.* *pp* *mf* *p*

Vln. II *gliss.* *gliss.* *gliss.* *mf* *p* *ff* *pizz.* *pp* *mf* *p*

Vla. arco *mf* *p* *ff* *pizz.* *pp* *mf* *p*

Vc. arco *f* *p* *ff* *pizz.* *pp* *mf* *p*

Cb. arco *f* *p* *ff* *pizz.* *pp* *mf* *p*

334

Fl.

Ob.

Cl. Sb.

Fag.

Tmpano, Fa.

Tpt. Sb.

Timb.

P.1

Palo de agua

Maracas

Bombo ligero

P.2

Tamb. mil.

Gong

Tri.

P.3

Taru - Taru

Bowl tibetano

Caja china

Glock.

SONIDOS

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

345 non frull.

Fl. *p* *f* *p* *f* *mf*

Ob. *f* *mf* *f* *p* *mf*

Cl. Sb. *p* *f* *p* *f* *mf*

Fag. *mf* *f* *p* *f* *mf*

Trmp. Fa. *mf* *mf*

Tpt. Sb. *mf* *f*

Timb. *mf*

P.1

Palo de agua

Maracas *p* *mf* *f*

Bombo legüero

P.2

Tamb. mil.

Gong

Tri.

P.3

Tam - Tam

Bowl tibetano

Caja china

Glock.

SONIDOS

Sin sapito de cuatro ojos, sonidos del metro, ruidos

Loica y ruidos de metro

Vln. I *mf* *ff* *mf* *ff* *mf*

Vln. II *mf* *ff* *mf* *ff* *mf*

Vla. *mf* *ff* *mf* *ff* *mf*

Vc. *mf* *ff* *p* *ff* *f*

Cb. *mf* *ff* *mf* *ff* *f*

div. Tutti

div. Tutti arco

arco

arco

256

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. S_b *f* *mf*

Fag. *f* *mf*

Tmpa. Pa.

Tpt. S_b

Timb. *mp*

P.1

Palo de agua

Maracas

Bombo ligero

P.2

Tamb. mil. *mp*

Gong

Tri.

P.3

Tam - Tam

Bowl tibetano

Caja china

Glock.

SONIDOS

Vln. I *p* arco

Vln. II *p* arco

Vla. *ff*

Vc. *ff*

Cb. *ff*

Fl. $\text{♩} = 120$

Ob.

Cl. Sb. *mf*

Fag.

Tmpa. Fa. *mf*

Tpt. Sb. *mf*

Timb.

P.1

Palo de agua

Maracas

Bombo legüero

P.2

Tamb. mil. *pp* *p*

Gong

Tri.

P.3

Tam - Tam

Bowl tibetano

Caja china

Glock.

SONIDOS

Vln. I $\text{♩} = 120$ *mf* *gliss.* *gliss.*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *f*

Cb. *f*

373

Fl. *mf*

Ob. *mf*

Cl. Sb. *f*

Fag. *f*

Tmpa. Pa. *mp*

Tpt. Sb. *mp*

Timb.

P.1

Palo de agua

Maracas

Bombo legüero

P.2

Tamb. mil. *mp*

Gong

Tri.

P.3

Tam - Tam

Bowl tibetano

Caja china

Glock.

SONIDOS

Se ruega a todos los pasajeros descender del andén...

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Cb. *mf*

Sección VII
Pájaros Imaginarios

P.1

P.2

P.3

390

Fl. ff mf mf mf

Ob. ff mf f mf

Cl. Sb. ff f

Fag. mp f

Timpa. Pa.

Tpt. Sb.

Timb. ff

Palo de agua

Maracas

Bombo legüero

Tarb. mil. ff

Gong

Tri.

Tan - Tan

Bowl tibetano

Caja china

Glock. p

SONIDOS

Loica

Wind chimes dorado

Vln. I ff

Vln. II ff

Vla. ff

Vc. ff

Cb. ff

$\text{♩} = 50$

frull. non frullato

Cómo pájaro p

frull. frull. frull. non fr non fr non fr

Fl. *To Fltn.* Flautin

Ob.

Cl. Sb.

Fag.

frull.

pp *mf* *gliss.* *gliss.* *gliss.* *f* *mf*

Tmpa. Fa

Tpt. Sb.

mf *p* *mf*

Timb.

P.1

Palo de agua

Maracas

Bombo legüero

P.2

Tamb. mil.

Gong

Tri.

P.3

Thm - Tam

Bowl tibetano

Caja china

p

Glock.

SONIDOS

Autos

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mp *div.* *mf* *gliss.* *gliss.* *gliss.* *gliss.* *gliss.* *gliss.* *gliss.* *gliss.* *gliss.* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf*

P.1

P.2

P.3

401

Fltn. *f* *gliss.* *gliss.* *gliss.* *gliss.* *ff* 6 3

Ob. *mf* 3

Cl. Sb. *mf* 3

Fag. *f*

Tmpa. Fa. 3 3 3 3 *f* *mf*

Tpt. Sb. *mf* *f* *mf*

Timb.

Palo de agua

Maracas

Bombo legüero

Tamb. mil.

Gong

Tri.

Tam - Tam

Bowl tibetano

Caja china *p* 3 3

Glock.

SONIDOS

Vln. I *mf* *gliss.* *gliss.* *gliss.* *mf* *f*

Vln. II *mf* *f*

Vla. *f* *pp* *mf* *f* *gliss.* *gliss.* 7 7

Vc. *mf* *f* 7 7

Cb. *mf* *f* *div.* *Tutti*

404

Fltu. *f* *ff* *p* *sf* *p*

Ob. *f* *ff* *p* *sf* *p*

Cl. Sb. *f* *ff* *p* *sf* *p*

Fag. *ff* *sf* *p* *f* *mf* *f* *mf* *f* *pp* *sf* *p*

Tmpt. Fa

Tpt. Sb

Timb. *f*

P.1

Palo de agua

Maracas

Bombo ligero

P.2

Tamb. mil.

Gong *f*

Tri.

Tam - Tam

P.3

Bowl tibetano

Caja china *mf* *f*

Glock.

SONIDOS

Pájaros de Curacavi

Vln. I *ff* *mp* *mf*

Vln. II *ff*

Vla. *ff* *mp* *mf*

Vc. *ff* *mp* *mf*

Cb. *ff*

Tutti *gliss.* *gliss.*

412

Fltn. *p* *mf*

Ob. *f* *ppp* *mf*

Cl. S \flat *f* *ppp* *sf* *p* *f* *mf* *f* *mf*

Fag. *f* *ppp* *sf* *p* *f* *mf* *f* *mf*

Trupa. Fa *mf*

Tpt. S \flat *mf*

Timb. *f* *mf*

P.1

Palo de agua

Maracas

Bombo legüero

P.2

Tamb. mil.

Gong

Tri.

P.3

Tam - Tan *f*

Bowl tibetano

Caja china

Glock.

SONIDOS

Vln. I *mp* *pp* *f* *sul tasto*

Vln. II *f* *Tutti arco*

Vla. *f*

Vc. *mp* *pp* *sf* *p* *f* *mf* *div.* *f* *mf*

Cb. *sf* *p* *f* *mf* *f* *mf*

418

Fltn. *f* *pp* Frull. To Fl.

Ob. *f* *pp* *sf* *p* *f*

Cl. S \flat *f* *pp* *sf* *p* *f*

Fag. *f* *pp* *sf* *p* *f*

Tmpa. Fa *f*

Tpt. S \flat *f* *ff*

Timb. *f* 6

P.1

Palo de agua

Maracas

Bombo legüero

P.2

Tamb. mil.

Gong

Tri.

P.3

Tam - Tam

Bowl tibetano

Caja china

Glock.

SONIDOS

Vln. I

Vln. II *f*

Vla. *ff*

Vc. *f* *pp* *ff*

Cb. *f* *pp* *sf* *p* *ff*

molto vibrato

Sección VIII
Sur

421 Flauta

Suavemente, como una brisa en el sur

FL. *mf* *p* *ppp* *mp* *mf* *p*

Ob. *mf* *f* *ppp* *mp* *mf* *p*

Cl. Sb. *mf* *f* *ppp* *mp* *mf* *p*

Fag. *mf* *f* *ppp* *mp* *mf* *p*

Tmpa. Pa. *f* *p* *div.* *mp* *mf* *p*

Tpt. Sb. *f* *p* *mp* *mf* *p*

Timb. *p*

P.1

Palo de agua

Maracas

Bombo legüero

P.2

Tamb. mil.

Gong.

Tri.

Tan -Tan

P.3

Bowl tibetano

Caja china

Glock.

SONIDOS

Gallo y pájaros en la mañana

Vln. I *ff* *p* *mp* *mf* *p*

Vln. II *ff* *p* *mp* *mf* *p*

Vla. *mp* *pp* *div.* *mp* *mf* *p*

Tutti

Vc. *f* *ppp* *mp* *mf* *p*

Cb. *f* *ppp* *mp* *mf* *p*

Firme, estricto

434 $\text{♩} = 130$

Fl. *pp* *p* *mp*

Ob. *pp* *p* *mp*

Cl. Sb. *pp* *p* *mp*

Fag. *pp* *p* *mp*

Tmpa. Fa. *pp* *p* *mf* *f*

Tpt. Sb. *pp* *p* *mf*

Timb.

P.1 Palo de agua

Maracas

Bombo legüero

P.2 Tamb. mil.

Gong

Tri.

Tan - Tam

P.3 Bowl tibetano

Caja china

Glock.

Alarma de emergencia

SONIDOS

Firme, estricto $\text{pizz.} \text{♩} = 130$

Vln. I *pp* *pp* *mf* *p*

Vln. II *pp* *mf* *f* *mf*

Vla. *pp* *p* *mf* *mp*

Vc. *pp* *p* *mf* *mp*

Cb. *pp* *pp* *mf* *p* *div.*

444

Fl.

Ob.

Cl. Sb.

Fag.

Trmp. Fa.

Tpt. Sb.

Timb.

P.1

Palo de agua

Maracas

Bombo legüero

P.2

Tamb. mil.

Gong

Tri.

Tam - Tam

P.3

Bowl tibetano

Caja china

Glock.

SONIDOS

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

divisi

arco jazz

arco

arco

arco

452

Fl.

Ob.

Cl. Sb.

Fag.

Trmp. Fa.

Tpt. Sb.

P.1

P.2

P.3

Timb.

Palo de agua

Maracas

Bombo legüero

Tamb. mil.

Gong.

Tri.

Tam - Tam

Bowl tibetano

Caja china

Glock.

SONIDOS

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Gentilmente

459

Fl. *mf* *f* *mf*

Ob. *mf* *f*

Cl. Sb. *mf* *f*

Fag. *f* *f*

Gentilmente

Trmp. Fa. *mf* *f*

Tpt. Sb. *mf* *f*

P.1

Timb. *p* *mf* *mf* *f*

Palo de agua

Maracas

Bombo ligero

P.2

Tamb. mil.

Gong

Tri. *mf*

Tam - Tam

P.3

Bowl tibetano

Caja china

Glock.

SONIDOS

Tutti arco

Vln. I *mp* *mf* *f*

Vln. II *mp* *mf* *f*

Vla. *mp* *f* pizz. arco

Vc. *mp* *f* pizz. arco

Cb. *mp* *f* *mf* *f*

460 *accel.* *rit.* *Lento* $\text{♩} = 60$

Fl. *p* *mf* *p* *mf* *mf* *mp*

Ob. *mf* *p* *mf* *p* *mf* *mf* *mp*

Cl. Sb. *mf* *p* *mf* *p* *mf* *mp*

Fag. *mf* *p* *f* *mf*

Timpa. Fa

Tpt. Sb.

Timb.

P.1

Palo de agua

Maracas

Bombo ligero

P.2

Tamb. mil.

Gong. *Bow* *Chillido* *p* *f*

Tri. *f*

Tam - Tam

P.3

Bowl tibetano *mf* *f* *mf*

Caja china

Glock.

Machi hablando

SONIDOS

accel. *rit.* *Lento* $\text{♩} = 60$

Vin. I *mp* *p*

Vin. II *mp*

Vla. *mp* *arco* *mf* *div.* *f*

Vc. *mp* *Rugoso divisi* *p* *mf* *f*

Cb. *mp* *Rugoso divisi* *p* *mf* *f*

480 accel.

Fl. *mf* *f* *mf* *f* *mf*

Ob. *f* *mf* *f* *mf* *f* *mf*

Cl. Sb. *mf* *f* *mf* *f* *mp*

Fag. *f* *mf* *f* *mp*

Tmpa. Pa. *mf* *p* *f* *mp*

Tpt. Sb. *mf* *p* *f* *mf* *f* *mp*

P.1

Palo de agua *p* *f*

Maracas

Bombo legüero

P.2

Tamb. mil.

Gong

Tri. *f*

P.3

Tam -Tam

Bowl tibetano *f*

Caja china

Glock.

SONIDOS

Oración Radio AM "...y se siente la presencia del señor, Amén" "La cotizaciones" Radio Am

Vln. I *f* *gliss.* *gliss.* *gliss.* *f* *accel.*

Vln. II *pp* *f*

Vla. *mf* *f*

Vc. *mf* *f*

Cb. *mf* *f*

A tempo

Fl. *f* *mf*

Ob. *f* *mf*

Cl. Sb. *mf*

Fag. *mf* *f*

Tmpa. Fa. *mf*

Tpt. Sb. *mf*

Timb. *pp* *p* *mp*

P.1

Palo de agua

Maracas

Bombo legüero

P.2

Tamb. mil.

Gong

Tri.

P.3

Tam - Tam

Bowl tibetano

Caja china

Glock.

SONIDOS

A tempo div.

Vln. I *mf* *p*

Vln. II *mf* *p*

Vla. *mf* *mp*

Vc. *mf* *mp*

Cb. *mf* *mp*

Allegro

♩ = 115

497

Fl.

Ob.

Cl. Sb.

Fag.

Tmpa. Fa

Tpt. Sb.

Timb.

P.1

Palo de agua

Maracas

Bombo legüero

P.2

Tamb. mil.

Gong

Tri.

Tam - Tam

P.3

Bowl tibetano

Caja china

Glock.

SONIDOS

Allegro

♩ = 115

Tutti

Vin. I

Vin. II

Vla.

Vc.

Cb.

Tutti

Tutti

Tutti

Tutti

Tutti

504

Fl. *mf* *p* *mf*

Ob. *mf* *mf* *p*

Cl. Sb. *mf* *p* *mf*

Fag. *mf* *mf* *p*

Tmpa. Pa. *mf*

Tprt. Sb. *mf*

Timb. *mf* *mf* *p*

P.1

Palo de agua

Maracas

Bombo legüero

P.2

Tamb. mil.

Gong

Tri. *mf* *p*

P.3

Tam - Tam

Bowl tibetano

Caja china

Glock.

SONIDOS

Vin. I *mf* *f* *mf* *p*

Vin. II *mf* *f* *mf* *p*

Vla. *mf* *mf* *f* *mf* *p*

Vc. *mf* *mf* *f* *mf* *p*

Cb. *mf* *f* *mf* *p*

511

FL. *f* *mf* *f* *mf*

Ob. *f* *mf* *ff* *mf*

Cl. Sb. *f* *mf* *f* *mf*

Fag. *mf* *f* *mf* *f*

Tmpa. Pa. *f* *mf* *f*

Tpt. Sb. *f* *mf* *f*

Timb. *f* *mf* *f* *mf* *f*

P.1

Palo de agua

Maracas

Bombo legüero

P.2

Tamb. mil.

Gong

Tri. *mf* *f* *mf* *f* *mf*

Tan - Tan

P.3

Bowl tibetano

Caja china *mf* *f* *p* *f*

Glock.

SONIDOS

Vln. I *mf* *f* *mf* *f*

Vln. II *mf* *f* *mf* *f*

Vla. *mf* *f* *mf* *f*

Vc. *mf* *f* *mf* *f*

Cb. *mf* *f* *mf* *f*

518

Fl.

Ob.

Cl. Sb.

Fag.

Tmpa. Pa.

Tpt. Sb.

Timb.

P.1

Palo de agua

Maracas

Bombo legüero

P.2

Tamb. mil.

Gong

Tri.

Tan - Tan

Bowl tibetano

P.3

Caja china

Glock.

SONIDOS

Canto mapuche

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

This musical score page, numbered 59, is titled "Brillante". It features a variety of instruments and dynamic markings. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. Sb.), and Bassoon (Fag.), with dynamics ranging from *p* to *mf*. The brass section consists of Trumpet in F (Tropa. Fa), Trombone in B-flat (Tpt. Sb.), and Timpani (Timb.), with dynamics including *pp* and *mp*. The percussion section is divided into three groups: P.1 (Palo de agua, Maracas, Bombo legüero), P.2 (Tamb. mil., Gong, Tri., Tam - Tam), and P.3 (Bowl tibetano, Caja china). A Glockenspiel (Glock.) part is also present, with dynamics *mf* and *f*. The string section includes Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.), with dynamics such as *f*, *p*, *pp*, and *mp*. The score is marked with *p*, *pp*, *f*, and *mf* throughout, and includes a "Brillante" marking at the top right.

Sección IX
Final

60

539

Fl. *f* *mf* *p*

Ob. *mf* *p*

Cl. Sb. *mf* *p*

Fag. *mf* *p* *f*

Tmpa. Fa. *mf* *p*

Tpt. Sb. *mf* *p*

Timb. *pp* 3

P.1

Palo de agua

Maracas

Bombo legüero

P.2

Tamb. mil.

Gong

Tri.

P.3

Tam - Tam

Bowl tibetano

Caja china

Glock. *p*

SONIDOS Declamación poesía

Vln. I *mp* *f* *arco* *mf*

Vln. II *mp* *f* *arco* *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Cb. *mf*

552

Fl. *f* *mf* *p* *mf*

Ob. *f* *mf* *p*

Cl. Sb. *f* *mf* *p*

Fag. *p*

Tmpa. Fa. *f* *p* *mf* *p* *mf*

Tpt. Sb. *mf* *p* *f* *p*

con sord. metálica

Timb. *p* *mf*

P.1

Palo de agua

Maracas

Bombo ligero

P.2

Tamb. mil.

Gong

Tri.

P.3

Tam - Tam

Bowl tibetano

Caja china *p*

Glock.

SONIDOS

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla.

Vc. *f* pizz.

Cb. *f* pizz.

562

FL. *p* *mf* *<f> p* *mf* *f* *ff*

Ob. *mf* *mf* *<f> p* *mf* *f* *mf*

Cl. Sb. *p* *mf* *<f> p* *mf* *f* *ff*

Fag. *f* *mf* *p* *mf* *f* *p*

Tmpa. Pa. *mp* *senza sord.*

Tpt. Sb. *mp*

Timb.

P.1

Palo de agua

Maracas *mf* *f*

Bombo legüero

P.2

Tamb. mil. *mf* *ppp*

Gong *mf*

Tri.

P.3

Tan - Tan

Bowl tibetano

Caja china *p* *mf*

Glock.

SONIDOS

Vln. I *p* *mf* *f* *mf* *f* *arco*

Vln. II *p* *mf* *f* *mf* *f* *arco*

Vla. *f* *mf* *p* *f* *arco*

Vc. *f* *mf* *p* *arco* *ff*

Cb. *f* *mf* *p*

571

Fl. *mf ff*

Ob. *mf ff*

Cl. S^b *mf p ff*

Fag. *ff mf ff*

Trmpa. Fa *f ff*

Tpt. S^b *f ff*

Timb. *mf ff*

P.1

Palo de agua

Maracas

Bombo ligero

P.2

Tamb. mil.

Gong *ff*

Tri. *mf f*

P.3

Tam - Tam *mf*

Bowl tibetano

Caja china

Glock.

SONIDOS *mp*

Vln. I *ff*

Vln. II *ff p*

Vla. *mf* *divisi pizz. ff* *Arco ff*

Vc. *ff* *p* *mf pizz.* *Arco ff*

Cb. *f* *p* *ff* *Arco ff*

Cuestionario y Entrevista

Cuestionario a Cristián López sobre el Paisaje Sonoro

1. ¿Cuáles son las principales influencias sonoras y musicales que son parte de tu música?

Claro, porque en el fondo, cuando uno hace esa diferencia, está permitiendo que ingrese otra realidad con el trabajo sonoro, que no estaba considerada porque ocupaba todo el lugar la música. Porque la música para mí, en el fondo es literatura, eso es la música, literatura sonora. Es teatro para escuchar. Toda la música. Históricamente la música ha perseguido eso. Recuerda tú, que si Bach no hubiera aparecido como personaje en el barroco, tal vez la música dejaba de pertenecer a las Bellas Artes, y quedaba siendo una práctica no más. Le faltaba eso, esa conexión con el relato, en donde estaban todas las artes metidas, estaba el teatro, la literatura, el ballet, todos estaban metidos en un mundo que era un relato. Una estructura, contar algo. Y resulta que la música no contaba nada, entonces tenía que intentarlo. Por eso es que cuando uno saca a Bach del Barroco, también aparece la característica principal del barroco, que para mí es la ópera. La ópera caracteriza al barroco, justamente por eso, por el relato. Por eso todas las historias de las narratividades, por decirlo así, corresponde a lo que nosotros denominamos música, y por lo demás, sigue existiendo. A pesar que la música agoto todas sus posibilidades. Yo no creo que sea tan así. A veces pasa eso. Uno piensa eso.

Entrevistador: Yo creo que pasa. Hay una cierta clase de mecanicidad o repetición con los compositores jóvenes imitando a “Pepito”, con lo cual se repiten las mismas músicas. No hay muchos que utilicen los mismos materiales y tengan una sonoridad nueva. Yo creo que eso existe hoy en día.

Cristián: Esta diferencia en este punto es interesante. Porque si tú me dices cuales son mis influencias por un lado, por la música, creo que principalmente haber estudiado piano, desde chico. Yo empecé a estudiar piano a los 7 años. A los 19 había terminado de estudiar todo el ciclo completo de piano. Yo te podría decir “no

mi influencia...” yo creo que eso es un poco retórico, si realmente soy honesto, yo creo que eso fue: estudiar piano, porque a través del piano conocí la música. Conocí a Bach, a Beethoven, a todos los grandes, clásicos, románticos, pero también conocí la música chilena moderna, contemporánea. Con el piano conocí todo. Con el piano conocí el jazz, pude tocar música popular. El piano era mi taller. Todo lo que tiene que ver con la música, en mi música, viene de haber estudiado piano.

E: Saliste como intérprete.

C: Nunca di el examen, tuve una crisis psicobiológica, pero egrese.

E: ¿Y dónde estudiaste?.

C: Termine con Carlos Botto en la Universidad de Chile. Paralelamente estaba estudiando composición con Tomas Lefever.

La otra vertiente aparece con el estudio de la Composición y aparece justamente con Tomas Lefever, como primer maestro de Composición, que me abre los ojos, como te dije el otro día, a tomar en cuenta el “allí afuera” eso que suena fuera de ti. Que no es tu run run subjetivo, o tus anhelos. Eso que suena afuera, eso que interfiere, que interpela, eso que te agradece, que te tortura, que te da placer, que esta fuera de ti. Yo creo que ahí está el punto. Un interés por el sonido de allí afuera. Y obviamente después cuando empiezas a estudiar te das cuenta que ya muchos compositores antiguos tenían un interés por el allí afuera. Eso no era ninguna novedad. Pero para ser bien concreto y salirnos de la música y ponernos en este otro sitio. Todo esto nace con el futurismo, el dadaísmo, con las prácticas del dadaísmo en relación a descubrir el sonido, que es un material, una materia, posible a tratar, de alguna manera. Y posible a generar una comunicación tan efectiva como son las narratividades musicales. Yo creo que los futuristas y los dadaístas son los precursores de lo que llamamos hoy en día Arte sonoro.

E: ¿A qué te refieres con el dadaísmo?

C: Más que nada al sonido. Las primeras performance sonoras, con objetos, con autos, con sirenas. Entonces, ese es otro enclave. Uno con la música y otro con el sonido. Y esa ha sido siempre mi deriva como músico. Nunca he podido dejar ese allí afuera, pero tampoco he podido dejar esa subjetividad mía. O sea, nunca he podido dejar de ser sujeto. En la mayoría de los casos en mi música, el sonido pasa a ser parte de esta música, o el ruido. Cuando ingresa a la obra, el ruido pasa a ser material sonoro, ya no tiene esa descripción a priori de algo que no entiendo. Yo llamo ruido a algo que cognitivamente no entiendo. Porque si pasa la sirena de los bomberos, yo no digo que es un ruido.

E: Uno reconoce que es eso, la mente determina y clasifica que es.

C: Claro, el ruido es generalmente, el sonido de allá afuera que cognitivamente no entiendo, que yo nunca escuché. Por eso que mi música, la electroacústica, es muy ruidística, tiene que ver con eso. La música electroacústica es la búsqueda de un sonido que yo no he escuchado, de alguna manera. Hay unas combinaciones, unos filtros que logran llevar a cabo este objetivo.

2. ¿Qué compositores han trabajado esta línea de trabajo del paisaje sonoro en Chile, aparte de ti?

Bueno, la Graciela Muñoz trabaja esta línea. De los que yo conozco, Tomás Lefever, sin denominarlo paisaje sonoro, él trabajaba con el sonido de allá afuera, por eso yo creo que hay que nombrarlo. León Schildowsky también lo consideró en alguna de sus obras, sobre todo en las obras de teatro. Conozco algunas obras de él, que consideró el paisaje sonoro. Yo creo que Vicente Assuar, también lo utilizó, sin tampoco llamarlo, porque eran épocas en Chile donde nadie lo denominaba así. Pero más acá, digamos, a mí me intereso de antes que se nombrará paisaje sonoro. En los años 80 yo grababa muchas cosas,

Latinoamérica la recorrimos con “al sur del mundo”, entonces yo hacía muchas grabaciones de campo, y ahí nació ese interés, con eso de recorrer Chile.

E: ¿Eso nació en ti con Tomás, pero no había una bibliografía que tu hallas incluido con la idea de paisaje sonoro?, con Murray Schaffer por ejemplo, con esta idea de traer el paisaje sonoro.

C: Era el único que yo había leído en ese entonces, y que me pareció bastante light. No ahonda. Muchos años después conocí literatura sobre eso y conocí amigos y gente que trabaja en eso. Sin ir más lejos soy amigo de Andrés Levin y de Berenguer, gurú del paisaje sonoro. Somos amigos. Muchos años después conceptualice esto cuando ya había hecho mucho trabajo de campo.

E: Tú ya tenías mucha experiencia real antes de la idea de paisaje sonoro.

C: Pero yo no tenía esa mirada. Entonces cuando yo descubro este concepto, cambia también el trabajo de campo. Entonces dejo de lado mi obsesión de grabarlo todo. Empiezo a grabar cada vez menos. Y me pasan todas esas que cosas que me pasan ahora, y que me reservo mis máquinas para una cuestión muy particular que va a ser en tal fecha y en tal tiempo. Y lo demás lo escucho solamente. He podido desarrollar mi escucha. Que increíble esa cuestión de desarrollar la escucha. Significa escuchar de verdad, estar atento a lo que pasa, estar atento a tu vida. Bueno Rafael Díaz me contó hace un tiempo atrás, me dijo que estaba interesado en el trabajo de campo. Graba, va al norte... pero no sé con qué intención lo hace.

E: Pero no lo hace con esa intención. Estuvo con nosotros en un seminario (del magister) y nos contó que estaba en un cementerio, y había un sonido particular y no lo grabó, sino que lo escuchó y luego lo anotó.

C: Una nota claro. O sea, una nota etnográfica. Y... músicos jóvenes, que han sido alumnos míos. Suena un poco pedante decirlo. Pero es verdad. Yo le les he metido el veneno. Hay algunos bien rayaos con esto... algunos andan fuera de Chile. De hecho, ayer se fue el Sebastián Tapia, con un trabajo... sí eso reconozco que sí. Ha habido siete u ocho que han sido alumnos míos y que se han ido metiendo poco a poco en este tema y tan a ciegas como yo. Ellos tienen una cosa que yo no tuve, un concepto instalado. Yo les he traído a personajes de fuera de Chile, para que conversen con ellos. Han hecho talleres, o sea hay todo un cuento ahí. Hay una tendencia de algunas personas de considerar esto como un trabajo artístico. Eso es interesante. Veremos que va a salir de ahí.

E: Existe otro personaje, que investigue hace poco. No sé si lo conoces. Luis Barrie.

C: Bueno Luis Barrie no te lo nombré porque Luis no es músico. Luis Barrie es un sonidista chileno. Yo lo conozco. Él ha hecho un trabajo con el "paisaje sonoro", puramente como paisaje sonoro, desde la perspectiva del ingeniero en Sonido. Y desde una perspectiva muy claramente relacionada con Schafer (Murray). Con criterios de Ingeniero, y que está muy bien. Ha hecho trabajos interesantes. El hizo un trabajo en Isla de Pascua y que montó una sala en Barcelona con Phonos, donde yo trabajo permanentemente con ellos. Yo no estuve esa vez, pero Andrés me contó, me dijo "¿tú no conoces a Luis Barrie?" "No lo conozco de nombre" "Si, porque él va a montar una obra de paisaje sonoro". No lo nombre porque viene de una línea... El es un tipo muy notable, muy simpático, además. Es un tipo muy lúcido, muy consciente de lo que hace.

3. ¿Cuáles son los procesos previos a través de los cuales creas tu música, en relación al paisaje sonoro?

Claro, el otro día te lo dije de alguna manera, y es verdad todo eso... Yo he escrito mucha música, pero realmente hay un montón de música que yo de años para atrás, ya no la considero como "mi música". Fue mi música de cierta crisis en adelante, y de ahí para atrás, ni siquiera la pongo en mi catalogo ni nada, porque considero que todas esas obras pertenecieron al mundo del aprender de la composición con el Tomás y con la Leny (Alexander). Entonces creo que hay más obras en ese período que en este otro, obviamente. Pero si tomamos desde mi crisis hasta ahora, yo diría que hay un tema ahí, como simbiótico entre el paisaje sonoro y la música que yo hago, en el sentido que, de alguna manera he llegado a pensar que yo escribo una música, o compongo una música, yo grabo una música, que yo quiero escuchar.

E: Pero el proceso que aparece es que tú estás... ¿hay una energía, es una sensación, o hay una música que tú quieres escuchar gracias a la simbiosis entre lo que escuchas del paisaje y lo que aparece internamente?

C: Si claro, el paisaje como que me remite. Sí. Me remite a mi subjetividad. Y me hace aparecer en mi subjetividad cosas que, ¿supongo que tendrán una conexión con ese paisaje? Yo nunca he sabido eso. No me he metido en la neurociencia para estudiar esa cuestión. Me imagino que sí. Entonces ese paisaje sonoro, de alguna manera me permite, me abre un espacio de una música posible. Y esa música posible puede incluir ese paisaje sonoro, o no. Pero si no puedo negar que este contenido en mi música. Te das cuenta. Y eso tiene que ver con el desarrollo de la escucha. Porque cuando uno desarrolla la escucha uno no solamente escucha su ser interior, sino también está escuchando físicamente el sonido.

E: Lo que está afuera.

C: Hay una cuestión que yo creo que tiene que ver con mi música, sobre todo con esto de ésta música que yo digo que esta post mi música de estudiante de composición. Es una música que siempre tiene una deriva, siempre tiene una

búsqueda, siempre tiene unas cosas... unos gestos, unas cosas así... en los instrumentos yo me fijo de repente. Y me digo, ¿dónde lo he escuchado? ¿Por qué hago que el contrabajo haga una cosa así?

E: Interesante, porque una de las cosas que he reflexionado es que los materiales que escuchamos, son muy reducidos, en relación a una escucha consciente. Gracias a las grabaciones que he realizado este año he podido tener, la experiencia de escuchar un poco más consciente. El otro día, les contaba a unos amigos, que tuve una experiencia sonora. Iba caminando por la noche, cuando escucho por la calle, un riego automático. Había un silbido, más el sonido del agua y me quede pegado escuchando. Y eso como dices tú, me tocó, algo me atrapó de esos sonidos y tuve una experiencia sonora.

C: Por eso que también aparece la necesidad en algunas obras, por ejemplo, mías y de la Graciela también, de lo que hemos hecho junto últimamente, de incorporar como la electrónica, pero analógica, ya ni siquiera la electroacústica, sin un computador, o sea hemos dejado los computadores últimamente. Y meternos en ese rack que tiene (apunta con el dedo el equipo) muchos filtros, y efectos y cuestiones que hemos ido sumándole, y mandar una señal ahí dentro, y entrar a meterse ahí, a manipularlo y a modularlo en tiempo real. Eso tiene que ver con una cuestión física del sonido. ¿Te das cuenta? Porque claro si piensas en Messiaen, todos sus estudios que hizo con los pájaros. Por ejemplo, la escucha que desarrolló, que finalmente termina siendo su polifonía, digamos, su concepto polifónico. Pero no es como una mimesis. Uno no podría decir que él imitó a los pájaros, ni que tampoco quiso transcribir exactamente el ritmo y la altura de ese pájaro. Yo creo que en el fondo lo que ahí sucede es que Messiaen escucha a los pájaros y esa escucha *deviene* en música, por decirlo de alguna manera. Cuando yo digo que deviene en música, es porque hay un montón de cosas que se transforman en música.

E: Hay una decodificación que pasa casi inconsciente.

C: Él no se sentó en su escritorio y dijo: "entonces ese pájaro podría ser ..." Pero él no está diciendo es así, o es así. Entonces eso también es interesante porque eso tiene que ver con la escucha. Y lo otro tiene que ver con la modulación del sonido físico, como lo que te digo, o con esculturas sonoras. Por ejemplo, al crear objetos que suenan.

Nosotros tuvimos el placer de recibir un regalo de Joseph Basset, a través de la Cristina que es su colaboradora principal en Barcelona, que es una escultura sonora Basset. Lo trajimos en avión para acá. Un día te la voy a mostrar. La tenemos desarmada. Y nos regaló además el catálogo completo de armado y de construcción de las esculturas. Ahí también hay un tema: el arte sonoro. Para mí el arte sonoro es el sonido instalado y eso es y punto. Por eso el arte sonoro es una convergencia, no es una disciplina. Es una convergencia, donde pueden llegar, o les interesa mucho a los artistas visuales, pero a los filósofos también.

E: Es como una interdisciplina.

C: Claro. Entonces se genera un espacio de consenso interdisciplinario entorno al sonido. Por lo tanto, uno no puede pretender que el tratamiento que se haga a ese sonido, desde tantas disciplinas sea música. O devenga en música. Si deviene en instalación sonora. Sí a un músico le puede interesar, y por lo tanto si podría eso derivar en una cuestión más musical, como Josep Basset cuando se puso a construir toda esta cantidad fantástica de objetos sonoros y esculturas sonoras. Porque es músico.

La última vez que nosotros hicimos una instalación sonora, bien montada, con recursos, fue el año pasado, la hicimos acá en Monte Carmelo. Nos encargaron esa obra de la municipalidad de Providencia, para el día del patrimonio. Se metió alguien ahí, un arquitecto que le interesaba el sonido, estuvo averiguando, nos llamó, nos dijo si podíamos montar una obra, y se movieron unos recursos para el montaje y que sé yo, nosotros quisimos mostrar el sonido como parte del patrimonio. Fue muy bueno, se llenó de gente. Y fue una síntesis total. Había una obra que tenía una vieja cámara fotográfica mecánica, un trípode, que apuntaba

sobre una pared blanca, por lo que había una gran foto, que estaba con unos sensores, que no se ven. Una cuadrafonía. Tú te metías adentro, corrías el rollo y chac, pasaba a dar vuelta un sin fin de fotos. Entonces tú de repente la capturabas, sacabas una foto, se detenía esa foto, y aparecía un sonido, que era un correlato sonoro a esa foto. Pero aleatorio totalmente. Entonces se generaban dos capas de textura sonoras. Entonces había una significación sonora y visual, pero era contrastada. Como era aleatorio, podía aparecer cualquier sonido sobre esa foto, de los que nosotros habíamos elegido obviamente. Y también yo construí una gran mesa, que era como un paisaje sonoro, con piedras, alambres y otras cosas. Debajo de la mesa estaba todo lleno con micrófonos y trabajaban las personas con unos audífonos inalámbricos. La idea era jugar con estos objetos y las arenas, el agua, moverlos de un lado a otro. La gente alucinaba con eso escuchando. Esa fue una buena experiencia de arte sonoro que hemos tenido, porque fue bien montada, no teníamos problemas de gastos.

Hemos hechos talleres también en otros pueblos. Tengo un proyecto para el próximo año de hacer unos talleres de paisaje sonoro en lugares remotos, así como Caleta Toltén, en el norte, en el desierto. Por acá por unos pueblitos chicos, y trabajar con unos niños la escucha. Llevarles grabadoras para que ellos graben. Procesar después en un programa simple de audio. Crearles una página web y que se comuniquen a través de ésta con los otros niños. Entonces que estos niños de Toltén les manden sus bosques lluviosos a éstos desérticos paisajes. Hay que hacer un esfuerzo por abrir. Lo que uno hace, es una cosa más interactiva, incluso reactiva, generar cosas reactivas. Yo creo que el arte sonoro está muy bien para eso, es un medio que permite generar eso. Por eso que la música, uno tiende a pensar que está viviendo sus últimos momentos.

E: Que ésta agotada.

4. ¿ Cómo nace la idea musical, desde el sonido, desde la imagen, desde la metáfora, desde que lugar?

Yo creo que son fases del trabajo y de la vida. Pase muchos años sin poder zafarme de la imagen. Todo lo que yo pensaba musicalmente provenía de una imagen. Y tenía problemas con eso, porque no sé... después me di cuenta que no, que era muy normal. Me encontré con otras personas de otras latitudes que pensaban lo mismo. Sí, desde la imagen mucho. Después, con lo que te conté del desarrollo de la escucha, con el sonido. Pero el sonido también deviene de una imagen.

E: Por lo tanto, la imagen es parte creativa de tu funcionar.

5. ¿Existe una idea o un concepto previo mediante el cual trabajas el sonido, y la edición final?

E: ¿O siempre la escucha primero antes del concepto?

Sí, trabajo de las dos maneras. Depende del proyecto. En muchos casos tengo que pensar primero desde el sonido. Y en otros momentos tengo que empezar, o más bien, tengo que tener una idea.

E: Por ejemplo, ese encargo, era una idea.

C: Totalmente, o sea, tengo que trabajar una idea, conceptualizar la idea, limpiarla, vaciarla. No sé, dejarla limpia. Y esa idea ahí, conceptual, me dice qué camino seguir. Sobre todo, en la música escrita. En la música escrita, yo creo que siempre predomina la idea. Es más, yo creo que el arte es idea. Uno en realidad no tendría que hacer nada, solamente el hecho de que tu tengas una idea, ya es arte. O sea, eso que se transforma en una partitura, en una música, puede ser. Pero en realidad la idea es el arte. Esa síntesis, donde todo calza perfectamente. Esa idea, como decía Tomás, esa idea en potencia, esa música en potencia. Él

me decía que se podía convertir en una música. Yo creo que ese es el arte finalmente. Es tener eso.

6. ¿Cuál o cuáles de tus obras han marcado tu carrera como compositor?

Yo creo que un trabajo que hice con Leni Alexander me marcó. Que fue la orquestación de la sonata opus Número 1 de Alban Berg. Ese trabajo me marcó. Sí, porque era, bueno, la “sonata opus 1 de Alban Berg”, nada menos, ¿cierto?, y porque yo la toqué muchas veces en el piano, y porque dentro del trabajo con la Leni, por primera vez pude entender esa música, por un lado. Y por otro, entender lo que era generar una versión para orquesta, que no es copiar los fragmentos del piano más o menos donde sea. Y que por lo tanto es una composición nueva. En el fondo la sonata era una idea. Eso creo que en mi formación me marcó. Esa la considero que fue una obra. Por todo lo que te digo que significó para mí. Después hay una fase mía que tiene que ver mucho con un tema político, fuerte, al final de los años ochenta, que también me marcó. Buscaba ahí algo con la música, intentaba que la música me sirviera para poder comunicarme con esa cuestión que me tenía enloquecido, que era justamente la dictadura. Encontraba que la música no me alcanzaba. Como que la música me llevaba para un lado distinto, minimizaba toda la problemática, la ponía bella, no sé. Eso es todo un tema. Un paréntesis, yo conocí a Sergio Ortega mucho, y fue muy amigo, en sus últimos tiempos. Estuve en su casa en París, él me ayudó mucho con las cosas que estaba pensando en ese momento. Era un tipo fantástico, para amarlo, quererlo mucho. Y una vez le pregunté en su casa, “pucha, maestro, ¿cómo es eso de hacer música de protesta, en base a unos cánones tan barrocos y burgueses? Quizás por eso fuimos tan amigos, porque yo en ese tiempo era tan así. Tenía la posibilidad que me contestara. No estaba hablando con un amigo cualquiera, estaba hablando con ese tremendo maestro.

E: ¿y qué te dijo?

C: Me dijo que él esperaba, justamente, y él estaba todavía esperando que la música reaccionará a eso que yo estaba diciendo, pero para que eso ocurriera,

entonces teníamos que desechar la música que como tal la habíamos aprendido. Y entonces teníamos que reinventar una manera de estar con el sonido. Pero me lo dijo con trampa, porque él había ya escrito “Lonquén” por ejemplo. Pero también escribió el “pueblo unido”, que prácticamente era una secuencia de Bach, magníficamente bella. Pero Lonquén es una obra fantástica. Es una de las obras chilenas que más me gustan, la que más me sigue conmoviendo infinitamente siempre. Porque yo creo que justamente él llegó con esa obra a comunicar, a través de la música, eso que me parecía que la música no alcanzaba.

E: Él había logrado lo que tú estabas buscando.

C: Después, mi trabajo y mi interés por la ópera. Por una ópera moderna, una ópera distinta, y ahí he hecho tres óperas. Eso también me ha marcado. Porque yo he trabajado mucha música para teatro. He hecho más de setenta bandas de sonido de teatro. Trabajé con Enrique Lihn cuando era muy chico. Entonces esa cuestión...

E: Te ha marcado el paso por el teatro

C: Mucho. Mucho. Y por eso que derivó después en mi interés por la ópera.

7. ¿Qué es el paisaje sonoro?

Para mí el paisaje sonoro no existe. De partida. Yo creo que el paisaje sonoro... ocurre. Ocurre cuando yo decido escuchar. Pero en general en la vida cotidiana hay un enmascaramiento, o sea uno trata de enmascarar todo lo que suena allá afuera para poder vivir. Por lo tanto, pienso que el paisaje sonoro no existe, pero acontece. Por eso tiene algo que ver una cuestión media mística.

8. ¿Qué es la música para ti y cual música?

Ya la hemos contestado un poco. La música para mí es la historia de las narratividades a través de unos ciertos cánones, que son de tipo instrumental. Pero también tenemos trescientos años de tonalidad, luego atonalidad. Tenemos también serialismo, no sé, vanguardia, experimentación de Debussy para adelante. Tenemos muchos sonidos, pero yo creo que la música para mí es eso. Tiene la intención de generar una narratividad a través del sonido.

9. Menciona a compositores que se dedican al paisaje sonoro en el mundo actualmente.

Hay varios, pero yo creo que un compositor que yo mencionaría es José Manuel Berenguer. Porque él es un tipo que aporta, que tiene proyectos interesantes. Trapecio Amazónico, por ejemplo. Además, es un tipo súper generoso. Creo que él vale la pena mencionarlo. Carlos Gómez también, compositor colombiano, que también conozco y un gallo fantástico. Sí, pero Berenguer es un tipo que vale la pena consultarlo, leerlo. Él ha escrito mucho.

10. ¿Escribes tus obras luego de grabarlas?

Algunas sí. Algunas las he escrito después de grabarlas. Y otras no, porque cuando yo decido que esta obra es grabada, entiendo que la grabación es la escritura.

E: Ese es tremendo tema. En general en las obras postmodernistas, el soporte, el formato de la grabación reemplaza a la escritura.

C: Es su escritura. Una obra electroacústica, su escritura es el espectrograma, del estéreo que tú hiciste. Donde juntaste, no sé, cincuenta pistas.

E: El hecho de que la grabación sea la obra. ¿Lo has pensado?, me imagino que sí. El tema de la reproducción de tu obra. Que no puede ser reproducida por otros.

C: En ese sentido, claro. Es que en todas las cosas del arte hay una ética. Si yo esa obra decido que su escritura es la grabación, por ejemplo una obra electroacústica, entiendo que sus réplicas serán que alguien un día le ponga el play a un reproductor y ahí se escuchará. Pero no así, si yo escribo una partitura, que incluya además una banda de sonido. En ese caso ya es distinto. Porque ahí digamos ya hay un escrito, que determina ciertos momentos, ciertas articulaciones, que alguien tendrá que hacer para que eso ocurra de alguna manera, como está escrito, o más o menos como está escrito. En realidad, vale la pena decir “como está escrito”, no como yo lo pensé, como se escribe. Porque yo como lo pensé puede ser muy distinto.

E: Puede ser diferente. Pero el hecho de que este escrito, te permite interpretarlo. Por lo tanto, hay una posibilidad de otro, que haga una variación de esa idea esencial, que alguna vez uno tuvo.

C: Sí. Ahí me acuerdo de un filósofo francés. Jacques Derrida, que me ha gustado leer últimamente. Él habla de eso muy bien, lo describe muy bonito. Eso de que en el fondo la invención es un acto espiritual, que es como estar a la espera del otro distinto. Es como quedar a la espera que aparezca otro. Entonces de alguna manera este tipo de partituras que uno trabaja, que tiene unos gráficos y unas cosas que uno agrega, unas notitas, tiene que ver con eso. Son como unas notas que uno le deja a alguien cualquiera.

E: Es súper bonito eso. Yo me imagino la metáfora de la botella tirada en el mar.

C: Yo creo que es así. Esas dos maneras son. Una es darse cuenta que la obra se escribe en su propia grabación, y la otra que es un tiempo dilatado, que es la partitura y que tiene unos códigos y una serigrafía que está esperando a otro. Queda esperando a un otro que no ha llegado todavía.

11. ¿Es importante la grafía en este tipo de música?

¿En cuál?

E: Estamos hablando de la música que incluye el paisaje sonoro.

C: Ah... Sí y no. Porque yo creo que el paisaje sonoro, por ejemplo, cómo te decía yo, acontece. Uno escucha. Pero algo muy distinto es que yo grabe. O sea, que haga un trabajo de campo y yo grabe. Yo lo tengo súper claro. Entonces yo digo: voy a grabar, y para eso tengo unas máquinas que las programo. Yo les digo háganme capsulas de 10 minutos cada tres horas y las dejo ahí, y las vengo a buscar tres días después, y grabo pues. Hice un levantamiento sonoro de un espacio medioambiental. Seguramente eso no hay que escribirlo. Pasa así, tiene ya su escritura. Pero es distinto, que si yo durante esta escucha, advierto cierto comportamiento en el espacio ambiental, que me remite a mí un tipo de escritura. Y ahí sí tiene sentido. Lo otro, no tendría sentido, sería absurdo casi. Porque es como la música electroacústica. Para que voy a escribir una obra si ya está ahí. Puedo hacerlo, pero no tengo interés.

12. ¿Cómo es el proceso de grabación sonora in situ?

E: Ya lo mencionaste. Ocupas las máquinas. ¿tienes otro formato aparte de las máquinas programadas?

C: El principal objetivo que hacemos con los trabajos de paisaje sonoro, es de escucha. El principal es ése y de notas, notas etnográficas. Después juntarse en la noche, comer, tomarse un vino y después, haber, muéstrame tus notas. Me relata las tuyas le cuento las mías, y empieza una cuestión maravillosa: empieza una obra. Pucha y resulta que estábamos sentados en el mismo lugar...

E: Claro y son dos escuchas diferentes.

C: Y me doy cuenta que (el otro) levantó unas imágenes completamente distintas a las que yo levanto. Me entiendes. Eso para mí es lo más importante del trabajo

de campo como la escucha y las notas etnográficas. Después viene otra mirada, que es como le llamo, un levantamiento sonoro. Sería interesante tener un registro de esta experiencia, de haber estado aquí. Y ahí quizás mi manera de trabajar es esencialmente práctica, más pragmática. Entonces hago una escucha un día, en las noches salimos un rato a caminar un poco, vemos como es, como funciona ese lugar. Y después simplemente programo unas máquinas y las pongo en puntos particulares que yo defino, subjetivamente, además. Y esas máquinas después me entregan al otro día una cantidad de datos encapsulados ahí. Nunca he grabado cápsulas más largas de diez minutos. Después corto las puntas, la entrada y salida. Chao. Y nada más. Luego escucho, obviamente, y me sorprendo con cosas... en lugares extremos una vez, Patagonia, una noche, llovía mucho, y había colgado una máquina a un árbol, y mucho de lo que escuchaba era como si alguien estuviera tocando (golpea parte del mueble del piano), y eran unos pájaros que habían posado encima de las máquinas. Picoteaban la máquina, y después cantaban al lado de la máquina. ¿Cuándo te vas a encontrar con esa posibilidad?. Esa manera de trabajar tiene algo bueno, que no es tan directa, como que “yo quiero esto”. Que llegue. Esas son las dos maneras que tengo de trabajar.

13. ¿Qué tipo de instrumentos tecnológicos utilizas para realizar esta tarea?

Grabadoras de trabajo de campo, las típicas, manuales, claro. Tengo una máquina estacionaria, una Tascam estacionaria. Tenemos también unas estacionarias, pero que se pueden programar y pueden darme datos, sin que yo este toda la noche ahí grabando.

14. ¿Cómo ves el panorama musical en Chile actualmente?

Yo diría que hay más de lo mismo, que es como todo lo venido de la academia. Hay una música académica que ya entró en crisis, yo creo, hace años, pero sigue

existiendo, por razones obvias, por lo mismo que conversamos al principio, te das cuenta. Entonces esas músicas son repetitivas, de algo antiguo que en algún momento fue una buena música, pero que ya no tiene sentido, porque no aplica conceptos que tienen que ver con el allí afuera, o sea con la realidad. Entonces eso hace que ya nadie vaya a los conciertos, etc. Todo eso que tú sabes. Eso por un lado. Tenemos hartos de eso. Y por otra parte, creo que está emergiendo una necesidad de estar en la música, que tiene que ver con otro paradigma y que se relaciona con el uso de tecnología, y con el uso de objetos sonoros, con el uso del ruido, como resignificar el ruido como material sonoro que es posible de modularlo en tiempo real. Eso me parece a mí que está siendo interesante. He estado yendo a varias cosas medias underground, porque me interesa eso, aquí en Santiago y Valparaíso. Se han levantado hasta festivales de ese tipo de cosas. El “acéfalo” que se hace en Valparaíso y en Santiago, por ejemplo, el “Tsunami” en Valparaíso, al cual de hecho nos han invitado varias veces. El año pasado estuvimos en un Tsunami también, hicimos una obra. En el ascensor “reina Victoria”, microfoneamos todo el ascensor por abajo, sacamos cables, pusimos una mesa de sonido, unos rack analógicos, sin computador. Entonces, las señales del ascensor que sube y baja, y esto con cuadrafonía, arriba, en la plazoleta. Íbamos procesando en tiempo real el sonido de este ascensor, y retornaba una serie sonora puesta por esta cuadrafonía. Por ejemplo, ¿qué es eso?, ¿música? Para mí, música, eso es, una nueva música. Esta la intención de por lo menos modular el sonido.

E: Desde el punto de vista artístico, es una intervención sonora.

C: Ahí hay una nueva música emergente, que viene a salvar la música también. Yo creo que no solamente aquí, en Europa, en EEUU, hay muchos festivales de este tipo de cosas. Llega una gringa con unos enchufes y con unos aparatos, y hace unas cosas, junta esto con esto, en el suelo, y tú estás escuchando una sinfonía. Yo creo que ese es un camino. Post John Cage. Yo creo que este personaje no solo vino a salvar la música, sino que también el arte y un montón de otras cosas. A partir de John Cage surge esto (lo actual), pero también está esto

otro repetitivo, que no deja ser, que no deja espacios, que ahoga a todos. Yo creo que en todos los lados es igual.

E: ¿también lo ves en otras partes del mundo?

C: Claro. Pero igual hay cosas nuevas. Por ejemplo Pablo Fredez, este compositor chileno que vive en Barcelona, que me gusta mucho su trabajo, el sólo hace música electroacústica. Él tiene un proyecto muy bonito, que lo tiene justamente con Phonos, que se llama "Sindicato de Altavoces". A puro pulso, trabajando por aquí por allá, ha logrado conseguir, comprar y tener, veintiséis altavoces de súper buena calidad. *Yenerich* para arriba. Entonces él con eso y con una mesa de sonido automatizada hacen obras y les encargan obras para ese número de altavoces. En el fondo si tú piensas es un Acusmonio. En el fondo es eso, un instrumento. No son veintiséis altavoces, es un sistema que permite emitir veintiséis señales.

E: Yo lo estaba pensando como una orquesta.

C: Es una orquesta. Pero me gustó esa palabra que le puso el viejo André Jolivet "Acusmonio". De hecho ahora el Pablo lo utiliza. Dice "sindicatos de altavoces, Acusmonio". Están presentando obras en toda Europa, viaja con su Acusmonio. Ese, yo creo que es un proyecto de una nueva música.

15. ¿Cuáles son las tendencias que observas en la música chilena docta contemporánea?

Es una repetición de lo mismo de hace tiempo. No veo una salida clara. Lo que si veo son compositores que han desarrollado un lenguaje personal. Eso sí, y es súper respetable. Pero hay poca crisis, creo yo, será que a mí me gusta eso, no sé. Siempre estoy cayendo en crisis, así que no sé. Esto que hice últimamente, digo, ¿por qué hice esto, por qué?. Conozco colegas míos que les gusta todo lo que hacen. Un día le decía a un par, ustedes son súper falocentristas. Para mí el

peor castigo, si fuera al infierno, es que me enviarán a escuchar mi propia música. Y para ustedes eso sería el cielo. Sí respeto mucho a los compositores que han seguido una línea, desde los viejos, el maestro Fernando (García). Eduardo Cáceres, por otro lado, que tiene una línea, que la ha seguido, que ha sido ético y así muchos otros. Pero hay una gran cantidad de música que no tiene lugar pues.

E: Es necesario abrir ese lugar. Eso es lo que yo siento. Es necesario abrir a este tipo de escucha que hemos estado hablando que involucra a un panorama musical que existe por lo que estamos conversando ahora, que es diferente a la música académica.

C: Y eso no tiene que ver con que él que estudió una música en la academia pasa a ser inmediatamente música académica. Yo pienso que es la música que se hace dentro de la universidad. Eso es lo que llamo música académica. Que es una música que tiene otro fin. Es como de aprendiz, una música sin crisis. Porque el artista no escribe en la academia. El artista escribe en su propia crisis, en su casa...

E: Donde está.

C: Claro. Y no está hablando de la academia. Está hablando de la vida, de lo que le pasa a él, no sé. Entonces yo creo que eso está un poco repetitivo. O sea me refiero a todos los festivales de Música contemporánea que se hacen en Santiago, donde al final van los mismos alumnos y los profesores. Cada vez va menos público, pero es por lo mismo, ¿te das cuenta?

E: Es una problemática que se ve en el magister, a la que no se ve una solución.

C: Claro, es porque en el fondo la institución cree que si la música no se hace dentro de la academia, esa música como que no tiene la misma validez. Entonces es un problema de...

E: De imagen.

C: De imagen, un problema estúpido, y medio machista, no sé. Entonces si hay un grupo de personas que hacen un festival en la casa de alguien, ponte tú, sí lo encuentran pintoresco, cuando las cosas están ocurriendo ahí, en las casas de las personas, en lugares no tradicionales. Ya las músicas contemporáneas en Europa, ya no se hacen en sala (de concierto), se hacen en salas de exposición, se hace, no sé, en un patio.

E: Esas cosas las conversamos muchísimo, los alumnos del magister. De este formato agotado.

C: Yo cuando he ido a la Chile, cuando me han invitado a estas clases donde llevan al compositor, siempre terminamos hablando del mismo tema. En el fondo es ese. No es el problema que la gente no quiere escuchar música, sino es como se muestra esa música.

16. ¿Hacia dónde crees que la música va, en torno a las creaciones y diversidad de estilos actuales?

E: ya respondiste esta pregunta, pero ¿Aparte del arte sonoro y esta otra música de la cual hemos estado hablando, ves otra música, hay otra música al mismo tiempo?

C: Sí, está lleno de música, obviamente. Muchas músicas. Músicas con las cuales uno no se relaciona tampoco. Yo creo que también hay algunas cosas que va ocurriendo con la música popular, con la llamada música popular, que también es una manera tan absurda de denominar a la música. Porque tiene que ver más acaso, con cuánta gente puede escuchar algo. Porque, no sé, Eduardo Cáceres es más popular que yo, pero...

E: Pero ninguno de los dos son músicos “populares”

C: Yo creo que hay mucha música espontánea, que se está dando y me interesa. Yo creo que los espacios se van a ir dando, a medida que esa música vaya sonando. Va encontrar sus propios espacios, y te puedo asegurar que esos espacios no van a ser los espacios tradicionales. Sí, porque yo ya estoy viendo cuando nos invitan a generar una pequeña performance, en estos festivales chicos que se están armando, son todos en lugares que no son los típicos. Entonces la música se da de otra manera. La relación con ese montaje se da de otra forma. Todo se da de otra manera.

E: el público.

C: El público distinto también.

17. ¿Cuáles son tus fuentes de inspiración para crear obras acústicas o sonoras?

Ya está respondido, yo creo.

18. ¿Qué relación puedes observar entre la música concreta y el paisaje sonoro?

Ninguna. Visto así, el paisaje sonoro acontece en una escucha. Por lo tanto es una experiencia personal, irrepetible, no es menor decirlo. La música concreta es la subjetivación de ciertos elementos que suenan en el mundo, y yo los ubico dentro de una temporalidad que es música. Varese es un buen ejemplo. Para mí, incluso en Ionization y todas esas obras que son con instrumentos, yo creo él pensaba, no instrumentos, estaba pensando en ruido. En el fondo él hace que los instrumentos hagan una mimesis, de este sonido concreto. Pero la música concreta, creo que tiene un momento histórico muy interesante que es el futurismo. Los futuristas italianos, principalmente. Que para mí también son música concreta. Y después todo el rollo con los franceses. De alguna manera la relación entre paisaje sonoro y música concreta, es que los dos son un paisaje. Eso sí. El paisaje sonoro tú lo aconteces con la escucha. Yo lo puedo grabar también. Y la música concreta es un paisaje sonoro. Pero es un paisaje sonoro arbitrario, artificial. Yo puedo reconstruir un allá afuera, aquí adentro. Para eso yo grabo esos sonidos, o yo los reproduzco con algún instrumento haciendo mimesis.

Yo creo que la música concreta comparte el interés del paisaje sonoro, de producir paisaje sonoro.

19. ¿Necesita la música un soporte diferente para expresarse actualmente? (lo audiovisual por ejemplo)

Sí, yo creo que en el fondo, desde los años 70 en adelante, hemos estado viviendo en un mundo audiovisual. O sea, todos nacimos en un mundo audiovisual. La tele, con el cine... imagínate los niños de ahora. Es un mundo audiovisual. Incluso yo diría algo más. Es un mundo visual. Más que sonoro. Yo creo que eso ha sido muy fuerte, y creo que eso justamente hace que ahora haya un interés principalmente por hacer notar, aún más, el correlato sonoro., más que lo visual. Ya del buen cine, Tarkovsky en adelante, uno empieza a sentir eso. El sonido como que vuelve a aparecer, significativamente. Creo que ahora hay un gran interés en eso, no solamente por los músicos, ni los sonidistas en general. Sino que yo veo interés incluso en los filósofos. Hay un montón de filosofía francesa que esta sostenida sobre el sonido. El tema de investigación es el sonido. ¿Por qué? Porque el sonido es subjetivo. Te remite a una subjetividad, y si eso pasa te remite al sujeto, hay ahí una cuestión antropológica interesante de estudiarla.

20. La necesidad de la interdisciplina con otras artes y ciencias, ¿es parte de un quiebre central en la música y en el área de conocimiento a la cual se asocia o es solo un acto creativo de participación conjunta?

No, yo creo que es una crisis. Es parte de una crisis, de una necesidad también. Es un ir dándose cuenta, o cayendo en cuenta, que la obra ya no es sólo música, no. Que la obra, si vamos a hablar de obra, es la oportunidad que tú tienes de trabajar con mucha gente diversa, donde hay una idea central. Donde tu aporte va a ser desde tu subjetividad a esa idea central, pero la obra va a ser el conjunto de todas esas ideas funcionando. Yo creo que eso es una crisis y una necesidad que se ha ido dando cada vez más, y que bueno que sea así. Encuentro que es muy positivo. Le va a hacer bien a la música, porque el músico que trabaja con el

teatro, la danza, con multimedia, es otro músico, se transforma en una mejor persona, y entiende otras cosas también. Entiende la labor del arte de una manera distinta, colaborativa, asociativa. Así que yo creo que esa crisis es totalmente positiva, favorable, necesaria, muy necesaria. Yo creo que ya John Cage lo había planteado, en su práctica con Kenningham, con Fluxus, con todos los trabajos que él hizo, esa necesidad de asociarse con otro. Con otro que no sea músico. Que aporte algo que tú no sabes. Que tú no eres experto. Porque eso tiene que ver con una cuestión de ...

E: Te saca del ego.

C: Yo creo que eso, al menos para algunos, puede ser una gran terapia.

E: Yo creo que conocemos varios.

C: Una buena cosa, que eso ocurra, eso me alegra. Creo que tiene que ser así.

Entrevista a José Pérez de Arce respecto al Paisaje Sonoro

1. ¿Qué artistas o compositores conoces que trabajen el concepto Paisaje sonoro?

No tengo mucho conocimiento de lo que pasa. La gente de Tsonami son los que están metidos en eso. Los conozco en general, me he topado con ellos. Al interesarme con los instrumentos precolombinos me meto en un campo donde, evidentemente, no hay sonido, sino los que uno saca de ahí. Comienzo hacer algunas investigaciones. El año 81 hago con grabaciones con sonidos de instrumentos. Entonces tome los sonidos que yo grabé de estos instrumentos. Mezclo, un poco a la manera de... un poco ya conocía las obras de Bryan Eno, que hacía con los loops. Ese concepto lo estaba usando, yo creo que Brian Eno lo conocía, pero yo lo hacía más bien artesanal. Teníamos una grabadora de Reel que tenía anverso y reverso. O sea era Stereo. Entonces yo grababa, y tenía un instrumento grabado en cassette, en cinta y lo pasaba, un instrumento a la pista derecha, otro instrumento a la pista izquierda y tenía dos instrumentos. Después esos instrumentos, metía dos en uno, luego cuatro, después 16 y luego horas y horas y horas de grabación. Entonces al final tenía una grabación eterna que por supuesto, había mucha perdida también de sonido. Pero todo esto estaba pensando para un ambiente.

E: Música ambiental.

J: Sí. Y me entretuve muchísimo con eso. Hice también algunas músicas experimentales con esa dinámica. Con esa tecnología. Que fueron bien interesantes. Pero fueron más bien experimentos. Después me di cuenta que para seguir en la línea de investigación tenía que investigar música etnográfica, y ahí me metí en el otro rollo, y es que en la música etnográfica, la división entre música y no música no es así tan tajante. Así tú te metes en los sonidos ambiente, en los sonidos de la naturaleza y comienzas a abrir la oreja. Con esto comienzo hacer muchas grabaciones de campo y comienzo a tener esas grabaciones junto con las grabaciones de música. Ponte tú los bailes chinos. Grababa bailes chinos y al

mismo tiempo grababa los ambientes sonoros, antes o después de la fiesta, te fijas, pues me daba cuenta que todo eso era importante, y ahí descubrí una cosa muy bonita que es grabar con unos micrófonos chiquititos Cavalier: me los puse en la oreja, de manera de ocupar el pabellón acústico como receptor. Con eso las grabaciones quedaban extraordinarias, y ahí me despertó una cosa que nunca la hice, porque después se me desapareció uno de los micrófonos y nunca lo he comprado de nuevo. Pero se me ocurrió que había una parte de todo esto, que es súper importante, que yo creo que nadie la ha trabajado. Básicamente, estos eran micrófonos que me los ponía aquí (indicando la oreja), entonces el pabellón de la oreja era la concha acústica. Muy perfecta la cavidad, aunque no tengo idea porque tiene esa forma.

E: El micrófono se lo ponía externamente. ¿Mirando hacia afuera?

J: No, hacia dentro, apuntando hacia acá (indicando dentro de la oreja). De manera que la música rebotaba en el pabellón. Y siempre me pregunté cómo hacer la misma grabación, pero con distintas personas en el mismo lugar, para ver como distintos pabellones acústicos funcionan.

Me quedó esa idea, y me acabo de acordar ahora. No son cosas que tienen que ver con el ambiente, sino con la escucha. Que es súper importante.

E: Fundamental

J: Y además la otra cosa impresionante que tenía esa cuestión, es la atención y la dirección que tienes en la cabeza. Eso es fundamental. O sea tú haces esto (gira la cabeza) y el sonido cambia pero impresionantemente, y uno se da cuenta de eso. O sea uno escucha con los micrófonos, yo me doy vuelta la cabeza y el sonido cambia ¡raáj!. Es otro sonido. Es muy estéreo la audición. Entonces me surgieron esas cosas que quedaron ahí, ¿te fijas? Botadas.

Era muy impresionante, porque tú al tener eso, cuando grabas en un ambiente natural por ejemplo, te das cuenta de que estas grabando, entonces te conviertes en un micrófono y eso hace que te comportes de una manera muy especial. Tú

estas como así, perceptivo, fijando tu ojo donde vas a grabar, y eso es muy sensorial. Yo te grabo a ti, luego grabo eso, y lo estoy mirando. Una sensación muy especial. Bueno todo eso tiene que ver con que uno escucha. Y es una tremenda parte del cuento, pero que es tan innata para nosotros, como que partimos de la base que de ahí para arriba. No de ahí para abajo. Con eso hice varias grabaciones de campo de distinto tipo, y después comencé a hacer grabaciones de arte, cassette. Todo esto lo hacía con Claudio Mercado. Claudio no tenía este rollo de las grabaciones de campo. Aunque también estaba un poco metido en lo mismo. Hicimos una cassette que se llamaba “el otro lado de la cinta” que era de todo, o sea, una parte la hice en la piscina chapoteando en el agua.

E: ¿Pero era un cassette que tenía por intención grabar distintos sonidos. O grabar distintas capas sonoras?

J: Distintas capas. Era una creación. Y después hice otra grabación, que hace poco tiempo la escuché. Se llamó, no me acuerdo cómo, pero fue una cassette en que hice en un terreno para hacer un video en la zona de Chillán, en que había distintas situaciones. En ese lugar estaban tostando trigo, y en otro momento había unos niños, y... todo ese tipo de grabaciones también. Hice también una composición, digamos, en que metía eso, metía instrumentos musicales. Pero eran estas cuestiones como te digo. Sacaba una cassette y se la mostraba al Claudio y después la guardaba en un cajón. ¿Que iba a hacer con eso?

E: ¿Y esa música no está?

J: Por ahí la debo tener (Risas)

E: Pero ¡es necesario tenerla! Esto es lo que yo estoy buscando. Material compositivo. Y si esta la cassette.

J: No, te lo tengo que buscar. Ahora justamente tengo un proyecto FONDART que hice que tenía montones de cuestiones y la estoy pasando a digital. Y esas cassette no sé si las tengo en digital. Yo creo que sí, las debo tener por ahí... ¿Tienes un pendrive o algo?

E: Si, siempre ando con uno.

J: Después la vamos a buscar.

Después hice otro trabajo. No sé si lo conoces. El "Son ido"

E: No.

J: Ese sí que lo tengo. Ese te lo paso porque lo tengo en disco.

Ese es un trabajo que hice, más bien de recopilación musical. Hice una instalación sonora en el Museo de Bellas artes, con mis grabaciones de campo. Se llamaba Son- ido porque mi búsqueda había sido hacia los sonidos precolombinos y hacia los sonidos en extinción. Por ese lado estaba entonces. Ahí tenía estas grabaciones de la mujer yagan. Tenía cosas de, unos sikuris de Arica, pero también tenía el sapito cuatro ojos. Mezclaba distintas capas de sonido. Me di cuenta de cosas increíbles. Ponte tu esto lo hice en el hall central. Me encantaba la acústica feroz que tiene ese espacio. Entonces colgué unos parlantes de arriba, que fue un queso que ni te explico, como con 25 metros de alto. Eran ocho unidades y cada unidad tenía su loop. Dentro de la unidad había una radio cassette con un cassette. Todas éstas eran un poco de distinto largo, porque no son matemáticas, entonces nunca estaba sonando lo mismo. Así, tu entrabas ahí (al hall central) y era un mar sonoro, esta idea del ambiente sonoro, de la edad media, una idea de bullicio medio desarmado. Te acercabas a uno de estos y sentías más claramente lo que era, y había una explicación (una descripción). Esto lo hice también con una radiocassette. No era la tecnología alemana de punta. Era una radio cassette bastante simple. Y eso me intereso mucho. Con esto descubrí cosas asombrosas. El sapito de cuatro ojos es de una presencia. Lo tenía que poner súper despacio, porque o sino me comía todo el resto. ¿Tu conoces el sapito cuatro ojos cómo canta?

E: No, no lo cacho

J: Tikitikitikititii (muy agudo). Y forma unos coros. Comienza uno, comienzan dos, comienzan cuatro, comienzan ocho y comienzan 100.

E: ¿Es un sapo?

J. Sí. Además yo hice un viaje a otro proyecto Fondart. Fui en busca del sapito cuatro ojos, porque es de los típicos sonidos que forman parte de la cotidianidad de la noche del valle central y se ha perdido, y nadie los echa de menos porque nadie los conoce.

E: Eso es súper interesante, porque recordando a Schafer, esos sonidos son soundmark, que marcan una comunidad y un espacio sonoro, y la gente los reconoce y es parte del ambiente.

J: Bueno, y estos sapitos se están desapareciendo, porque desaparecen los charcos, desaparecen las lagunas, desaparecen los lugares naturales. Así van desapareciendo. Entonces yo proyecto, voy a grabar a estos sapitos, ¿dónde? Fray Jorge. Un lugar aislado.

E: Fray Jorge en el norte

J: Fray Jorge en el norte. Un parque nacional. Fui para allá. ¡había uno! Por supuesto se fue cuando me acerque, como a 100 metros. Fue un desastre. Y a la vuelta, pase a ver a mi hermano, que tenía una casa en Cachagua. Y en la tarde mi hermano me dice, oye vamos a tomarnos un trago a la casa de una amiga, en Cachagua también. Tamos tomando el trago y de repente... el sapito. Salgo para fuera y ¡estaba lleno!. Así que bajé, perdón dije, baje con mi grabadora y tengo una grabación fantástica en Cachagua. Mira tú esas cosas insólitas. Una colonia enorme porque había un charco ahí. Así que ahí tengo la grabación. Y esa cosa maravillosa que tienen los sapitos que forman unos coros , que se ponen gordos, así un montón de sapos, y luego llega uno, termina uno, se calla, después aparece otro, y se forma otra ola. Tienen esa dinámica así increíble, bonita. Todo esto como te dije, lo metí dentro de este contexto en que usaba sonidos de la naturaleza. Usaba algunos cantos, que estaban desapareciendo, por ejemplo tengo una grabación del trompe en Isluga, que es el mismo trompe mapuche, pero que se usaba antiguamente en el altiplano aymara y los usaban las pastoras en la vida. Lo usaban en las mañanas en las que estaban 3 a 5 semanas en la soledad

absoluta del altiplano, con los animales. Entonces el trompe era su acompañante, y éste desapareció cuando llegó la radio a pila. Y se acabó. Yo fui el año 94, y me encontré con una señora hablando y me dijo “si mi mamá tocaba trompe” y ¿usted se acuerda? “sí, pero... no sé”. “Mire. Yo le voy a pasar un trompe, y voy a venir una semana después”. Y tengo una grabación preciosa que es absolutamente única. O sea es totalmente distinta al trompe mapuche. Así que esa es otra grabación que es parte de esto. Y también grabaciones de instrumentos precolombinos, que obviamente son interpretación mía con Claudio. Había de todo. Y con eso hice esa instalación. Después hice un disco con eso, que se llamó Son - ido. Y ese disco tuvo una vida interesante, fíjate. Ese disco lo hice con un programa, que me lo debe haber pasado el Marco, no tengo idea, que se llamaba... no tengo idea. Era un programa que te permitía hacer loop. Te permite cortar y pegar. Nada más. A mí no me interesaba alterar los sonidos. Solamente cortar y pegar.

E: Es lo mismo que yo estoy buscando.

J: Pero cortar *takatakata*, cortar con una regularidad. Entonces hice un disco que resulto muy electrónico. Y resulta que el Mika Martini, no sé si lo ubicas, un músico electrónico. De pueblo nuevo. Tiene una editorial de música electrónica en la web, que se yo. Hace muchos años este gallo se encontró con mi disco y le despertó todo un cuento. Él comenzó una carrera de músico a través de ese disco. Fue muy raro, porque de pasar de una música étnica a una música electrónica, es como extraño. Entonces después el Mika lo subió a Pueblo nuevo. Eso ha servido como plataforma para conocer el disco, porque te habrás dado cuenta que yo soy un cero a la izquierda para promover las cosas que hago. No sé qué hacer con las cosas. Así que ese (el disco) tuvo su vida propia.

Después de eso seguí haciendo experimentos con eso mismo. Con esa misma idea de los loop, de las máquinas, de que sé yo que, e hice una segunda exposición sobre instrumentos musicales, en el precolombino, y use el concepto de los toca cassette en una sala, pero esta vez para hacer una exposición sobre instrumentos en vitrinas. Entonces adentro de la vitrina tenía flautas y arriba de

ella había una cassette con loop, que estaban tocando flautas y al lado había otra con tambores, y tenía una cassette colgando arriba. Entonces cuando tú entrabas a la sala, tenías la pelotera. Te ponías frente a la vitrina y tenías el sonido más concentrado. Los otros estaban, pero tenía más volumen desde allí. Y esa idea de armar estos ambientes, donde tu escoges los sonidos, lo encontré súper interesante. Y tuvo una acogida muy bonita de la gente. O sea la gente entraba a la sala y había algunos que entraba como a meditar. Era una sala negra, y que le di muy poco valor a los textos, sino a la experiencia principalmente. Entonces había una cosa muy bonita de relación sonido, música, ambiente. Tú lo recorrías, y te dabas cuenta que era un ambiente sonoro, complejo, en una vitrina, y también con la misma tecnología muy básica, con toca cassette, y eso lo encontré muy entretenido. Eso fue un paso más allá de esta experiencia de utilizar sonido para hacer ambiente. Y después de eso he seguido haciendo algunas cosas. Por ejemplo con Cecilia Vicuña, le he hecho algunas ambientaciones de exposiciones. Ella me ha pedido. La última exposición que hicimos fue en la galería Ready, ella hizo un quipu, yo no sé si tú conoces los trabajos de Cecilia Vicuña.

E: Yo no sé, pero ¿Cecilia también es poeta?

J: Sí, sí. Ella también hace unas instalaciones. En este caso hizo una gran sala, en la galería Ready. Una especie de quipu grande, con unas lanas grandes que caían del techo, y me pidió que le hiciera un sonido. Y yo, hice un sonido con los perros aquí de las canteras (colina). Sonido Ambiente. Entonces lo que yo quería hacer era poner un ambiente que no tenía nada que ver con la Patricia Ready. Poner estos perros allí, pero que se escuchará como un ambiente, que tú no te dieras cuenta. Esa era la idea que yo tenía. Bueno, instalamos eso, y en la inauguración se instala una exposición al lado que era de video, que tenía un sonido muy estridente, feroz. Y la Cecilia me dijo “bueno que pasa aquí”. Y la Patricia le dice “No, bueno, ¡son videos poh!, “pero si yo te dije que iba a tener sonido”, “¡pero bueno no importa, si los videos son otra cosa!”, respondió la Patricia. Es muy curioso lo que pasa con el sonido, como concepto, no es un objeto que se tome en cuenta. O sea ese caso de la Patricia Ready, fue clarísimo. O sea, ¡qué importa el

sonido que tú le pusiste a tu cosa!, te fijas. No tiene importancia. No es primera vez que pasa eso.

El sonido cuando es de un video tiene sentido, hay un señor que abre la boca y tú escuchas lo que dice. Pero un sonido sutil como el que estaba poniendo yo. No tiene ninguna importancia. Y no es primera vez que me pasa. Muchas veces me ha pasado esa situación.

E: Leía en un artículo del año pasado de Christian Spencer, una entrevista en la que estabas tú y tres más, donde aparecía el caso del Marcos tocando fuera del Precolombino, y que había toda una propuesta, y había unos tipos al lado que no se dieron cuenta, no escucharon nada.

J. Jamás se enteraron.

E. De repente esta cuestión del oído, que la gente no escucha realmente. Le gente omite información, o no le da importancia, no sé.

J: Yo creo que tiene que ver con que nosotros estamos acostumbrados en la ciudad a clausurar el sonido de la ciudad, porque es algo que no deseamos. Entonces la música es lo que tú pones. Pero el sonido es algo, que ojala no lo escuchemos. Ahí hay una explicación. Pero de todas maneras, es un tema. Un temazo. Y eso tiene que ver con toda la investigación. En la investigación etnográfica también. Tú lees las investigaciones etnográficas, el sonido no existe. En las investigaciones arqueológicas el sonido de los instrumentos no existe. Pueden aparecer, pero no existen. Cuando se emiten los resultados de la investigación, sale por ahí una flauta. Y puede ser un objeto súper complicado, complejo, pero se describe con todo detalle la puntita de la flecha. O en otros casos, Vienes tú subiendo, por detrás de farellones. Cuando tú subes hacia el cerro el Plomo. Fuimos con la Cecilia Vicuña en Verano, y hay una cascada espectacular. Y delante de esa cascada hay una plataforma incaica, hecha frente a la cascada, con unos tambos al lado, o sea todo eso era un pequeño centro ceremonial, y está súper descrito en la bibliografía. Las piedras detalladas, centímetro a centímetro. Pero la cascada no existe.

E: Que cosa más extraña.

J: Son las deformaciones profesionales. Lo que importa es la piedra. No la cascada, que es espectacular. Nosotros la fuimos a grabar, y es lo mismo, ¿o no?. En este caso la cascada tiene que ver con todo un concepto andino que en la cascada habita el sereno. No sé si has escuchado hablar del sireno. Un personaje, un espíritu, que es como quien dice el espíritu de la música, él que te da la música. O sea cuando tú tienes instrumentos musicales, se los das al sireno para que te los reactive. Entonces lo vas a buscar al día siguiente, y está lleno de música. Ese tipo de cosas. O vas tú a buscar la música.

E: Que bonito el concepto. ¿Es incaico?

J: Andino. En el norte de Chile, Bolivia, al sur del Perú. Es un concepto bien panandino, muy bonito. Y como todos estos conceptos andinos, este es un personaje fantástico y terrible. O sea si tú no te cuidas, tiene esa doble cara, que es muy andina, y que es muy distinto al concepto de arte que tenemos en occidente, que es la belleza, la parte buena y la parte mala como que pertenece en la tradición. Y todo eso está ligado con este concepto de lo espacial del sonido natural, que te mete. O sea, cuando vas al sireno estás haciendo que la música se cargue de música natural, de alguna una manera. Y que tiene que ver también con construcciones precolombinas como los jarros silbato, que son jarros que tú los llenas de agua y que no están hecho para que suene el hombre, sino para que suene el agua, que es un concepto muy bonito. O sea tú haces que el agua cante. Y el agua canta, con gorgoritos, con una serie de cosas que no son humanas. Tiene otra manera de cantar. Y esto está hecho para que esta otra manera se haga audible.

E: Lo que me toca realmente es eso. La música y la naturaleza. Todo lo demás, las grabaciones y la música para orquesta, vienen después. Lo que me llega es la música de la naturaleza. También me toca este tema de la escucha. Estoy tomado

dos ramos de musicología en el magister, como electivos, y ahí me leí un libro, “La música que no se escucha”

J: De Berenger

E: El prólogo es de Berenger.

J: Yo me leí un artículo de él que habla sobre eso.

E: Yo no me he leído ningún artículo de él. En el libro que te menciono hablan de la música ambiental. Toda esta escucha de Adorno, estructural, escapa a este tipo de audición, y que no es esta escucha cien por ciento atenta, como la describe este filósofo de la música. Es muy interesante. Hay un texto que habla de Putumayo, de Worldmusic, Starbuck. Hay un montón de artículos que proponen esencialmente un modelo de escucha diferente. La música para hacer el amor, etc. Increíble como esta cuestión puede ser un mundo. Yo creo que en resumen, lo que yo saque del libro, es que la gente escucha de manera sensorial. Son pocos los cabezones que finalmente analizan la música y hacen todo este ejercicio de escribirla en términos armónicos y melódicos. Y la gente comúnmente se acompaña con la música. Acordándome de la entrevista que te hice hace un par de años atrás, me quedo esta idea de la música, y los sonidos como música, y que la gente toma a los sonidos como papel mural. Eso me quedo grabado. Esta cuestión de que uno va en la calle, y el sonido del auto y los sonidos del ambiente están pegados, y uno ya no los escucha. Ese es el tema de la música ambiental y la escucha ambiental, este ejercicio de escuchar lo que uno no escucha y que está siempre presente.

Eso es lo que comentaba con el Cristián. Desde el año pasado lo que he estado haciendo es que escucho cotidianamente sonidos que me llaman la atención. Entonces entro en experiencias personales, íntimas, al escuchar cosas muy simples. Por ejemplo iba en la noche un día y escucho un pito que salía de un chorro de agua de un sector con riego automático. Me llamó tanto la atención ese sonido que me quede pegado un buen rato escuchando la mezcla del agua con el

pito, algo que me tenía presente, activo en ese momento. Eso me remite a la escucha como proceso consciente, más que el tema de la creación.

J: Es que la escucha es un mundo cultural muy potente, pero que nosotros lo consideramos muy poco. Consideramos que lo importante es el hecho musical. Y no la escucha. Y hay un cuento ahí potente.

Hace poco me pidieron que hiciera un artículo de Tsonami, y mandé uno que se llamaba “La orquesta, la tropa y los perros”, en que analizaba tres cosas: una orquesta tradicional, como las orquestas juveniles, que hay en todo Chile, lo cual es muy caro, y hay como quinientas o más. Las tropas, que son las tropas de chinos, las de sikuri, que hay miles, pero nadie sabe cuántas son realmente. No hay registro, no cuesta nada, y a nadie le importa, y tiene un valor cultural mayor de tradición, que el que pudiera tener una orquesta acá. Y el de los perros, que ladran y que tienen un sistema en la noche, en el que termina de ladrar uno y sigue inmediatamente otro, y nunca se callan. Bueno, escribí este artículo y lo entretenido fueron las reacciones. Se lo mandaron a distintas personas a evaluar. Los comentarios eran muy variados, pero a un grupo le pareció interesante lo de la orquesta, al igual que lo de los sikuri. Y de los perros “muy simpático, pero no tenía relación con lo anterior”. Me llamó mucho la atención esto. Es otro mundo. Es difícil de concebir esta forma. En las tradiciones más ligadas a la naturaleza, todos los sonidos de tu mundo tienen sentido. Todos. Entonces si tú tienes buen oído, en el sentido profundo de la palabra, vas a saber si va a llover, si no va a llover... Todo lo que pasa te va a hablar de lo que pasa, y lo puedes interpretar. Y en nuestro mundo. Todo el sonido que producimos, por ejemplo el sonido que estamos escuchando ahora (cuchillos o servicio en la cocina), este murmullo de los autos, es un subproducto indeseado de nuestra tradición mecanicista. Son máquinas, que no dicen nada. Entonces nosotros tenemos ya en nuestros genes una reacción ante eso, de no escuchar, que nos impide. Yo me acuerdo que cuando trabajaba en el precolombino, cruzaba la vereda y tenía que gritar. Y a veces no podía conversar con la persona que estaba al lado, sino que unas cuadras más allá cuando ya se había pasado un poco el tráfico. Es una barrera

sónica que tiene un alto nivel de agresividad. Entonces uno se hace una coraza y yo así me explico esta incapacidad de escuchar, es una coraza psicológica para poder sobrevivir. Y es el sin sentido. No me dice nada, no quiero que me diga nada. Y además de esto, esta toda esa cosa de nuestra tradición cultural, y es que la música es una cuestión muy rara, sino que la hacen unos músicos, que son unas personas muy raras. Que son unas personas que tienen un sistema de escritura distinto, especializado, que estudian muchos años para estudiar su instrumento, que no se pueden equivocar, porque si se equivocan no estudian música. Y entonces el músico es ese personaje. Eso hace que nuestra sociedad sea una sociedad consumidora de música y no productora de música.

Producir música es una actividad que involucra el cuerpo y te produce una sensación que es absolutamente única. Lo que tienen las tradiciones, andinas sobre todo, es que las músicas que se producen con los sikuri, que se producen colectivamente, son absolutamente inclusivas. Es decir, tú tienes una fiesta, que es la tradición más habitual, y en esa fiesta tú llamas a todos para que participen. Y en ese momento están los buenos músicos, y está el niño que no sabe, y está el tipo que tiene oído de tarro, y todos son bienvenidos, todos hacen música. Cuando tú haces música, pasa una cosa única, tu organismo se comporta de una forma diferente. No es lo mismo poner un disco que cantar. Y no importa si cantas bien, o cantas mal, estas activando toda una forma que es muy especial. Pero cuando lo estás haciendo en grupo, estás haciendo algo que no tiene parangón con otras actividades humanas, ya que tú estás junto con mucha gente diciendo lo mismo, al mismo tiempo, y eso no lo puedes hacer por otro lado. Y esa actividad tiene una potencia tremenda. Entonces cuando tú tienes un sistema inclusivo, como una sikuriada, un baile chino, etc., tú tienes la posibilidad de que esa sea una actividad social. En nuestra sociedad eso está absolutamente prohibido por la música clásica. Si tú no tienes oído, no, momentito, esto es para los músicos. Y tú le preguntas a la gente porque no canta, y te responden: no, yo no soy músico, uno mismo se autoexcluye. Yo no pertenezco a esa casta. Eso hace que uno se castre, a priori, de una actividad que es fisiológica, si el hablar y el cantar nacen de una misma actividad, que nacen del mono, del perro, etc. Es una unidad, que el

hombre las separa en dos: canto y habla, y que el canto nosotros lo tiramos a un rincón, con llave y dejamos solamente el habla. Con esto estamos generando una asimetría tremenda que tiene que ver con nuestra forma de ser. Que es una asimetría feroz. Yo nunca he visto que esta asimetría sea revelada. No es tema. Yo lo encuentro fundamental. Tremendo. Schafer y muchos pensadores lo dicen, que la sociedad occidental es mucho más sorda que todas las otras, mucho más visual, y menos auditiva, una serie de cosas así. Uno se da cuenta que esta asimetría entorno a la audición y la visión tiene causas muchísimas más profundas e insensibles, porque son las típicas cosas que uno las toma como paradigmas y no las piensa, están en la base del mundo.