



UNIVERSIDAD DE CHILE  
FACULTAD DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE MUSICA

**“EL AMANTE HABLA AL OÍDO: UNA REFLEXIÓN SOBRE EL MÚSICO -  
PERFORMER EN SIETE OBRAS PARA SOLISTA Y ENSAMBLE”**

**TESIS PARA OPTAR AL GRADO DE MAGISTER EN ARTES  
MENCIÓN COMPOSICIÓN MUSICAL.**

**RODRIGO ALEJANDRO ÁVALOS TAGLE**

**PROFESOR GUÍA:  
PABLO ARANDA ROJAS.**

## **DEDICATORIA**

Dedico este trabajo a todos aquellos que me han acompañado en el  
camino de la composición y de la vida.

## **AGRADECIMIENTOS**

Agradezco a mi familia, a mi madre, mi padre y a mi hermano Sebastián, por apoyarme siempre en mi vida musical.

A todos aquellos que me impulsaron a dar este paso y finalizarlo.

A aquellos que partieron, se mantuvieron y llegaron en este proceso.

## TABLA DE CONTENIDOS

Portada.....	I
Dedicatoria.....	II
Agradecimientos.....	III
Tabla de contenidos.....	IV
Resumen .....	V
Introducción .....	1
Capítulo I:.....	12
1.1. Ser actor/actriz.....	17
1.2. Ser músico- intérprete.....	29
1.3. Ser músico-actor.....	37
Capítulo II: .....	46
2.1. El texto dramático y la partitura de acciones físicas.....	47
2.2. De la partitura gráfica a la partitura-mapa.....	52
Capítulo III:.....	63
3.1. La obra: “El amante habla al oído” para 7 instrumentistas y músicos-actores.....	65
Conclusiones.....	97
Bibliografía .....	107
Anexos .....	109

## RESUMEN

La presente investigación pretende abordar el problema de la creación musical a partir de la existencia de un instrumentista análogo a un actor. El músico y el actor-performer trabajan sobre una partitura aquello que han de hacer en el escenario. Por tanto, cuerpo, sonido, movimiento, acción física y teatralidad, serían lo que caracterizaría la existencia de un músico-performer. Así, este proyecto de tesis pretende comprender las similitudes potenciales existentes entre músico y actor-performer en el espacio escénico, y que, a su vez, se constituyan como impulso de la composición para una obra performática.

Por ello, consideramos relevante partir nuestra investigación desde el concepto de “Nuevo Teatro Musical”, del compositor argentino Mauricio Kagel (1931 – 2008), que es muy diferente a la música para teatro. De esta forma se plantea que la obra compuesta en el marco de esta investigación, “El amante habla al oído”, no solo logre poner en dialogo a el quehacer de intérpretes y actores, sino también, a buscar nuevas formas de entender el cuerpo sobre el escenario por medio del Músico-performer.

## INTRODUCCIÓN.

En el año 1912, el compositor austriaco Arnold Schönberg (1874 – 1951) estrenó un conjunto de 21 piezas para voz recitante y siete instrumentos para cinco instrumentistas, basadas en textos del poeta belga Albert Giraud y traducidos al alemán por Otto Erich Hartleben, conocidas bajo el nombre de “*Pierrot Lunaire*” Op.21. Dentro de las particularidades de este ciclo se destaca las combinaciones de conjuntos instrumentales posibles, tanto en número de músicos participantes, de dos a cinco, como en la diversificación de timbres instrumentales variables entre una y otra pieza, siendo la voz recitante la única cantante.

La forma llamativa de utilizar la voz es lo que el compositor austriaco denominó *sprechstimme*, siendo especificada en el prefacio de la obra. Esta no fue la única precisión que realizó con respecto a la manera por la cual la obra debía ser presentada. Esta descripción abarcó un territorio que va más allá de lo musical, solicitando una cierta actitud a los instrumentistas y que nos interesa mencionar, al indicar que:

“La tarea de los intérpretes aquí no es, en ningún momento, derivar el estado de ánimo y el carácter de las piezas individuales desde el significado de las palabras, sino, siempre únicamente de la música. En la medida en que la representación pictórica de los eventos y sentimientos del texto fuera de importancia para el compositor se encontrarán en la música de todos modos. Donde quiera que el intérprete falle en encontrarlo, debe resistir agregar algo que el

compositor no pretendía. Si lo hiciera, no estaría sumando, sino restando”<sup>1</sup>.

El “*Pierrot Lunaire*” es una obra de carácter teatral. Por un lado, la cantante no solo hace uso de su voz como su instrumento, sino que, por medio del texto enunciado, las inflexiones y quiebres interpreta al hablante lírico de los poemas de Giroud, resaltando así este carácter. Basta con revisar algunas destacadas versiones, como la dirigida por Pierre Boulez (1925 – 2006) junto a su Ensemble Intercontemporain el año 2004 (A., 2022)<sup>2</sup>, o la versión realizada por el pianista Glenn Gould (Gould, 2022)<sup>3</sup> para el programa televisivo “*Music In Our Time - Part 2: The Flight From Order*”, o, incluso, el filme realizado por el director alemán Oliver Herrmann<sup>4</sup> (1963 – 2003) junto a la cantante Christine Schäfer y bajo la dirección del compositor francés ya mencionado, para darnos cuenta de esta potencialidad escénica. Por otro lado, en tanto monodrama, se presenta como una síntesis en el uso de la voz desde la tradición operística, sumando a la teatralidad las técnicas propias entre la voz cantada y la voz hablada, que se produce con la *sprechstimme*. Teniendo en cuenta este potencial escénico de la obra, como él mismo indica, ¿Por qué, entonces, no

---

<sup>1</sup> “Niemals haben die Ausführunden hier die Aufgabe, aus dem Sinn der Wrote die Stimmung und den Charakter der einzelnen Stücke zu gestalten, sondern stets lediglich aus der Musik. Soweit dem Autor die tonmalerische Darstellung der im Text gegebenen Vorgänge und Gefühle wichtig war, findet sie sich ohnedies in der Musik. Wo der Ausführende sie vermisst, verzichte er darauf, etwas zu geben, was der Autor nicht gewollt hat. Er Würde hier nicht geben, sondern nehmen”. Schönberg.

<sup>2</sup> S., A. (2022). Arnold Schoenberg - Pierrot Lunaire, Op. 21 (Ensemble Intercontemporain, Pierre Boulez) [Video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=7vM4B1fNTQ8>

<sup>3</sup> Gould, G. (2022). Glenn Gould - Schoenberg, Pierrot Lunaire op. 21 (OFFICIAL) [Video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=2v6cFVnYJeE>

<sup>4</sup>S. A. (2016) Pierrot Lunaire/Schoenberg/Schafer [video] Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=h4jKtzb3G0&t=3s>

utilizar la presencia de los instrumentistas en escena y sus acciones en otro tipo de obras? ¿Es acaso un músico, en este contexto de potencialidades, un mero “solfeador” de una grafía musical con su instrumento? ¿Cuál es el rol del interprete, en tanto cuerpo, en obras escénicas que poseen elementos performáticos? ¿Es posible otorgar un sentido al cuerpo del interprete, por medio de una vinculación con otras artes escénicas, en especial del teatro? ¿Cuáles son los medios con los que cuentan la música o el resto de las artes escénicas, para trabajar el cuerpo en el espacio escénico?

Desde el ingreso al Magister en Artes mención composición musical de la Universidad de Chile, en el año 2021, nos hemos planteado analizar y reflexionar sobre las implicancias del mirar el cuerpo del músico sobre el escenario, tomando la decisión de realizar este ejercicio a través de la composición de siete piezas para instrumento solo y ensamble. Teniendo en cuenta, para ello, el desarrollo histórico y técnico que han tenido los instrumentos que conforman el ensamble, como también la característica combinatoria y diversidad instrumental que nos hizo ver y tomar conciencia en su momento el *Op. 21* de Arnold Schönberg. Incorporando en la obra, además, como elemento unificador, el texto “El amante habla al oído” del dramaturgo chileno Mauricio Barría Jara<sup>5</sup> (1967- ). Por otro lado, nos proponemos comprender la noción histórica de la formación del instrumentista y su relación con su cuerpo en la concepción que tiene de su oficio.

---

<sup>5</sup> Dramaturgo y Teórico del Teatro. Doctor en Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte de la Universidad de Chile. Académico y subdirector del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile. (<https://congresoartelatinoamericano.wordpress.com/mauricio-barría/>)

Junto a ello y, de manera muy ligada, entendemos también que la noción de obra para instrumento solo requiere de la aparición de una realidad que ocurre en un espacio-escena. En este intento por descifrar las implicancias de la obra para un instrumento solo, podemos sostener ciertas afirmaciones. A la pregunta, ¿Qué es una pieza para instrumento solo? Podemos decir, en simples palabras, que es una música que considera y reconoce la propia historia y el actual devenir técnico, su propia noción de escritura como posibilidad y, que acontece en un lugar, como un cuerpo que está presente en un espacio, un cuerpo que se desplaza o esta fijo pero que habita un lugar que le llamamos espacio-escena y que constituyen los principios básicos de la creación, es decir, reflexión, sensibilidad y autonomía.

Entender y comprender lo que sucede con el intérprete<sup>6</sup> solista, qué es un cuerpo sobre el espacio escénico en una obra performática para instrumento solo y ensamble, es lo que llevaremos a cabo en nuestro trabajo de composición con las reflexiones que acompañan siempre a todo acto creativo. Comenzaremos haciendo mención de que será necesario establecer una serie de consideraciones y observaciones previas a partir de la premisa de que, ningún acto del presente puede constituirse como tal, sin la consideración histórica que permite su devenir y la consideración poética de la tradición que significa la propia herencia de su pasado. Creemos, también, necesario vincularnos, conceptualmente, con otras disciplinas artísticas que contemplan un cuerpo en

---

<sup>6</sup> Concepto que pondremos en tela de juicio en el Capítulo I.

movimiento sobre un espacio escénico, como lo es el teatro o la danza, comprendiendo que, incluyendo a la música, se conectan por medio de la presencia de este, y que es a través de él por el cual acontecen las obras. Entonces, así como el “[...] actor se sitúa en el corazón del acontecimiento teatral”, siendo este “[...] el vínculo vivo entre el texto del autor (diálogos o indicaciones escénicas), las directrices del director de escena y la escucha atenta del espectador, y es el punto por el que pasan todas las descripciones del espectáculo” (Pavis, 2000), habría que preguntarnos sobre ¿Cuál es el papel que cumple el músico en la escena? Ya que si en estas tres disciplinas artísticas podemos identificar que hay un texto que organiza o posibilita los acontecimientos de la obra, que existen decisiones escénicas sobre ese texto, que hay un público percibiendo las acciones propuestas y, sobre todo, que hay un cuerpo observado y escuchado, entonces el instrumentista debiese tomar la misma conciencia sobre su propia corporalidad en obras performativas. Así como el arte teatral, con referentes como Stanislavski, Grotowski, Barbas o Artaud, puso en cuestionamiento el rol del actor en el ejercicio de su oficio hasta principios del siglo XX, proponiéndolo “como el centro de la escena y no como un vehículo de la literatura dramática o subordinado al espectáculo en sí, constituyéndose como creador de su material de trabajo” (Padilla, 2019), el instrumentista, a través de las piezas compuestas, deberá tomar un nuevo rol, más activo, dentro del proceso de construcción de los acontecimientos sonoros, físicos y espaciales propuestos por el compositor. En este sentido, si el músico

sobre la escena entiende su cuerpo como el actor o performer, entonces es posible, por medio de mecanismos que se relacionen con lo teatral, como partitura de acciones físicas, guiones, diseño de plantas escénicas, entre otras, hacer perceptible su corporalidad en el espacio escénico. Y, entender que su cuerpo atraviesa la propia noción de intérprete, como en un bailarín o actor. Por lo general, nos encontramos que es propio de los escritos sobre arte el intentar conceptualizar, evitando toda generalización. Por el contrario, cada expresión artística es abordada de manera singular desde lo empírico de la especificidad técnica; en la pintura, el color-sensación; en el cine, la imagen/movimiento; en literatura, el lenguaje; en la música, el sonido; en el teatro, el texto-representación; etc. Es por ello por lo que en estas reflexiones está presente la búsqueda de un principio que se encuentre participando en todas ellas.

Pero ¿Y si todo estuviese gobernado por el movimiento como una vibración de la vida? ¿Y si el movimiento y la acción consecuente, fuese aquello que emparenta al intérprete musical, al actor, al bailarín y al performer? Lo que está en juego en la actividad teatral-musical son esos movimientos que observamos de las acciones. El teatro-música, y todas las artes que integran en la actualidad conceptos similares, como la danza, la escenografía, la acrobacia, la poesía y la multimedia, debemos entenderlo como una vibración puesta en movimiento.

Proponemos por ello, acentuar lo que el teatro-música pone en juego, las relaciones de ritmo (arsis-tesis) que ponen en evidencia el movimiento-acción dentro de las obras artísticas. Como bien lo indica Patrice Pavis<sup>7</sup> (1947-) (Pavis, 2000), al hablar sobre la “crítica de la representación” a partir del ejemplo de la relectura que hace Derrida a Artaud en su texto “La escritura y su diferencia”<sup>8</sup>. Nos dice Pavis:

“A veces, quien reivindica la negación de representar es un actor (o, más exactamente, un performer) que no interpreta ningún papel (ni siquiera el suyo propio), sino que se mantiene presente en el escenario con una performance que sólo se refiere a sí misma [...] Intenta sustituir la obra representada por una erótica del arte, una experiencia sensorial en la que todo se aprecia según el placer que se toma al contemplar la obra. Esta manera «pre-expresiva» (Barba) de gozar del teatro nos aleja del signo y del sentido y nos sumerge en sensaciones de presencia y de equilibrio que intentan neutralizar cualquier lado intelectualista de la experiencia teatral”. (Pavis, 2000)

Como fruto del tiempo de trabajo e investigación, entramos en la comprensión de esta condición de vinculación entre el músico y el actor-performer, más precisamente, en el espacio escénico, a partir de una obra con una grafía que termina siendo un mapa de la acción análoga al guion de escena que origina el impulso de la obra o a la partitura musical, en cierto sentido. Recorreremos en la investigación conceptos como, grafía, cuerpo, escena, espacio, acción, guion, instrumento, devenir, bloque sonoro, y otros, que nos

---

<sup>7</sup> Teórico teatral inglés, profesor de la Universidad de París VIII.

<sup>8</sup> L'Écriture et la Différence.

permitirán transitar por una música, la cual, más allá de su materia sonora-sonido, ha sido considerada y condicionada por su devenir expresivo desde la escena, la grafía y lo performático. Ello, nos posibilita trazar un camino que abandona la noción de representación narrativa para dejarnos libremente recorrer el camino que nos propone un nuevo mapa de acciones físicas.

Esta investigación centra su hipótesis en el problema de la creación musical a partir de la existencia de un instrumentista análogo a un actor. Siendo un terreno en donde todo hacer es dado por un devenir de la acción performática que se caracteriza por múltiples expresiones de las capacidades humanas que podemos vincular. Si el músico y el actor-performer trabajan sobre una partitura lo que han de hacer en escena, entonces, es posible comprender que tanto uno como otro no debieran ser diferentes. Es decir, cuerpo, sonido, movimiento, acción física y teatralidad, serían lo que caracterizaría la existencia de un músico-performer. Así, se origina la pregunta que orientó esta investigación ¿Cómo, a partir de la concepción de grafía y sus acciones, entendidas como un mapa, se nos permitiría comprender lo que los instrumentistas deberían realizar en la escena, como parte de la obra y de modo adecuado a la relación entre música, movimiento, acción física, creación y escena? En este sentido, nuestros objetivos fueron comprender las similitudes potenciales existentes entre músico y actor-performer en el espacio escénico, y que se constituyan como impulso de la composición para una obra performática. También comprender, por medio de una investigación, el concepto partitura como un mapa gráfico de la acción

performática en la escena. Así como el analizar el momento en que acontece la creación en las artes a partir de música y escena. Para ello fue necesario recopilar y describir el material fundamental de partituras gráficas para llevar a cabo un acercamiento reflexivo, analizar los fundamentos de la existencia de un cuerpo que interactúa con fuerzas externas al momento de realizar una acción, así como identificar las categorías teatrales – un corpus de ideas – que nos permitan alcanzar una comprensión del fenómeno de la creación como un momento del entendimiento del músico-performer. Fue necesario también, analizar el por qué es “lo escénico” lo que debe acontecer fuera del sonido musical como momento importante de la creación o por qué es la partitura-mapa lo que explica la salida de la representación a partir de un guion verbal de escena. Por ello, iniciamos la investigación considerando que existe en la música un género llamado “Nuevo Teatro Musical”, término acuñado al compositor argentino Mauricio Kagel (1931 – 2008), que es muy diferente a la música para teatro. En este acto escénico de carácter performático notamos una cierta ausencia de textos referidos a la creación artística desde su noción de partitura como mapa, del modo en que un guion es al teatro. Y, especialmente, en lo que se refiere a su grafía en la relación con la escena musical. Por otra parte, reconocemos también los múltiples textos que abordan la noción de performance del acontecimiento en la escena y del qué hacer y, en los cuales, la existencia del instrumentista se limita a intentar una acción que no logra establecer una adecuada analogía al teatro en las artes teatrales. Por ello, nuestra investigación

se condujo con el fin de lograr un acercamiento que permitiera entender y comprender la presencia de este mapa musical, que es la partitura más allá de la tradición, conectándola con la teatral, incorporando la acción escénica, no como un complemento del instrumentista, sino de una nueva noción de intérprete a partir de la creación de 7 piezas que fueron compuestas durante nuestro trabajo.

Para ello se recopiló información de fuentes primarias y secundarias, a través de una investigación cualitativa. Así, la estructura del texto de tesis está constituida -en el cuerpo del estudio- por tres capítulos. Siendo el primero de carácter ontológico, es decir, un análisis sobre el qué es ser actor y qué es ser músico sobre un espacio escénico, con el fin de dilucidar las características de debe tener nuestra propuesta de intérprete para obras performáticas; el segundo es epistemológico, en el cual se analizó el hacer, tanto del actor como el del intérprete en relación con los medios con el cual se relacionan con una obra, como lo es el guion o la partitura, determinando cuáles son las características que confluyen en un medios escritura en la que una partitura musical sea, al mismo tiempo, un mapa de la acción escénica a la manera de un guion. Se trata de revisar conceptos como los de escritura, grafía, guion, mapa, entre otros, para, posteriormente, ser estudiados en su propia constitución y aplicados a un campo de análisis referido a su sentido generador de multiplicidades de salidas como una herencia de la tradición de las obras experimentales, de azar, estocásticas y otras. Finalmente, el tercero de ellos será estético o mejor dicho

un acercamiento analítico de la creación caracterizada por lo escénico, el movimiento, la herencia técnica de cada instrumento, el tipo de escritura a la base, partitura-mapa, partitura-guion, que se realiza a partir de estas reflexiones.

## **MARCO TEÓRICO**

### **CAPÍTULO I**

#### **SER ACTOR, SER MÚSICO-INTÉRPRETE, SER MÚSICO--PERFORMER.**

Toda obra artística que transcurre en una dimensión, al menos, temporal, como aquellas del teatro, de la danza o de la música, requieren de un espacio donde se desplieguen los acontecimientos en ellas contenidas. Se necesita un lugar geográficamente delimitado en el que sea posible percibir acciones, movimientos, sonidos y todas aquellas fuerzas que son la relación entre objetos que se manifiestan como una presencia concreta y que están implícitas en una creación artística. No es ninguna novedad que, desde tiempos muy remotos, nos hemos estado cuestionando la relevancia que tiene en la composición la presencia de los músicos en la escena, ya sea de un teatro, una iglesia, una sala o en donde deban llevar a cabo su oficio. Menos cuestionable aún, es la existencia de diferentes opiniones al respecto, que hacen de esta problemática un hecho no resuelto. Así mismo, este espacio no es cualquiera, esta área circunscrita está propuesta para la observación y destinado para ser habitado por otros que no somos yo-espectador. O, mejor dicho, ser percibido a través de lo que en él acontezca debido a la interacción de otros. En este sentido, la participación cada vez más creciente en escena de los instrumentistas, hará que todos convengan en la idea de que el espacio ocupado colectivamente, no sólo es un lugar habitado por ellos de manera simultánea, sino que, muy por el contrario, encontrarán en él la existencia de relaciones individuales-colectivas

que requerirán sus desplazamientos, para establecer cada una de las nuevas relaciones instrumentales que la composición vaya determinando. Este espacio, por tanto, es escénico, y se constituye como tal en el momento en el que es habitado por uno o más cuerpos, a través de los cuales se manifiestan todos aquellos elementos mencionados. Así, el centro del teatro reside en la escena. Sus características y su ubicación, en relación con el lugar ocupado por el espectador, es determinante para el desarrollo espacial del drama y su proyección poética y emocional. Desde este punto debemos partir buscando la mejor escena para nuestra representación dramática en la concepción de la encrucijada de las artes propia de nuestro tiempo. Toda forma de escena esta ciertamente acondicionada para las necesidades de cada época, estilo o poder cultural imperante. Cada época ha creado un foro escénico tal y como lo necesitó. Ninguna de las tres formas espaciales clásicas, recordemos: circular, en relieve o en profundidad, son autónomas y suficientes por sí solas. Pero, únicamente la suma de los tres podrá satisfacer los requisitos y necesidades amplias de toda exigencia espacial de una obra, en un juego escénico, que desde los acontecimientos mismos de la obra podrán finalmente llegar hasta ese espacio perdido en la distancia del último escenario y conmover a los espectadores. Todo ello contribuirá para sacar al público de la apatía intelectual en la que se encuentra para agitarlo y obligarlo a recuperar una forma de expresión antigua en la que se vivía el drama conviviendo con él y desde la cercanía. ¿Cómo se puede lograr ello? Puede ser a través de la superación,

incluso abandono del más allá o más cerca del aquí del espacio escénico y el espacio de los espectadores, o mediante la introducción del acontecer escénico en el espacio destinado sólo al habitar del espectador por delante, por detrás, por encima y entre ellos, de manera que el espectador llegue a pertenecer a un único espacio en el cual se desarrolla la obra, sintiéndose inmerso en él y no separado por el telón. Puede ser también, mediante la participación activa de los espectadores en las entradas y salidas, etc. Esta facultad de cambiarle el sitio ocupado por el espectador e inesperadamente copar el centro escénico, modifica los valores admitidos e introduce físicamente al espectador en una nueva dimensión espacial haciéndolo partícipe de la acción dramática.

La pregunta por la existencia del cuerpo en este espacio escénico, entonces, se hace trascendental al intentar comprender el fenómeno contenido dentro de las piezas con elementos performáticos. Pues él es el objeto. Por siglos el cuerpo ha sido hablado por voces e intérpretes distintos: filosofía, religión, ciencia y arte que lo convirtieron, en épocas distintas, en su objeto privilegiado, lo sometieron a su ley, lo vistieron con palabras y colores, le impusieron sus criterios y, más aún, conquistaron la autonomía de su propio lenguaje gracias a los múltiples entreveros conceptuales y estéticos, preparados expresamente para hablar en nombre suyo. Así, es bastante probable que no sea posible referirse al nacimiento de la ciencia moderna sin atender a la importancia que guarda para los seres humanos de saber la armonía y jerarquía supuestamente latente en el cuerpo, comprendido como organismo. Ninguna historia del arte podría ser

escrita, tal vez, sin observar el surgimiento del cuerpo modelo (basta mirar el hombre de Vitruvio revisitado por el gran Leonardo, como síntoma inequívoco de una época), como tampoco sería posible comprender el influjo de la moral cristiana en el occidente civilizado, sin oír atentamente la exhortación que nos lanza llamando a reprimir los deseos del cuerpo, en beneficio de la pureza del alma. Un punto común se halla en toda esta palabrería e imaginería sobre el cuerpo, donde cada cual habrá bebido, con mayor o menor justicia, de la siguiente contradicción: al tiempo en que el cuerpo ha sido convertido en modelo, en insigne perfección, ha quedado, igualmente, acallado, reprimido, disciplinado y, en suma, sepultado, teniendo que morir de sí para ser lo que todos buscan o esperan de él.

Se trata, como sostenemos, de la cruel realidad de un cuerpo hablado, un cuerpo que grita amordazado. No obstante, si tal ha sido la historia oficial del cuerpo, que se nutre de una misma matriz, a saber, confundir cuerpo y organismo, tan antigua es esta otra historia... una historia otra, que traza otro recorrido, y que ha sido sepultada por el peso del Uno latente en el organismo: Giotto en la pintura, Baruch de Spinoza en la filosofía, Leopold von Sacher-Masoch y Marqués de Sade en la literatura, Antonin Artaud y Jean Genet, en el teatro, Francis Bacon nuevamente en la pintura y, en la filosofía del siglo recién pasado, George Bataille, Michel Foucault y Gilles Deleuze, quienes han sido los errantes protagonistas de un itinerario infame que les margina de toda historia oficial al dejar hablar al cuerpo su propia lengua, buscando ser la expresión sin

resto de las fuerzas que pugnan fuera de toda medida, regla y molde preconcebido, lanzándoles, en algunos casos, hasta los bordes de la locura. Pues, si hablar “en nombre de” es un ejercicio muy seguro, no ocurre lo mismo con el salir, con echarse al exterior para “hacer hablar, “expresar” el cuerpo, allí donde amenaza contantemente el caos con destruir el orden de la propia razón, por estar desde siempre ésta coludida con el organismo y sus leyes.

Vale preguntarse entonces ¿Qué es un cuerpo? Para responder esta interrogante, proponemos hacer un ejercicio imaginativo. Imaginemos que somos espectadores frente al espacio escénico. Sobre él, un cuerpo humano inmóvil justo antes del momento en que este comience la obra. Imaginemos, también, que entre sus manos tiene un objeto; un violín, una caja de cartón, una taza, una lata, etc. cualquiera sea. ¿Cómo podríamos anticipar lo que a continuación pasará? ¿Cómo podríamos, como espectadores, categorizar la situación actual de ese cuerpo en relación con alguna de las tradiciones de artes escénicas? ¿Es un cuerpo-bailarín/a? ¿Es cuerpo-actor/actriz? ¿Es cuerpo-músico? Pensamos que, en tanto observadores de esta situación ficticia, no nos es posible indicar con certeza la disciplina artística relacionada con aquel cuerpo en el espacio, ya que cada una de ella implica una acción escénica determinada, un estar sobre el escenario que posee cualidades propias. No son los objetos los que definen el ser de ese cuerpo, sino las fuerzas que se dan en la relación conjunta entre ellos.

Como podemos ya vislumbrar, es en el hacer el por el cual el ser-algo es percibido. Dejar de hacer es dejar de ser. Sabemos que nuestra condición de artistas requiere del desarrollo de habilidades y reflexiones en torno a las particularidades de nuestras disciplinas. Por tanto, el trabajo que se ejerza a través del cuerpo es lo que determina la potencia de ser. Un actor-performer construye su quehacer en la escena a partir de la coordinación de acciones a partir de una partitura por medio de su cuerpo. Un músico reconstruye sonoramente una obra a partir de una partitura, también por medio de su cuerpo. Es por ello, que, para comprender el rol del cuerpo en el problema de la creación musical, necesitamos entender la existencia de un instrumentista que pueda asemejarse a un actor. Para esto, nos adentraremos en lo que es ser-actor-performer y ser-músico-interprete a través del análisis de sus oficios, para finalmente respondernos ¿Qué es ser un músico-performer?

### **1.1 SER ACTOR/ACTRIZ**

Esforzarse por definir lo que es ser actor, es un acto que podría rendir pocos frutos, si no se toman en cuenta las diversas visiones y experiencias de aquellos que cultivaron y cultivan la actividad teatral reflexionando sobre su propio hacer. Es por ello por lo que intentaremos aproximarnos a la figura del actor/actriz a través de aquellos referentes que han pensado sobre su oficio tratando sistematizar y proponer formas de actuación, por ejemplo, el “Trabajo del actor” propuesto por Konstantín Stanislavski y ampliado por Michael Chéjov, Antonin

Artaud, Jerzy Grotowski y Eugenio Barba, entre otros, entre los años 1936 y 1990.

No es muy difícil suponer que ser actor/actriz hoy, dista mucho de lo que se pensaba de él hace un poco más de cien años. No solo las temáticas abordadas en los textos y los textos mismos parecen haber cambiado – pensemos en las obras de Samuel Beckett, por ejemplo, en las que se pueden observar solo indicaciones de desplazamiento escénico, coreográficos, como en sus “Acto sin palabra I”, “Acto sin palabra II” o “Quad”; un minimalismo tanto en el uso de la palabra como en su sugerencia de puesta en escena , como en “Nana”, “Pasos” o “Vaivén”; o la reducción del cuerpo del actor, dejando visible solo la boca, en “No yo”; entre otras características –, las representaciones mismas de las obras y de los personajes parecen haber tomado otro rumbo. Pero ¿Con respecto a qué? Eugenio Barba (1936), fundador de lo que hoy se conoce como Antropología Teatral y de la Escuela Internacional de Antropología Teatral, durante una entrevista ofrecida al canal en línea del Teatro Nacional Cervantes – Argentina, explica que:

“es interesante que, hasta comienzos del siglo XX, nuestro oficio se limitaba solo a la producción de espectáculos. Era, de veras, una forma de entretener a las personas. Y ya en el siglo XX comienza otra identidad de nuestro oficio. Comienza con Stanislavski, Meyerhold, Gordon Craig, Appia, que imaginan que el teatro, primero, es arte. Nunca se había utilizado esa palabra para el oficio del teatro que, al contrario, era despreciado y humillado y, a veces, perseguido por la iglesia y las autoridades. Así que primero se vuelve arte y, por primera vez en la historia del oficio, directores y actores comienzan a escribir sus experiencias [...] vemos que hay

toda una producción que transporta, transmite la experiencia artística, que es sensorial, que es emocional, en una dimensión de reflexión y de conocimiento transmitible”. (Cervantes Online, 2022)

Este cambio paradigmático sobre el hacer teatral tiene entonces dos características principales y conectadas causalmente la una con la otra; primero, la autopercepción del estado de arte del teatro, posibilitada por la conciencia del propio oficio, el análisis y reflexión de sus partes constituyentes y su vinculación con el medio en el que se ejerce esta labor artística; y, segundo, el deseo de heredar, de una generación a otra, las experiencias obtenidas por medio de la problematización de este hacer artístico. Pero ¿Hacia dónde se dirigen los esfuerzos reflexivos? Bueno, “la historia del teatro es también la del actor. Es el trabajo del actor el que hace el espectáculo escénico” (Barba, 1990). En la convicción del director teatral polaco Jerzy Grotowski (1933-1999) por encontrar lo esencial de aquello que reconocemos como teatro, nos propone el concepto de “Teatro Pobre”, en el que intenta “rechazar la concepción de que el teatro es un complejo de disciplinas”, poniendo especial énfasis en las “[...] investigaciones minuciosas de la relación que se establece entre el actor y el público” considerando “[...] que el aspecto medular del arte teatral es la técnica escénica y personal del actor” (Grotowski, 1992). En este sentido, el actor ya no es pensado como un individuo que sirve de órgano fonador de un texto literario preexistente, se propone entonces, un rol activo en la construcción del personaje, no sólo en lo que dice este, sino en cómo lo hace, como se mueve, por qué se

mueve, hacia dónde se mueve, etc. Es decir, una comprensión extensa de su propia propuesta escénica, de su propio trabajo.

Es de suma importancia comprender que, en este nuevo paradigma que emerge a principios del siglo XX, el actor toma un rol activo y creativo con respecto a la obra que se presentará, en contraposición a la concepción de un actor del teatro clásico, en el entendido que en la tradición occidental “el texto dramático permanece como uno de los componentes esenciales de la representación”, estimándolo, en muchos casos “como el teatro por excelencia, y se ha atribuido a su representación tan sólo un papel accesorio o facultativo”. Por tanto, el actor estaba subyugado a este texto. En este nuevo contexto, el actor es un tamiz que analiza y relaciona las partes constitutivas de la obra que lo o los convoca desde las características de su propio personaje. “[...] Eso es lo que hacemos con el trabajo del dramaturgo, damos vida a lo escondido en sus palabras” (Stanislavsky, 1936), dirá el propio Stanislavski en su libro “Preparación del Actor” de 1936. Para él, actores y actrices

“[...] ponemos nuestros propios pensamientos en las líneas del autor, y establecemos nuestra propia relación con los demás personajes de la obra, y las condiciones de sus vidas; filtramos a través nuestro todos los materiales que recibimos del autor y del director; los rehacemos, reforzándolos con nuestra propia imaginación” (Pavis, 2000).

El planteamiento del director ruso no se limita a una dimensión psicológica del personaje a interpretar. La construcción escénica de este, propuesta por Stanislavski, requiere de un compromiso profundo del actor, en el que pone a disposición, también, todas sus capacidades físicas. Es por ello por lo que pone especial atención en el cuerpo, elemento esencialmente individualizador, a través del ejercicio de repeticiones consecutivas conocidas como el «Método de acciones físicas», que permiten la aparición del personaje sobre el escenario antes de pronunciar palabra alguna. Pues se requiere, en tanto actor, convencerse de una suerte de verdad en las «acciones corporales»<sup>9</sup> del papel interpretado para una coherencia completa de su propuesta actoral. En otras palabras, el actor por medio de su cuerpo “tiene la oportunidad de participar en un proceso creativo, inventar, correr y convertirse en su propia obra de arte, siendo a la vez creador, criatura y creación, en lugar de imponerse sólo como mera presencia física” (Oliveira, 2012).

En el cuerpo no existe representación pues no hay un objeto presente. Hay una presencia que hacer visible a partir de fuerzas, pero si se quiere, desde su naturaleza difusa y que cuesta distinguir. Al punto, que más pareciera no estar nunca al alcance de una verdadera identificación. Este “absoluto difuso” se refiere al hecho de una presencia que escapa a un alcance intelectual o racional, o lo que es lo mismo, no se puede aprehender por medio de categorías,

---

<sup>9</sup> Concepto propuesto por Stanislavski para el conjunto de movimientos fijados por el actor o director para los desplazamientos y movimientos en el escenario.

conceptos o significados, y es en virtud de lo que no es, que sólo puede ser captado por la sensibilidad. De esta afirmación podemos entender que existe una posibilidad de poder sentir que el tiempo y su velocidad pueden inflar y deformar los cuerpos. De poder sentir la fuerza que se aplica sobre el cuerpo dando lugar al movimiento sobre sí mismo, una torsión del tiempo en que el “tránsito” es la imagen del abandono del instante “[...] incluso en el caso de un solo cuerpo o una sensación simple, los diferentes niveles por los que ésta pasa necesariamente constituyen ya acoplamientos de sensación. La vibración se hace ya resonancia” (Deleuze, 2002) (Artaud, 1996). Sólo el cuerpo se percibe, muestra o siente, atravesado por distintas fuerzas que luego constituirán la tensión del cuerpo y la exhibición de lo puramente cuerpo, más allá del mero espectáculo que es la pieza de carne, desde un punto de vista de hacer visibles las fuerzas que se apropian y que pervierten, en sus desplazamientos, las deformaciones de cabezas o de torsos, piernas, troncos o extremidades.

Así vemos, de esta manera, los cuerpos poseídos por las fuerzas que las deforman. Una apertura es una cuestión de videncia, eso es lo que deviene tan irresistible, que desborda y estalla toda percepción conocida para liberar un universo intangible sin sentido. Son elementos y cuerpos los que se contraen por sensación hasta componer una “sensación en sí” que vuelve consistente el plano. La relación dual cuerpo-imagen-sonido, pone de manifiesto una razón de los sentidos que puede ser percibida en cabezas, trozos de cuerpos, fragmentos de rostros, bocas, cuerpos con y sin peso, pectorales, muslos, piernas,

antebrazos, cortes del plano del ver, cuerpos de animalidad devenidos danza. Difuminaciones en donde el distinguir no es lo buscado, sino esa sensación de lo percibido sin narración, sin ilustración y que acontece en el acto puro de cada uno de los encuentros de una polifonía del cuerpo, que no requiere elemento extraño a la naturaleza propia de sus fuerzas. Lo que resulta ser muy concordante con lo que pensaba Lyotard<sup>10</sup>, cuando hablaba en sus análisis del teatro de la crueldad, de sustituir una semiótica del teatro por una economía libidinal. Esto es, presentación sin representación, escenografía de sí misma de lo que ocurre aquí y ahora en los actores, en sus cuerpos, en su gestualidad. Se trata de una lengua concreta devenida material, corporal, viviente:

“(...) es decir, que las palabras sean oídas como elementos sonoros y no por lo que gramaticalmente quieren decir, que se las perciba como movimientos directos, simples, como los que los actores no tienen mucho, y he aquí entonces que el lenguaje de la literatura se recompone, se vuelve viviente” (Artaud, 1996).

El año 1938, el poeta y dramaturgo francés Antonin Artaud (1896–1948), publica su “Primer manifiesto del teatro de la crueldad”, contenido en su libro de ensayos “El teatro y su doble”. En el que expresa el deseo de una recuperación, por tanto, añoranza de algo perdido, un retorno hacia un lenguaje que le es inherente a este arte escénico. Para ello, reconoce la imperiosa necesidad de

---

<sup>10</sup> Para poder entender la crítica de Jean Francois Lyotard a Artaud, se hace necesario leer el artículo “El diente, la palma de la mano”, contenido en su texto “*Dispositivos Pulsionales*”. Allí, queda expuesta la intención de Artaud de destruir el lenguaje articulado y la separación del cuerpo.

“romper la sujeción del teatro al texto, y recobrar la noción de una especie de lenguaje único a medio camino entre el gesto y el pensamiento” (Artaud, 1996), destacando que aquello esencial para el teatro es aquel lenguaje que ocurre de la interacción del espacio – escénico – y de lo que se haga sobre él. Así, propone que se entienda el teatro como “una función; algo tan localizado y tan preciso como la circulación de la sangre por las arterias”. Esa insistencia en un presente requiere que los elementos sensibles, es decir, posibles de ser percibidos en el momento de la confrontación del espectador con el espacio escénico, sean de gran impacto. Se trata de “crear algo así como tentaciones” concretas, físicas, como objetos, cuerpos o gestos, que sirvan de material o sustancia para la creación teatral que actúen, específicamente, sobre la sensibilidad del que observa. Es por ello por lo que el dramaturgo francés expresa que “no se trata [...] de poner directamente en escena ideas metafísicas” (Barba, 1990). Pues eso sería conceptualizarlas y realizar un ejercicio mimético, una representación, de aquello en el desarrollo de la obra. Es más bien, hacer del teatro “un medio de auténtica ilusión” que “[...] propone al espectador verdaderos precipitados de sueños” (Artaud, 1996).

No debemos olvidar que aquí no estamos describiendo un teatro tradicional, en el que la importancia está en la representación del papel interpretado. Es más bien, un teatro post-dramático en el que la presencia del cuerpo es el centro del espectáculo teatral, que proviene de la admiración por el teatro oriental, en especial de balinés, que revela una “idea del teatro físico y no

verbal". En este sentido, el cuerpo del actor, como los otros objetos sobre el escenario, son "elevados a la dignidad de signo", como si fuesen jeroglíficos, como un lenguaje codificado en el que solo importa la superficie, en el que "las diez mil y una expresiones del rostro reproducidas en forma de máscara [...] de modo que participen directa y simbólicamente en el lenguaje concreto de la escena, independiente de su utilización psicológica" (Artaud, 1996), como un intento por fijar la importancia en lo presentado en el espacio escénico evitando una relación a un texto anterior, sea una obra dramática, idea o un concepto<sup>11</sup>.

En el texto "Hacia un teatro pobre", Jerzy Grotowski se pregunta por la diferencia que existe entre el teatro y otras expresiones artísticas o medios, como el cine o la televisión, que utilizan lo actoral, como uno de sus muchos componentes constitutivos. Las conclusiones del director polaco se pueden reducir a dos ideas: "el teatro pobre y la representación como un acto de transgresión" (Grotowski, 1992). Entonces, el teatro de Grotowski es pobre, y todo cuanto esté ligado a él debe ser igual de pobre. Se propone, entonces, despojar sus obras de todo lo accesorio, abandonando todo lo prescindible; el maquillaje, la escenografía, la iluminación, la música, la delimitación del espacio escénico, entre otros elementos, incluyendo el texto dramático. Quedándose solo con lo esencial que permite la existencia de la relación entre el actor y el

---

<sup>11</sup> Es interesante mencionar la comparación que Artaud hace de su concepción de cuerpos en escena con la relación que tienen los sonidos dentro de un contexto musical, "donde los sonidos intervienen como personajes donde las armonías se acoplan en parejas y se pierden en intervenciones precisas de las palabras". P. 107- 108.

espectador. La pobreza aquí no podemos entenderla como la precarización del ejercicio del teatro. Es más bien, un deseo de distanciamiento de lo que él denominaba “teatro rico” o “teatro sintético”, haciendo alusión a la noción de un teatro que es “como una síntesis de disciplinas creativas diversas: literatura, escultura, pintura, arquitectura, iluminación, actuación” (Grotowski, 1992). Es desde el cuerpo del actor que ese vacío que lo circunda debe ser transformado. Sus gestos, acciones y movimientos harán aparecer la obra. Por eso es pobre, y no precario, porque la ausencia presente debe traerse a la escena y construirla por medio del cuerpo del actor.

Creemos necesario, teniendo en cuenta todo lo expuesto, detenernos en la eliminación conceptual del espacio escénico propuesto aquí por Grotowski. El prescindir del escenario, como espacio físico tradicional ubicado frente al espectador, no solo provoca desplazamientos y posiciones espaciales diferentes, sino que hay una cercanía, física, que comienza a emerger. Si salimos de la idea de teatro, como el espacio donde suceden las obras, e instalamos nuestro espacio de presentación en un lugar público cualquiera, una plaza, una feria o un banco, ese papel pasivo del espectador ignorante de la situación puede volverse activo. Aquí se transgreden todos los límites supuestos de lo teatral, el vínculo entre actor y espectador se ve comprimido al punto de llegar a ser la misma cosa; el actor se vuelve espectador de las acciones que este realiza y, en ello, ese espectador se vuelve actor. Pues, esto implica un

sujeto que mira y un objeto mirado y supone que el objeto – lo mirado – es concebido como ficción por el sujeto que mira – el espectador –.

De alguna manera, esta superposición o continuo cambio de roles en ese ser espectador-actor/actor-espectador, se cristaliza en lo que Grotowski denomina el Yo-Yo. Es decir, cumplir ambos roles a la vez, ser doble, “ser pasivo en la acción y activo en la mirada [...] pasivo quiere decir ser receptivo [...] Activo estar presente”. Por ello, el cuerpo del actor se transforma en un “organismo-canal a través del cual las fuerzas circulan” (Grotowski J. , 1994) y el teatro es entendido como el “vehículo” de esas fuerzas. Esta propuesta implica, como observa Borja Ruiz, un desplazamiento de la “sede del montaje”. En un arte representativo

“la sede del montaje está en el espectador: todos los elementos escénicos se han dispuesto y organizado para que tengan un efecto determinado en quien observa. En cambio, en el Arte como Vehículo la sede del montaje está en el actuante: las acciones se han compuesto para que el impacto se dé en quien las realiza y no en el espectador” (Ruiz, 2008).

Con esta propuesta, que nos permitirá poder entender cómo puede conceptualizarse un músico para obras ligadas al teatro musical instrumental de mediados del siglo XX en adelante, nos hemos ya alejado del concepto tradicional de actor, pues en este punto, este parece bastarse a sí mismo, en tanto cuerpo, y ya no requerir de la construcción de un personaje, sino que de elaborar acciones que permitan que su presencia sea percibida como “una forma

de energía no cotidiana” (Ruiz, 2008). Por ello este actor, según Grotowski, ya no puede denominarse como tal, pues es un “hombre acción” y no un ser “que hace la parte de otro” (Grotowski J. , 1994). A esto le llamó *performer*, es decir, alguien que “dispone del *doing*<sup>12</sup>, del hacer y no de ideas o de teorías” (Grotowski J. , 1992). Así, la acción del *performer* no deriva de un texto dramático y su consecuente representación. Más bien, propone

“[...] una experiencia intencionadamente inmediata de lo real [...] La tarea del espectador deja entonces de ser la reconstrucción mental, la recreación y el repaso paciente de la imagen fija, y pasa a consistir en la movilización de la propia capacidad de reacción y de vivencia [...] El actor de teatro posdramático no suele ser intérprete de un papel, sino, más bien, un *performer* que ofrece su presencia sobre la escena” (Lehmann, 2013)

En la *performance*, y por ello en el *performer*, el cuerpo es objeto de los acontecimientos propuestos en la presentación. El artista performático busca realizar acciones que afecten a su cuerpo, que lo expongan, lo reorganicen, como en un proceso de autotransformación. Es sujeto y objeto de la puesta en escena que, en muchas ocasiones, se asemeja a un ritual en el cual “el peligro y la suerte van juntos [...] el momento del desafío aparece la ritmatización de las pulsaciones humanas [...] La vida se vuelve entonces rítmica. El *performer* sabe ligar el impulso corpóreo a la sonoridad” (Grotowski J. , 1994). En este sentido, el acto performático apela a un instante preciso e irreplicable, ya sea por la

---

<sup>12</sup> En tanto hacer físico.

transformación física que conlleva (cortes, llagas o pérdida de partes del cuerpo), la implementación del dolor como parte del acto (importante elemento de la performance), entendiendo que en la experiencia de dolor, el performer, adquiere conciencia de su cuerpo, la misma conciencia que solicitaba Stanislavski y desgarró de Artaud que no permite someterse nuevamente al proceso, o porque en la repetición se pierde el efecto de shock del acto en los espectadores. Sea como fuere, el *performer* está dispuesto a la absolutización de su acto, a una especie de camino sin retorno, en el que puede poner en peligro su propia vida. Para Hans-Thies Lehmann (1944-2022), teórico y crítico alemán, es en este punto de absolutización del acto escénico donde el teatro y, en especial, el actor del teatro posdramático, toma distancia del *performer* en la medida en que el “actor quiere realizar momentos únicos, pero también repetirlos”. Es decir que “hace uso de su propia presencia como material estético primario” y “pretende repetir el proceso como él mismo al día siguiente” (Lehmann, 2013). En este sentido, establecemos entonces que el actor al que haremos referencia de aquí en adelante y que tendremos como referente es este, aquel que detiene antes de la absolutización del *performer*, aquel que utiliza su cuerpo como objeto principal de su quehacer aquel del teatro posdramático.

## **1.2 SER MÚSICO- INTÉRPRETE**

En comparación con el camino que ha tomado el actor, a partir del siglo XX, para pensar y problematizar su propio quehacer y mejorar sus propios

mecanismos centrados en la conciencia del uso del cuerpo, voz, emociones y gesticulaciones en la búsqueda de una mejor representación de los textos para la dramaturgia, el instrumentista musical parece mantener, a lo largo del tiempo, un sistema de formación basado en el conocimiento y dominio de un repertorio histórico que requiere de una técnica específica y adecuada para un instrumento elegido, que permite afrontar los desafíos de una música ejecutada por más de cinco siglos. La puesta en escena de este tipo de repertorio sobre un escenario no ha requerido del instrumentista una toma de conciencia en el uso, como recurso, de su cuerpo sino solo para la ejecución de un instrumento a través del cual hace aparecer la obra en escena. Es un cuerpo como un medio, no como fin, debido a la poca importancia que se le ha brindado por compositores de todas las épocas como parte de la obra musical. En este sentido, es muy fácil encontrar diferencias en la formación de los músicos instrumentistas y los actores cuando revisamos, a grandes rasgos, las temáticas que se abordan dentro de su adiestramiento. El Teatro, por un lado, centra gran parte de sus primeros años en el ejercicio de su construcción teatral personal, como podemos constatarlo al aproximarnos a su malla curricular dentro de la Universidad de Chile en que nos encontraremos con cátedras como “Autoconocimiento actoral”, “Creación del personaje”, “El actor y el colectivo”, “Personaje e investigación” y “Puesta en escena”, entre otras, que pareciesen ser una invitación a una reflexión

permanente de su propia actividad<sup>13</sup>. Por otra parte, la formación académica del instrumentista se establece a través de un plan que incluye cátedras específicas, parceladas y complementarias, en una constante revisión de ciertos aspectos formativos, tales como técnica en general, técnica para cada instrumento en su evolución organológica, conocimiento de las llamadas “técnicas extendidas”, tipos de respiración, lectura, posición, entre otras, pero que no alcanzan a unirse en torno al cuerpo como un todo. Pues, es común que esta formación se entienda “desde un punto de vista práctico, como un entrenamiento, y se evalúa según los resultados concretos que se logren en la ejecución de piezas y ejercicios organizados secuencialmente por grados de dificultad” (Asprilla, 2003). Así, la malla del guitarrista, por ejemplo, centra su quehacer en la práctica de su instrumento, el contrapunto, tan propio de su tradición, el conocimiento de instrumentos antiguos que se familiarizan con la guitarra. Para los pianistas se propone abordar su historia musical en el ámbito solista como en música de cámara. Al igual que para aquellos que tocan instrumentos de vientos, percusiones y cuerdas; y cantantes, por su parte, revisan ampliamente la tradición operística y de cámara. Es decir, su formación está relacionada esencialmente a la práctica y en específico, a la reproducción de obras del pasado. Sobre todo, aquellas relacionadas con el sistema tonal y a los grandes nombres de la tradición musical; Bach, Mozart, Beethoven, Brahms, Mahler,

---

<sup>13</sup> Revisión de información en: <https://artes.uchile.cl/carreras/4935/actuacion-teatral> (recuperado el 11 de septiembre de 2022)

Wagner, por nombrar algunos. El musicólogo estadounidense William Weber, comenta que

“una de las transformaciones más importantes en la cultura musical Occidental ha sido el ascenso de un canon de grandes obras del pasado. Hacia finales del siglo XVI, era inusual para la música permanecer en circulación por más de una generación; aquellas obras que persistieron permanecieron aisladas de las otras, o formaron parte de tradiciones pedagógicas conocidas por un pequeño grupo de músicos eruditos. A fines del siglo XIX, la música antigua pasó del estudio del músico a la sala de conciertos”.<sup>14</sup>

Esta predilección por obras del pasado en el periodo de formación del músico-interprete lo distancia, en muchos casos, de las experiencias compositivas de vanguardia, tanto de principios del siglo pasado como de las actuales, que requieren una participación no solo del instrumento, sino también del instrumentista en tanto cuerpo. Cabe mencionar que, a diferencia del actor, que se basta a sí mismo a través de su cuerpo, el cuerpo del músico instrumentista siempre surge de la relación de la persona con su instrumento. Es decir, “el músico «instrumentista» tiene una experiencia de su cuerpo fuertemente ligada al uso del instrumento, razón por la cual puede considerarlo como una parte de su cuerpo en el momento de la práctica musical” (Tanco, 2013). Ahora bien, esta formación enriquece el conocimiento del músico de su

---

<sup>14</sup> “One of the most fundamental transformations in Western musical culture has been the rise of a canon of great works from the past. At the end of the sixteenth century, it was unusual for music to remain in circulation of more than a generation; those works that did persist remained isolated from each other, or formed part of pedagogical traditions known by a small group of learned musicians. By the end of the nineteenth century, old music had moved from musician’s study to the concert-hall” (Weber, 2001).

propia historia y tradición instrumental; el pensamiento estético y filosófico que hay detrás de estas obras es distinto al que emerge a partir de la segunda mitad del siglo XIX, sobre todo en lo que se refiere a la conciencia del cuerpo en el quehacer artístico. Pues compositores de todas las épocas han prescindido del cuerpo del intérprete en sus obras preocupándose sólo de las posibilidades dadas por la producción del sonido y no como parte de la experiencia estética. Eso es claramente visible en la evolución de nuestro sistema de escritura musical.

Desde su creación, nuestro sistema de escritura se ha sofisticado en la medida en que lo han requerido las propuestas estéticas de cada periodo, hasta el punto de una detallada descripción de la construcción deseada de un sonido particular o del tipo de relaciones entre ellos. Pero los sistemas de notación, en un comienzo, tendían a ser más abiertos, por lo cual, la improvisación era parte de la obra. En un artículo escrito por Kurt Rottmann, llamado “La interpretación de la música barroca”, menciona que durante la “música escrita de aquellos siglos” – XVII y XVIII – era “sólo un esqueleto de la composición misma y el músico que pretenda interpretarla con seriedad y conocimiento, debe improvisar una serie de detalles que, en su calidad de ejecutante, debe conocer [...] era una costumbre obligatoria que no se perdió hasta bien adentrada la época clásica”<sup>15</sup>. La improvisación nos sólo requiere de la destreza técnica del instrumentista, si

---

<sup>15</sup> *Ibidem* ítem 14, p.45.

no, también del poder responder a un contexto particular, como lo hacían los juglares del medioevo, quienes “cantaban, tocaban y bailaban al son de canciones compuestas por otros o tomadas del dominio común de la música popular, indudablemente alterándolas o elaborando sus propias versiones sobre la marcha” (Grout, 2001), tal como el teatro adapta los textos trabajados al entorno en el que se desenvolverá la obra. Esta flexibilidad en la interpretación de la música no sólo se ha dado en el plano de la improvisación, elementos como el rubato propio del romanticismo también constituyen maneras laxas de enfrentarse al texto musical. A esto, algunos músicos del siglo XX, como Stockhausen, Boulez, Ferneyhough o el propio Schönberg, en el prefacio al Op. 21 citado en la introducción, responden con una escritura bastante más precisa, intentando objetivar la puesta en escena del texto musical, o incluso, en las experiencias de la música electrónica, se logró liberar a la composición musical de las limitaciones impuestas por las características acústicas de los instrumentos tradicionales y por las prácticas interpretativas de la música occidental” (Andrade, 2013), y ello prescindir completamente del cuerpo del intérprete, por allá por la década de 1950. Es así, como el instrumentista ha debido poner todo su esfuerzo en decodificar la escritura, solfear su contenido con la voz o el instrumento, tratando de hallar en sus estructuras las fuerzas que se presentan al interior de la obra en lo escrito, y a su vez, no agregar o quitar elementos que puedan alterar el imaginario musical que plasma el compositor. Su labor, por tanto, depende del material entregado por un tercero.

Ahora bien, en paralelo con las experiencias serialistas y electroacústicas mencionadas, otros compositores, como John Cage (1912 - 1992), por ejemplo, comenzaban a experimentar nuevas sonoridades a partir del uso de sonidos de elementos cotidianos, como en su obra "*Water Walk*"<sup>16</sup> de 1960. En esta pieza, Cage organiza temporalmente sonidos que van desde las vibraciones en las cuerdas de un piano producido por un pescado de juguete que se mueve, el apretar un pato de juguete, el que se produce al mover el agua de una tina, el que resulta de golpes en diferentes aparatos electrónicos, entre otros. El compositor, organiza en la partitura (ver imagen 1), por un lado, acciones sonoras sobre marcas temporales que, durante la presentación, controla mediante un cronómetro. Por otro lado, debido al tamaño de los objetos utilizados Cage debió también pensar en un recorrido escénico para poder realizar las acciones que producen los sonidos en aquellos artefactos. Cuando observamos el registro audiovisual de esta obra realizada en enero de 1960, en el programa "*I've got a secret*" (1952-1967) de la cadena norteamericana CBS Television, podemos apreciar que la reacción de los espectadores, que tendieron a reírse, no es solamente por los sonidos realizados sino por la precisión temporal, la seriedad en la puesta en escena y los movimientos que se realizan en esta, que para algunos puede caer en lo absurdo. La información visual, del desplazamiento del músico en escena, es fundamental para percibir el total de la obra. Con esto, se abre la posibilidad de la producción de obras que contemplen el cuerpo del

---

<sup>16</sup> Ver en <https://www.youtube.com/watch?v=gXOIkT1-QWY>

músico-instrumentista más allá de los movimientos de ejecución y por fuera de la tradición operística, en la que incluso solo los cantantes tienen la posibilidad de mostrar su cuerpo en escena.

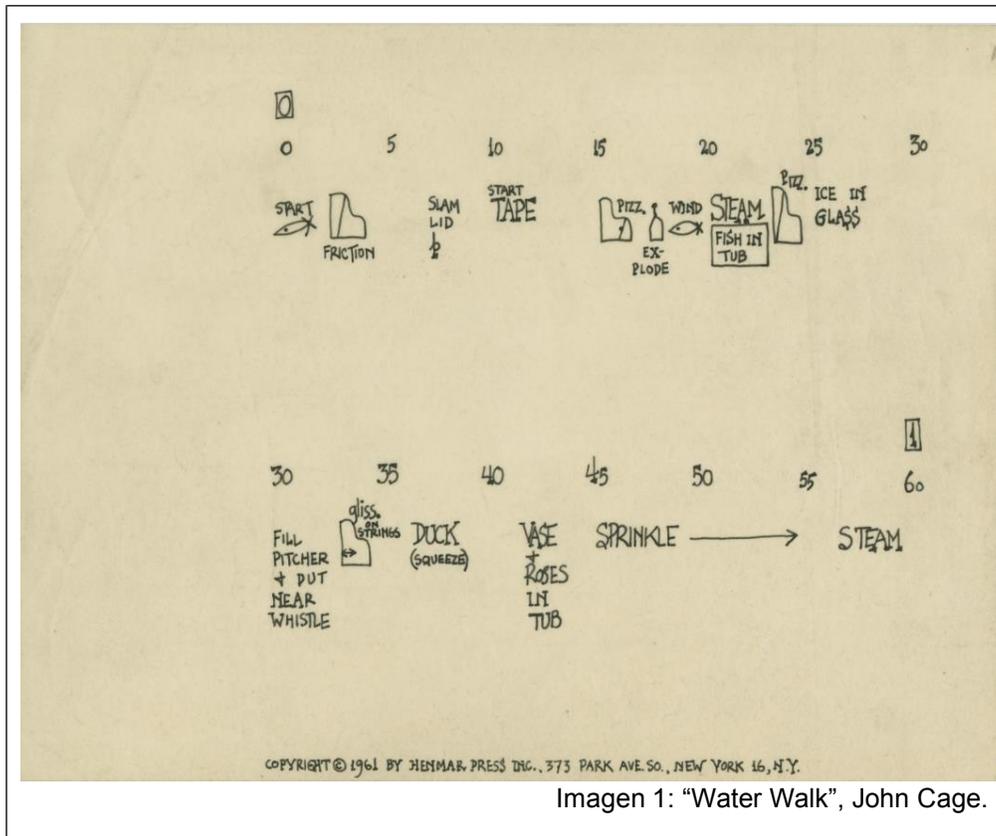


Imagen 1: "Water Walk", John Cage.

En las décadas sucesivas, principalmente a partir de la de 1960, compositores como Mauricio Kagel (1931-2008), que durante los años 1957 a 1959 tiene un acercamiento al pensamiento de Cage a su llegada a Colonia, Alemania, George Aperghis (1945-) o el caso del chileno Ramón Gorioitía (1958-), indagan en la relación del cuerpo de los músicos en la escena, a través de una propuesta que busca estrechar las relaciones entre lo sonoro y lo visual,

mediante el desarrollo de ciertas habilidades actorales por parte de un tipo especial de músico-instrumentista, con la finalidad de que pueda enfrentar los desafíos de obras ligadas al Nuevo Teatro Musical.

### **1.3 SER MÚSICO-ACTOR**

Como ya hemos observado, el músico-instrumentista ha desarrollado las habilidades que les son necesarias para cumplir con las exigencias propias de las obras que surgen del pensamiento artístico de compositores tanto del pasado, como del presente. A su vez, vemos también que gran parte de ese repertorio no contempla el cuerpo del músico como elemento constructivo o estético de la pieza y exige de él, de su cuerpo, que garantice el poder producir los sonidos propuestos por el compositor. Pero también hemos mencionado que la propuesta que hacen los compositores ligados al Nuevo Teatro Musical requiere de un intérprete que surja de la fusión entre las habilidades técnicas del instrumentista entrenado y las de actor formado especialmente en el teatro posdramático y en la *performance*. Es decir, un músico - actor.

Para comprender de mejor manera cuales son las condiciones de este músico-actor, es necesario entender a qué hacemos referencia cuando hablamos del Nuevo Teatro Musical. Mauricio Kagel, en una entrevista dada al compositor Pablo Aranda publicada en la Revista Musical Chilena el año 1996, recuerda la definición que formula él cuando comienza a ejercer como docente en la Escuela Superior de Música de Colonia en 1972. En ella propone que el

Nuevo Teatro Musical “se ocupa de todo aquello que no sea ópera” (Aranda, 1996). La exclusión de la ópera de las posibilidades que el compositor ve en esta propuesta, se refieren específicamente ampliación de los límites que permitan experimentar y buscar en otras áreas artísticas la relación de la música, el cuerpo y la escena. La ópera, al igual que las obras dramáticas, tratan de algo, una narración y esa historia es su centro de atención y articulador de todo el trabajo creativo. Es así como, cuando Kagel dice “ópera no” abre “las puertas para formas como el cine, las piezas radiofónicas, el teatro instrumental, la proyección de diapositivas, y muchos otros elementos auditivos y visuales, incluyendo todo lo que no sea ópera en el sentido estrictamente narrativo y musical del término” (Andrade, 2013). Por tanto, tampoco estamos hablando tampoco de música para obras teatrales. El interés, entonces, está en la vinculación con elementos no narrativos que se destaquen por cierta teatralidad a partir de la gestualidad del cuerpo. Este deseo por el rescate de lo visual en una música instrumental es el intento por realzar un aspecto desplazado de nuestro arte. Se trata, entonces, de repensar y revalorizar la experiencia de la percepción del cuerpo en el escenario durante de la puesta en escena de una obra. Por tanto, es preciso centrarnos en el cuerpo del músico-actor, ya que debemos tener presente que “al tiempo que músicos somos cuerpo. La música también se percibe por los ojos [...] La música tiene cuerpo. Abulta. Nos llega diseminada a través de gestos-sonidos-acciones-luces-colores. Es el gesto el que provoca el sonido, no el

instrumento. El comportamiento en escena es signo en sí, no sólo un puro y abstracto medio funcional” (Aranda, 1996). Esa es la razón de decir la “opera no”.

Para quienes han podido presenciar tanto una obra de teatro como una musical, han debido evidenciar que, en cada caso, los cuerpos en el espacio escénico se comportan diferente, el actor gesticula con su rostro, con brazos y piernas, eleva sus pies o contorsiona su torso, se desplaza de un punto a otro o se arrastra por el suelo, etc. Es decir, hace uso de su propio cuerpo para hacer notar su presencia en el escenario. En este sentido, el cuerpo del músico-instrumentista, por su parte, difiere del de el actor. Es este, “el producto de la construcción de su identidad a través de la relación con el instrumento en la práctica musical” (Tanco, La experiencia armónica del músico como complejo cuerpo-instrumento, 2013), es un ensamblaje entre el cuerpo del músico y objeto-instrumento que es, a su vez, una extensión de este cuerpo. Este cuerpo del músico-interprete nace entonces de la percepción de fuerzas que tensionan la relación entre ambas partes, la del instrumento que condiciona o moldea el cuerpo del músico según su propia fisonomía y la del músico ejecutando movimientos que hacen sonar el instrumento. Así, “los movimientos que el músico realiza en la performance están determinados en cierta medida por las posibilidades y restricciones que el instrumento determina” (Tanco, El cuerpo como identidad del músico, 2013). Ya que “no es tan solo el instrumento el que se adapta a las órdenes y movimientos del músico para la producción sonora,

sino que existe una interacción entre ambos que permite la adaptación” (Aranda, 1996) de ambos.

Ahora bien, esta diferencia en las características del cuerpo del actor y del músico-instrumentista no significa que hay entre ambos una distancia insalvable. Para Frank Michael Carlos Kuehn, académico de la Universidade Estadual Paulista, cree posible establecer un diálogo entre los campos de la performance musical y la actuación, desde la reformulación de dos conceptos que están presentes tanto en músicos-instrumentistas como en actores. Estos son los de “interpretación” y “*performance*”. Diferenciando también, entre “prácticas interpretativas”, en plural, definiéndola como aquella que “designa la disciplina académica de nombre homónimo del campo de la música [...] una hermenéutica del texto musical”<sup>17</sup>, y, en singular, “práctica interpretativa”, haciendo referencia a la “práctica musical propiamente dicha”<sup>18</sup>, que es de nuestro interés. Por otra parte, en cuanto al concepto de *performance*, aclara que alude a “la idea de un evento artístico o evento sociocultural de la interpretación de una obra de arte” (Tanco, El cuerpo como identidad del músico, 2013). Para ambos casos, el de la “práctica interpretativa” o instrumental y el de la *performance*, acontecen durante la puesta en escena de una obra. Así la cercanía que posee el músico al actor está relacionada con lo que sucede en la escena, ya que

---

<sup>17</sup> “designa a disciplina acadêmica de nome homônimo da área da música [...] uma hermenêutica do texto musical” Kuehn, “El arte de la performance y la paradoja de Diderot: aproximando el músico al actor y a la(s) práctica(s) interpretativa(s) de las artes escénicas” 2013, p. 74 -75.

<sup>18</sup> “à prática musical propiamente dita.” (Tanco, El cuerpo como identidad del músico, 2013)

“aunque sólo sea de forma discreta o reservada, a un actor. “Actuar” significa, por extensión de significado, “representar” diferentes personajes musicalmente junto con el instrumento. Al “tocar” algo de un de una manera y no de otra, el intérprete conjuga, en su actuación, elementos musicales de carácter interpretativo con elementos mímico-gestuales y escénicos de orden performativo. Por consiguiente, es evidente que el proceso interpretativo también implica, además de sólidos conocimientos técnicos, nociones de expresión corporal y actuación escénica” (Tanco, El cuerpo como identidad del músico, 2013).

En este sentido, no se puede ignorar que en la ejecución instrumental existen elementos que no pertenecen solo a la dimensión del sonido. Es más, como ya hemos dicho, el sonido se produce por una acción que, a la vez, el mismo tiempo, es visual. Por tanto, estos componentes “mímico-gestuales y escénicos”, al ser inherentes práctica interpretativa son susceptibles a ser considerados, por parte del compositor, al momento de componer una obra, especialmente bajo la propuesta del nuevo teatro musical. El cuerpo del músico-actor, entonces, no sólo contemplará la relación músico-instrumento, sino que debe existir una conciencia del espacio y lo gestual propuesto por una obra performativa.

El compositor chileno, Ramón Gorioitía, reflexiona sobre lo que es ser músico-instrumentista, o en nuestra propuesta, músico-actor, dentro del nuevo teatro musical. Para él, “[...] en el género camerístico-teatral” – o nuevo teatro musical,

“el intérprete avanza a lo multifuncional debiendo abordar acciones que no forman parte de su formación musical tradicional. Esto obliga considerar [...] metodologías de aprendizaje diversificado. Este aspecto no siempre es accesible a cualquier músico. Quien opte por integrarse en este género, debe aprender diversas técnicas escénicas y desarrollar una cierta personalidad para abordar con convicción el rol que debe asumir en la interpretación escénico-musical” (Gorigoitía, 2016).

Así, el músico-actor debe buscar herramientas y técnicas que, por su adiestramiento en los conservatorios, les son ajenas y que, a su vez, lo fuercen a replantear su relación con el instrumento y el espacio, en función a los desafíos propuestos en las obras. De esa forma, “interpreta la música con su instrumento y con su cuerpo en una performance [...] el intérprete asume su rol como músico y también como actor: actúa, se desplaza, habla; es decir, hace todo lo que un actor hace en escena” (Tanco, El cuerpo como identidad del músico, 2013). Por tanto, requiere entrar en el mundo del entendimiento del cuerpo teatral. En este sentido, el cuerpo del músico- actor en obras ligadas al nuevo teatro musical se emparentan con las propuestas actorales de Artaud y de Grotowsky, pues, como en el teatro posdramático, en el nuevo teatro musical en cuanto el cuerpo en escena queda expuesto y todo lo que acontezca pasa por este, como en la *performance* actoral. Así, el “doble rol escénico”- permite - “que se esfumen los límites entre un actor y un músico, se confunde uno con el otro [...] El cuerpo, con su gestualidad y desplazamiento espacial decide tanto como los sonidos” (Tanco, El cuerpo como identidad del músico, 2013) el devenir y la figura de la

obra. Si observamos, por ejemplo, la partitura de la *Sequenza V* para trombón solo del compositor italiano Luciano Berio (1925-2003), veremos cómo están organizados; todos los movimientos espaciales, hacia arriba o hacia abajo; el uso o no uso de la sordina; la exclamación de la palabra “Why?” y su posterior presencia como material gestual de la obra. Todas estas indicaciones, que son como coordenadas espaciales o elementos extramusicales, se condicen con la solicitud que tiene el compositor hacia su intérprete antes de entrar en el texto musical. En el pide que

“Sobre el escenario, un atril muy bajo y una silla. Caminando sobre el escenario y durante la presentación de la sección A, el artista adopta [...] las poses de un *showman* de variedades a punto de cantar un viejo favorito. Inspirado, extiende los brazos, sube o baja su instrumento [...] con movimientos que deberían parecer espontáneos, vacila. Justo antes de la sección B, pronuncia un desconcertado “Why?” y se sienta sin pausa. Debe interpretar la sección B como si estuviera ensayando en una sala vacía”.<sup>19</sup>

Estas indicaciones dadas por Berio, como es evidente, no se relacionan con la dimensión sonora de la obra, sino más bien, actúan como didascalias que pretenden establecer que la realidad escénica de la obra sea parte de ella, inseparable e ineludible. La *Sequenza V* es una obra performática y como tal, lo visual convive y se fricciona con lo sonoro. El cuerpo del intérprete, entonces, no

---

<sup>19</sup> “On the stage a very low stand and a chair. Walking on the stage and during the performance of section A the performer [...] strike the poses of a variety showman about to sing an old favorite. Inspired, he extends his arms, he raises or lowers his instrument [...] with movements which should appear spontaneous, he hesitates. Just before section B he utters a bewildered “why?” and sits down without pausing. He must perform section B as though rehearsing in an empty hall”. Luciano Berio, indicaciones generales *Sequenza V*.

solo debe ejecutar la música escrita en la partitura, sino también, entrar en una forma teatral de habitar el escenario. Es decir, pensar su cuerpo como un todo escénico por medio del asumir un rol, en este caso, un personaje, un *showman* puesto en un contexto ficticio – el salón vacío – y con emociones y sensaciones ficticias – vacilante y desconcertado. Esto es totalmente ajeno a la formación del músico - intérprete tradicional. Este nunca ha debido desplazar su propia identidad tomando la de otro para concretar su trabajo interpretativo. El músico-actor debe desplazarse hacia una experiencia de su cuerpo más allá de su propia formación de conservatorio, que es localizada y al servicio de su instrumento.

Hasta el momento hemos analizado el caso de aquellos músicos que tienen una relación con instrumentos externos al cuerpo. En nuestra obra, participa un/a cantante. Los cantantes tienen por instrumento su voz, es decir, mecanismos fisiológicos internos a través de los cuales emiten sonidos. Si bien, gran parte de los seres humanos utilizamos estos mecanismos para comunicarnos, el entrenamiento de los cantantes debe ser tan riguroso como el resto de los intérpretes. No solo deben dominar su propio cuerpo, vinculado a su aparato fonador, sino que también deben conocer la propia tradición del canto y las exigencias que este presenta, desde la ópera clásica hasta piezas como “*L’artisanat furieux*” de la obra “*Le marteau sans maître*” (1965), en la que Pierre Boulez (1925 – 2016) parece intentar igualar los gestos melódicos de la voz con las posibilidades de la flauta en Sol (imagen 2). Lo que nos lleva a concluir, que es a través de los saltos interválicos que el compositor trabaja la voz como si

fuese un instrumento más. En palabras del compositor, “la obra utiliza los diferentes medios de emisión vocal, desde lo cantado hasta lo hablado [...] *L’artisanat furieux*” es, prácticamente, prácticamente una larga vocalización” (Boulez, 2008). Si nosotros extendemos esta concepción de la voz-instrumento, en nuestra propuesta del músico-actor, el cantante tendrá también que poner en juego el resto de su cuerpo, lo que implica enormes posibilidades para reacomodar o difuminar su aparato fonador y, con ello, repensar la relación del cantante con su voz y su cuerpo para este tipo de obras performáticas.

**III**

«l’artisanat furieux»

**Modéré sans rigueur** (♩ = 84)

Flûte en sol

Voix d'Alto

Fl. en sol

Voix

La roulotte rouge au

Imagen 2: “Le marteau sans maître”, “III: l’artisanat furieux”, Pierre Boulez.

## CAPÍTULO II

### EL QUEHACER DEL ACTOR, DEL MÚSICO Y DEL MÚSICO-PERFORMER:

#### EL TEXTO DRAMÁTICO, LA PARTITURA Y LA PARTITURA-MAPA

En el capítulo anterior, nos enfocamos en una mirada ontológica para indagar que entendíamos por ser actor, ser músico y ser un músico-actor, en obras performáticas, con la intención de atender lo propio de cada uno, para ver lo que el músico-actor había tomado del actor para realizar este tipo de obras, considerando que el músico tradicional no adoptó más cambios que los propios de la técnica instrumental y no así de la incorporación de su cuerpo, la escena y el espacio para realizar las obras.

Luego de ello, nos corresponde que, en este capítulo, veamos in situ el hacer propio del actor y del músico-actor, es decir, cuáles son los mecanismos con los que disponen estos para llevar a cabo obras performáticas, tales como “?Corporel” (1985) para un percusionista sobre su cuerpo de Vinko Globokar, “Harlekin” (1975) para clarinete solo de Karlheinz Stockhausen, “Pas de cinq” (1965) para cinco actores o actrices de Mauricio Kagel, “Sept crimes de l'Amour” (1979) para un cantante, un clarinetista y un percusionista de Georges Aperghis, entre otras, en el espacio escénico. También, hemos mencionado anteriormente que, tanto actores como nuestro músico-actor, utilizan su cuerpo para evidenciar su presencia durante la puesta en escena de una obra. Pero esta presencia, en

el escenario, aparece de forma improvisada pues se intenta mostrar aquellos movimientos extra-cotidianos, como lo mencionaría Barba en el “Arte secreto del actor”. Este deseo por hacer visible la existencia del cuerpo a través de movimientos que no sean cotidianos requiere de algún elemento narrativo que pueda estructurar, dar sentido significativo y construir aquello que sucederá frente al espectador. Es decir, desde la tradición occidental, estas obras tanto las musicales como las del teatro, han requerido del texto que definan sus acontecimientos, formas, perfiles, movimientos significativos, emociones, etc. y que han sido creadas por autores, ya sea dramaturgos o compositores que se han propuesto escribir, como es el caso de Oscar Wilde, Bertold Brecht, Mario Radrigán, Luigi Nono, György Ligeti o Philip Glass, por nombrar algunos.

## **2.1. EL TEXTO DRAMÁTICO Y LA PARTITURA DE ACCIONES FÍSICAS.**

En su texto “La representación emancipada”, Bernard Dort, ensayista francés, pone de manifiesto que “el status del teatro es totalmente contradictorio [...] está regido por una contradicción mayor: la del texto y la escena” (Dort), siendo esta relación de texto y escena, el lugar teórico en el cual se ha constituido tradicionalmente lo que hemos entendido por teatro. Es decir, parece ser que el texto dramático es tan teatro como aquel que se presenta sobre el escenario. Pero hay quienes que afirman que, lo propio del teatro, así como lo de la música, es lo que se construye sobre el escenario. Teóricos del teatro, como el alemán

Max Hermann, mantienen que, en estas artes, la literatura dramática y en el teatro, existe una tensión permanente en el ejercicio del delimitar una definición para cada una. Se confunden entre ellas “no sólo en el pensamiento de los teóricos y los críticos, sino también en el léxico del lenguaje común” (Jií, 2011). Este problema llevó al mismo Hermann a excluir el análisis de la literatura dramática de su *“Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance”*<sup>20</sup> (1914), separando así el texto de lo que sucede en el escenario, determinando que “los estudios del teatro de allí en adelante eran el público teatral, el escenario y sus diversos pertrechos, la actuación y la dirección escénica” (Jií, 2011). En el caso de la música, la relación entre texto y escena no parecen estar en un mismo orden como el ya mencionado, la partitura musical tradicional no es considerada, como un equivalente a la realidad escénica. Aun así, guardan ciertas similitudes, pues el texto, en ambos casos, es “perdurable, se ofrece a la relectura y a la repetición; el texto, narra. La escena es efímera, reproduce, pero jamás repite de manera idéntica; la escena, representa” (Jií, 2011), y si representa se debe a un proceso de mimesis con respecto al texto dramático o a la partitura-musical.

Para Dort, durante la segunda mitad del siglo XIX, se produce un cambio en la concepción entorno a la subordinación de la escena al texto. Esta tensión se ve encarnada en la contraposición de la figura del *régisseur*, “responsable de

---

<sup>20</sup> “Investigación sobre la historia del teatro alemán en la Edad Media y el Renacimiento”

la organización material de la representación” (Pavis, Diccionario del Teatro, 1998), a la del director teatral. Para Dort, el primero “no era más que el garante de un cierto orden establecido independientemente de él” (Pavis, Diccionario del Teatro, 1998). Por tanto, un reproductor o un ejecutante de acciones previamente definidas por un autor anterior al siglo XX a partir de un texto. Por otra parte, el director teatral, parece tener una participación en la escenificación de la obra sin tomar

“esos elementos de la representación tal como se le ofrece [...] sino que prevé su existencia y por anticipado piensa las relaciones que pueden unirlos; y pronto se consagrará si no a crearlos, por lo menos a conformarlos. [...] El director no reproduce, produce [...] quiere ser reconocido como creador. A esto siguió otra mutación. Elaborado por el director, el espectáculo tiende a fijarse y, de alguna manera, a constituirse en texto. Así, el texto dramático propiamente dicho se ve desdoblado, absorbido y suplantado por un nuevo texto, el texto escénico” (Dort)

Aquel texto escénico, que ha tenido tantas formas como directores que han trabajado con él, tales como Artaud, Grotowski, Brecht y Stanislavski, entre otros, ha tendido, según desprendemos de lo señalado por Patrice Pavis en su “Diccionario del teatro”, a mirar los sistemas de coordinación y organización propios de la música, materializados en una partitura, para generar sus propias herramientas que posibiliten que actores y directores sean capaces de “hacer un inventario sincrónico de todas las artes escénicas, de todos los códigos, de todos los sistemas significantes” (Pavis, Diccionario del Teatro, 1998), encarnados en lo que ahora, algunos teóricos del teatro llaman una partitura de acciones física.

La partitura de acciones física es un conjunto de acciones que se construyen en el tiempo, a partir de la improvisación, de impulsos corporales. De esta improvisación se extraerán acciones que se desean fijar en las repeticiones de estas unidades, sean desplazamientos, escenas o actos completos, durante el trabajo de ensayo de una obra, pero que pueden ser modificadas en cada nueva repetición, nuevamente por la acción de la improvisación. Paulina Almache Primintela, describe lo que, según su visión, es un proceso de construcción orgánico y consciente de una partitura física a partir de los impulsos primitivos del actor o actriz. Se propone que, en primer lugar, debe existir una exploración de la acción mediante los impulsos primitivos; en segundo lugar, a partir de lo anterior, se definen los movimientos y acciones exactas; en tercer lugar, el actor o actriz construye su partitura física; en cuarto lugar, realizar una repetición continua de la partitura construida; en quinto lugar, se memoriza la partitura de acciones físicas; en sexto lugar, volver a la exploración con los impulsos primitivos; y, en séptimo lugar, hallar “un punto de encuentro entre la memorización de la partitura física (consciencia) y el impulso primitivo que provocó el movimiento inicial (inconsciente)” (Primintela, 2018). La descripción de este proceso parece estar sometido a una constante revisión y adaptación según las necesidades y observaciones realizadas, por el actor a su propio quehacer. De la misma manera, Pavis establece dos categorías de partitura de acción en la producción de un espectáculo, distinguiendo entre una partitura preparatoria y una terminal. La primera funciona como un boceto, un conjunto de

decisiones y elementos que aparecen y desaparecen en la medida en que se realizan los ensayos. Es un elemento moldeable, flexible, manipulable que se modifica según las necesidades de las experiencias de la acción escénica, para así llegar a la segunda, que es aquella que se le presenta al público como espectáculo acabado. Cabe considerar que también “nos referimos a esta partitura terminal sabiendo que tampoco ella se termina de acabar nunca, y que conserva las huellas de una partitura preparatoria” (Pavis, El análisis de los espectáculos, 2000). Esta flexibilidad en el proceso de construcción y reconstrucción de la partitura de acciones físicas parece distanciarse de los que los músicos conocemos como partitura. Siendo estas, tradicionalmente, algo rígidas. No se debe confundir una partitura de acciones físicas con las didascalias, pues estas últimas están dadas como acotaciones que dan instrucciones precisas de acciones por el autor del texto a los personajes, mientras, que en la primera hay una decisión sobre la acción por parte del actor o del director desde lo escénico. Para el director y actor peruano Alberto Ísola (1953 -), en una revisión del aporte al trabajo actoral de Stanislavski, comenta que la partitura es “la división que un actor hace, junto al director, de una escena, planteando claramente por unidades cuáles son sus acciones [...] entonces lo que el actor actúa es la partitura”<sup>21</sup>. Por otro lado, Pavis, en otro texto llamado “El análisis de los espectáculos”, explica que la partitura de acciones físicas privilegia la descripción “de los signos visibles y audibles de la representación”.

---

<sup>21</sup> Extraído el 31-10-2022, desde [https://www.youtube.com/watch?v=yPSOXr\\_gU\\_I&t=11s](https://www.youtube.com/watch?v=yPSOXr_gU_I&t=11s)

Es decir, que se ocupa específicamente de aquello que no mencionan los textos dramáticos, que están centrados en aquello que se dice. Así “partitura es preferible a texto porque la partitura no se limita al texto lingüístico, sino que comprende todos los signos perceptibles de la representación” (Pavis, El análisis de los espectáculos, 2000). Esto transforma al actor en el objeto de la partitura y, por tanto, en ella se encuentran presentes todos aquellos elementos que posibilitan lo que se percibe de él sobre el escenario.

## **2.2. DE LA PARTITURA GRÁFICA A LA PARTITURA-MAPA.**

Como ya podemos observar, el concepto de partitura que utilizan actores y directores teatrales dista mucho de nuestra escritura tradicional. Las obras anteriores a la Segunda Guerra Mundial, e incluso posteriores, no ofrecen la posibilidad de decisión, por parte de los intérpretes, sobre estructuras o parámetros involucrados en la música determinados previamente por el compositor. Pero, por otro lado, comenzando por John Cage, se inicia una búsqueda por abrir la música optando por escrituras que incluyeran lo indeterminado como elemento constitutivo de las obras. Si bien, muchos libros hablarán de azar con respecto de las partituras del ya mencionado John Cage o de Morton Feldman (1926 – 1987), preferimos ubicarnos desde lo indeterminado, en el sentido que aquello incierto, aquello que no está estipulado, debe ser estructurado o, mejor dicho, construido por el intérprete en una relación similar a como lo hace el actor con su texto.

“La indeterminación” – según el compositor chileno Nicolás Carrasco – “es una comprensión materialista de lo musical, lo que supone una acción que Cage llamó «deshacerse del pegamento»; esto es, la separación de la relación causal e idealista que se mantenía entre la composición, la escritura, la interpretación y la audición de una obra musical, es decir, cada una de estas partes era despegada de la otra” (Carrasco, 2012). El azar o lo indeterminado, no se debe entender como caos o un abandono de la composición como ejercicio del rigor técnico, como lo propone Boulez. Por el contrario, no supone una oposición al orden, es más bien, abrir la posibilidad a la incógnita por el resultado final de la obra. Por ello, las decisiones u operaciones realizadas para la puesta en escena de una obra de estas características, siempre será o pretende ser, una imagen de un presente puntual, que es posible de modificar, no solo en el propio desarrollo de la obra, sino en cualquier otra versión futura. En este proceso, entonces debe existir esta voluntad reconstructiva de la obra, pues “a diferencia de la notación tradicional, el intérprete no recibe órdenes, más bien es interrogado e invitado a participar en un juego musical a partir de sugerencias que proponen los elementos gráficos”<sup>22</sup>. Entonces, esta se entrega como un juego, un rompecabezas, un puzle o un mapa. Es esta dimensión, en la posibilidad de la improvisación, su implícito azar, la posterior fijación de los acontecimientos y esa flexibilidad con que es posible manejar los elementos que

---

<sup>22</sup> Buj Corral en Guzmán Calderón, pág. 165, 2022.

componen una obra, es que podemos encontrar puntos de unión entre la concepción teatral de partitura y la partitura musical dentro de este contexto.

Cuando nos acercamos a John Cage a través de obras como “*Variations I*” (1958) para un variado número de *performers*; y tipos y número de instrumentos o “*Song books*” (1970) solos para voz, vemos que, independientemente de poseer entre ellas escrituras bastante diferentes, hay un intento por ofrecer al músico, instrumentista o cantante, la posibilidad de tomar decisiones sobre la obra. Por ejemplo, si observamos “*Variations I*” (ver imagen 3), la partitura se compone de seis páginas, cinco de ellas son transparencias con cinco líneas entrecruzadas, dibujadas de formas diferentes, que indican “frecuencia más baja, estructura armónica más simple, mayor amplitud, menor duración y ocurrencia más temprana dentro de un tiempo determinado [...] Las perpendiculares de los puntos a la línea dan distancias para ser medidas o simplemente observadas”, y la última, está constituida por puntos de distintos tamaños, siendo los “más grandes son 2 sonidos; los 3 de mayor tamaño son 3 sonidos; los 4 más grandes 4 o más sonidos”. El cómo se lea cada una de las páginas dependerá de cómo el músico interprete esta grafía que opciones y caminos. Veamos, a continuación, las páginas que componen esta obra

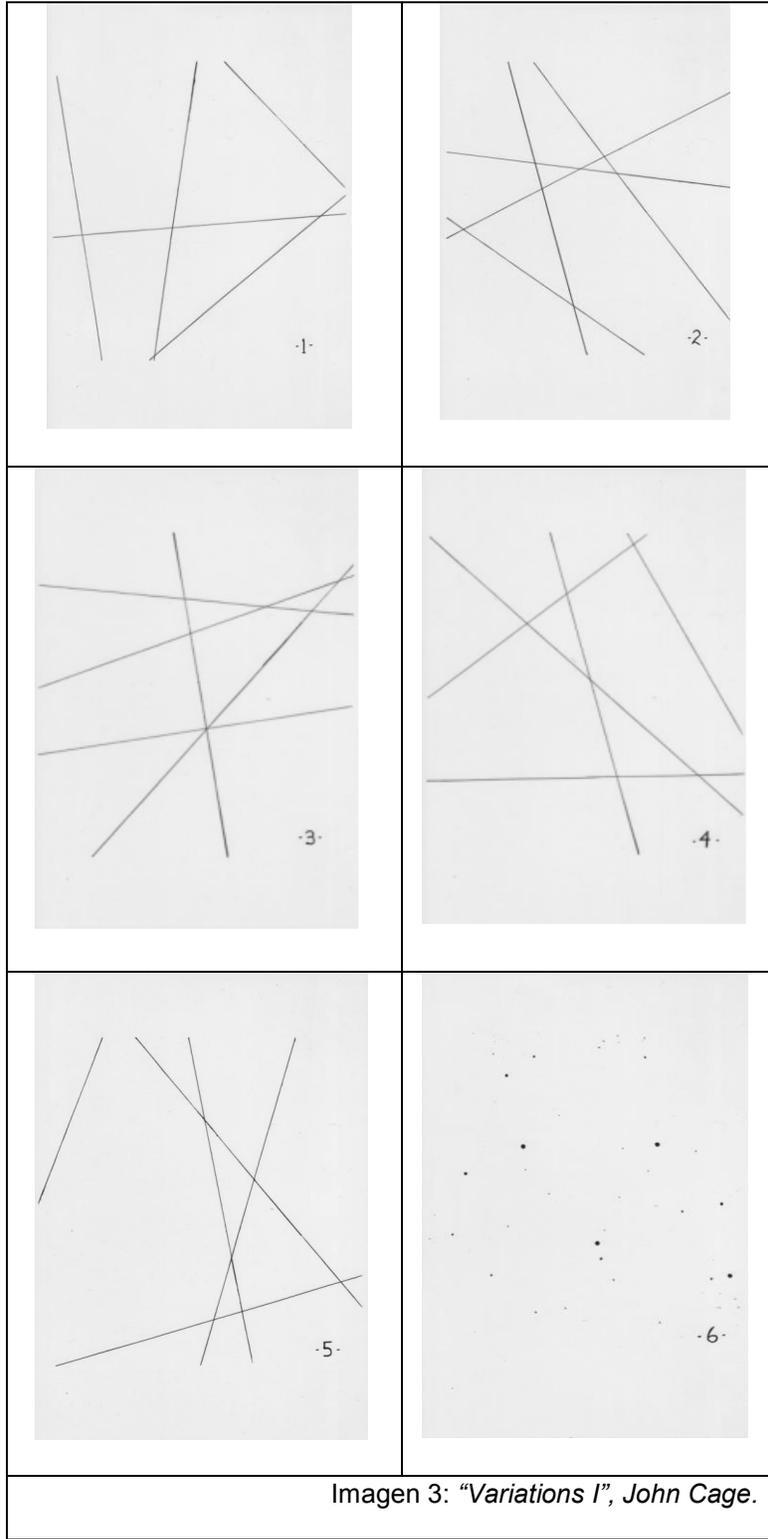
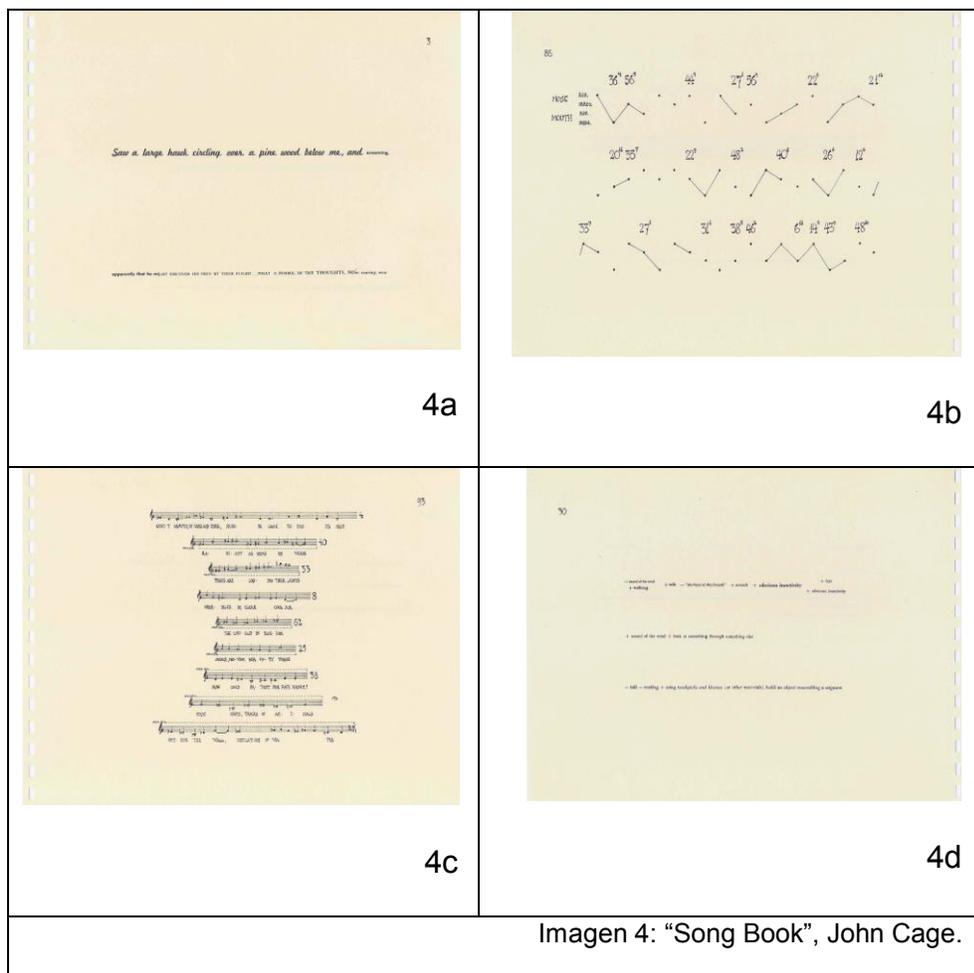


Imagen 3: "Variations I", John Cage.

Así mismo, los dos volúmenes de “*Song books*” nos presentan, no solo una infinidad de escrituras diferentes, sino también, técnicas distintas de la voz relacionadas con esa escritura. La obra está dedicada a las cantantes Cathy Berberian (1925 – 1983) y Simone Rist (s/i - 1976). Es interesante detenernos en las indicaciones generales que ofrece Cage para este trabajo. En primer lugar, menciona que cada pieza puede ser interpretadas por una o más cantantes. En segundo lugar, el orden de las piezas, dado por la editorial, no es la pensada y la intención del compositor. De hecho, estas pueden ser interpretadas en cualquier orden, incluso superpuestas cada vez que sea posible, “ya que algunas no son canciones, sino directivas para actividades teatrales” (Cage, 1970). Esto abre las posibilidades a que las versiones en los distintos montajes de la obra puedan ser diferentes, en tanto forma de ejecución, acción, puesta en escena, etc. Pero no solo a ese nivel, cuando miramos la escritura nos encontramos con piezas que presentan frases con variaciones en las fuentes para el texto (imagen 4a). Estas variaciones en la forma y el tamaño de las letras pueden ser interpretadas como cualquier cambio vocal de timbre, intensidad o duración; se proponen sistemas de puntos y líneas para graficar cambios en el uso de la voz o la respiración, como en el caso de la imagen 4b, en el que el ejecutante debe pasar, progresivamente cuando está marcado con una línea continua o abruptamente cuando esta corta, por diferentes estados de inhalación y exhalación por boca o nariz según lo indique la ubicación de los puntos; también, hay escrituras musicales tradicionales como la de la imagen 4c, en la que a cada

fragmento le siguen momentos de silencios indicados por los números al final de cada uno de ellos; y finalmente, aquellas específicamente teatrales, en las que, por ejemplo, se solicitan acciones, emitir sonidos, decir frases, etc, que pueden ser elegidas y construidas por los ejecutantes de la obra, como en la imagen 4d; entre otras propuestas. Presentamos algunos ejemplos correspondientes a los “Solo for voice” 3, 22, 27 y 7, del volumen uno de esta obra.



Si observamos bien, los tipos de escritura usados por Cage en ambas obras, no restringe la lectura al músico preparado en la tradición. El uso de líneas, puntos, dibujos, letras, una escritura musical sencilla, en relación con sus contemporáneos, y los rasgos teatrales que tienen gran parte de ellas, hacen posible que estas piezas puedan ser ejecutadas incluso por actores o cualquiera que se dedique a disciplinas escénicas. En este sentido, el texto propuesto por Cage en sus obras presenta mecanismos semejantes a los que ha producido el teatro posdramático para dar lectura a los suyos. En ese sentido, en este teatro el “resultado y proceso de construcción ya no está ni previsto ni contenido en el texto dramático” (Carnago, 2009), y en Cage y en el nuestro, tampoco puede ser previsto del todo. Ahora bien, el trabajo de Cage, a momentos radical en su escritura y que se aleja de los códigos tradicionalmente asociados con la música, abrió la posibilidad de que, ante otras propuestas artísticas, se pudiese pensar nuevas maneras de componer música con elementos relacionados con el azar, como es el caso del ya mencionado teatro musical instrumental propuesto por Mauricio Kagel. Sus obras adoptan lo teatral desde la música, entendiendo que lo que se pretende es invitar al músico tradicional a entrar en el juego de lo performático desde su propia experiencia interpretativa. Muestra de esto es la obra “Atem” (1969-70) para un soplador.



La obra posee características que son interesantes de mencionar. Por un lado, posee una escritura familiar para músicos, se establecen figuraciones rítmicas, intensidades, zonas monódicas, otras contrapuntísticas, articulaciones y gestualidades propias de los instrumentos de viento – portamentos, glissandos, frullatos, trémolos, repetición de notas, etc. –, pero está ausente de alturas determinadas y duraciones de cada una de las páginas. Por otro lado, el “soplador” debe disponer de al menos 3 instrumentos de viento, que pueden ser usados secuencial o simultáneamente. Los puntos de cambio de instrumentos no están indicados y tampoco las coincidencias. Así como tampoco solicita una continuidad en la altura utilizada o en los traspasos de un instrumento a otro, dentro de un mismo gesto. De la misma manera, Kagel propone una escenografía, con una pequeña silla, los instrumentos alrededor de ella en el suelo y la presencia de un segundo músico que realiza acciones varias. Lo que nos interesa de esta obra es la cercanía que tiene, en su escritura, con una escritura musical ligada a la tradición, pero abre las posibilidades a que cada puesta en escena sea nueva, cada interpretación será una obra diferente a las versiones anteriores dependiendo de las decisiones que el músico tome al momento de enfrentarse a la construcción de la música a partir de la partitura. Entonces aquí, esta partitura, funciona como un mapa en el cual se muestra una dirección para el recorrido de los acontecimientos gestuales que tendrá la música, pero que, en sus características internas, este camino debe ser propuesto por el músico. En este sentido, la propuesta de Kagel intenta correr el

límite del solfeo, que expone el intérprete tradicional, no solo en su vínculo con lo musical, sino que también, como en Berio en la “*Sequenza III*” para voz o en la “*Sequenza V*” para trombón, en donde hay una preocupación porque el instrumentista proponga acciones físicas que sean parte de la pieza.

La propuesta para la composición de nuestra obra performática a partir de este trabajo de investigación, se inserta en esta forma de pensamiento que le entrega a los intérpretes la posibilidad de que puedan estructurar la música desde una partitura-mapa tomando decisiones con respecto a lo escrito que requieren, a su vez, de un trabajo de acciones físicas, como fueron mencionadas en el capítulo I referido a la forma en que el actor de teatro posdramático ha trabajado su cuerpo y, que son parte de esta partitura. Entonces, nuestra partitura-mapa es al mismo tiempo una partitura musical, con elementos de la tradición, y una partitura de acciones físicas, como aquellas provenientes del teatro.

En este sentido, nuestras obras tendrán presentes elementos que tiendan a lo indeterminado, es decir, una escritura lo suficientemente abierta como para que el músico-actor, o incluso un actor, pueda construir la pieza con los fragmentos musicales propuestos. Esto se conecta con lo planteado al describir la partitura de acciones físicas al comienzo de este capítulo, ya que aquello no determinado por el compositor, debe ser establecido por el músico-actor por medio de la improvisación, a partir de la partitura-mapa, fijando aquellos gestos

o acciones que se consideren sean las soluciones para estructurar lo escrito en ella sobre la escena. Así nuestra partitura-mapa, como en la de Cage y en la de Kagel, presentará elementos que permitan este trabajo, ya sea a través del uso de módulos de repetición, de ausencia de ciertos parámetros en la escritura musical, propuestas lúdicas de lectura y relectura de esta partitura, así como también, el uso de grafía no convencional o música gráfica, como lo pueden ser los trabajos del compositor chileno León Schidlowsky o del polaco Krzysztof Penderecki de los años '60, incluyendo a su vez, alusiones a acciones físicas que se desprenden desde la escritura misma.

### CAPÍTULO III

#### **“EL AMANTE HABLA AL OÍDO” PARA 7 INSTRUMENTISTAS Y MUSICOS- ACTORES**

En los capítulos anteriores hemos logrado dar con un perfil del músico-actor, de acuerdo con una teorización que nos ha dado la historia, a través de autores como Stanislavski, Artaud, Grotowski y Barba, con lo cual, la característica fundamental del hacer, improvisar y repetir para nuevas variaciones o bien, seguir un guion, etc., son trasladadas al músico- de formación tradicional- con el fin de permitir que ese músico-actor pueda cumplir con aquellas dos funciones primordiales. Actuar-partitura física- y, tocar su instrumento. En este tercer capítulo, nos dedicaremos a la obra compuesta en esta tesis como fruto de esta investigación, “El Amante Habla Al Oído” Para 7 instrumentistas y músicos-actores. Para ello hemos reflexionado y fijado ciertas premisas previas para considerarlas en la composición.

Desde un acercamiento histórico, con el advenimiento de la segunda escuela de Viena, con obras como el Op. 4 (*“Verklärte Nacht” para sexteto de cuerdas*), Op.9 (*“Sinfonía de cámara nº 1” para 15 instrumentos solistas*) o el Op. 21 (*“Pierrot Lunaire” para voz, piano, flauta (piccolo), clarinete (clarinete bajo y en La), violín (viola) y violoncello*) de Arnold Schoenberg, como también sucede en Anton Webern, especialmente en sus Op.14 (*Seis lieder para voz, clarinete,*

*clarinete bajo, violín y violoncello*), Op. 17 (*Tres rimas tradicionales para voz, violín (también viola), clarinete y clarinete bajo*), el Op. 19 (*Dos lieder para coro mixto, celesta, guitarra, violín, clarinete y clarinete bajo*) o el Op. 24 (*Concierto para flauta, oboe, clarinete, corno, trompeta, violín, viola y piano*), el timbre individual pasa a tener una especial relevancia para la sonoridad de la obra, por lo que percibimos una valoración del instrumento, y, por extensión, de sus posibilidades y del instrumentista. Así, parece existir, en el pensamiento compositivo una predilección por el timbre instrumental como materialidad de la música, al dejar al descubierto su individualidad lejos del pensamiento de masas del postromanticismo.

Esta nueva mirada hacia la relación del instrumento e instrumentista permite pensar en el de acuerdo con su vínculo con “lo orquestal”, como una posibilidad de aproximación diferente, que abarca un antes y un después de la segunda escuela de Viena-como hemos dicho- y sus interacciones dentro de una obra. Con el paso del siglo XX, y ya en el siglo XXI, las experimentaciones en relación a lo tímbrico individual y sus posibilidades técnicas, han sido diversas. Pensemos en la gran variedad del repertorio compuesto para el formato “solista”, desde “*Density 21.5*” de Varese, pasando por piezas como “*Ciaccona, intermezzo e adagio*” de Dallapiccola, “*Widmung*” de Maderna, “*Vertical song I*” de Hosokawa, “*Cassandra’s dream song*” de Ferneyhough, “*Domaines*” de Boulez, todo el trabajo de las “*Secuencias*” de Berio o “*Der Kleine Harlekin*” de Stockhausen y el gran aporte de Franco Donatoni casi metodológico, por

mencionar solo algunos de los más icónicos – a nuestro juicio –, dentro de este contexto.

### **3.1. LA OBRA: “EL AMANTE HABLA AL OÍDO”**

Este fue nuestro primer objetivo: Componer piezas, siguiendo la tradición de la segunda escuela de Viena y, para instrumento solo como solista, de la forma heredada de Luciano Berio y sus *sequenzas*. En este contexto del vincular al músico con el actor, se nos presentó la posibilidad de trabajar con un texto-imagen del músico como aquel que presenta en la escena un monólogo o soliloquio. Entendiendo que el texto, visto como tejido, no está exclusivamente ligado a la noción de ocurrencia lingüística oral o escrita, sino que también se nos presenta a través de imágenes y sonidos, y es en este sentido que podemos mirar un cuadro, ver una película o escuchar música acercándose a ellos como texto. Así, hemos trabajado con el texto “El amante habla al oído” de Mauricio Barría

“¿El tiempo que aplasta?  
El tiempo es la resonancia de la materia  
Su vibración  
Algo que habla al oído [...]  
El susurro de un dios [...]  
El soplo hacia  
El Rechinar en  
El crujido de  
La Escucha es la acción del sonido [...]

De susurros y soplos [...]  
Las cosas suenan [...]  
Cuando habla al oído construye al otro [...]  
El sonido pone en marcha el tiempo  
Hace cuerpo al otro en la escucha [...]  
Escuchar es la acción del sonido [...]  
Soplar es una forma de movilizar [...]  
Soplar es una forma de cambiar [...]  
Poner el cuerpo y resollar  
Vibrar [...]  
Una piedra escucha  
Una piedra escucha [...]  
Hasta terminar deshaciéndose en miles de granos de sal  
[y termina deshaciéndose en miles de granos de arena]  
La voz  
eso que queda luego de que todo se ha ido  
la voz  
eso único que habita en el silencio [...]"

“El amante habla al oído”

Mauricio Barría Jara

Del texto hemos tomado fragmentos, cuyas las imágenes y sonidos entregados por este, fueron los que propiciaron el surgimiento de las piezas y los movimientos y acciones que componen la obra completa.

Sin embargo y pese a lo expuesto, estamos conscientes de que para que este acontecimiento ocurra también es necesaria la existencia del espacio escénico. Y, de esta reflexión, ya podemos desprender algunas cosas que nos parece interesante relevar:

1. Hay un lugar donde acontece la pieza. Pero, sobre todo, hay un cuerpo que está presente en ese espacio, como bien propone Stockhausen en “Der Kleine Harlekin” o del compositor chileno-residente en Alemania-, Ramón Gorigoitia en “Canto Submerso” para tuba y soporte electrónico en vivo. En ambos casos, hay un cuerpo que se desplaza, que habita un espacio junto con la música y, que realiza acciones que obedecen a esa partitura como mapa.

**Canto submerso** Ramón Gorigoitia <sup>1</sup>

Position A

S.M. *Tanlos (Luft einblasen)* In absolute repositionierten Haltung mit eventueller Bewegung nach vorne, so daß den Positionen der Tuba zum Publikum zeigt ca. 30°

Tuba *(mf)* < / >

Tape Start: 0° Bewegt sich sehr langsam vorwärts zur Position B 2 halbkreisförmige Drehungen um 360° 57° (☐)

Tuba *rit.* *molto ritratto* *p* < / >

Ablauf: A - B  
B - C  
C - D  
D - C

Segment 1

*mp* <

Imagen 6: “Canto submerso”, Ramón Gorigoitia

2. Hay una escritura que debe posibilitar la representación de acciones físicas y estar en concordancia con ella. Si vemos las partituras de las obras citadas, ambas dejan expresado los elementos que sucederán sobre el espacio escénico, a través del texto musical, como ciertas formas de desplazarse o las velocidades de ello. En estos ejemplos, hay una intensión que coordina el movimiento o los acontecimientos junto a lo sonoro que le son externos al músico y, que permite que acontezca ese vínculo entre música y acción física, como los hemos expresado.

3. Hay un cuerpo que sobresale. Esta especie de presencia física, con respecto al entorno, podría compararse con otras expresiones que acontecen sobre un espacio escénico, como el de aquel actor-personaje que pronuncia un texto no dialogante, como puede ser un monólogo o un soliloquio.

En este ejercicio del “decir” son posibles ciertas premisas: una “concreta”, que es el estar efectivamente solo en el espacio poético de la obra, y otra, “por aislamiento”, que hace referencia a aquellas piezas en la que existe un solista y una agrupación que lo acompaña. La tradición musical escrita, ya ha dado algunos ejemplos de esto, como son los trabajos para solista (*sequenzas*) de Berio y sus relecturas-versiones con diversos ensambles en la serie “*Chemins*” (*I, II, IIb, IIc, III, IV, V, VI “Kol-Od” y VII “Récit”*). En el caso de Pierre Boulez, recordamos “*Domaines*” (1968-69) para clarinete solo y luego, clarinete solo y

ensamble o en los compositores chilenos, la pieza “*Vilanova*” para violín solo, doble cuarteto de cuerdas y orquesta de cuerdas a partir de *Vila* para violín solo de Boris Alvarado o “*Der mond Bach II*” de Andrés Alcalde, para violoncello solo y doble cuarteto de cuerdas, a partir de “*Der mond Bach*”, para violoncello solo, por nombrar algunos. En todos estos ejemplos, hay una construcción, en distintos niveles de densidades instrumentales en torno a una pieza para solista que es autosuficiente, es decir, hay una música que gravita alrededor de estos *solos*, pero que no la perturban. Por el contrario, se ven intervenidas por ella. Como ocurre en un soliloquio.

Y esto es porque de una pieza de música se puede lograr escribir una nueva obra musical, que hace que la relación del comentario - o segunda versión - se fusione con el de la hipertextualidad. Con ello, nos referimos a que esta segunda pieza sería un hipertexto, porque fue creado a partir de la primera. Debemos considerar que esta hipertextualidad se divide en dos formas distintas de tratar la fuente: la relación indirecta, que ocurre cuando una nueva obra es construida a partir de elementos constitutivos derivados de un corpus que forman un género o un estilo; y la relación directa, que se da en la reescritura de una obra desde una obra determinada y, ya no desde un género o estilo.

Por lo anteriormente expuesto, pensamos que una pieza para “instrumento solo” debe “jugarse” en estas dimensiones. Es decir, siendo la obra para instrumento solo un hipotexto u obra de origen, desde allí podemos construir

nuestra hipertextualidad llevado a la música. De otro modo, el hipertexto musical, en este sentido, es como un puzle en las manos del intérprete, quien es interpelado a armarlo, a “jugar” e intentar combinaciones variadas con sus enlaces a partir de la partitura física y sus acciones. De esta forma, se requiere que el intérprete interactúe con la obra y, que la manipule para configurar un sentido unitario. Es por ello, que nuestro propósito fue componer un conjunto de piezas para solistas (flauta, clarinete, violín, violoncello, piano, percusión y voz femenina) que den cuenta de los elementos expuestos en los capítulos anteriores, posibilitando la realización de una nueva forma de abordar este tipo de obras, considerando la idea de hipertexto, presente en los *Chemins*, sumado al perfil performático desde la noción de músico-actor. Es decir, una colección de piezas para instrumentos solistas autovalentes, que presenten estos niveles de “solos” enunciados y que, por sus elementos escénicos y técnicos pongan una tensión en las formas tradicionales de la ejecución y, la puesta en escena de este tipo música y por otra, a partir se puedan sustentar incorporando la construcción de ese mapa de partitura física, con la existencia de grupos de instrumentos que actúen como hipertextos cohabitando al solista. Por ello, hemos estado reflexionado sobre temáticas como espacio escénico, desplazamiento, cuerpo, tipos de escritura, soliloquio, análisis de algunas obras icónicas para instrumento solo, creación, hipertexto y partitura, entre otros.

Ahora bien, retomando la composición de las piezas, es preciso presentar un plan de trabajo, en el cual, se construyan primero los grupos, para desde allí

extraer los solos, siguiendo ciertos principios. Ya que nuestra primera preocupación asegurar la diversidad instrumental dentro de estos.

Hemos mencionado anteriormente y a *grosso modo*, el orgánico instrumental a utilizar. Este contempla la participación de 7 músicos en el espacio escénico, por tanto, debemos pensar en 7 diferentes piezas, como ya está dicho. Ahora bien, el ensamble con el cual se trabajará es Ensamble Taller de Música Contemporánea que a simple vista tiene un antecedente histórico con el que comparte instrumentos involucrados que nos recuerda el conjunto del “*Pierrot Lunaire*” de Arnold Schoenberg.

<b>EL AMANTE HABLA AL OÍDO</b>	<b>PIERROT LUNAIRE</b>
voz	voz
flauta	flauta (piccolo)
clarinete en <i>sib</i>	clarinete <i>sib</i> (la/ bajo)
violín	violín (viola)
violincello	violoncello
percusión	-----
piano	piano

Cuadro 1: Comparación instrumental entre la obra “El amante habla al oído” y “Pierrot Lunaire”.

Es posible apreciar que hay una similitud en la instrumentación escogida, y que existe una cualidad en la obra de Schönberg que es necesaria mencionar para nuestro objetivo. Esto es, la diversificación del timbre instrumental sin por ello tener la necesidad de aumentar el número de músicos en su total, a través de la mutación de instrumentos, como nos es posible observar en el recuadro de más abajo, en el que se aprecia las distintas formaciones, en cuanto a cantidad e instrumentos, como caleidoscopio que presenta el “*Pierrot Lunaire*” como

consecuencia de esas mutaciones. Esta diversificación tímbrica afecta toda la agrupación de acuerdo con su naturaleza, lo que genera dos cualidades instrumentales. Aquellos que son siempre el mismo y, aquellos que mutan. Esta característica es parte de lo que hemos, como imaginario sonoro, incorporado a nuestras piezas.

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	T	
FI Pc			X								X	X					X	X		X		14	
FI	X	X		X	X	X	X			X											X		
Cl la		X	X	X	X				X	X					X		X			X	X	15	
Cl Sib						X		X			X		X					X					
Cl Bj					X																		
VIn	X	X		X						X					X			X		X	X	14	
Vla											X	X	X			X	X						
Vc	X					X		X		X	X	X	X						X	X	X	10	
Voz	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	21
Pno	X	X	X	X	X			X	x		x		X	X	X	X	X	X	X	X	X	17	
	5	5	4	5	4	4	2	4	3	5	6	4	5	2	4	3	5	5	3	6	6		

Cuadro 2: Cantidad de intervenciones que poseen cada instrumentista y cada instrumento a través de las 21 piezas del "Pierrot Lunaire".

En el cuadro anterior (2), podemos ver la cantidad de veces que aparece cada instrumento a lo largo del Op.21 y, la cantidad de veces que le corresponde

tocar a cada intérprete. En la tabla siguiente, podemos observar cuales son aquellos músicos que pueden mutar su instrumento.

PIERROT LUNAIRE	
MUTAN	NO MUTAN
flauta – piccolo	voz
clarinete <i>sib</i> – la – bajo	violoncello
violín – viola	piano

Cuadro 3: Clasificación instrumental por condición de mutar de instrumento en el “Pierrot Lunaire”

Ahora bien, teniendo en cuenta que para nuestro orgánico se añade un percusionista, se trata de replicar lo observado en la obra de Schönberg a la nuestra, considerando que se añade ese percusionista. Veamos paso a paso:

1. Como primera norma, es necesario establecer la opción que tendrá cada instrumentista para mutar. Establecemos que tendrá a su disposición 2 instrumentos.
2. Siendo de la misma familia – maderas –, tanto flauta como clarinete, podrán mutar; Flauta en *do* a flauta en *sol* y clarinete en *Sib* a clarinete bajo. Esto es uno más agudo que el otro, verso, el otro más grave.

<b>EL AMANTE HABLA AL OÍDO</b>	
<b>INSTRUMENTO</b>	<b>MUTA</b>
flauta	flauta en sol
clarinete Bb.	clarinete bajo

Cuadro 4: Correspondencia instrumental entre un instrumento y su posible mutación en “El amante habla al oído”

- En cuanto al piano y la percusión, por la naturaleza de cada uno de ellos, se les permitirá mutar; El piano a “Toy piano” y la marimba a accesorios (metalófono, 3 crótalo tibetanos (Tingshas) -diferentes medidas-, gong de 8” ).

<b>EL AMANTE HABLA AL OÍDO</b>	
<b>INSTRUMENTO</b>	<b>MUTA</b>
flauta	flauta en sol
clarinete Bb.	clarinete bajo
marimba	Accesorios
piano	Toy piano

Cuadro 5: Correspondencia instrumental entre un instrumento y su posible mutación en “El amante habla al oído”

- Quedan solo tres instrumentos para determinar su posibilidad de mutar o no – voz, violín y violoncello –. Entendemos que la voz, por su naturaleza, no le es posible ser cambiada, por tanto, no muta. Si bien, es posible escuchar distintas formas del uso de la voz, hablada o cantada, haciendo ruidos o gritando, por ejemplo, es un mismo instrumento utilizado de distintas formas. Por ello no consideraremos su mutación.

5. El violoncello tampoco tiene una pareja dentro del mundo instrumental que le sea análoga, así tampoco mutará. En conclusión, este trío de la “V”, no mutará.

EL AMANTE HABLA AL OÍDO		
INSTRUMENTOS QUE MUTAN	NO MUTAN	
flauta – flauta en sol	(V)	Oz
clarinete Sib – clarinete bajo		lolín
marimba – accesorios		ioloncello
piano – Toy piano		

Cuadro 6: Clasificación instrumental por condición de mutar de instrumento en “El amante habla al oído”

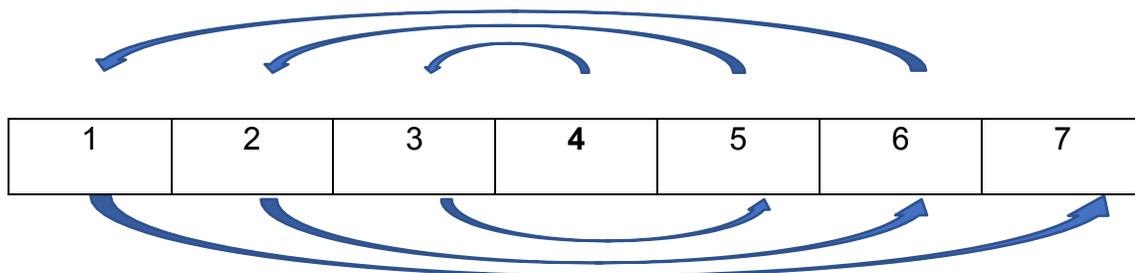
Ya hemos determinado la opción de “mutar” de cada instrumentista de nuestro orgánico. Y, antes de determinar el cómo se reunirán en diferentes agrupaciones, observo que tengo 7 instrumentistas que ordenados a razón de  $n+1$  sería igual a 1 -2 - 3 - 4 – 5 - 6 -7. A su vez, estos números representarán la cantidad de instrumentistas que tendrá cada una de las 7 piezas en algún orden. Del mismo modo, observo que 4 es la mitad gráfica y visual del orden correlativo a razón de  $n+1$ , quedando dos segmentos simétricos – por un lado, 3, 2, 1, por el otro, 5, 6, 7 – como si hubiésemos efectuado algún tipo de proceso de mimesis mediante una “bisagra”. Entonces, siendo el  $n^{\circ}$  4 nuestro centro, el segmento a la izquierda es decreciente y el de la derecha creciente. Esto nos recuerda, ciertos juegos propios de la segunda escuela de Viena, heredados del Renacimiento, como el presente en la “Suite Lírica” de Alban Berg en los

movimientos y sus referencias a carácter y velocidad, como se puede observar a continuación.



Cuadro 7: Caracteres y velocidades de la “Suite Lírica” de Alban Berg.

Con el fin de evitar un orden sucesivo y correlativo producido por la entrada de un nuevo instrumentista, leeremos la secuencia partiendo por la “bisagra 4”, que es un grupo de 4 instrumentistas. A partir de allí, saltaremos de un segmento a otro alejándonos del centro, iniciando por la izquierda y, posteriormente, dirigiéndose a la derecha, repitiendo el proceso las veces que sea necesario hasta llegar a 1 y 7, respectivamente.



Esquema 1: Orden de lectura para la construcción de los grupos instrumentales.

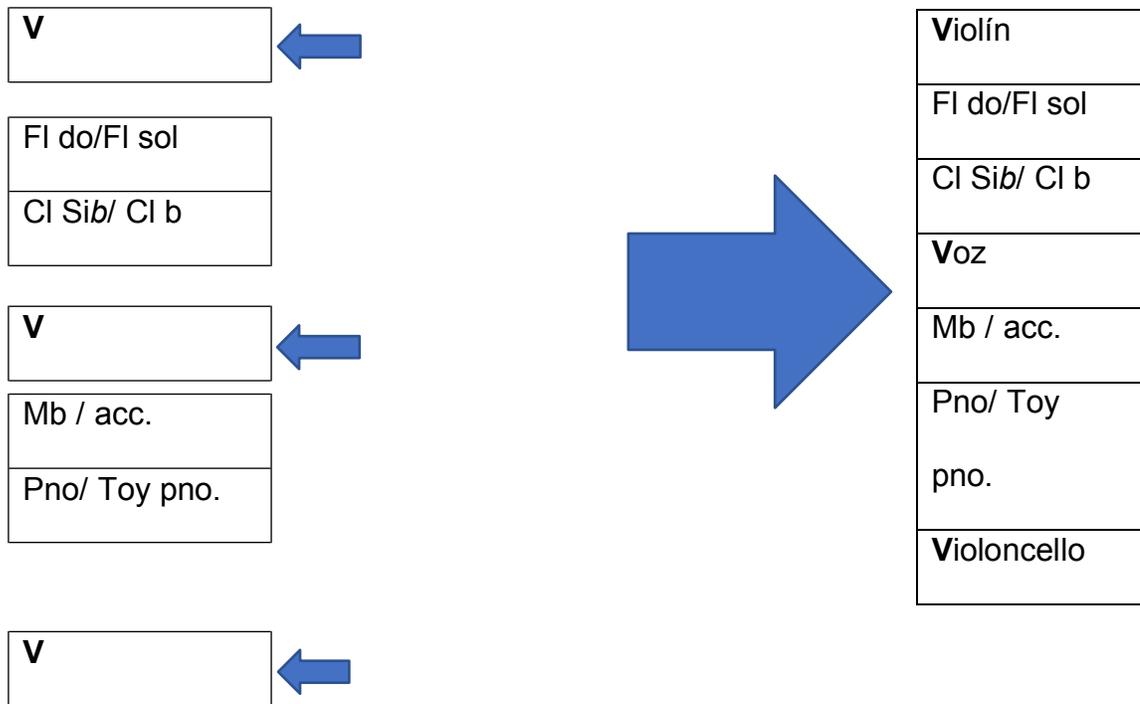
El orden de aparición de los grupos será entonces el siguiente:

<b>4</b>		<b>5</b>		<b>6</b>		<b>7</b>
	<b>3</b>		<b>2</b>		<b>1</b>	

Cuadro 8: Orden de los grupos instrumentales para la obra.

Para asignar los instrumentos que participarán en cada pieza de “El amante habla al oído”, reorganizamos la tabla del orgánico para buscar una forma de lectura que permita la construcción, en orden, de un cuarteto, un trío, un quinteto, un dúo, un sexteto, un “soliloquio” y un septeto, además, de su condición de diversificación tímbrica. Esta operación nos permitirá ordenar el orgánico de tal manera, que queden dos grupos de instrumentos que muten, es decir, dos maderas y dos percusiones, si consideramos al piano como un instrumento percutido. Por el otro lado, nos quedan tres instrumentos cuya posibilidad es la de no mutación y que corresponden a la voz, al violín y al violoncello, las tres “V”.

El siguiente paso será mediar los grupos mutables por los instrumentistas que no mutan disponiendo en los extremos un instrumento agudo, como el violín y abajo un instrumento grave como el violoncello. Dejando a la voz en medio del cuadro orgánico.



Esquema 2: Organización de instrumentos para distribución en grupos por pieza.

Para asegurarnos que en la lectura del cuadro anterior se establezca la diversificación instrumental deseada (mutación), añadiremos una segunda columna al cuadro, separando aquellos con registro que tienden a lo agudo, columna izquierda, y aquellos que tienden a lo grave, columna derecha.

violín	
flauta en do	flauta en sol
clarinete sib	clarinete bajo
voz	
marimba	accesorios
toy piano	Piano
violoncello	

Cuadro 9: Organización de instrumentos para distribución en los grupos para las piezas.

En este momento, nos es posible repartir los instrumentos que participarán en cada pieza de la obra. ¿Cómo leeremos el cuadro antes expuesto? Descendemos por la columna izquierda saltando un recuadro. Una vez llegado al final de ella, ascenderemos saltando por la columna derecha, realizando un movimiento de contrarreloj, completando el orgánico, ordenadamente y, pieza a pieza según la secuencia determinada con anterioridad.



Esquema 3: Forma de lectura del cuadro 9.

Nuestra primera pieza es un cuarteto. Para comenzar, nos posicionamos en el extremo superior izquierdo del cuadro-lugar del violín-. El primer instrumento asignado será aquel que resulte del primer salto, es decir, salto del violín al clarinete en Sib encontrándolo. Luego, volvemos a saltar. El siguiente es la Marimba. Luego, salto. Se agrega el violoncello. Se termina la columna, por

tanto, se asciende por la derecha volviendo a saltar, encontrándonos con el piano. El cuarteto está completo.

<b>4</b>
clarinete <i>sib</i> marimba violoncello piano

Cuadro 10: Formación primer grupo instrumental.

Nos toca definir los instrumentos para nuestro trío. Desde el piano, último instrumento en ser encontrado, debemos saltar, pero habiendo un “vacío”, gráficamente hablando, producto, en ese instrumento, de su imposibilidad de mutar, saltaremos nuevamente, llegando a flauta en *sol*. Luego, salto, encontrando al violín. Salto, llegamos nuevamente al clarinete, pero como la última vez fue clarinete en *Sib* (*cuarteto*), entonces nos moveremos a la columna del lado, mutando por clarinete Bajo y retornamos a nuestra posición. El trío se ha completado.

<b>4</b>	<b>3</b>
clarinete <i>sib</i> marimba violoncello piano	violín flauta en <i>sol</i> clarinete bajo

Cuadro 11: Formación del segundo grupo instrumental.

El proceso continúa hasta llegar a completar la última pieza, el septeto, en el cual se reúnen todos los instrumentistas. Si algún instrumento, del total orgánico, no fuera posible de alcanzar por medio del salto se procederá a avanzar de la misma manera, pero por paso, hasta encontrar el instrumento posible. De esta forma, las piezas presentan las siguientes formaciones instrumentales:

<b>4</b>	<b>3</b>	<b>5</b>	<b>2</b>	<b>6</b>	<b>1</b>	<b>7</b>
Clarinete Sib Marimba Violoncello Piano	Violín Flauta en Sol Clarinete Bajo	Violín Violoncello Flauta Accesorios Toy Piano	Clarinete Sib Marimba	Violín, Violoncello Flauta en Sol Clarinete Bajo Accesorio Piano	Violoncello	Voz Violín Violoncello Flauta Clarinete Sib Marimba Toy Piano

Cuadra 12: Formación de los grupos instrumentales para todas las piezas.

Con esta distribución, hemos querido asegurar la participación equitativa de todos los instrumentistas, los cuales intervienen entre 4 y 5 veces, con excepción de la voz, que sólo está, en la última de ellas. La intención de dejar la voz para la última pieza guarda relación con que la presencia de esta, como elemento de inmediata atracción de la atención, podría romper con el deseo que hemos planteado de jugar con la soledad de los instrumentos.

	4	3	5	2	6	1	7	Por instrumento	Por músico
violín		X	X		X		X	4	4
flauta			X				X	2	
flauta G		X			X			2	5
clarinete	X			X			X	3	
clarinete bajo		X			X			2	
voz							X	1	1
teclados	X			X			X	3	5
accesorio			X		X			2	
toy piano			X				X	2	4
piano	X				X			2	
violoncello	X		X		X	X	X	5	5

Cuadro 12: Cantidad de intervenciones realizadas por cada instrumento e instrumentista.

En cuanto a la designación del instrumento que será solista en cada pieza, haremos un análisis de las agrupaciones resultantes. Podemos observar que, hay ciertos músicos que se “heredan” de una pieza a otra, independiente del instrumento. Así vemos que, del cuarteto se hereda al clarinetista para el trío; el trío entrega al quinteto el flautista y el violinista; el dúo mantiene del quinteto el percusionista. Así, como el sexteto contiene tanto el clarinetista como al percusionista; el soliloquio hereda al violoncello del sexteto y este será heredado al septeto.

4	3	5	2	6	1	7
clarinete sib marimba violoncello piano	violín flauta en sol clarinete bajo	violín violoncello flauta accessorios toy piano	clarinete sib marimba	violín violoncello flauta en sol clarinete bajo accesorio piano	violoncello	voz violín, violoncello flauta clarinete sib marimba toy piano
Herencia →	clarinetista	violinista flautista	percusionista	clarinete percusionista	violoncellista	violoncellista

Esquema 4: Proceso de designación de solistas.

En primera instancia, determinamos que aquellos músicos que se van heredando de a uno serán solistas; en el trío, el clarinetista; en el dúo, el percusionista; en el soliloquio, el violoncellista. En segundo lugar, tenemos dos piezas que presentan dos opciones para ser solista, el quinteto (violinista/flautista) y el sexteto (clarinetista/percusionista). Si observamos esta última dualidad, veremos que sus opciones se ven canceladas porque estos ya tienen asignado su “solo”, en el trío y en el dúo, respectivamente. Ahora solo quedan tres de cuatro instrumentos por designar: voz, violín/flauta y piano. La voz sólo participa de la última pieza, por tanto, es en aquella que será solista. En este punto, observamos la posibilidad de formar el tridente de las “V” a partir del sexteto, el cual recibe por herencia al violinista de la dualidad del quinteto. La flauta, despejada su dualidad con el violín, queda como solista en este, dejando al piano, por consiguiente, en el cuarteto.

<b>4</b>	<b>3</b>	<b>5</b>	<b>2</b>	<b>6</b>	<b>1</b>	<b>7</b>
<b>piano</b>	<b>clarinete bajo</b>	<b>flauta</b>	<b>marimba</b>	<b>violín</b>	<b>violoncello</b>	<b>voz</b>
clarinete <i>sib</i> marimba violoncello	violín flauta en sol	violín violoncello accessorios toy piano	clarinete <i>sib</i>	violoncello flauta en sol clarinete bajo accesorio piano		violín, violoncello flauta clarinete <i>sib</i> marimba toy piano

Cuadro 13: Designación de solistas y su ensamble.

Esta disposición en el que las piezas comparten un contexto, la obra total, nos remite a conceptos teatrales de acto y escenas. En ambos casos, hay una división de la estructura de la obra general en la cual una contiene a la otra, el acto a las escenas. Entonces, pensaremos cada pieza como una escena, agrupadas en tres actos; Por un lado, dejaremos el trío “V” juntos, por otro, de la misma manera en que fueron divididos los instrumentos que mutan con anterioridad, serán ahora separados.

<b>RESUELLO 1</b> (CUARTETO)	<b>RESUELLO 2</b> (TRÍO)	<b>RESUELLO 3</b> (QUINTETO)	<b>RESUELLO 4</b> (DÚO)	<b>RESUELLO 5</b> (SEXTETO)	<b>RESUELLO 6</b> (SOLILOQUIO)	<b>RESUELLO 7</b> (SEPTETO)
<b>piano</b>	<b>clarinete bajo</b>	<b>flauta</b>	<b>marimba</b>	<b>violín</b>	<b>violoncello</b>	<b>voz</b>
clarinete <i>sib</i> marimba violoncello	violín flauta en sol	violín violoncello accessorios toy piano	clarinete <i>sib</i>	violoncello flauta en sol clarinete bajo accesorio piano		violín, violoncello flauta clarinete <i>sib</i> marimba toy piano

Cuadro 14: Designación de solistas y su ensamble para cada pieza.

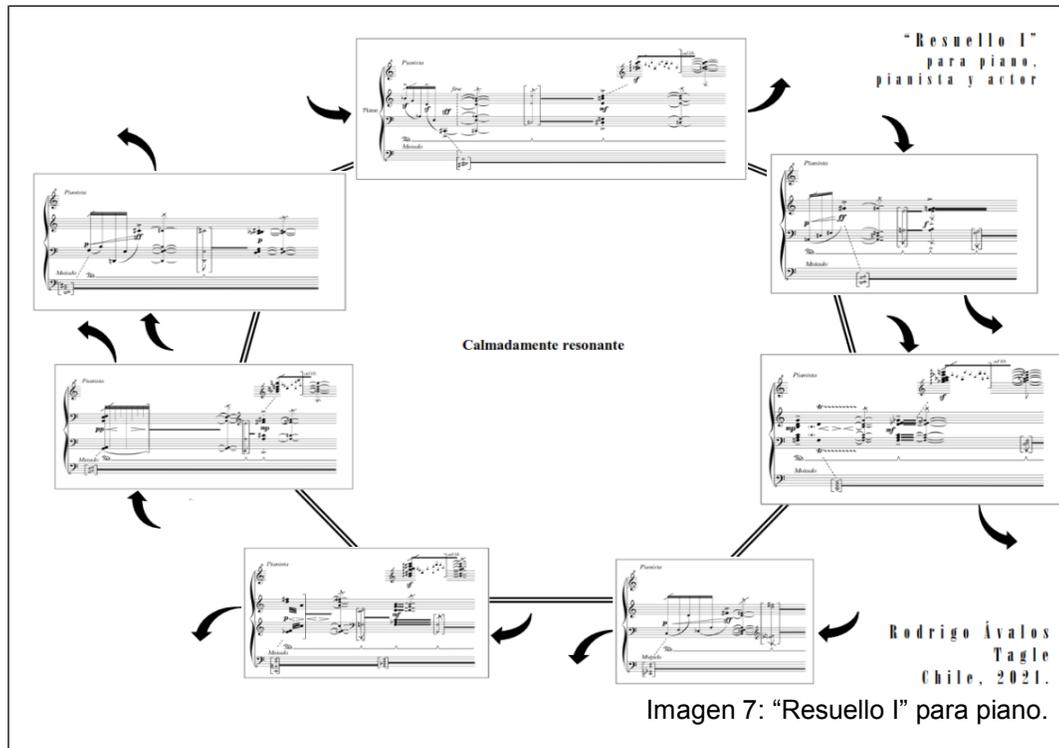
Como se ha observado, para la composición de las piezas, fue preciso presentar un plan de trabajo, en el cual, se construyeron primero las diversas agrupaciones y luego los solos, dentro del orgánico total, siguiendo ciertos principios:

1. La cantidad de piezas deben ser igual a la cantidad de músicos involucrados.
2. Las piezas deberán tener diferentes números de integrantes entre ellas.
3. El orgánico instrumental, entre las piezas, debe presentar una diversidad tímbrica.
4. Se considerará una participación solidaria de los instrumentistas de acuerdo con un número semejante de intervenciones entre ellos.

Ahora bien, con el fin de compartir el trabajo realizado en ““El amante habla al oído” para 7 instrumentistas y músicos-actores.”, tomaremos como referencia dos de las siete piezas compuestas, desde algunas de las páginas de “Resuello I” para piano y actor y “Resuello IV” para marimba danzante.

“Resuello I” para piano y músico-actor es una pieza que consta de seis páginas, de las cuales funcionan como un sistema de recuadros a la manera de una estación de entradas y salidas, siendo el músico junto a su otro yo, que es el actor, los que tomarán la decisión de cuál será el camino por recorrer. Cada

página tiene sus propias formas independientes de ser abordadas. Siendo la primera de ellas, la que lleva el título de la obra y, que servirá como puente entre las páginas restantes.



Por otro lado, estas páginas también deben ser resueltas en conjunto. Haremos un repaso por cada una de ellas para lograr demostrar esta relación de la partitura-mapa<sup>23</sup>. En la imagen anterior (imagen 7), nos encontramos con un sistema al centro de la página, que será leído por el pianista y que indica la música a ser interpretada y, a su vez, lo posiciona en un lugar geográfico con

<sup>23</sup> Cabe destacar que el orden de este análisis de las páginas de "Resuello I" no es el orden en que estas deben ser interpretadas. Ellas no presentan ni letras ni números que puedan secuenciarlas previamente.

respecto al instrumento, y siete módulos que rodean la escritura del intérprete, que pertenecen a lo que realizará el actor. Al igual que lo que sucede con el instrumentista, estos módulos indican dos cosas; En primer lugar, lo que se debe tocar, escrito de manera abierta indicando solo los gestos implicados; y, en segundo lugar, una posición física del actor respecto al cuerpo del músico y al instrumento (imagen 8).

The image shows a musical score for piano with several performance instructions and fingering diagrams. The score is in 3/4 time and includes markings such as *Tranquillo e rubato*, *Calmadamente resonante*, *poco accel.*, and *Tempo primo*. Dynamic markings include *pp*, *p*, *mf*, *f*, and *ff*. There are also markings for *Activo e rapidamente* and *Musica*. Several diagrams illustrate specific techniques, such as *Musica mf en trébole* and *Activo e rapidamente*, with notes indicating *en cuerdas con plectro (s)*.

The diagram shows a top-down view of a piano keyboard with the right hand. The fingers are numbered 1 through 7 from right to left. A red circle highlights the first finger (thumb) on the C4 key. A red line connects the first finger to the second finger, and another red line connects the second finger to the third finger, and so on, forming a series of arches. A circled 'P' is located below the keyboard, indicating the piano dynamic.

A= Actor. P= Pianista.

Imagen 8: Explicación entre los descrito en la partitura con los movimientos a realizar en el piano.

“Resuello I” para piano.

Por tanto, si leemos de izquierda a derecha, asignándole provisoriamente un número a los módulos, el primero de ellos debe ser ejecutado a la izquierda del pianista en la zona del instrumento que se indica. Para ir en busca de los restantes módulos, el actor debe desplazarse al extremo derecho del piano e ir, progresivamente, acercándose al cuerpo del instrumentista. En este encuentro deberá producirse un cruce de cuerpos que requerirá acomodar, contorsionar y modificar las posiciones tradicionales de ambos involucrados, coreografiando sus acciones físicas y, posiblemente, flexibilizando algunos parámetros musicales, como la temporalidad de los sonidos para poder llevar a cabo esta página (imagen 8).

La siguiente página (imagen 9) muestra módulos en dupla correspondiente a la unión del pianista con el actor, que deberá leerse como si fuese una competencia o batalla. Cada dupla debe ser tocada solo una vez. Se comienza por la dupla de entrada, en el extremo izquierdo, y se termina por la de salida, en el extremo derecho de la página. En medio, quedarán ubicadas las duplas designadas con letras. Para comenzar, ambos entran al módulo juntos. Quien toque primero su módulo de la dupla resultará vencedor. Finalizada la primera batalla del “torneo de duplas”, habrá una pausa igual o menor a un segundo.

A continuación, el vencedor de la dupla podrá entrar sorpresivamente a la siguiente y de manera inmediata el perdedor, repitiendo la competencia. Sólo uno podrá entrar a su módulo de salida.

The image shows a complex musical score for 'Resuello I' for piano. It is divided into two main parts: 'Actor' and 'Pianista'. The 'Actor' part consists of vocal lines with lyrics and dynamic markings like *mf* and *ff*. The 'Pianista' part consists of piano accompaniment with dynamic markings like *pp*, *mp*, *f*, and *ff*. The score is organized into sections labeled A, B, C, D, E, and F. There are also performance instructions such as 'Vivo', 'seguir al pianista con la mirada', and 'salida'. The score is presented in a non-linear fashion, with sections connected by lines, suggesting a specific performance order.

Imagen 9: "Resuello I" para piano.

En este sentido, esta competencia, tiene como fin el de predisponer, tanto al intérprete como al actor, a enfrentar la página con una actitud física desafiante, como si fuese una nueva lectura de "Match" para tres jugadores (1964) de Kagel, pero con la intención de que pueda suceder lo indeterminado dentro de la puesta en escena. Así, los acontecimientos se definen como si fuese un juego de roles basados en la partitura, pero no secuenciados previamente por el compositor.

"Resuello I" podría tener la apariencia de esas obras para piano a cuatro manos, tanto del pasado como la "Fantasía" para piano a cuatro manos en Fa menor (D. 940) de Franz Schubert. En esta lectura, este tipo de obras involucra

un acercamiento distinto al instrumento. Como ya mencionamos en el capítulo anterior, el cuerpo del músico intérprete está conformado por el suyo propio y el de su instrumento, metafóricamente hablando. En este caso, podríamos decir que el cuerpo del actor también se construye por esta extensión hacia el piano. El cuerpo del actor es con el piano, pues este no efectúa acciones que estén fuera de la relación directa con el instrumento. Todo su trabajo escénico tiene, por tanto, una consecuencia sonora a partir de la relación con este.

“Resuello IV” para marimba danzante propone al actor y al músico realizar desplazamientos por el espacio escénico por medio de una coreografía propuesta en la partitura (imagen x). Esta deberá ser pensada como el diseño del espacio escénico por donde se desplazarán ambos en conjunto con el instrumento. Para Ramón Griffero Sánchez (1954), dramaturgo y director teatral chileno, el espacio escénico es “el soporte de nuestro acto de descontextualización. Es donde plasmamos el lenguaje escénico, donde generamos las poéticas de espacio que instauran y articulan la narrativa de las poéticas del texto”<sup>24</sup>, que en nuestro caso es la partitura. Así mismo, la forma rectangular de la planta escénica propuesta guarda relación con la observación hecha por Griffero, en vinculación con una tradición artística que ha permeado la gran mayoría de las disciplinas del arte. Así:

---

<sup>24</sup> Griffero, 2011, pág. 32.

Imagen 10: " Resuello IV" para piano.

**"Resuello IV"**  
para marimba  
danzante.

Calmo = caso

The image displays a musical score for a piece titled "Resuello IV" for piano. The score is written for marimba and includes various rhythmic patterns, dynamics, and articulations. The notation is spread across multiple staves, with some sections marked with "Calmo = caso". The score is divided into two parts, labeled "II" and "III" at the bottom.

“la forma rectangular para proyectar las dimensiones de nuestros pensamientos. Diversas manifestaciones, ya sea espirituales, mediáticas, funcionales, urbanísticas, cotidianas, objetuales, etc. se han desarrollado a partir de la figura rectangular [...] El rectángulo de nuestra visión, su simetría, profundidad, planos, es desde ahí, formalmente, que hemos evolucionado en nuestra narrativa visual y en la capacidad de su lectura a través de la percepción sensorial, psíquica y cultural, para aprehender las composiciones que ahí se construyen y los signos que elabora.” (Griffero, 2011)

En “Resuello IV” no hemos querido desprendernos de este concepto de construcción del espacio escénico, para depositar en él, los cuerpos involucrados en la pieza. Así hemos querido brindarle la posibilidad a la marimba de usar su potencial de movimiento, otorgado por las ruedas de esta en un lugar rectangular. Cada uno, tanto músico como actor poseen un rol; el percusionista deberá ejecutar los gestos propuestos en la partitura dentro de los campos determinados, ubicándose de forma tradicional con respecto al instrumento; y el actor, que para los efectos de esta pieza llamaremos danzante, deberá ubicarse frente a este, por el otro lado del instrumento. Desde esta posición, definirá la dirección de los movimientos en el escenario.

Para determinar los desplazamientos en la escena, músico y actor, deben cuadrangular la partitura, llamaremos cuadrante a cada una de esas cuadrículas.

Se debe determinar un cuadrante de salida y de llegada. Es posible pasar por cada cuadrante más de una vez, pero no más de tres. Cada cuadrante contendrá fragmentos musicales de los cuales se deben tocar al menos uno antes de avanzar al siguiente. A su vez, cada fragmento musical propone maneras de mover la marimba dentro del cuadrante. Los fragmentos ubicados en los límites de los cuadrantes pueden ser utilizados como puentes para pasar de uno a otro. Todos los desplazamientos, movimientos y fragmentos musicales deben ser realizados con la mayor fluidez posible.

Los fragmentos musicales están contruidos con dos tipos de indicaciones; la musical y la del tipo de desplazamiento que puede ser elegido. Por ejemplo:

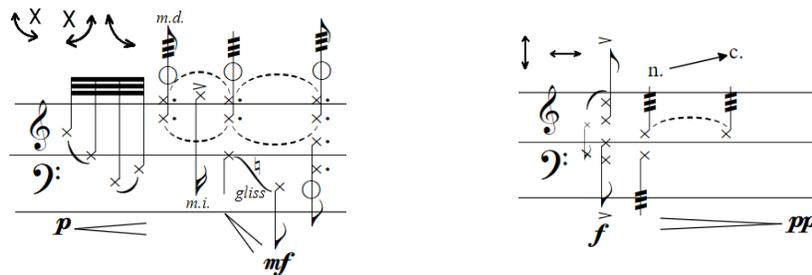


Imagen 11: Fragmento “Resuello IV”. Imagen 12: Fragmento “Resuello IV”

La parte musical, muestra los gestos que debe ejecutar el intérprete dentro de los tres campos determinados en la partitura. Estos campos hacen referencia a los registros posibles dentro de la marimba utilizada. La escritura abierta propone al instrumentista completar lo faltante durante los desplazamientos. Por otro lado, en el extremo superior izquierdo, se presentan símbolos que indican el

desplazamiento posible para ese fragmento, y que deben ser ejecutados por el danzante. Esta simbología es la siguiente:

<u>Simbología:</u>	
	= El danzante moverá la marimba de forma semicircular (45°), desde un costado de ella, hacia su izquierda, hacia delante o hacia atrás.
	= El danzante moverá la marimba de forma semicircular (45°), desde un costado de ella, hacia su derecha, hacia delante o hacia atrás.
	= El danzante moverá la marimba en línea recta, desde el centro de ella, hacia delante o hacia atrás.
	= El danzante moverá la marimba en línea recta, desde el centro de ella, hacia izquierda o hacia la derecha.
	= El danzante moverá la marimba de forma semicircular (45°), desde el centro de ella, hacia su izquierda, hacia delante o hacia atrás.
	= El danzante moverá la marimba de forma semicircular (45°), desde el centro de ella, hacia su derecha, hacia delante o hacia atrás.

Tabla 1: Simbología utilizada para desplazamientos en “Resuello IV”.

Como hemos podido ver en ambos ejemplos, encontramos elementos que nos permiten trabajar el cuerpo del interprete más allá de las técnicas propias de su instrumento. En ambas piezas, y en las restantes, este cuerpo, que ya hemos definido como el propio del músico y el del instrumento, entra en una relación

performática a partir de la partitura-mapa propuesta. Pues esta no solo propone un imaginario sonoro particular, sino que también expone la presencia del cuerpo sobre el escenario a través del movimiento y las acciones contenidas en este tipo de partituras.

## CONCLUSIONES

Esta investigación trató fundamentalmente sobre la creación como un principio generador de orden. Desde este orden, pensamos finalmente que acontece la creación estética en general y, en específico, la creación de obras performáticas desde el terreno de lo musical. En ese cierto centro hemos podido ver como la creación se genera a partir del caos-entendido como otro-orden, como acontecimiento fundamental que ocurre, que permite domar el caos y poder construir, deviniendo allí la creación estética. Por ello, se trató como investigación de los fundamentos del concepto que rodea una obra performática en el que el caos es un orden propuesto por la composición y su autor, pero que, en definitiva, se construye un orden distinto a partir de la propia relación de los individuos, sean músicos, actores o músicos-actores, con lo que debe hacer de manera adicional en la obra. Se trata de un orden sobre el caos en donde el azar e improvisación, por medio de las repeticiones en cada ensayo van generando la creación propia y también la partitura física de las acciones, siendo estos principios básicos del movimiento de los músicos-actores. Hablamos en primer lugar de una “filosofía de la creación” o una conceptualización del acto específico de crear; segundo, se halla una comprensión acerca de las implicaciones fisiológicas de cada partitura física vinculadas a las acciones que han de desarrollarse en escena, y tercero, se derivan de las anteriores los alcances psíquicos y psicológicos para la conformación de la subjetividad que implica toda composición performática, no excluyendo otras en una especie de absolutismo. Estos tres puntos dan lugar a

una ontología política de la creación musical cuyo fin es potenciar la vida y, como hemos visto, liberar al cuerpo de aquello que lo aprisiona para que pueda liberarse en escena y manifestarse en cada acción propuesta. En síntesis, fue necesario pensar tranquilamente un adecuado orden metodológico para abordar el problema creativo a partir del cuerpo, asunto que en el arte actual tiene plena vigencia, en tanto los artistas continúen realizando sus obras, sus performáticas y sus puestas en escena al pensar debida y críticamente en lo que se está haciendo en el ahora con respecto a él. Junto a ello y, de manera muy ligada, entendimos también que la noción de obra para instrumento solo requiere de la aparición de una realidad que ocurre en un espacio-escena. En este intento por descifrar las implicancias de la obra para un instrumento solo, pudimos sostener ciertas afirmaciones. A nuestra pregunta, ¿Qué es una pieza para instrumento solo? Reafirmamos, entonces, que es una música que considera y reconoce la propia historia y el actual devenir técnico, su propia noción de escritura como posibilidad y como un cuerpo que está presente en un espacio, un cuerpo que se desplaza o esta fijo pero que habita un lugar que le llamamos espacio-escena y que constituyen los principios básicos de la creación, es decir, reflexión, sensibilidad y autonomía física.

Por ello, el primer capítulo se constituyó como una investigación de carácter ontológico en donde abordamos una serie de consideraciones y observaciones previas, a partir de la premisa de que, ningún acto del presente puede constituirse como tal, sin una conciencia histórica que permite su devenir

y la consideración poética de la tradición que significa la propia herencia de su pasado. Ahora bien, la creación, en un primer capítulo, nos permitió investigar sobre los conceptos y componentes que atraviesan la composición performática. Es decir, un análisis sobre el qué es ser actor y qué es ser músico sobre un espacio escénico, con el fin de dilucidar las características de debe tener nuestra propuesta de intérprete para obras performáticas, donde se halla para nosotros, un entendimiento acerca de las implicaciones fisiológicas de cada expresión artística y se derivan de las anteriores los alcances psíquicos y psicológicos para la conformación de la subjetividad de los intérpretes de este tipo de obras. Y allí, se nos hizo fundamental la comprensión por la reivindicación del cuerpo. Pues creemos que se presentó un primer obstáculo para darle categoría al cuerpo en sí mismo con vistas a una determinación histórica y política de manera concreta. Y, en ese sentido, fuimos muy claros, en la conceptualización, para indicar cómo el cuerpo es el elemento base para pensar la creación performática, ya que es desde ahí donde emergen todas las otras categorías “formales” del acto creativo físico, en cualquiera de sus manifestaciones, sea incluso, la pintura, literatura, cine, teatro, danza etc.

El segundo capítulo, se nos permitió abrir un camino para entender desde donde operan actores, actrices y músicos, para desde allí alcanzar a reflexionar su realidad y entender al arte performático como producto de su hacer. Siendo un momento importante en el pensamiento de estos su eterna ligadura al cuerpo, materia de todas sus acciones creativas físicas. Hablamos de ese actor y luego

músico y, en definitiva, de un músico- actor ligado al cuerpo, desde donde nacen, como hemos dicho, sus acciones creativas. Entendemos entonces, que el sujeto actúa con su ser físico que solo es posible si ese actuar, ese ser performático, ocurre desde un cuerpo. En este capítulo, nos habíamos planteado analizar y reflexionar sobre las implicancias del mirar la corporalidad del músico-actor sobre el escenario. Por ello fue necesario revisar el hacer, tanto del actor como del intérprete, en relación con los medios con el cual se relacionan con una obra, como lo es el guion o la partitura física, para determinar cuáles son las características que debiesen confluir en un medio de escritura, en la que una partitura musical sea, al mismo tiempo, un mapa de la acción escénica. Por ello revisamos conceptos como los de escritura, grafía, guion, mapa, entre otros, para, posteriormente, ser estudiados en su propia constitución y aplicados a un campo de análisis referido a su sentido generador de multiplicidades de salidas como una herencia de la tradición de las obras experimentales, de azar, estocásticas y otras. Se trata de algo único que expresa el cuerpo en su expresión de fuerzas, en este caso, fuerzas entre y atrapando al sonido desde la acción física.

Finalmente, el tercer capítulo como una lógica, llegamos al centro fundamento de la tesis que nos permitió abordar la creación desde el acontecer del concepto de obra performática a partir de una claridad del músico-actor y sus formas de participación y las implicancias que ello tiene en el desarrollo y resultado final de la obra, ya en la propia interacción humana y, en especial, en

el arte musical como culminación de todo el proceso compositivo, constituyéndose en este momento, nuestra respuesta a la pregunta de trabajo. En esta etapa, se demostró *in situ* la composición para ver cómo acontecía la creación desde el caos al nuevo orden performático o mejor dicho del “orden al orden del nuevo orden”. Ya en un sentido radical, agenciando cada una de las principales categorías que definieron los fundamentos del pensamiento expresados en los capítulos I y II. Así, pudimos dar respuestas a las interrogantes planteadas en torno a este potencial escénico de la obra, como: ¿Por qué, entonces, no aprovechar la presencia del cuerpo de los instrumentistas y sus acciones en otro tipo de obras? ¿Es acaso un músico, en este contexto de potencialidades, un mero “solfeador” de una grafía musical con su instrumento? ¿Cuál es el rol del intérprete, en tanto cuerpo, en obras escénicas que poseen elementos performáticos? ¿Es posible otorgar un sentido al cuerpo del intérprete, por medio de una vinculación con otras artes escénicas, en especial del teatro? ¿Cuáles son los medios con los que cuentan la música o el resto de las artes escénicas, para trabajar el cuerpo en el espacio escénico?, entre otras. Es decir, un acercamiento analítico de la creación caracterizada por lo escénico, el movimiento, la herencia técnica de cada instrumento, el tipo de escritura a la base, la partitura-mapa, que se realiza a partir de estas reflexiones.

Sin el contexto que se caracteriza por una interdisciplinariedad en la que conviven las obras performáticas, no hubiese sido posible la transversalidad de conceptos, fuentes, metodologías y, problemas desde donde fuimos

constituyendo un pensamiento en torno al músico-actor y a la existencia de distintas fuerzas que convergen hacia el mismo acto creativo en torno a un Ser, cuyo cuerpo es fuente de toda acción teatral de manera conjunta a su naturaleza musical pura. Es en este sentido que se precisa que las acciones provenientes de diversas orillas disciplinares, ejercen un movimiento cuya idea articuladora nos indica que las cosas que son, que percibimos, que nos afectan, que concebimos, que usamos y que son el producto de una voluntad de improvisación resultan vencer a otras en un juego de fuerzas. Es indudable que este campo de pensamiento no se encuentra en la academia disciplinaria de las artes y por tal motivo se hace relevante el acercar este nuevo “Ser de la Acción teatral” a las artes, desde un nuevo acto creativo, a partir de la música.

Por todo ello, y como propio de una investigación, en donde no todo se cierra, sino que también se abren nuevas preguntas, se hace necesario continuar escribiendo para constituir al cuerpo, la vibración, la improvisación, la repetición, la partitura física, la creación y el caos, como potencialidades del acto creativo. Dentro de estas nuevas perspectivas, vemos que la importancia radica en la repetición e improvisación. Repetir para fijar, en principio, la acción movible finamente desde un nuevo descubrir del que hacer al interior de la obra en su mínimo detalle esbozado y desbrozado de toda otra consideración que tienda a fijarlo todo. Así, aquello que fuerza al pensamiento, como lo hemos expresado en el párrafo anterior, es siempre lo siguiente: “algo ha pasado” (improvisación), algo se nos impone (fija y toca nuestro cuerpo), como mera incógnita en su ser

problemático; algo nuevo, algo nuevo y desconocido emerge (nueva improvisación) y nos fuerza a pensar (creación), a entrar en el pensamiento.

En este sentido, la obra en su versatilidad derivada de lo performático nos impacta en el sistema nervioso sin pasar por el cerebro aconteciendo como un movimiento que pasa de un orden a otro, de un nivel a otro. No está afuera en el fenómeno, aunque este la provoca, sino que es algo que de alguna manera toca al artista que lo mueve, porque forma parte tanto de él como de lo que está observando, es de alguna manera un “entre.” Esa diferencia sería un *continuum* sin continuidad, transformaciones de transformaciones que muestran esa diferencia de intensidades, donde reconocemos al sonido físico como una vibración específica muy clara y que determina, a veces, los cambios del estado del oyente. Aquí las notas no sólo expresan lo cósmico, sino también el sonido aún no expresado, lo que está por venir, aquello que llamamos performance.

Es importante mencionar que no existe una única forma de entender la repetición, pues filtrada por la improvisación se configura una diferencia y no un fijar como la tradición nos ha enseñado. La repetición es una manera de crear una música intencional, que reemplaza el objetivo orientado y dirigido al cambio absoluto por una repetición con diferencia. Apuntamos allí, a dar cuenta de la dinámica de dicha relación en vistas a mostrar cómo la noción de creación en el arte viene a hacer frente a las paradojas de la finitud de los límites del pensamiento. Al hacerlo, pudimos establecer un camino que implica, por una

parte, una concepción de diferencia y por otro, una revisión sistemática de ciertos conceptos expresados en textos sobre el propio cuerpo, la improvisación, el azar, interpretación, repetición teórica, etc. En este caso se da, más bien la creación de un nuevo “alfabeto” el cual permite “leer” la obra antes de que la obra esté terminada, sumando a su lectura su teatralidad expresada en las acciones físicas, luego de toda transformación por acción de la partitura física.

Se trata de construir una lógica para una obra performática, que, en este caso, sea con la incorporación de acciones físicas derivadas de los estímulos de la partitura y que se lleve a cabo una performance, a partir de un intérprete que sería un músico-actor. Es decir, entender que la obra performática se puede construir, no es algo pasivo, sino que involucra un proceso complejo de interacciones entre lo percibido, lo sentido y, lo organizado y, precisamente por ello, surge de la necesidad de leer improvisando, de penetrar la trama de su complejidad porque es esa penetración repetitiva la que genera la obra. Nada está simplemente ahí delante para ser meramente captado. Esa diferencia sería un *continuum* sin continuidad, transformaciones de transformaciones que muestran esas diferencias.

Para finalizar, la obra de arte moderna, nada representa, nada quiere decir más allá de lo que por ella misma es: “objeto producido”, sensación, expresión directa o, más bien, violenta. De tal manera que la obra de arte constituye pura expresión o expresión pura, que ha renunciado a ser la expresión de una

interioridad, que clama por ver la luz, por salir de la oscuridad, de la ceguera de las profundidades. De ahí que el artista intente deshacer el carácter figurativo, ilustrativo y narrativo de las imágenes y los sonidos. “Asignificante”, en ese sentido, es un término que es fundamental a la hora de comprender el estatuto no representativo del arte moderno que intenta romper el sintagma significado-significante. Cuando el arte se concibe como un lenguaje provisto de signos, se asocia la idea de significado y significativo a la relación Figura y objeto representado. Vale decir, obra y “correlato real” en el que encuentra su justificación. Pero cuando el compositor logra cortar los lazos con la representación, cuando no hay algo que entender (concepto), tampoco existe un “lazarillo” que saque a la luz un significado. De esta manera, la noción de significado y significativo desaparecen, se anulan frente a su inutilidad operativa ante una Figura que sólo remite a su hecho no ilustrativo o narrativo. No obstante, la Figura no es tampoco una pura nada, por más que su “realidad” no remita a un significado, ni tampoco a un concepto o una idea. La Figura no se entiende, sino que se siente, ese es su único a priori, su impresión directa y sin rodeos que escapa, como se ve, a las relaciones de significado y significativo: en la Figura no hay nada que entender ni tampoco servirá para ningún fin inteligible, es entonces pura sensación. El arte, tal como queda claro, no puede considerarse desde el arte, sino de acuerdo con su función para la vida, en un primer lugar para el surgimiento y continuidad de ésta sobre la faz de la tierra. Si ello es así, si la razón del arte se halla fuera de sí, es porque éste constituye una cierta forma de

estabilización, de límite, de equilibrio precario para la vida directamente relacionado con el caos y con sus fuerzas. No frente sino en medio de éste, el ser humano en tanto viviente intenta desembarazarse un instante, absorto en la inmediata violencia que le amenaza constantemente. Se trata de deshacer la significación oponiendo una expresión contra una concepción como representación e interpretación, en que parecieran centrarse los esfuerzos. Nada que interpretar, nada que comprender, al contrario, un puro afán de producción.

Dicho lo anterior, nuestra investigación abre nuevas aristas, las cuales podrían dar paso a nuevas investigaciones y reflexiones en torno a la composición de obras performáticas, el cuerpo y el músico-actor. En este sentido, aparecen preguntas a partir de esta tesis como, por ejemplo, ¿Se hace necesaria una grafía especial, no tradicional, para una partitura de acciones físicas para un músico sin entrenamiento de actoral? ¿Cómo debería ser la formación de un músico-actor para evitar las acciones cliché que surgen de una improvisación? ¿El músico, en su formación actual, requiere de una preparación basada en la improvisación ya sin instrumento sino a nivel físico en la formación académica? ¿Esta preparación relacionada con las acciones físicas podrían llevar a establecer nuevas formas de trabajar y concebir el vínculo del músico con su instrumento? Esperamos que estas incógnitas aporten a nuevas reflexiones en torno al cuerpo y la escena en obras musicales performáticas, estimulando la creación de obras de este tipo y a pensar la transdisciplinariedad como un camino para el pensar y el crear.

## BIBLIOGRAFÍA

- Andrade, I. D. (2013). La música electroacústica mixta: el intérprete y los desafíos de la praxis musical contemporánea. . *Revista Vórtex*, p.49-64.
- Aranda, P. (1996). Conversación con Mauricio Kagel. *Revista Musical Chilena*, 60-66.
- Artaud, A. (1996). *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa.
- Asprilla, L. I. (2003). EL INTÉRPRETE: TEMA Y VARIACIONES. UNA CONCEPCIÓN FORMATIVA EN CONSTRUCCIÓN. *Nómadas*, 213-225.
- Barba, E. (1990). *El srte secreto del actor*. Ciudad de México: Portico de la Ciudad de México.
- Boulez, P. (2008). *Puntos de referencia*. Barcelona: Gedisa.
- Carnago, O. (9 de 7 de 2009). *Teatro postdramático: Las resistencias de la representación*.  
Obtenido de <http://archivoarte.uclm.es/textos/teatro-postdramatico-las-resistencias-de-la-representacion/>
- Carrasco, N. (2012). Sobre la indeterminación en la música de John Cage y Morton Feldman. *Resonancias*, 23-28.
- Cervantes Online. (- de - de 2022). *YouTube - Diálogo con Eugenio Barba*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=CQeoNsb0zYg>
- Deleuze, G. (2002). *Fracis Bacon Logique de la sensation*. Paris: Éditions du seuil.
- Dort, B. (s.f.). *Scribd*. Obtenido de La representación emancipada:  
<https://es.scribd.com/doc/290211981/Dort-Bernard-Representacion-Emancipada>
- Gorigoitia, R. (- de - de 2016). Ramón Gorigoitia, un compositor chileno en Alemania. "Narrador de estirpe": Identidad y compromiso. (S. Herrera, Entrevistador)
- Griffero, R. (2011). *La dramaturgia del espacio*. Santiago de Chile: Frontera Sur.
- Grotowski, J. (1992). *Hacia un teatro pobre*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Grotowski, J. (1994). El performer. *Revista Máscara*, 76-79.
- Grout, D. J. (2001). *Historia de la música occidental*. Madrid: Alianza Editorial.
- Jií, V. (2011). El drama como obra literaria y como representación teatral. *Literatura: teoría, historia, crítica*, 350-360.
- Lehmann, H.-T. (2013). *Teatro Posdramático*. Ciudad de México: Editorial Innova.

- Monteiro Oliveira, F. H. (2020). El actor con cuerpo diferenciado y la poética de Antonin Artaud. *Telondefondo. Revista De Teoría Y Crítica Teatral*, 74-86.
- Oliveira, N. S. (2012). El actor con cuerpo diferenciado y la poética de Antonin Artaud. *Telón de fondo*, 74-86.
- Padilla, E. P. (2019). *Partituras de Movimientos como recurso matriz para la construcción del personaje*. Quito.
- Pavis, P. (1998). *Diccionario del Teatro*. Barcelona: Paidós.
- Pavis, P. (2000). *El análisis de los espectáculos*. Buenos Aires: Paidós.
- Primintela, P. A. (- de - de 2018). *Análisis del impulso primitivo en la construcción*. Quito: Universidad Central de Quito.
- Ruiz, B. (2008). *El arte del actor en el siglo XX*. Bilbao: Artez Blai.
- Stanislavsky, C. (1936). *Preparación del Actor*. -: -.
- Tanco, M. (2013). *El cuerpo como identidad del músico*. La Plata: Universidad Nacional de la Plata.
- Tanco, M. (2013). *La experiencia armónica del músico como complejo cuerpo-instrumento*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- Tanco, M. (2013). *La experiencia armónica del músico como complejo cuerpo-instrumento*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- Weber, W. (2001). The history of musical canon. En N. C. Everist, *Rethinking music* (págs. 336-355). New York: Oxford University Press.

## **ANEXOS**

**“EL AMANTE HABLA AL OÍDO”**

# Resuello I

Para piano

Rodrigo Ávalos Tagle.

Chile, 2021.

## **Indicaciones generales:**

1. El pianista se entenderá como en la tradición. El actor-mutado lo acompaña en todo aquello que no corresponde a lo escrito para él. Pero, que sí acontece dentro del piano, según el plan de ejecución del pianista.
2. El piano en todas las páginas debe tener su tapa totalmente abierta.
3. La obra consta de páginas cuyo orden debe ser determinado por el intérprete, con excepción de aquella identificada como “Escena I”, que corresponde a la primera.
4. Desde esta página nos vamos ubicando hacia las otras y de las otras, devuelta hasta esta misma.
5. Cada página, a excepción de la “Escena I”, deberá ser tocada solo una vez y cada módulo, al menos una vez, no mediar otra indicación.
6. La obra debe fluir, asumiendo como tal, un ritmo de escena. Es decir, que los silencios o la inactividad no sean prolongados.
7. La obra finalizará una vez que todos los módulos y páginas, hubiesen sido tocadas.

# “Resuello I” para piano

Musical score for the first section of "Resuello I" for piano. The score is written for piano and includes dynamics such as *piano*, *sfz*, *mf*, and *f*. The tempo/mood is indicated as "Calmo e molto resonante". The score includes a *Andante* section and a *rit.* section.

Musical score for the second section of "Resuello I" for piano. The score is written for piano and includes dynamics such as *p*, *sfz*, and *p*. The tempo/mood is indicated as "Calmamente resonante". The score includes a *Andante* section and a *rit.* section.

Musical score for the third section of "Resuello I" for piano. The score is written for piano and includes dynamics such as *pp*, *mp*, and *f*. The tempo/mood is indicated as "Calmamente resonante". The score includes a *Andante* section and a *rit.* section.

Musical score for the fourth section of "Resuello I" for piano. The score is written for piano and includes dynamics such as *p*, *sfz*, and *f*. The tempo/mood is indicated as "Calmamente resonante". The score includes a *Andante* section and a *rit.* section.

Musical score for the fifth section of "Resuello I" for piano. The score is written for piano and includes dynamics such as *p*, *sfz*, and *f*. The tempo/mood is indicated as "Calmamente resonante". The score includes a *Andante* section and a *rit.* section.

Musical score for the sixth section of "Resuello I" for piano. The score is written for piano and includes dynamics such as *mp*, *f*, and *mf*. The tempo/mood is indicated as "Calmamente resonante". The score includes a *Andante* section and a *rit.* section.

Musical score for the seventh section of "Resuello I" for piano. The score is written for piano and includes dynamics such as *p*, *sfz*, and *f*. The tempo/mood is indicated as "Calmamente resonante". The score includes a *Andante* section and a *rit.* section.

Rodrigo Ávalos  
Tangle  
Chile, 2021.

## **Indicaciones:**

- 1. La página está compuesta por módulos que deben leerse de izquierda a derecha.**
- 2. Las flechas indican el recorrido por el cual se entra o se vuelve hacia la página desde cualquier otra, para retomar los módulos.**



## **Indicaciones:**

- 1. Al pianista le corresponde la escritura ubicada horizontalmente al centro de la página.**
- 2. El actor- mutado leerá los módulos ubicados por arriba y por abajo del pianista, comenzando en el registro grave y, luego, de lo agudo a lo más grave. Este recorrido está gráficamente indicado por líneas temporales de sucesión de acontecimientos.**
- 3. No es posible repetir módulo. El pianista no puede dejar de tocar y el actor-mutado deberá desplazarse fluidamente de un lado a otro.**

# ACTOR

**B**

en cuerdas  
b m. *sf*  
L.V.

*c.m.*  
*mp*

Detailed description: Musical notation for Actor part B, featuring a string section with a dynamic of *mp* and a *c.m.* marking. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat, and a tempo marking of *sf*.

**A**

en cuerdas  
b m. *sf*  
L.V.

*c.m.*  
*mp*

Detailed description: Musical notation for Actor part A, similar to part B but with a dynamic of *mp* and a *c.m.* marking. It includes a treble clef, a key signature of one flat, and a tempo marking of *sf*.

**C**

en cuerdas  
b m. *sf*  
L.V.

*c.m.*  
*mp*

Detailed description: Musical notation for Actor part C, similar to parts A and B but with a dynamic of *mp* and a *c.m.* marking. It includes a treble clef, a key signature of one flat, and a tempo marking of *sf*.

**D**

en cuerdas  
b m. *sf*  
L.V.

*c.m.*  
*mp*

Detailed description: Musical notation for Actor part D, similar to parts A, B, and C but with a dynamic of *mp* and a *c.m.* marking. It includes a treble clef, a key signature of one flat, and a tempo marking of *sf*.

**E**

en cuerdas  
b m. *sf*  
L.V.

*c.m.*  
*mp*

Detailed description: Musical notation for Actor part E, similar to parts A, B, C, and D but with a dynamic of *mp* and a *c.m.* marking. It includes a treble clef, a key signature of one flat, and a tempo marking of *sf*.

**F**

en cuerdas  
b m. *sf*  
L.V.

*c.m.*  
*f*

Detailed description: Musical notation for Actor part F, similar to parts A, B, C, D, and E but with a dynamic of *f* and a *c.m.* marking. It includes a treble clef, a key signature of one flat, and a tempo marking of *sf*.

*salida*

en cuerdas  
b m. *sf*  
L.V.

*c.m.*  
*ff*

según al pianista  
con la mirada

Detailed description: Musical notation for Actor exit, featuring a dynamic of *ff* and a *c.m.* marking. It includes a treble clef, a key signature of one flat, and a tempo marking of *sf*. The instruction 'según al pianista con la mirada' is written below the notation.

# VIVO

*rapidamente*  
Mirado *sf*  
con la base de mano (b.m.)

*mf*

Detailed description: Musical notation for VIVO part, featuring a dynamic of *mf* and a tempo marking of *sf*. It includes a treble clef, a key signature of one flat, and a tempo marking of *sf*.

**A**

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

Detailed description: Musical notation for VIVO part A, featuring a dynamic of *pp* and a tempo marking of *sf*. It includes a treble clef, a key signature of one flat, and a tempo marking of *sf*.

**A**

*mp*

*mp*

*pp*

*pp*

Detailed description: Musical notation for VIVO part A, featuring a dynamic of *pp* and a tempo marking of *sf*. It includes a treble clef, a key signature of one flat, and a tempo marking of *sf*.

**C**

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

Detailed description: Musical notation for VIVO part C, featuring a dynamic of *mf* and a tempo marking of *sf*. It includes a treble clef, a key signature of one flat, and a tempo marking of *sf*.

**D**

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

Detailed description: Musical notation for VIVO part D, featuring a dynamic of *mf* and a tempo marking of *sf*. It includes a treble clef, a key signature of one flat, and a tempo marking of *sf*.

**E**

*f*

*f*

*f*

*f*

Detailed description: Musical notation for VIVO part E, featuring a dynamic of *f* and a tempo marking of *sf*. It includes a treble clef, a key signature of one flat, and a tempo marking of *sf*.

**F**

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

Detailed description: Musical notation for VIVO part F, featuring a dynamic of *ff* and a tempo marking of *sf*. It includes a treble clef, a key signature of one flat, and a tempo marking of *sf*.

# Pianista

**B**

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

Detailed description: Musical notation for Pianista part B, featuring a dynamic of *mf* and a tempo marking of *sf*. It includes a bass clef, a key signature of one flat, and a tempo marking of *sf*.

*salida*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

según al Mirado  
con la mirada

Detailed description: Musical notation for Pianista exit, featuring a dynamic of *ff* and a tempo marking of *sf*. It includes a bass clef, a key signature of one flat, and a tempo marking of *sf*. The instruction 'según al Mirado con la mirada' is written below the notation.

## Indicaciones:

1. Antes de entrar a esta página, se debe colocar un objeto que presione el pedal de resonancia y que impida que este vuelva a subir. Al finalizarla, se debe retirar el objeto.
2. La página muestra módulos en dupla correspondiente a la unión del pianista con el actor-mutado. Cada dupla debe ser tocada solo una vez. Se comienza por la dupla de entrada y se termina por la de salida. En medio quedarán ubicadas las duplas en letras.
3. Se avanzará en duplas, comenzando por la entrada y terminando por la salida quedando en medio, las restantes que podrán ser tocadas en otro orden diferente al correlativo.
4. Para comenzar, ambos entran al módulo juntos. Quien toque primero su módulo de la dupla resultará vencedor, señalando este hecho con.... Finalizada la primera batalla del torneo de duplas, habrá una pausa igual o menor a un segundo. A continuación, el vencedor de la dupla podrá entrar sorpresivamente a la siguiente y de manera inmediata por el perdedor, repitiendo la competencia.
5. Luego de la dupla de entrada y antes de la dupla de salida, cada vencedor podrá optar por la dupla siguiente u otra, con la condición de que no podrá repetir ni dejar de tocarlas todas.
6. En la dupla de salida, solo podrá tocar el vencedor de la dupla anterior.
7. El perdedor en la dupla de salida deberá quitar el objeto del pedal de resonancia.

*♩* = c.a. 110

**1**

Musical notation for measure 1, starting with a piano (*ppp*) dynamic. The notation includes a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a bass clef. The melody is written in a single line with a slur over the notes.

**7**

Musical notation for measures 7 and 10. Measure 7 starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measure 8 has a fortissimo (*fp*) dynamic. Measure 9 has a fortissimo (*ff*) dynamic. Measure 10 has a forte (*f*) dynamic. The notation includes a treble clef, a key signature of two sharps, and a bass clef.

**2**

Musical notation for measure 8, starting with a piano (*p*) dynamic. The notation includes a treble clef, a key signature of two sharps, and a bass clef.

**6**

Musical notation for measure 6, starting with a mezzo-forte (*mf sempre*) dynamic. The notation includes a treble clef, a key signature of two sharps, and a bass clef.

**3**

Musical notation for measure 3, starting with a pianissimo (*ppp*) dynamic. The notation includes a treble clef, a key signature of two sharps, and a bass clef.

**5**

Musical notation for measure 5, starting with a piano (*p*) dynamic. The notation includes a treble clef, a key signature of two sharps, and a bass clef.

**4**

Musical notation for measure 4, starting with a piano (*p*) dynamic. The notation includes a treble clef, a key signature of two sharps, and a bass clef.

## Indicaciones:

1. En esta página, el actor-mutado deberá accionar una tómbola que indicará, según la bola que salga, que es lo que deberá tocar el pianista.
2. Hay módulos que son posibles de leer de izquierda a derecha o de derecha a izquierda y cada uno de ellos con su respectiva llave.
3. La tómbola contiene 11 bolas enumeradas del 1 al 10 y una que tendrá el siguiente dibujo .
4.  = El pianista tendrá el mayor espacio posible de azar. En él, podrá improvisar extrayendo elementos de esta página o de cualquier otra de esta obra. Improvisar con elementos no presentes en esta pieza, tocar un fragmento de una obra de otro compositor, etc.
5. La página finaliza al tocar todos los módulos.

*Pianista*

*Actor*

*Piano*

Retirar, ambos músicos  
el cuerpo levemente  
del teclado, como  
contemplando  
la resonancia.

The image shows a musical score for two parts: *Pianista* and *Actor*. The *Pianista* part is written on a grand staff with treble and bass clefs. It features a single note on the treble clef staff with a sharp sign (#) and a dynamic marking of *sfz*. The bass clef staff has a series of notes with a dynamic marking of *sfz* and a fermata. The *Actor* part is written on a single staff with a bass clef and a dynamic marking of *sfz*. The score is enclosed in a rectangular frame with a decorative border. Below the score, there are performance instructions in Spanish: "Retirar, ambos músicos el cuerpo levemente del teclado, como contemplando la resonancia." The word "Piano" is written above the score.



## **Indicaciones:**

- 1. Durante esta página, tanto pianista como actor-mutado alternarán su turno para tocar, mientras el otro rodea el piano, como un satélite, desplazándose uno hacia la izquierda y el otro hacia la derecha, siempre partiendo desde la posición central del teclado del instrumento.**
- 2. Para comenzar cada turno, aquel que debe tocar comenzará escogiendo uno de los módulos presentes en la parte superior de la página.**
- 3. Acto seguido tocará las notas que están en las orbitas, que simbolizan cada vuelta realizada alrededor del piano. Es decir, en cada giro al piano se avanza una.**
- 4. A medida que se avanza en las orbitas las notas de las anteriores se irán heredando. Aumentando la densidad sonora y la velocidad de los acontecimientos.**
- 5. Ambos, pianista y actor-mutado, se encontrarán en la última orbita y tocarán juntos este último momento.**

# Resuello I

(grupo)

Para clarinete, marimba y violoncello.

Rodrigo Ávalos Tagle.

Chile, 2021.

## **Indicaciones generales:**

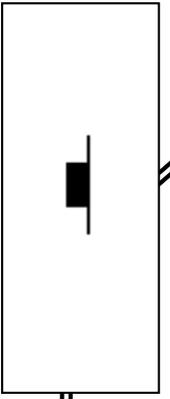
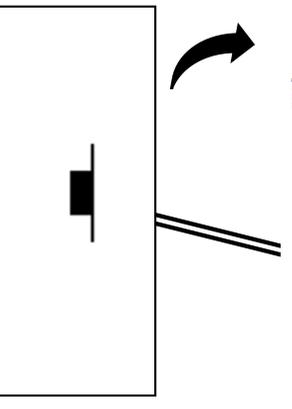
1. *Cada una de las páginas a continuación presentadas deben tocarse junto al piano solista, según corresponda su apariencia visual.*
2. *La escritura es proporcional y estará relacionada con lo que suceda musicalmente con el piano solista.*

“Escena I”  
Grupo.

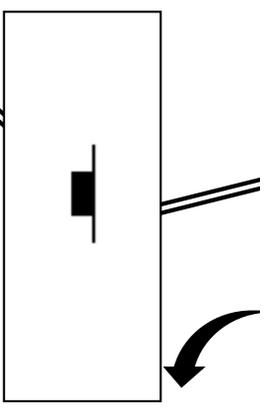
First system of musical notation for 'Escena I'. It features three staves: Clarinet (Cl), Maracas (Mar), and Violoncello (Vc). The Cl staff has a 'frull.' (trill) marking. The Mar staff has a 'p' dynamic marking. The Vc staff has a 'fp' dynamic marking. A 'N.' (ritardando) marking is present above the Cl staff. A double bar line is followed by a curved arrow pointing to the right.

Second system of musical notation. The Cl staff has a 'frull.' marking. The Mar staff has a 'p' marking. The Vc staff has a 'fp' marking. A 's.p.' (sotto voce) marking is present above the Mar staff. A 'Vc.' marking is present above the Vc staff. A double bar line is followed by a curved arrow pointing to the right.

Third system of musical notation. The Cl staff has a 'frull.' marking. The Mar staff has a 'p' marking. The Vc staff has a 'p' marking. A 'N.' marking is present above the Cl staff. A double bar line is followed by a curved arrow pointing to the right.



Fourth system of musical notation. The Cl staff has a 'frull.' marking. The Mar staff has a 'p' marking. The Vc staff has a 'fp' marking. A 'N.' marking is present above the Cl staff. A 's.p.' marking is present above the Vc staff. A double bar line is followed by a curved arrow pointing to the right.



Rodrigo Ávalos  
Tangle  
Chile, 2021.



Mutato

Vivo

Pianista

A

A

B

B

C

C

D

D

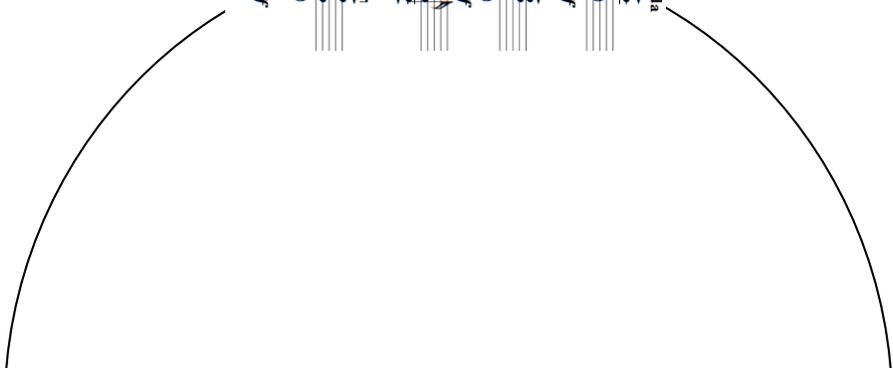
E

E

F

F

Salida



*J*=c.a. 110

Musical score for measures 1-2. The score is for Clarinet (Cl), Maracas (Mar), and Violoncello (Vc). Measure 1 features a Clarinet melody starting with a quarter note, followed by eighth notes, and a half note. The Maracas play a steady eighth-note accompaniment. The Violoncello provides a bass line with a mix of eighth and quarter notes. Dynamic markings include *ppp*, *pp*, and *p*. A *s.p.* (sordina) marking is present for the Violoncello.

Musical score for measures 3-4. The score is for Clarinet (Cl), Maracas (Mar), and Violoncello (Vc). Measure 3 continues the Clarinet melody with a half note and quarter notes. The Maracas and Violoncello accompaniment remains consistent. Dynamic markings include *mf*, *f*, and *p*. A *s.t.* (sordina) marking is present for the Violoncello.

Musical score for measures 5-6. The score is for Clarinet (Cl), Maracas (Mar), and Violoncello (Vc). Measure 5 features a Clarinet melody with a quarter note, eighth notes, and a half note. The Maracas and Violoncello accompaniment continues. Dynamic markings include *p*, *pp*, and *ppp*. A *s.p.* marking is present for the Violoncello.

Musical score for measures 7-8. The score is for Clarinet (Cl), Maracas (Mar), and Violoncello (Vc). Measure 7 features a Clarinet melody with a quarter note, eighth notes, and a half note. The Maracas and Violoncello accompaniment continues. Dynamic markings include *mf*, *f*, and *p*. A *s.t.* marking is present for the Violoncello.

Musical score for measures 9-10. The score is for Clarinet (Cl), Maracas (Mar), and Violoncello (Vc). Measure 9 features a Clarinet melody with a quarter note, eighth notes, and a half note. The Maracas and Violoncello accompaniment continues. Dynamic markings include *ppp*, *pp*, and *p*. A *s.p.* marking is present for the Violoncello.

Musical score for measures 11-12. The score is for Clarinet (Cl), Maracas (Mar), and Violoncello (Vc). Measure 11 features a Clarinet melody with a quarter note, eighth notes, and a half note. The Maracas and Violoncello accompaniment continues. Dynamic markings include *p*, *pp*, and *ppp*. A *s.p.* marking is present for the Violoncello.

Musical score for measures 13-14. The score is for Clarinet (Cl), Maracas (Mar), and Violoncello (Vc). Measure 13 features a Clarinet melody with a quarter note, eighth notes, and a half note. The Maracas and Violoncello accompaniment continues. Dynamic markings include *p*, *pp*, and *ppp*. A *s.p.* marking is present for the Violoncello.

This image displays a circular musical score for a chamber ensemble. The score is arranged in concentric arcs, with each instrument's part occupying a specific section. The instruments included are:

- Violins (Vc.):** Located in the outermost arc, playing the melody with dynamic markings such as *pp*, *mp*, *f*, and *ff*.
- Violas (Vc.):** Located in the second arc from the outside, providing harmonic support with dynamic markings like *pp*, *mp*, *f*, and *ff*.
- Celli (Cl.):** Located in the third arc from the outside, playing a bass line with dynamic markings including *pp*, *mp*, *f*, and *ff*.
- Double Basses (Cb.):** Located in the fourth arc from the outside, playing a bass line with dynamic markings such as *pp*, *mp*, *f*, and *ff*.
- Woodwinds:** Flutes (Fl.), Oboes (Ob.), Clarinets (Cl.), and Bassoons (Fg.) are positioned in the inner arcs, playing melodic and harmonic parts with dynamic markings like *pp*, *mp*, *f*, and *ff*.
- Percussion (Mar.):** Located in the center of the score, playing a rhythmic accompaniment with dynamic markings such as *pp*, *mp*, *f*, and *ff*.

The score is written in a common time signature (C) and features a variety of dynamic markings, including *pp* (pianissimo), *mp* (mezzo-piano), *f* (forte), and *ff* (fortissimo). The notation includes treble and bass clefs, stems, beams, and various articulation marks. The overall layout is circular, with dashed lines separating the instrument parts.

# **Resuello II**

*Para clarinete bajo.*

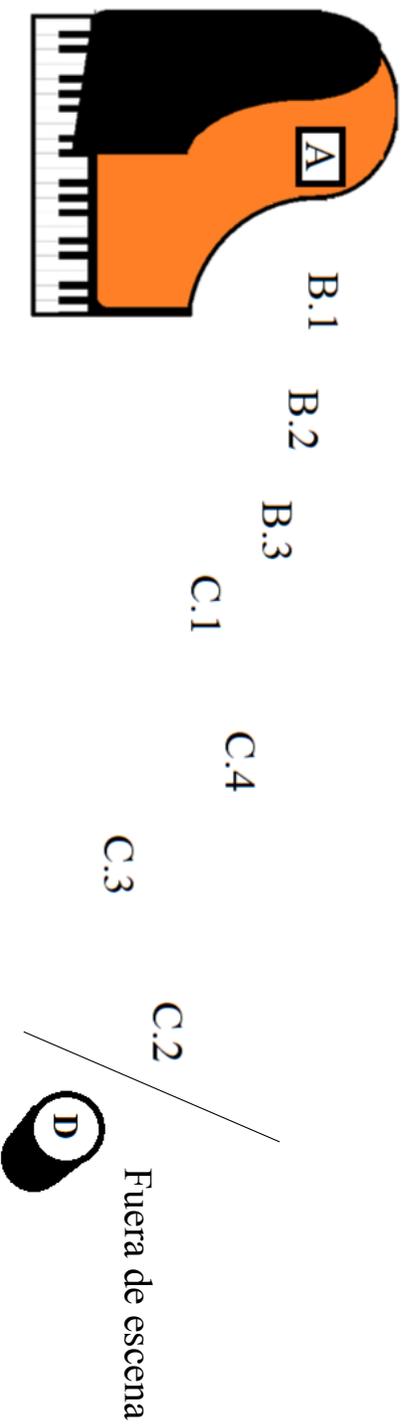
*Rodrigo Ávalos Tagle.*

*Chile, 2021.*

## Indicaciones generales.

- La obra está compuesta por cuatro partes identificadas por letras. Estas deben ser tocadas en orden secuencial.
- Se deben tocar todos los módulos.
- En el caso de A, el/la clarinetista avanzará de un módulo a otro según lo permitan las flechas:
  - ◄-----► es posible avanzar y retroceder al módulo anterior.
  - es posible avanzar, pero no retroceder.
- En el caso de B, el/la clarinetista avanzará según el orden dado. Los recuadros deben ser "llenados" con trémolos pertenecientes a "A.I.". A estos se les asignará un número y deben repetirse cada vez que estos reaparezcan.
- En el caso de C, el/la clarinetista deberá avanzar a través de los 3 sistemas. Cada uno de ellos corresponde a un tipo de movimiento identificados con las siguientes imágenes:
  -  = levantar la campana del clarinete todo lo posible.
  -  = posición normal.
  -  = esconder la campana del clarinete todo lo posible.
- En el caso de D, es similar a A.

Disposición espacial:



# A1

Con la campana dentro de la caja de resonancia del piano (pedal resonancia presionado).

Rodrigo Álvarez  
Tangle  
Chile, 2021.

## “Escena II” para clarinete bajo.

90 -120 seg.

Sacar la campana de la caja de resonancia.

*♩* = ca. 75 e rubato

The image shows a musical score for two staves, likely for a guitar or similar instrument. The score is written in a single system with two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music consists of several measures with various dynamics and performance markings. The first measure of the top staff has a box containing the number '1'. The second measure of the top staff has a box containing the number '2'. The bottom staff has a box containing the number '1' in the second measure. The score includes various dynamics such as *p*, *f*, *sfz*, *d*, *dd*, and *fu*. There are also performance markings like '1' and '2' in boxes, and a 'rit.' marking. The score is written in a single system with two staves.

Musical score for a vocal line. The score consists of two systems of staves. The first system includes dynamic markings  $f$ ,  $ff$ ,  $sfz$ , and  $ffz$ , along with performance instructions "flaut." and "flaut.". The second system includes dynamic markings  $f$ ,  $ff$ , and  $ffz$ , along with performance instructions "flaut." and "flaut.". The score features various musical notations such as slurs, ties, and fermatas.

Musical score for Flute 3, measures 1-12. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is in 4/4 time. The first measure (1) starts with a dynamic marking of *f* and a *flatt.* instruction. The second measure (2) has a dynamic marking of *f* and a *flatt.* instruction. The third measure (3) has a dynamic marking of *f* and a *flatt.* instruction. The fourth measure (4) has a dynamic marking of *f* and a *flatt.* instruction. The fifth measure (5) has a dynamic marking of *f* and a *flatt.* instruction. The sixth measure (6) has a dynamic marking of *f* and a *flatt.* instruction. The seventh measure (7) has a dynamic marking of *f* and a *flatt.* instruction. The eighth measure (8) has a dynamic marking of *f* and a *flatt.* instruction. The ninth measure (9) has a dynamic marking of *f* and a *flatt.* instruction. The tenth measure (10) has a dynamic marking of *f* and a *flatt.* instruction. The eleventh measure (11) has a dynamic marking of *f* and a *flatt.* instruction. The twelfth measure (12) has a dynamic marking of *f* and a *flatt.* instruction. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

The image displays a complex musical score for guitar, organized into several systems. Each system consists of a standard musical staff and a corresponding guitar tablature staff. The notation includes various rhythmic and melodic elements, such as sixteenth-note patterns and slurs. Dynamic markings like *sf* (sforzando) are present throughout. A specific instruction, *gliss. arm.*, is written above a section of the score. The tablature uses numbers 1-6 to represent fret positions and includes symbols for bends and vibrato. The score is written in a key signature with one sharp (F#) and a common time signature (C).

C 2

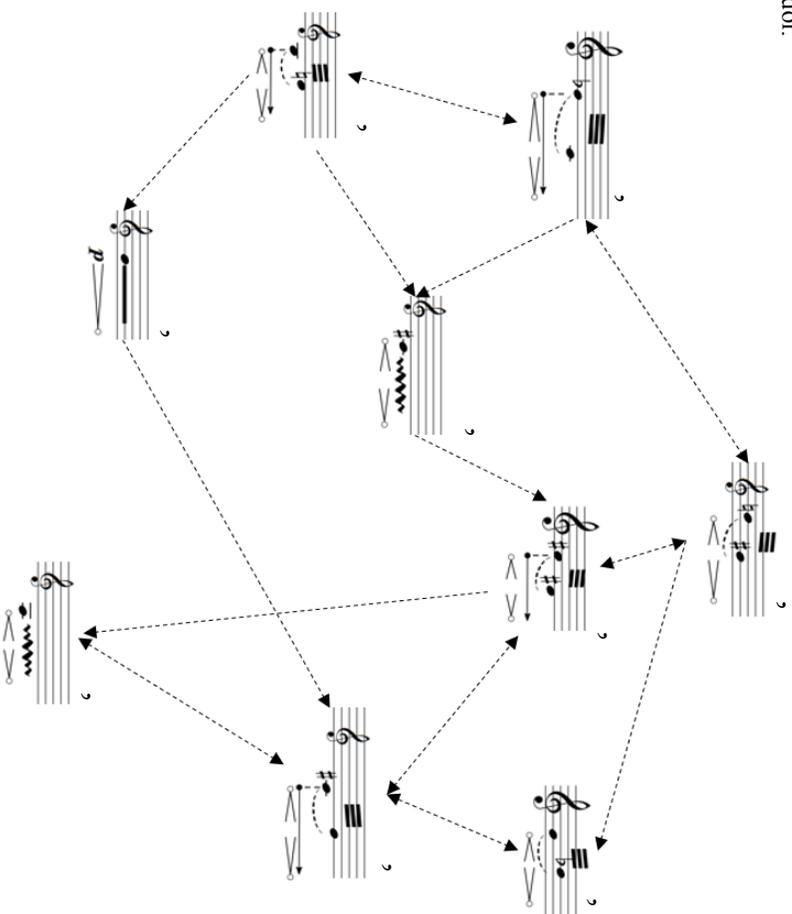
This musical score is for guitar and voice, labeled 'C 2'. It consists of two systems of staves. The first system includes a guitar staff and a voice staff. The guitar staff features a complex melodic line with various ornaments and techniques, including a 'gliss. arm.' (glissando arm) and a 'M' (mordent) symbol. The voice staff has a vocal line with a 'ff' (fortissimo) dynamic marking and a 'dd' (double dot) symbol. The second system continues the guitar and voice parts. The guitar staff shows further melodic development with 'gliss. arm.' and 'M' markings. The voice staff includes a 'dd' marking and a 'x' symbol. The score is written in a standard musical notation style with treble clefs and a key signature of one sharp (F#).

This musical score is for guitar and bass. It consists of several systems of notation. The guitar part is written in treble clef, and the bass part is in bass clef. The score includes various rhythmic patterns, such as sixteenth-note runs and dotted rhythms, often indicated by wavy lines and arrows. Dynamic markings include *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *sfz* (sforzando). There are also performance instructions like *(divertis)* and *scissors* with a drawing of a pair of scissors. The notation includes many accidentals (sharps and naturals) and complex rhythmic groupings. The bass part features a prominent sixteenth-note pattern in the first system, followed by a section with a wavy line and *sfz* marking. The guitar part has a section with a wavy line and *f* marking, and another section with a wavy line and *mf* marking. The score is divided into several systems, with some systems containing multiple staves for different guitar parts.



# A2

Con la campana dentro del recipiente resonador:



50 seg.

# **Resuello II**

**(grupo)**

**Para flauta en sol y violín.**

**Rodrigo Ávalos Tagle.**  
**Chile, 2021.**



**Meza 90 e rubato**  
*continuar en caja de resonancia*  
*de resonancia*

Flauta en sol  
Clarinet bajo  
Violin

7 16 9 16 10 16 7 16 6 16

*continuar en caja de resonancia*

*Meza 90 e rubato*

Flaut.  
Cl. B.  
Fl. sol  
Vln.

8 16 4 16 6 16 8 16 7 16 6 16

*continuar en caja de resonancia*

*Meza 90 e rubato*

B2

Musical score for B2, measures 15-32. The score is written for Fl. sol, Cl. B., Vln., Hant., and J.W. The key signature has one sharp (F#). The score includes various dynamics such as *sfz*, *pp*, *f*, and *sfz*. Performance markings include *s.l.*, *n.*, and slurs. The Fl. sol part has measures 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, and 32. The Cl. B. part has measures 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, and 32. The Vln. part has measures 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, and 32. The Hant. part has measures 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, and 32. The J.W. part has measures 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, and 32.

Musical score for B2, measures 33-40. The score is written for Fl. sol, Cl. B., Vln., Hant., and J.W. The key signature has one sharp (F#). The score includes various dynamics such as *sfz*, *pp*, *f*, and *sfz*. Performance markings include *s.p.*, *n.*, and slurs. The Fl. sol part has measures 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, and 40. The Cl. B. part has measures 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, and 40. The Vln. part has measures 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, and 40. The Hant. part has measures 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, and 40. The J.W. part has measures 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, and 40.







The image shows a musical score for Flute 1 (Fl.) and Violin (Vln.). The Flute part is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features several dynamic markings: *f* (forte), *sfz* (sforzando), *mp* (mezzo-piano), and *p* (piano). There are also performance instructions in boxes: "Alzarse de la c.f." (rise from the cello), "Acercarse a c.f." (move closer to the cello), and "salriendo poco a poco del escenario" (exit the stage gradually). The Violin part is written in treble clef and includes dynamic markings like *mp* and *d* (deciso). It also has performance instructions: "Acercarse a c.f." and "Alzarse de la c.f.". A section of the Flute part is marked "(dientes)" (teeth) with a wavy line indicating a specific articulation. The score is divided into measures by vertical bar lines, with some measures containing complex rhythmic patterns and slurs.

C 4 fuera del escenario

Fl. j.w.

Vln. gliss. fuera del escenario

gliss. arm. ff sf sf



# **Resuello III**

*Para Flauta en Do.*

*Rodrigo Ávalos Tagle.*

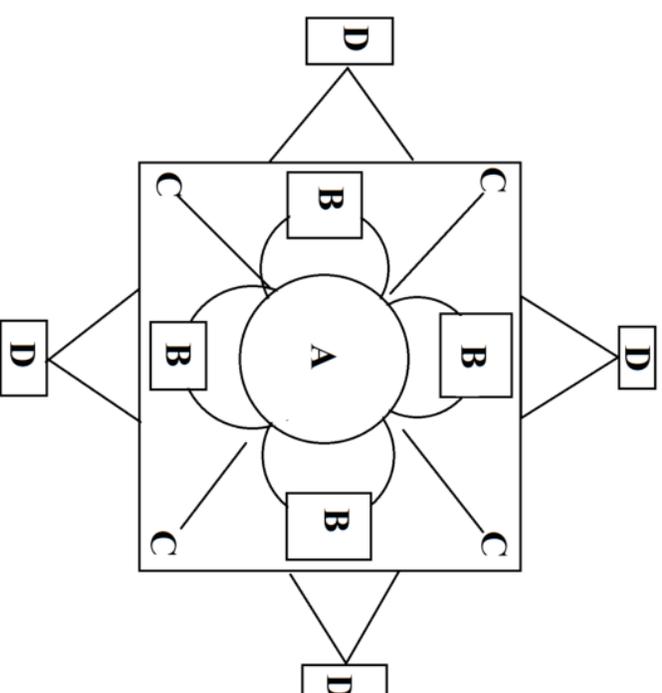
*Chile, 2021.*

### **Indicaciones generales.**

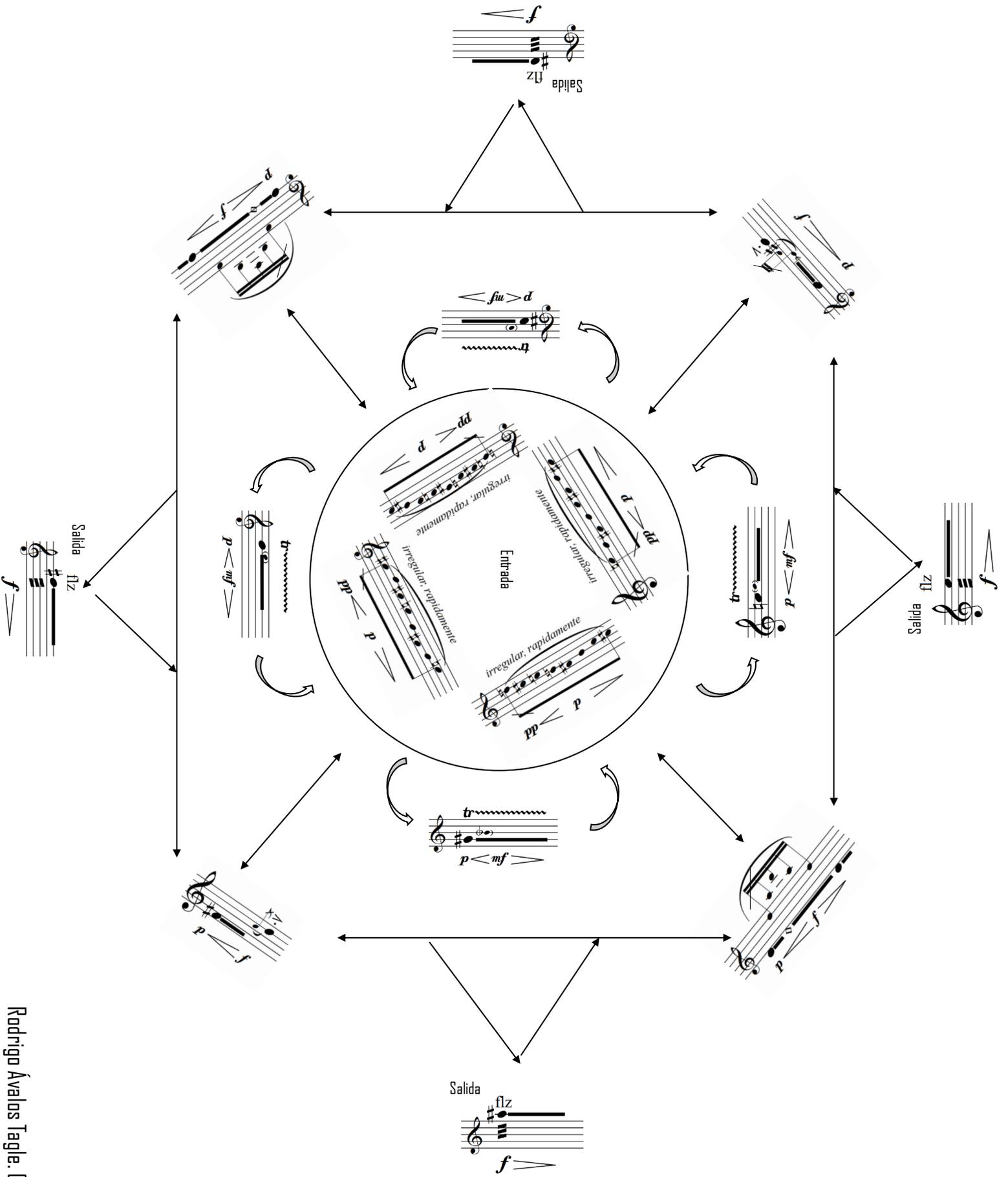
- La obra está compuesta por tres partes.
- Se deben tocar íntegramente todas las páginas.
- Cada página puede tocarse hasta dos veces. La primera vez de forma íntegra y la segunda, solo una parte de ella.
- El orden en las que se combinan entre ellas queda a elección del intérprete.
-  = Repetir el fragmento libremente.

Indicaciones:

1. La partitura no tiene puntos de referencias geográficos. El interprete las determinará.
2. El interprete tocará la pieza girando sobre los 4 puntos cardinales siguiendo el diagrama de esta manera:
  - a) La pieza inicia en el centro (A). Es posible repetir cualquiera de los componentes de A hasta 4 veces y se puede volver a él cada vez de se desee.
  - b) Para pasar a B debe haber sucedido A. Cada repetición de B debe estar mediada por A.
  - c) Para tocar C debe haber sido tocadas al menos 3 veces B. El grupo C puede moverse entre sus componentes de izquierda a derecha, de derecha izquierda o volviendo al centro. Una vez alcanzado C, A puede ir a B o a C libremente.
  - d) El grupo D es el grupo de término. Sólo es posible escoger uno.
- 3.- Mantener el carácter agitado de la pieza.







*♩* = c.a. 70

Entrada

Calmo

Salida

# Resuello III

(grupo)

Para piano toy, percusiones, violín y violonchelo .

Rodrigo Ávalos Tagle.

Chile, 2021.

### **Indicaciones generales.**

- La obra está compuesta por tres partes.
- Se deben tocar íntegramente todas las páginas.
- Cada página puede tocarse hasta dos veces. La primera vez de forma íntegra y la segunda, solo una parte de ella.
- El orden en las que se combinan entre ellas queda a elección del intérprete.



**Pia mosso**

Glockenspiel

Piano

Violin

Violonchelo

3.

x 3-4

x 2-3

x 3-4

x 3-4

3.

s.f.

*p*

*pp*

*s.p.*

*s.p.*

*Hic. III. c.*

3.

3.

3. Repetir la veces que sean necesarias mientras la flauta se encuentra en el centro, el pianista podrá repetir los fragmentos dentro de los recuadros las veces indicadas luego de la primera lectura del trozo musical.

4. Escoger un fragmento y tocarlos espaciadamente mientras el flautista esta en el centro del espacio escénico.

Tranquillamente

Gong *mp*

Piano *p*

Violin *Tranquillamente*

Violonchelo

*mf*

*p*

*Tranquillamente*

*f*

*mf*

*f*

*fff*

*f*

*fff*

# Resuello IV

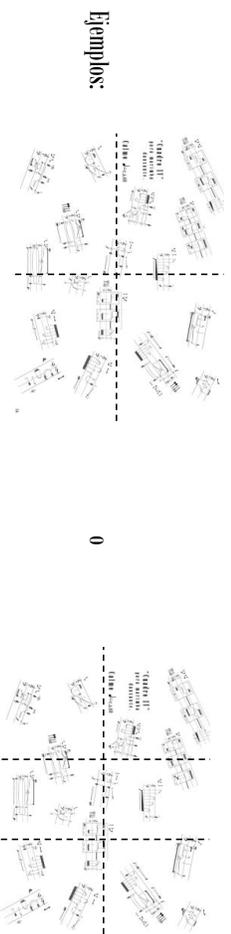
*Para Marimba danzante.*

*Rodrigo Ávalos Tagle.*

*Chile, 2021.*

# Indicaciones generales:

1. Resuello IV requiere dos ejecutantes; un percusionista, que debe memorizar la partitura, y el danzante, que desplazará físicamente, la marimba, según los signos que aparezcan sobre cada recuadro.
2. El percusionista deberá ejecutar los gestos propuestos en la partitura dentro de los campos determinados.
3. La posición del percusionista, en la marimba, será la tradicional. El danzante deberá ubicarse frente a este, por el otro lado del instrumento. Su posición, será la que defina la dirección de los movimientos de cada recuadro.
4. La partitura es, a es a su vez, una planta de espacio escénico. Por lo que, entre ambos ejecutantes, se debe cuadrricular la partitura como se cuadrificará el escenario donde se realizará la obra, según convenga.



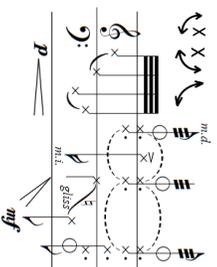
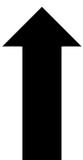
5. Se debe determinar un cuadrante de salida y de llegada. Este camino de lectura del Resuello IV, podrá ser determinado por ambos músicos, trabajando por consenso o sorpresivamente por el danzante, siguiendo las indicaciones que se encuentran en la partitura.
6. Es posible pasar por cada cuadrante más de una vez, pero no más de tres.
7. Cada cuadrante contendrá fragmentos musicales de los cuales se deben tocar al menos uno antes de avanzar al siguiente.
8. A su vez, cada fragmento musical propone maneras de mover la marimba dentro del cuadrante. Los fragmentos ubicados en los límites de los cuadrantes pueden ser utilizados como puentes para pasar de uno a otro.
9. Todos los desplazamientos, movimientos y fragmentos musicales deben ser realizados con la mayor fluidez posible.
10. Se sugiere utilizar una marimba de 5 octavas.

# Sobre la lectura:

Cada fragmento está compuesto por:

Ejemplo:

Secuencia de movimientos posibles en el fragmento musical.



Partitura: Esta compuesta por tres campos presentes a partir de las líneas:



## Simbología:

Movimientos:

- $\curvearrowright$  = El danzante moverá la marimba de forma semicircular (45°), desde un costado de ella, hacia su izquierda, hacia delante o hacia atrás.
- $\curvearrowleft$  = El danzante moverá la marimba de forma semicircular (45°), desde un costado de ella, hacia su derecha, hacia delante o hacia atrás.
- $\updownarrow$  = El danzante moverá la marimba en línea recta, desde el centro de ella, hacia delante o hacia atrás.
- $\leftrightarrow$  = El danzante moverá la marimba en línea recta, desde el centro de ella, hacia izquierda o hacia la derecha.
- $\curvearrowright$  = El danzante moverá la marimba de forma semicircular (45°), desde el centro de ella, hacia su izquierda, hacia delante o hacia atrás.
- $\curvearrowleft$  = El danzante moverá la marimba de forma semicircular (45°), desde el centro de ella, hacia su derecha, hacia delante o hacia atrás.

2.- Marimba:

n. = En el nodo.

c. = En el centro.

$\updownarrow$  = Trémolo sobre una nota.

$\updownarrow$  = Trémolo sobre dos notas con la misma mano.

$\updownarrow$  = Trémolo con manos alternadas.

$\curvearrowright$  = Trémolo sobre una nota, con una sola mano, con una baqueta sobre la tecla y la otra debajo de ella.

Todos los trinos serán de semitono o tono ad libitum.

$\updownarrow$  = Baqueta dura.

$\updownarrow$  = Baqueta blanda.

Para aquellos fragmentos en los cuales el tipo de baquetas no este determinada, es posible utilizar baquetas o mazos, que el percusionista estime conveniente, del amplio espectro existente.

# “Resuello IV” para marimba danzante.

Calmo  $\text{♩} = \text{c.a.60}$

First system of musical notation for 'Resuello IV'. It consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is in 4/4 time. The first measure starts with a dynamic of *p* and includes a marimba icon. The second measure has a dynamic of *mp*. The third measure has a dynamic of *mf*. There are various articulation marks, including 'x' and '>', and a 'gliss.' marking. A '1.' marking is also present.

Second system of musical notation. It continues the single staff with a treble clef and one sharp. The first measure has a dynamic of *p*. The second measure has a dynamic of *sf*. There are articulation marks 'x' and '>'.

Third system of musical notation. It continues the single staff with a treble clef and one sharp. The first measure has a dynamic of *mp*. The second measure has a dynamic of *p*. The third measure has a dynamic of *f*. There are articulation marks 'x' and '>'.

Fourth system of musical notation. It continues the single staff with a treble clef and one sharp. The first measure has a dynamic of *mf*. There are articulation marks 'x' and '>'.

Fifth system of musical notation. It continues the single staff with a treble clef and one sharp. The first measure has a dynamic of *p*. The second measure has a dynamic of *mf*. There are articulation marks 'x' and '>'.

Sixth system of musical notation. It continues the single staff with a treble clef and one sharp. The first measure has a dynamic of *sf*. There are articulation marks 'x' and '>'.

Seventh system of musical notation. It continues the single staff with a treble clef and one sharp. The first measure has a dynamic of *p*. The second measure has a dynamic of *mf*. The third measure has a dynamic of *sf*. There are articulation marks 'x' and '>'.

Eighth system of musical notation. It continues the single staff with a treble clef and one sharp. The first measure has a dynamic of *mf*. The second measure has a dynamic of *f*. There are articulation marks 'x' and '>'.

Ninth system of musical notation. It continues the single staff with a treble clef and one sharp. The first measure has a dynamic of *mf*. The second measure has a dynamic of *sf*. There are articulation marks 'x' and '>'.

Tenth system of musical notation. It continues the single staff with a treble clef and one sharp. The first measure has a dynamic of *pp*. The second measure has a dynamic of *sf*. There are articulation marks 'x' and '>'.

Eleventh system of musical notation. It continues the single staff with a treble clef and one sharp. The first measure has a dynamic of *pp*. There are articulation marks 'x' and '>'.

Twelfth system of musical notation. It continues the single staff with a treble clef and one sharp. The first measure has a dynamic of *p*. The second measure has a dynamic of *mf*. There are articulation marks 'x' and '>'.

Thirteenth system of musical notation. It continues the single staff with a treble clef and one sharp. The first measure has a dynamic of *mf*. There are articulation marks 'x' and '>'.

Fourteenth system of musical notation. It continues the single staff with a treble clef and one sharp. The first measure has a dynamic of *p*. The second measure has a dynamic of *mf*. There are articulation marks 'x' and '>'.

Fifteenth system of musical notation. It continues the single staff with a treble clef and one sharp. The first measure has a dynamic of *mp*. The second measure has a dynamic of *sf*. There are articulation marks 'x' and '>'.

Sixteenth system of musical notation. It continues the single staff with a treble clef and one sharp. The first measure has a dynamic of *p*. The second measure has a dynamic of *sf*. There are articulation marks 'x' and '>'.

Seventeenth system of musical notation. It continues the single staff with a treble clef and one sharp. The first measure has a dynamic of *p*. There are articulation marks 'x' and '>'.

Ord.  
f  
mf

f

f  
mf

mf sempre  
c n c n  
sustentando en el tubo  
ah

f  
dim

mf

ppp sempre  
c n c n c n  
sustentando en el tubo  
ah

f  
mf

mp  
c n

f  
mf

mf

f  
dim

ppp

dim  
c n

mf

mf

dim

ppp

ppp

# **Resuello IV**

*(clarinete en Bb)*

*Rodrigo Ávalos Tagle.*

*Chile, 2021.*

# Indicaciones generales:

1. La partitura es, a es a su vez, una planta de espacio escénico. El clarinetista deberá seguir a la marimba danzante tocando los fragmentos musicales dados, en cualquier orden, desde el comienzo hasta el final de la puesta en escena da la obra “Resuello IV”. Pudiendo repetirlos las veces que sean necesarias y, luego de haberlos tocado una vez de forma íntegra, es posible solo tocar extractos de ellos.

# "Resuello VI"

para Marimba.  
(Clarinete)

Rodrigo Ávalos Tagle  
Chile, 2022.

$\text{♩} = 70$  Delicado

pp mf pp mf

d pp

dd mf

d pp mf

d pp

dd

# Resuello V

Para violín solo

**Rodrigo Ávalos Tagle**  
**2022, Chile**

## **Indicaciones generales**

- La partitura trabaja en dos niveles: El pentagrama, con su escritura tradicional, y un bigrama que indica los movimientos que debe realizar el arco.
- Al momento de soplar sobre la “r” en la caja del violín, el músico-performer, debe utilizar el espacio escénico para desplazarse con el instrumento, pudiendo caminar, sentarse en el suelo, agacharse, etc.





senza arco

acercar la boca a la *f* de la caja.

*pp*

# Resuello V

Para violín solo

## **Indicaciones generales**

- La partitura trabaja en dos niveles: El pentagrama, con su escritura tradicional, y un bigrama que indica los movimientos que debe realizar el arco.
- Al momento de soplar sobre la “r” en la caja del violín, el músico-performer, debe utilizar el espacio escénico para desplazarse con el instrumento, pudiendo caminar, sentarse en el suelo, agacharse, etc.

# "Resuello V"

grupo

para flauta en sol, clarinete bajo, círotalos tibetanos, piano y violoncello

20 seg.

Rodrigo Ávalos Tagle  
Chile, 2022

The musical score is written for five instruments: Flauta en Sol, Clarinete Bajo, Percusión, Piano, and Violonchelo. The Flauta en Sol part is in treble clef and features a melodic line with dynamic markings such as *pp*, *flatt.*, and *p*. The Clarinete Bajo part is in bass clef and consists of rhythmic patterns with dynamic markings like *sfz pp* and *pp*. The Percusión part is in bass clef and includes a section for círotalos tibetanos with dynamic markings *pp* and *d*. The Piano part is in treble clef and features a melodic line with dynamic markings *pp sempre* and *pp*. The Violonchelo part is in bass clef and includes a section with dynamic markings *pp* and *s.p.*, and a section with dynamic markings *pp* and *V*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Cada instrumento independiente de los otros, respetando el tiempo estimado por página

20 seg.

Fl.

Flute staff with notes, slurs, and dynamic markings. Includes a wavy line with the instruction "como whistle tones" and a "flatt." marking.

Cl. Baj.

Clarinet Bass staff with notes and dynamic markings. Includes "pp" and "sfz" markings.

Perc.

Percussion staff with notes and dynamic markings. Includes "pp" markings.

Pno.

Piano staff with notes and slurs.

Vc.

Violoncello staff with notes, slurs, and dynamic markings. Includes "gliss" markings.

20 seg.

Fl.

Flute staff with notes, rests, and dynamics including *fatt.* and *p*.

Cl. Baj.

Clarinet Bass staff with notes, rests, and dynamics including *sfz p*, *sfzp*, *sfz p*, *sfz*, *d*, *sfz*, *sfz*, and *sfz mp*.

Perc.

Percussion staff with notes and rests.

Pno.

Piano staff with notes, rests, and dynamics including *sfz*.

Vc.

Violoncello staff with notes, rests, and dynamics including *pppp*.

20 seg

Fl.

Musical staff for Flute (Fl.). The staff contains a whole note chord consisting of two notes: F#4 (first space) and G#4 (second space). A slur is placed over the notes, with the marking "j.w." (jubilant) written above it. A breath mark (an arrow pointing to the right) is located below the staff at the end of the note.

Musical staff for Percussion (Perc.). The staff contains a whole note chord consisting of two notes: F#4 (first space) and G#4 (second space). A slur is placed over the notes, with the marking "j.w." (jubilant) written above it. A breath mark (an arrow pointing to the right) is located below the staff at the end of the note.

Perc.

Musical staff for Piano (Pno.). The staff contains a whole note chord consisting of two notes: F#4 (first space) and G#4 (second space). A slur is placed over the notes, with the marking "j.w." (jubilant) written above it. A breath mark (an arrow pointing to the right) is located below the staff at the end of the note.

Pno.

Musical staff for Violoncello (Vc.). The staff contains a whole note chord consisting of two notes: F#4 (first space) and G#4 (second space). A slur is placed over the notes, with the marking "j.w." (jubilant) written above it. A breath mark (an arrow pointing to the right) is located below the staff at the end of the note.

Vc.

Musical staff for Violin (Vc.). The staff contains a whole note chord consisting of two notes: F#4 (first space) and G#4 (second space). A slur is placed over the notes, with the marking "gliss" (glissando) written below it. A breath mark (an arrow pointing to the right) is located below the staff at the end of the note.

# Resuello VI

Para violoncello solo

**Rodrigo Ávalos Tagle**  
**2022, Chile**

## **Indicaciones generales**

- La obra requiere de una maquina de loop manejado por el músico.
- La obra requiere del uso de un slide.
- La grabación del loop debe realizarse en los fragmentos indicado por: 1) un círculo rojo (●), indicando la activación del proceso de grabación, y 2) un círculo rojo, sin relleno de color, (○), indicando la desactivación del proceso de grabación.
- La obra puede comenzar por cualquier fragmento.
- Al leer todos los fragmentos el intérprete debe salir del escenario mientras la grabación sigue sonando por, al menos, 1 minuto y medio.
- La grabación será detenida por quien suba al escenario luego de la salida del instrumentista.

# "Resuello VI"

para violoncello solo.

Rodrigo Ávalos Tagle  
Chile, 2022.

**♩=70 Delicado**

s.p. → m.s.p. s.p. c/slide n. s.t. n. s.p. m.s.p. s.p. n. s.p.

*pp* *mf* *mf* *mf* *mf*

*molto vib.*

c/slide *p* *ppp* *p* *pp* *pp*

*molto vib.*

c/slide m.s.p. n. s.p. n. s.t. s.p. *d* *mf* *f*

*gliss. Mc.*

c/slide v. s.p. *d* *mf* *f* c/slide *d*

Musical score for guitar, top system. It features a bass clef on the left and a treble clef on the right. The bass line starts with a note on the 5th string, 2nd fret, followed by a slide up to the 3rd fret. The treble line has a note on the 1st string, 2nd fret, followed by a slide up to the 3rd fret. There are various dynamics and articulations: *f* (forte), *gliss. rapido* (glissando, rapid), and *s.p.* (sotto piano). The notation includes notes, slides, and guitar-specific symbols like *dd* and *ddd*.

Musical score for guitar, middle system. It features a treble clef. The notation includes notes, slides, and guitar-specific symbols like *ddd* and *p*. There are dynamics like *f* and *p*. The notation includes notes, slides, and guitar-specific symbols like *ddd* and *p*.

Musical score for guitar, bottom system. It features a bass clef. The notation includes notes, slides, and guitar-specific symbols like *dd*. There are dynamics like *f* and *p*. The notation includes notes, slides, and guitar-specific symbols like *dd*.

Diagram of guitar fretboard showing fingerings and slides. It illustrates a sequence of notes on the 5th string: 2nd fret (finger 1), 3rd fret (finger 2), 4th fret (finger 3), and 5th fret (finger 4). Slides are indicated by arrows between the 2nd and 3rd frets, and between the 3rd and 4th frets.

Musical score for guitar, bottom system. It features a bass clef on the left and a treble clef on the right. The bass line starts with a note on the 5th string, 2nd fret, followed by a slide up to the 3rd fret. The treble line has a note on the 1st string, 2nd fret, followed by a slide up to the 3rd fret. There are various dynamics and articulations: *f* (forte), *lo más f. pass.* (lo más fuerte, passivo), and *detrás del puente* (behind the bridge). The notation includes notes, slides, and guitar-specific symbols like *ddd* and *dd*.

# **Resuello VII**

**Para voz**

**Rodrigo Ávalos Tagle**

**2022, Chile**

## Indicaciones generales

- El escenario debe contar con una silla, ubicada a tres o cuatro metros de distancia del punto de partida de la obra.
- Las marcas de ensayo (indicadas con números romanos) indican las posiciones que adoptará el cuerpo:
  - I De pie
  - II Incado, erguido
  - III Incado, genupectoral
  - IV Tumbado en el piso
  - V Sentado en la silla
  - VI De pie
  - VII De pie
- La pronunciación fonética es en castellano.

## Simbología

● = Sonido (hablado, cantado) corto.

● = Sonido (hablado, cantado) continuo.

← = Inhalar, como un jadeo.

△ = susurro corto.

△ = susurro continuo.

⊖ = límite agudo, lo más agudo posible.

⊕ = límite grave, bajo él, el habla.

⊖ = percutido.

a(h) = fonemas en minúsculas ejecutar con dinámica *p*.

A(H) = fonema en mayúscula ejecutar con dinámica *f*.

+ = cerrado.

○ = abierto.

Ⓢ = cabeza

Ⓟ = pecho

Ⓐ = abdomen

Ⓜ = muslo

Ⓢ = suelo

Ⓕ = lejos del cuerpo

Ⓒ = cerca del cuerpo

x = golpes

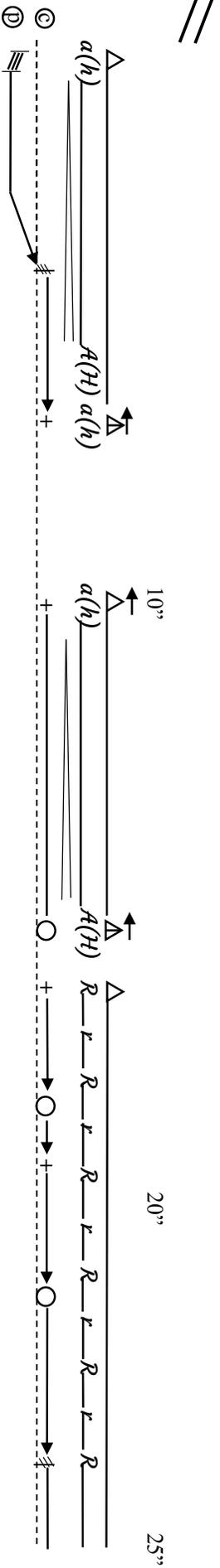
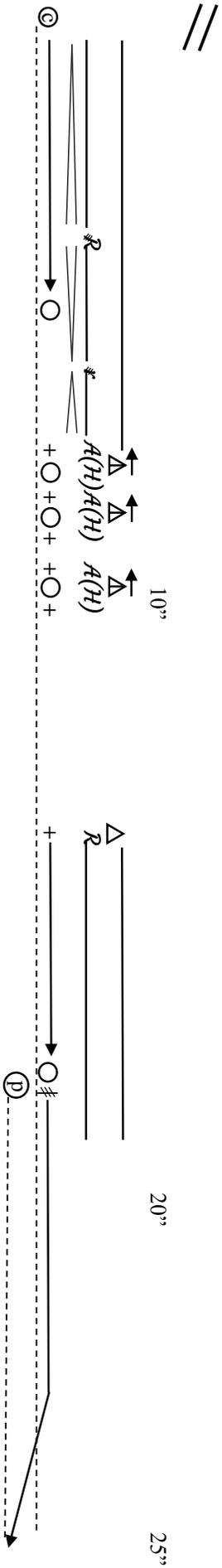
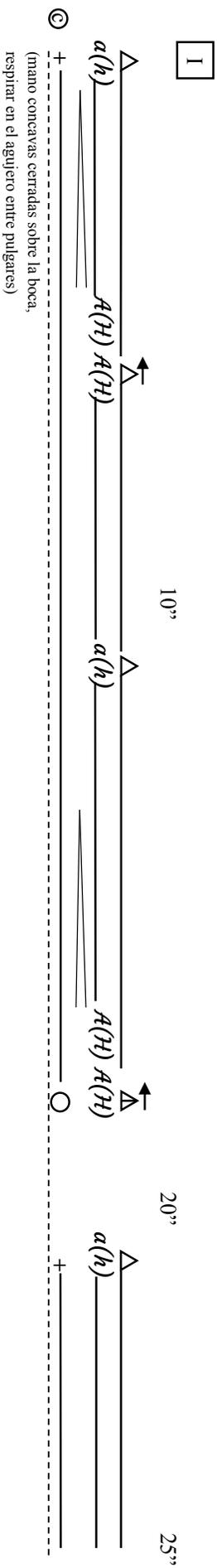
~ = indica la direccionalidad de los movimientos de las manos.

≠ = trémolo de manos independientes, como si tiritara sobre el cuerpo.

≡ = trémolo con manos alternadas sobre el cuerpo.

“Resuello VII”  
para voz.

Rodrigo Ávalos Tagle  
Chile, 2022



**II**

(natural)

10'''      20'''      25'''

10'''      20'''      25'''

(mover rápidamente la cabeza hacia atrás de forma vertical)

10'''      20'''      25'''

(pos. nor.)      (hacia delante)      (pos. nor.)

(golpes con palma abierta) (manos ad. Lib.)

10'''      20'''      25'''

(deslizar las manos por el cuerpo. Hacia abajo con la palma abierta. Hacia arriba rasguñado).

(pos. nor.)

10'''      20'''      25'''

(hacia atrás)(pos. nor.)

10'''      20'''      25'''

(hacia atrás)

10'''      20'''      25'''

(hacia delante)

s  $\Delta$  u(h)  $\Delta$  s  $\Delta$  H  $\Delta$  u(h)  $\Delta$  e(h)  $\Delta$  e(h)  $\Delta$  e(h)  $\Delta$  e(h)

10" 20" 25"

(C) (D) (a) (m)

(hacia atrás)

(tocar el piso con la cabeza)

S

(estirando los brazos, haciendo movimientos circulares como un reconocimiento).

$\Delta$  u(h)  $\Delta$  s u(h)  $\Delta$  e(h)  $\Delta$  e(h)  $\Delta$  s uell  $\Delta$  PP ll PP  $\Delta$  u

10" 20" 25"

(lej.) (cer)

(Deslizar las manos por el suelo.  
Hacia la lejanía con palmas abiertas.  
Hacia la cercanía, rasguñando.)

$\Delta$  s  $\Delta$  e(h)  $\Delta$  e(h)  $\Delta$  ll  $\Delta$  PP  $\Delta$  s u(h)  $\Delta$  e(h)  $\Delta$  PP

10" 20" 25"

(lej.) (cer)

(con las uñas, raspando el piso)

IV VI

(contorsionándose, deslizando el cuerpo por el piso — intentando alcanzar la silla) (lentamente de sienta en la silla) — (sentado)

10" 10"

20" 20"

25" 25"

(mano concavas cerradas sobre la boca, respirar en el agujero entre pulgares) (sonríe)

10" 10"

20" 20"

25" 25"

(cantando) (cambiar zonas de colocación de la voz)

(vib)

La voz

25" 25"

10" 10"

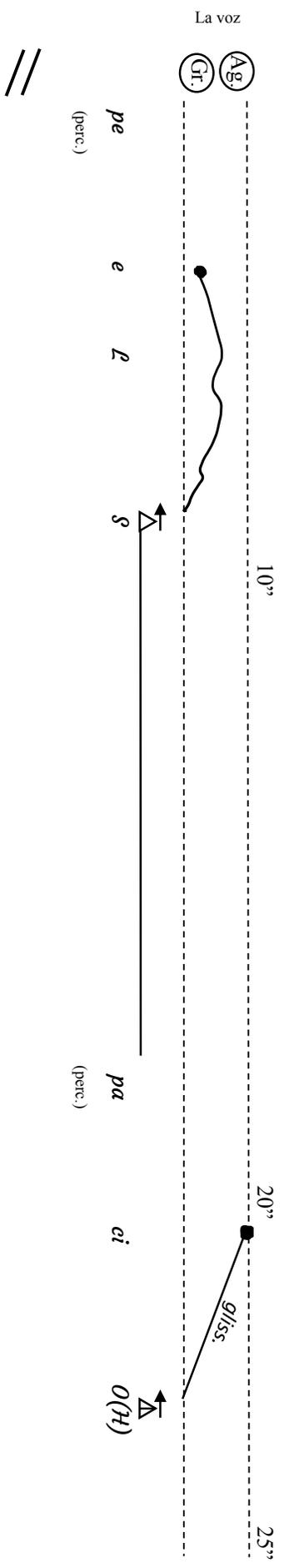
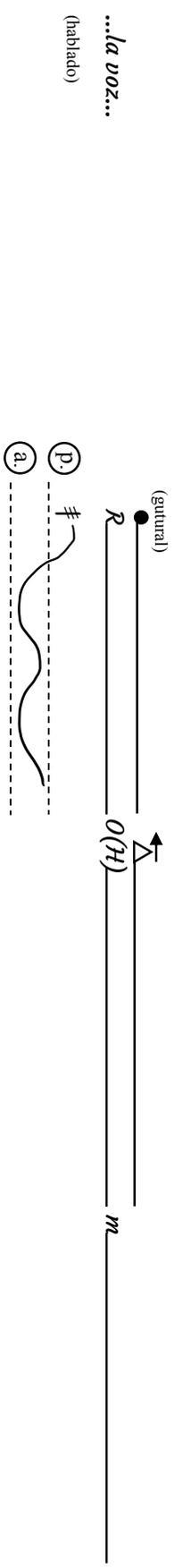
20" 20"

(cantado)

Ag. Gr.

gliss. gliss. gliss.

(estirar y presionar la cara con las manos como intentando cambiar la vocal)



(senza tempo, parlato)  
... *la voz*...      ....*eso que queda luego de que todo se ha ido*...

# Resuello VII

(grupo)

para flauta, clarinete, marimba, toy piano, violín y violonchelo

Rodrigo Ávalos Tagle.

Chile, 2022.

### **Indicaciones generales.**

- La música de esta partitura acompaña a “Resuello VII”.
- Si bien, la voz a la que acompaña esta partitura es ejecutada de manera independiente, las marcas de ensayo deben coincidir con las de “Resuello VII”.

# Resuello VII

grupo  
(para flauta, clarinete, piano toy, violín y violonchelo)

Rodrigo Ávalos Tagle  
Chile, 2022

I

Musical score for Resuello VII, measures 1-10. The score is for a woodwind and string ensemble. The instruments are Flauta, Clarinete en Si b, Marimba, Toy Piano, Violín, and Violonchelo. The score shows a whole rest for all instruments in measure 1, followed by a whole note for all instruments in measure 2.

II

Calmo

Fl.

Cl.

Mar.

Toy Pno.

Vln.

Vc.

Violin performance detail box:

lc V V

*pp* < *p*

*pp* < *p*

*pp* < *p*

lc V V

Violoncello performance detail box:

*pp* > *pp*

*pp* > *pp*

*pp* > *pp*

lc V V

glass

Toy piano performance detail box:

*pp sempre*

*pp sempre*

*pp sempre*

*pp sempre*

Maracas performance detail box:

*pp sempre*

*pp sempre*

*pp sempre*

*pp sempre*

The image shows a musical score for several instruments: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), Toy Piano (Toy Pno.), and Maracas (Mar.). The Flute and Clarinet parts are the most detailed, with specific fingering diagrams provided. The Flute diagram shows a sequence of notes with fingerings: 1 (right hand), 2 (left hand), 3 (right hand), 4 (left hand), 5 (right hand), 6 (left hand), 7 (right hand), 8 (left hand), 9 (right hand), 10 (left hand), 11 (right hand), 12 (left hand), 13 (right hand), 14 (left hand), 15 (right hand), 16 (left hand), 17 (right hand), 18 (left hand), 19 (right hand), 20 (left hand), 21 (right hand), 22 (left hand), 23 (right hand), 24 (left hand), 25 (right hand), 26 (left hand), 27 (right hand), 28 (left hand), 29 (right hand), 30 (left hand), 31 (right hand), 32 (left hand), 33 (right hand), 34 (left hand), 35 (right hand), 36 (left hand), 37 (right hand), 38 (left hand), 39 (right hand), 40 (left hand), 41 (right hand), 42 (left hand), 43 (right hand), 44 (left hand), 45 (right hand), 46 (left hand), 47 (right hand), 48 (left hand), 49 (right hand), 50 (left hand), 51 (right hand), 52 (left hand), 53 (right hand), 54 (left hand), 55 (right hand), 56 (left hand), 57 (right hand), 58 (left hand), 59 (right hand), 60 (left hand), 61 (right hand), 62 (left hand), 63 (right hand), 64 (left hand), 65 (right hand), 66 (left hand), 67 (right hand), 68 (left hand), 69 (right hand), 70 (left hand), 71 (right hand), 72 (left hand), 73 (right hand), 74 (left hand), 75 (right hand), 76 (left hand), 77 (right hand), 78 (left hand), 79 (right hand), 80 (left hand), 81 (right hand), 82 (left hand), 83 (right hand), 84 (left hand), 85 (right hand), 86 (left hand), 87 (right hand), 88 (left hand), 89 (right hand), 90 (left hand), 91 (right hand), 92 (left hand), 93 (right hand), 94 (left hand), 95 (right hand), 96 (left hand), 97 (right hand), 98 (left hand), 99 (right hand), 100 (left hand). The Clarinet diagram shows a sequence of notes with fingerings: 1 (right hand), 2 (left hand), 3 (right hand), 4 (left hand), 5 (right hand), 6 (left hand), 7 (right hand), 8 (left hand), 9 (right hand), 10 (left hand), 11 (right hand), 12 (left hand), 13 (right hand), 14 (left hand), 15 (right hand), 16 (left hand), 17 (right hand), 18 (left hand), 19 (right hand), 20 (left hand), 21 (right hand), 22 (left hand), 23 (right hand), 24 (left hand), 25 (right hand), 26 (left hand), 27 (right hand), 28 (left hand), 29 (right hand), 30 (left hand), 31 (right hand), 32 (left hand), 33 (right hand), 34 (left hand), 35 (right hand), 36 (left hand), 37 (right hand), 38 (left hand), 39 (right hand), 40 (left hand), 41 (right hand), 42 (left hand), 43 (right hand), 44 (left hand), 45 (right hand), 46 (left hand), 47 (right hand), 48 (left hand), 49 (right hand), 50 (left hand), 51 (right hand), 52 (left hand), 53 (right hand), 54 (left hand), 55 (right hand), 56 (left hand), 57 (right hand), 58 (left hand), 59 (right hand), 60 (left hand), 61 (right hand), 62 (left hand), 63 (right hand), 64 (left hand), 65 (right hand), 66 (left hand), 67 (right hand), 68 (left hand), 69 (right hand), 70 (left hand), 71 (right hand), 72 (left hand), 73 (right hand), 74 (left hand), 75 (right hand), 76 (left hand), 77 (right hand), 78 (left hand), 79 (right hand), 80 (left hand), 81 (right hand), 82 (left hand), 83 (right hand), 84 (left hand), 85 (right hand), 86 (left hand), 87 (right hand), 88 (left hand), 89 (right hand), 90 (left hand), 91 (right hand), 92 (left hand), 93 (right hand), 94 (left hand), 95 (right hand), 96 (left hand), 97 (right hand), 98 (left hand), 99 (right hand), 100 (left hand). The Toy Piano part is marked with a forte dynamic (f) and the Maracas part is marked with a fortissimo dynamic (fff). The Violin and Viola parts are marked with a forte dynamic (f). The Flute and Clarinet parts are marked with a forte dynamic (f). The Flute part also includes a fingering diagram for the first few notes, showing fingerings: 1 (right hand), 2 (left hand), 3 (right hand), 4 (left hand), 5 (right hand), 6 (left hand), 7 (right hand), 8 (left hand), 9 (right hand), 10 (left hand), 11 (right hand), 12 (left hand), 13 (right hand), 14 (left hand), 15 (right hand), 16 (left hand), 17 (right hand), 18 (left hand), 19 (right hand), 20 (left hand), 21 (right hand), 22 (left hand), 23 (right hand), 24 (left hand), 25 (right hand), 26 (left hand), 27 (right hand), 28 (left hand), 29 (right hand), 30 (left hand), 31 (right hand), 32 (left hand), 33 (right hand), 34 (left hand), 35 (right hand), 36 (left hand), 37 (right hand), 38 (left hand), 39 (right hand), 40 (left hand), 41 (right hand), 42 (left hand), 43 (right hand), 44 (left hand), 45 (right hand), 46 (left hand), 47 (right hand), 48 (left hand), 49 (right hand), 50 (left hand), 51 (right hand), 52 (left hand), 53 (right hand), 54 (left hand), 55 (right hand), 56 (left hand), 57 (right hand), 58 (left hand), 59 (right hand), 60 (left hand), 61 (right hand), 62 (left hand), 63 (right hand), 64 (left hand), 65 (right hand), 66 (left hand), 67 (right hand), 68 (left hand), 69 (right hand), 70 (left hand), 71 (right hand), 72 (left hand), 73 (right hand), 74 (left hand), 75 (right hand), 76 (left hand), 77 (right hand), 78 (left hand), 79 (right hand), 80 (left hand), 81 (right hand), 82 (left hand), 83 (right hand), 84 (left hand), 85 (right hand), 86 (left hand), 87 (right hand), 88 (left hand), 89 (right hand), 90 (left hand), 91 (right hand), 92 (left hand), 93 (right hand), 94 (left hand), 95 (right hand), 96 (left hand), 97 (right hand), 98 (left hand), 99 (right hand), 100 (left hand).

III

Fl. I

Flute I staff showing notes with dynamics *pp* and *d*. A box highlights a specific melodic phrase.

Cl.

Clarinet staff showing notes with dynamics *pp*, *d*, and *pp*. A box highlights a specific melodic phrase.

Mar.

Maracas staff showing dynamics *pp* and *sf/ff*. A box highlights the dynamic markings.

Toy Pro.

Toy Piano staff showing notes with dynamics *pp* and *sf/ff*. A box highlights the notes and dynamics.

Vln.

Violin staff showing dynamics *s. p.*, *lc*, *ff*, and *sf/ff*, along with *gliss.* markings. A box highlights the dynamic markings.

Vc.

Violoncello staff showing dynamics *s. p.*, *lc*, *ff*, and *sf/ff*, along with *gliss.* markings. A box highlights the dynamic markings.

This musical score page features six staves, each with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The staves are labeled as follows from top to bottom: Fl. (Flute), Cl. (Clarinet), Mar. (Maracas), Toy Pno. (Toy Piano), Vln. (Violin), and Vc. (Viola). The Flute and Clarinet staves contain a single melodic line. The Maracas staff contains a rhythmic pattern of vertical lines. The Toy Piano staff contains a rhythmic pattern of vertical lines with a 'p' dynamic marking. The Violin and Viola staves contain a melodic line with a 'p' dynamic marking. A dashed line connects the Violin and Viola staves, indicating they play the same part. The score is written in a standard musical notation style with a common time signature.

Fl. I. Cl. Mar. Toy Pno. Vln. Vc.

IV

Detailed description: This is a musical score page for measures 1 through 4 of a section marked with the Roman numeral 'IV'. The score is arranged in a standard orchestral layout with six staves. From top to bottom, the staves are for Flute I (Fl. I.), Clarinet (Cl.), Maracas (Mar.), Toy Piano (Toy Pno.), Violin (Vln.), and Viola (Vc.). The Flute I and Clarinet staves are grouped together with a brace on the left. The Toy Piano part is written on two staves, also with a brace on the left. Each of the six staves contains a single whole rest, indicating that all instruments are silent during these measures. A box containing the Roman numeral 'IV' is placed above the Flute I staff. The page number '6' is located in the top right corner.



Fl.  
Cl.  
Mar.  
Toy Pno.  
Vln.  
Vc.

*ppp*  
*p*

Detailed description: This is a page of a musical score for six instruments: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Maracas (Mar.), Toy Piano (Toy Pno.), Violin (Vln.), and Viola (Vc.). The score is written in treble clef for Flute, Clarinet, and Toy Piano, and bass clef for Viola. The Maracas part is represented by a solid black line. The Violin part is also represented by a solid black line. The Flute and Clarinet parts are mostly silent, indicated by solid black lines. The Toy Piano part features a melodic line with slurs and accents. The Viola part has a complex texture with many notes, including a section marked *ppp* (pianississimo) and another marked *p* (piano). Dashed lines connect specific notes in the Toy Piano part to corresponding notes in the Viola part.

VI



Fl. I.

*f*

sacari embocadura.

Cl. I.

*f*

Mar.

Toy Pno.

Vln.

Vc.

Fl.  
Cl.  
Mar.  
Toy Pno.  
Vln.  
Vc.

This musical score is for page 10 and features six staves. From top to bottom, the staves are for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Maracas (Mar.), Toy Piano (Toy Pno.), Violin (Vln.), and Viola (Vc.). The Flute, Clarinet, and Maracas staves are grouped together with a brace on the left. The Toy Piano staff is grouped with a brace on the left and has a '2' above it. The Violin and Viola staves are grouped with a brace on the left. Each staff contains a single horizontal line with a small vertical tick mark. At the bottom of each staff, there are two vertical lines that converge at the bottom, forming a V-shape, with a small circle at the vertex. The staves are otherwise empty.

VII

Musical score for section VII, featuring six staves. The staves are labeled as follows from top to bottom: Fl. I., Cl., Mar., Toy Pno., Vln., and Vc. Each staff contains a single whole note. The Fl. I. and Cl. staves are grouped together with a brace. The Toy Pno. staff has a '2' above the note. The Vln. and Vc. staves are grouped together with a brace. The notes are positioned on the following lines: Fl. I. (line 1), Cl. (line 1), Mar. (line 1), Toy Pno. (line 1), Vln. (line 1), and Vc. (line 1).