



UNIVERSIDAD DE CHILE

FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE POSTGRADO

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

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

Cristóbal De Ferrari Zaldívar

Profesor guía: Aliosha Solovera

Santiago de Chile, 2008.

A María Inés Zaldívar Ovalle y José Manuel De Ferrari Fontecilla

Agradecimientos

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

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

TABLA DE CONTENIDOS

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

I. INTRODUCCIÓN

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1.2 METODOLOGÍA DE TRABAJO EN “LAS BÚSQUEDAS”

Criterio formal

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

- 1° Describir y definir el concepto o recurso.
- 2° Exhibir y analizar su aplicación en creadores “Iconos”.
- 3° Conclusiones parciales.
- 4° El alcance y aplicación del recurso en mi creación.

Alcances de la electrónica en el desarrollo de la tesis

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

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

II. LAS BÚSQUEDAS

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

Gonzalo Millán

2.1 EL AZAR CONTROLADO

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

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

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

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

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

2.1.1 Aporte de John Cage

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

a) Apertura del timbre y forma

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

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

² Ibid

b) Influencias extra occidentales

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

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

“Una hermosa mujer
Que despierta el deseo de los hombres
Asusta a los peces
Al caer al lago”³

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

³ Ibid

⁴ ECO, Umberto. “El Zen y el occidente”. **Obra abierta** (1990) p.258

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

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

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

c) **El oyente como compositor último**

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

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

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

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

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

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

d) Los formatos

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

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

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

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

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

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

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

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

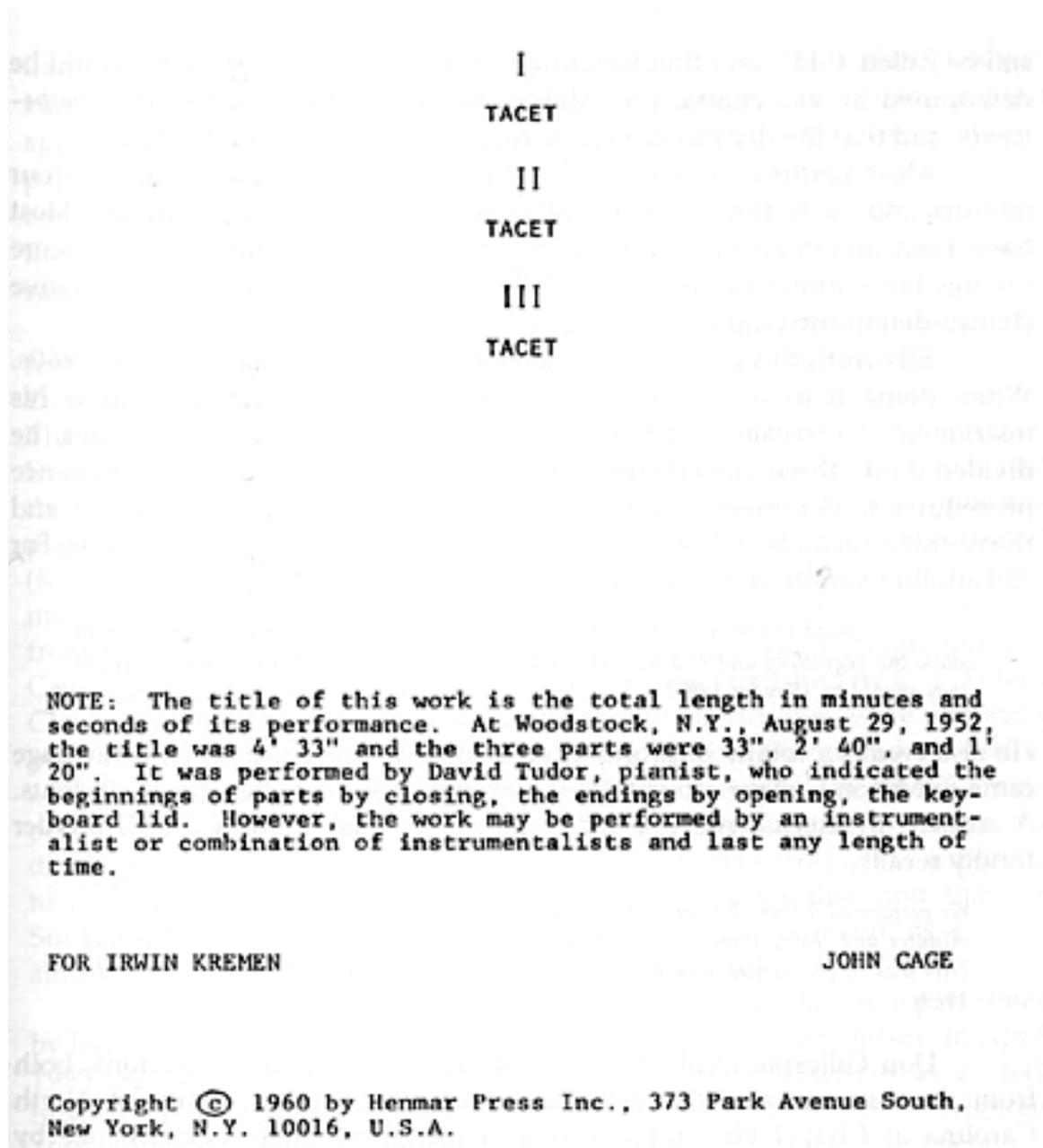
Con esta obra volvemos a cuestionar el tema de la simetría pues un ser que percibe sin un juicio o necesidad de definir, se conecta directamente con lo real, vale decir, con lo realmente objetivo que es la subjetividad de su percepción.

e) Más allá de la música

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

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

Fig. 1



2.1.2 Pintura proceso

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

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

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

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

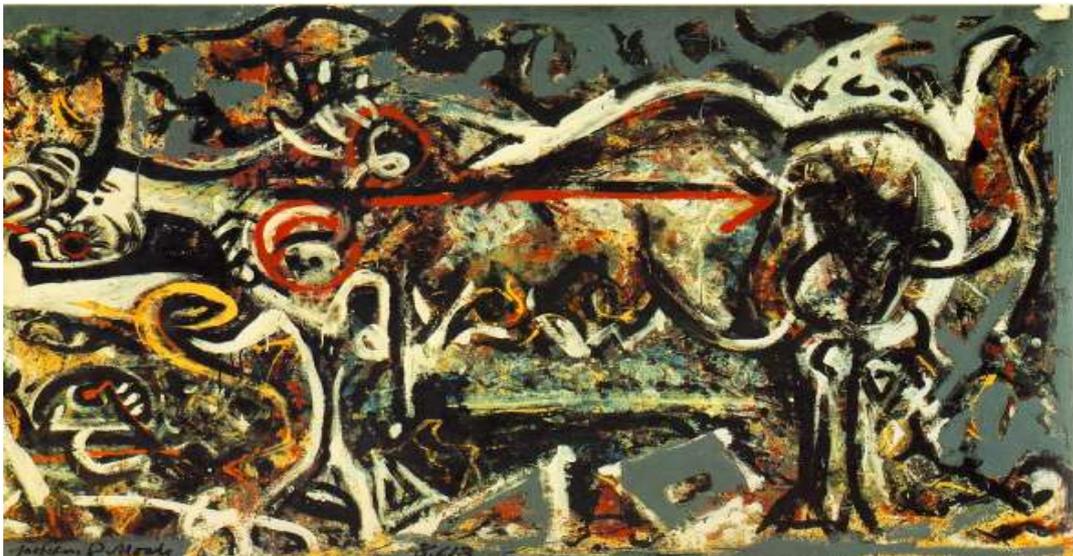
En la cita se puede apreciar que la intención de Pollock es la de hacer una pintura que responde a **estados momentáneos**, a ser un testimonio de impulsos creativos más que de **conceptos permanentes**.

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

a) **Azar controlado**

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

Fig. 2



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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁸ Ibid.

b) **Materiales no convencionales**

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

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

Fig. 3: *Summertime* (1948)



Fig. 4: *Number 8* (1948)



Fig. 5: *Number 26* (1951)



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

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

2.1.3 Relaciones conceptuales

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

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

a) **Corte de tiempo - corte de espacio**

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

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

b) El azar como orden “orgánico”

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

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

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

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

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

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

c) **Materia “ordinaria”**

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

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

d) Reflexión

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

2.1.4 Aplicaciones de Azar en mis composiciones del magíster

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

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

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

2.1.4.1 Mónada

Momento 1º

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

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

Fig. 6

The image shows a musical score for five instruments: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Violin (Vib.), Guitar (Gtr.), and Piano (Pno.). The score covers measures 117 to 119. Each instrument part has a specific instruction above it, which is repeated for each instrument: "La guitarra improvisa con las notas de la sección 'ad libitum', la flauta, el clarín etc y el violín pueden variar el timbre y el ritmo, manteniendo la dinámica y las notas de cada uno. Esto dura hasta que el director realice la entrada al compás 119". The Flute part starts at measure 117 with a fermata. The Clarinet part starts at measure 119 with a *ppp* dynamic marking. The Violin part starts at measure 117 with a fermata. The Guitar part starts at measure 117 with a fermata and ends at measure 119 with a *p* dynamic marking. The Piano part is shown in grand staff notation. The Violin part ends at measure 119 with a fermata and the instruction "ORD.". The score is written in treble clef with a 2/8 time signature.

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

Fig. 7

La guitarra improvisa con las notas de la sección "ad libitum", la flauta, el clarín etc y el violín pueden variar el timbre y el ritmo, manteniendo la dinámica y las notas de cada uno. Esto dura hasta que el director realice la entrada al compás 119



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

Fig. 8

ad libitum

Two musical staves showing guitar improvisation. The first staff starts with a whole rest, then a quarter note, and a triplet of eighth notes. A dynamic marking 'mf' is shown with a wedge-shaped hairpin. The second staff shows a triplet of eighth notes, a quarter note, and a quarter note. A dynamic marking 'mp' is shown with a wedge-shaped hairpin. The number '0' is written below the first staff, and '3' and '9' are written above the second staff.

Momento 2º

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

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

Motivo A

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

Fig. 9

The image shows two systems of musical notation for Motivo A. Each system consists of two staves. The first system starts with a 3/8 time signature, followed by a 4/8 time signature. The second system also starts with a 3/8 time signature, followed by a 4/8 time signature. The notation includes quarter notes, eighth notes, and rests, illustrating the metric variations.

The image shows a piano (Pno.) score for Motivo A. It features two staves, treble and bass clef. The piece number '161' is written above the treble staff. The time signature is 3/8. The dynamic marking 'mf' is placed between the staves. The notation includes quarter notes and rests, with a vertical line indicating the start of the motif.

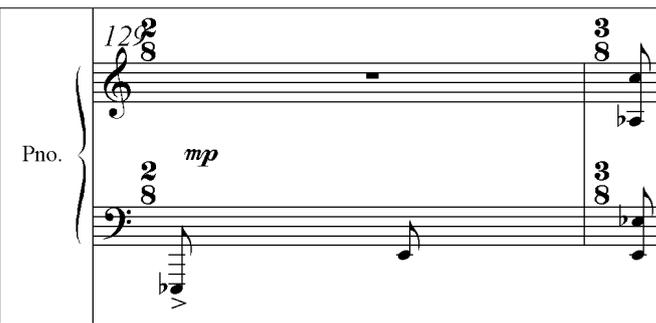
Motivo B

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

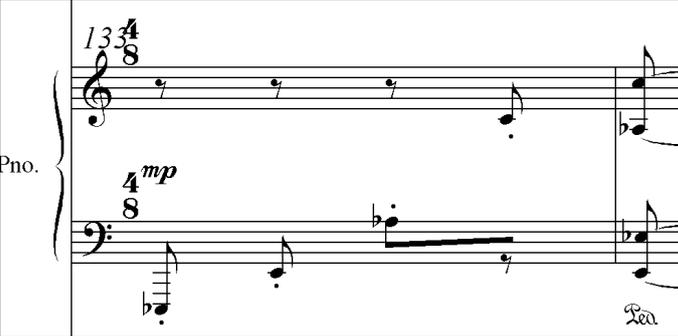
Este motivo B, varía su longitud también determinada por la métrica. Las posibilidades métricas son 2/8, 4/8, 6/8 (3/8 x 2) y 8/8 (4/8 x 2)

Fig. 10

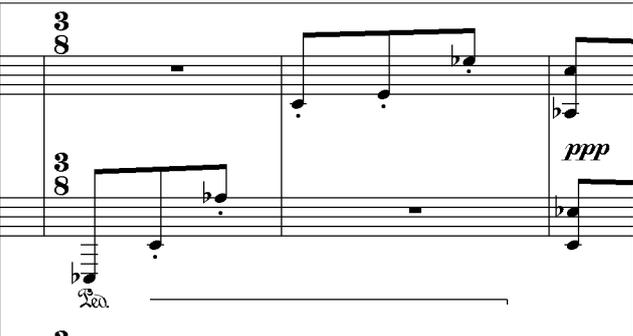
I.



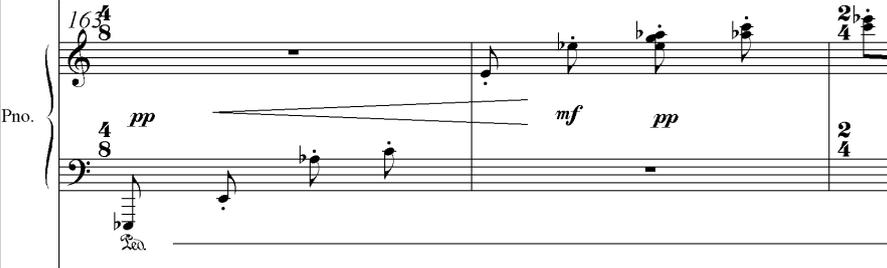
II.



III.



IV.



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

Motivo C

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

Fig. 11

C

Musical score for Motivo C, measures 13-14, forte dynamics. The score is for a full orchestra and piano. The instruments listed are Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Vibraphone (Vib.), Guitar (Gtr.), Piano (Pno.), and Violin (Vln.). The time signature is 13/8. The dynamics are marked *ff* (fortissimo). The piano part includes a *vibrato de pedal* marking. The score shows a melodic line in the upper strings and woodwinds, and a rhythmic accompaniment in the piano and guitar.

C.'

Musical score for Motivo C', measures 13-14, piano dynamics. The score is for a full orchestra and piano. The instruments listed are Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Vibraphone (Vib.), Guitar (Gtr.), Piano (Pno.), and Violin (Vln.). The time signature is 13/8. The dynamics are marked *p* (piano). The score shows a melodic line in the upper strings and woodwinds, and a rhythmic accompaniment in the piano and guitar.

Procedimiento de trabajo

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

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

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

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

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

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

Segmento 1 (S.1)

Fig. 12

The musical score for Segmento 1 (S.1) is presented in a system of seven staves. The time signature is 3/8. The instruments and their parts are as follows:

- Fl. (Flute):** Starts with a rest, then plays a half note B-flat. Dynamics: *ppp*, *ppp*, *p*.
- Cl. (Clarinet):** Starts with a rest, then plays a half note B-flat. Dynamics: *ppp*, *ppp*.
- Vib. (Violin):** Starts with a rest, then plays a series of eighth notes. Dynamics: *ppp*, *ppp*, *p*.
- Gr. (Guitar):** Starts with a rest, then plays a half note B-flat. Dynamics: *mf*, *ppp*, *ppp*.
- Pno. (Piano):** Both staves are empty.
- Vln. (Violin):** Starts with a rest, then plays a series of eighth notes. Dynamics: *ppp*, *ppp*.

The score includes various musical notations such as rests, notes, dynamics (*ppp*, *p*, *mf*), and articulation marks (accents, slurs). The Flute and Clarinet parts have a *ppp* dynamic marking. The Violin part has a *ppp* dynamic marking. The Guitar part has a *mf* dynamic marking. The Violin part has a *ppp* dynamic marking. The Piano part is empty.

Segmento 2 (S.2)

Fig. 13

The musical score for Segmento 2 (S.2) is presented in a system of six staves. The instruments and their parts are as follows:

- Fl. (Flute):** Starts at measure 97 with a melodic line featuring two triplet eighth notes. The dynamic is *f*. A fermata is placed over the final note of the first phrase.
- Cl. (Clarinet):** Remains silent throughout the passage.
- Vib. (Vibraphone):** Starts at measure 97 with a melodic line featuring two triplet eighth notes. The dynamic is *f*. A fermata is placed over the final note of the first phrase.
- Gr. (Guitar):** Starts at measure 97 with a melodic line featuring two triplet eighth notes. The dynamic is *f*. A fermata is placed over the final note of the first phrase.
- Pno. (Piano):** Starts at measure 97 with a melodic line featuring two triplet eighth notes. The dynamic is *fz*. A fermata is placed over the final note of the first phrase.
- Vln. (Violin):** Starts at measure 97 with a melodic line featuring two triplet eighth notes. The dynamic is *fz*. A fermata is placed over the final note of the first phrase.

The score is written in 3/4 time and includes various musical notations such as triplets, dynamics, and fermatas.

Segmento 3 (S.3)

Fig. 14

The image displays a musical score for Segmento 3 (S.3), labeled as Fig. 14. It consists of six systems of staves, each beginning with the measure number 119 and ending with a 4/8 time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamics. The first system shows a single note on a staff. The second system shows a single note on a staff. The third system shows a single note on a staff. The fourth system shows a single note on a staff with a dynamic marking of *p* (piano). The fifth system shows a single note on a staff. The sixth system shows a single note on a staff.

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

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

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

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

A3/ A4/ B4/ A2/ A2/

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

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

2.1.4.2 Dar

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

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

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

Indeterminación en la escritura o escritura aleatoria

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

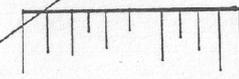
Como se puede observar en el glosario de la obra, aparece en tercer lugar una simbología asociada a alturas indefinidas con el signo de *acciacatura*.

Fig 15

Glosario:

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

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

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

 : calderón corto. (2" a 4")

 : calderón largo. (5" a 6")

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

1) **Mixto**

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

Fig. 16

Handwritten musical score for Fig. 16. The top staff contains a sequence of notes with dynamic markings *ppp* and *ppp*. The bottom staff contains a sequence of notes with dynamic markings *ppp* and *ppp*. The score includes handwritten annotations: "legno muy suave en las notas escritas." and "legno muy suave en las notas escritas." The score is titled "fb y 'PD reverb' a 95."

2) **"Sinusoidal" (100% sugerido)**

Fig. 17

Handwritten musical score for Fig. 17. The top staff contains a sequence of notes with dynamic markings *Ord.*, *S.P.*, *p*, and *sf*. The bottom staff contains a sequence of notes with dynamic markings *Ord.*, *p*, and *sf*. The score includes handwritten annotations: "Ord.", "S.P.", "p", "sf", "Ord.", "p", and "sf".

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

Azar “electrónico”

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

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

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

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

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

Niveles de azar

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

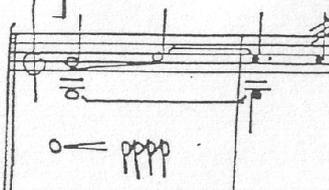
Si bien ambos elementos tienen el mismo principio, el primero determina la duración del segmento grabado, definiendo así la forma del gesto, y el segundo, el momento preciso de aparición de este, determinando la relación de lo liberado con el resto de los elementos de la pieza: cuan *stretto* o constreñido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

Momento 1: recolección de gestos

TABLA A (6 casillas de grabación)

Fig. 18

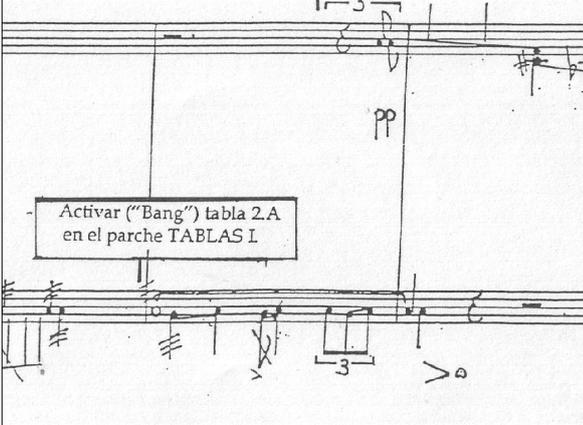
Activar ("Bang") tabla 1.A en el parche TABLAS I.



Musical notation for Tabla 1.A, showing a single note on a staff with a dynamic marking of pppp.

Activar ("Bang") tabla 3.A en el parche TABLAS I.

Activar ("Bang") tabla 2.A en el parche TABLAS I.



Musical notation for Tabla 2.A and 3.A, showing two staves with notes and dynamic markings of pp.

Activar ("Bang") tabla 4.A en el parche TABLAS I.



Musical notation for Tabla 4.A, showing a triplet of notes on a staff with a dynamic marking of p.

Activar ("Bang") tabla 6.A en el parche TABLAS I.



Musical notation for Tabla 6.A, showing a single note on a staff with a dynamic marking of p.

Activar ("Bang") tabla 5.A en el parche TABLAS I.

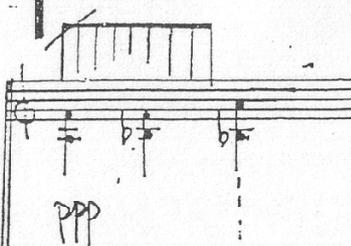


Musical notation for Tabla 5.A, showing a single note on a staff with a dynamic marking of pp.

TABLA B (4 casillas de grabación)

Fig. 19

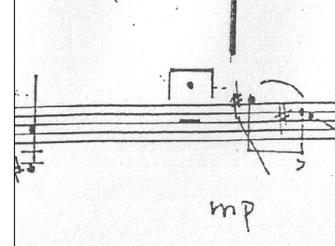
Activar ("Bang") tabla 1.B
en el parche ta TABLAS II.



ppp

Detailed description: This panel shows a musical staff with a treble clef. Above the staff, a box contains the text 'Activar ("Bang") tabla 1.B en el parche ta TABLAS II.' A vertical line connects the box to a series of vertical tick marks above the staff. Below the staff, there are three notes with stems pointing down, and the dynamic marking 'ppp' is written below them.

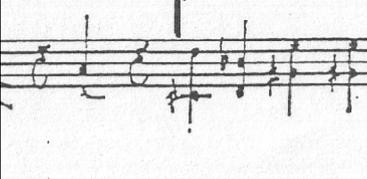
Activar ("Bang") tabla 2.B
en el parche TABLAS II.



mp

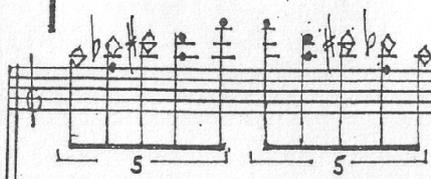
Detailed description: This panel shows a musical staff with a treble clef. Above the staff, a box contains the text 'Activar ("Bang") tabla 2.B en el parche TABLAS II.' A vertical line connects the box to a musical note on the staff. Below the staff, there are several notes with stems pointing down, and the dynamic marking 'mp' is written below them.

Activar ("Bang") tabla 3.B
en el parche TABLAS II.



Detailed description: This panel shows a musical staff with a treble clef. Above the staff, a box contains the text 'Activar ("Bang") tabla 3.B en el parche TABLAS II.' A vertical line connects the box to a musical note on the staff. Below the staff, there are several notes with stems pointing down.

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



5 5

Detailed description: This panel shows a musical staff with a treble clef. Above the staff, a box contains the text 'Activar ("Bang") tabla 4.B en el parche TABLAS II.' A vertical line connects the box to a musical note on the staff. Below the staff, there are several notes with stems pointing down. Two horizontal brackets are drawn below the staff, each spanning five notes and labeled with the number '5'.

Momento 2: liberación de gestos

TABLA A Y B

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

Fig. 20

The image displays a handwritten musical score for guitar, divided into two systems. The first system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with several triplet markings (indicated by '3' over groups of notes) and a dynamic marking of *mf*. A handwritten instruction in a dashed box reads "Al unísono con ataque de PD." (In unison with attack of PD). A box labeled "Liberar Tabla 3.B" is positioned above the first measure. The lower staff of the first system shows a bass line with a steady eighth-note pattern, also marked *mf*, with a similar handwritten instruction "Al unísono con ataque de PD." in a dashed box. The second system also has two staves. The upper staff features a more complex melodic line with dynamic markings of *f*, *ff*, and *sf*. A box labeled "Liberar Tabla 5.A y 2.A" is placed above the first measure, and another box labeled "Liberar Tablas 1.B" is placed above the fifth measure. The lower staff of the second system shows a bass line with dynamic markings of *f* and *ff*.

The image displays two systems of handwritten musical notation, each consisting of two staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The first system features dynamic markings such as *ff*, *sf*, *p*, *mf*, *ff*, and *ppp*. The second system includes dynamic markings like *f*, *mf*, *mp*, and *p*, along with performance instructions in boxes: "Desactivar Tabla 3.B", "Desactivar Tablas 2.A y 5.A", and "Fade out Tabla 1.E".

2.2 PROLIFERACIÓN AUTÓNOMA MECANIZADA

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

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

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

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

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

¹¹ Dos piezas para violín

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

2.2.1 Análisis Tema

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

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

Fig. 21

|----- TEMA -----|

ANTECEDENTE-----|----- CONSECUENTE-----|

Iº IIº IIIº IV Vº VIº VIIº VIIIº IXº Xº XIº XIIº

Iº IIº IIIº IV Vº VIº VIIº VIIIº IXº Xº XIº XIIº

S T S 3m S T S 2A 3m S 2A 3m T S 3m S T S 3m (2A) S 3m 3m

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

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

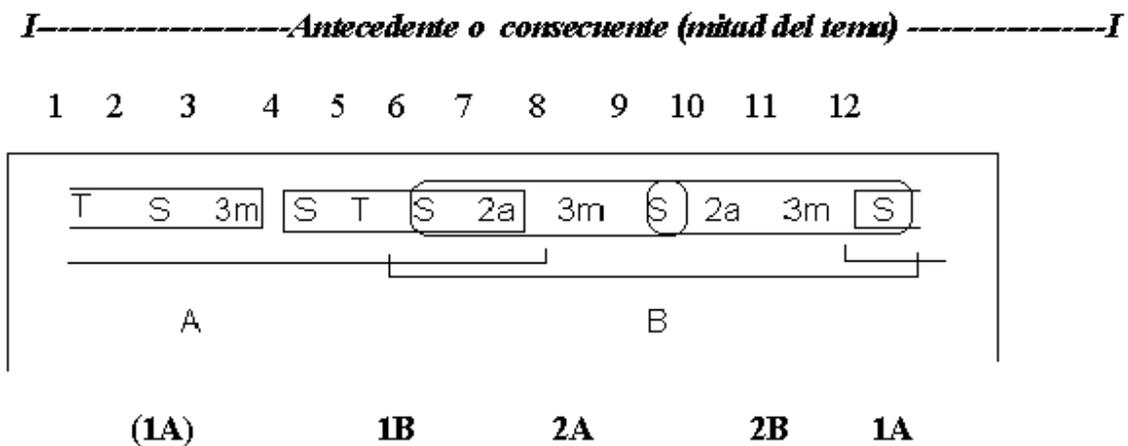
Relaciones interválticas de los Antecedentes y Consecuentes

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

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

Posición

Fig. 22



Para mayor claridad en el análisis y conceptos definiré como:

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

Concepto “panel”

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

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

Análisis primer panel de Argot

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

Fig. 23

ANTECEDENTE-----|-----CONSECUENTE-----|

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

I° II° III° IV° V° VI° VII° VIII° IX° X° XI° XII°

S T S 3m S T S 2A 3m S 2A 3m T S 2A S T S 3m (2A) T 3m

Inversión de la serie desde la conjunción

Serie incompleta: Falta el VII°

Nota “falsa”: Debería ser Mib. (Idea por desarrollar)

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

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

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

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

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

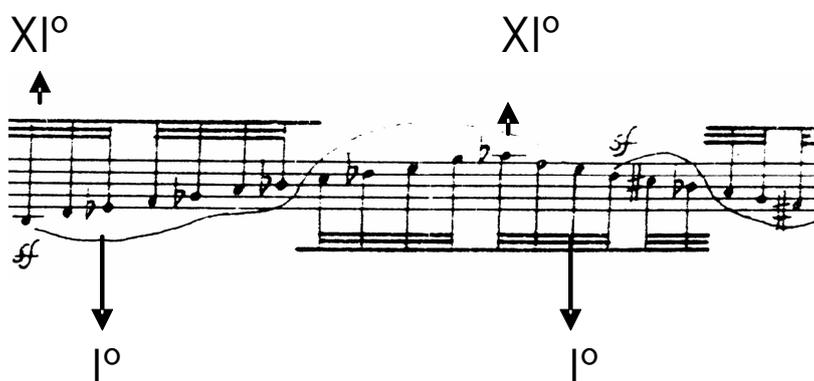
Fig. 24

The image displays a musical score for two staves. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains several measures of music with dynamic markings such as *ff*, *f*, and *sf*. An upward-pointing arrow from a box labeled "Primer clímax" indicates a specific note in the upper register. The bottom staff also starts with a treble clef and a key signature of one sharp, and contains dense musical notation with various dynamic markings including *ff*, *f*, and *sf*. The instruction *ff, sempre* is written at the beginning of this staff. A downward-pointing arrow from a box labeled "Clímax final del panel" points to a note in the lower register. The overall structure suggests a process of moving from a high register to a low register.

Inversión del tema

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

Fig. 25

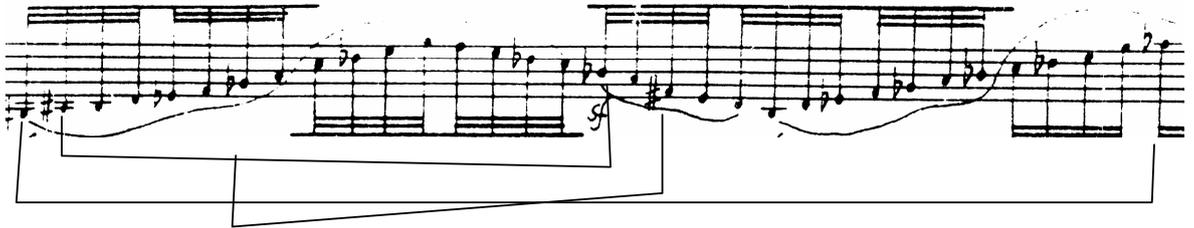


Armaduras

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

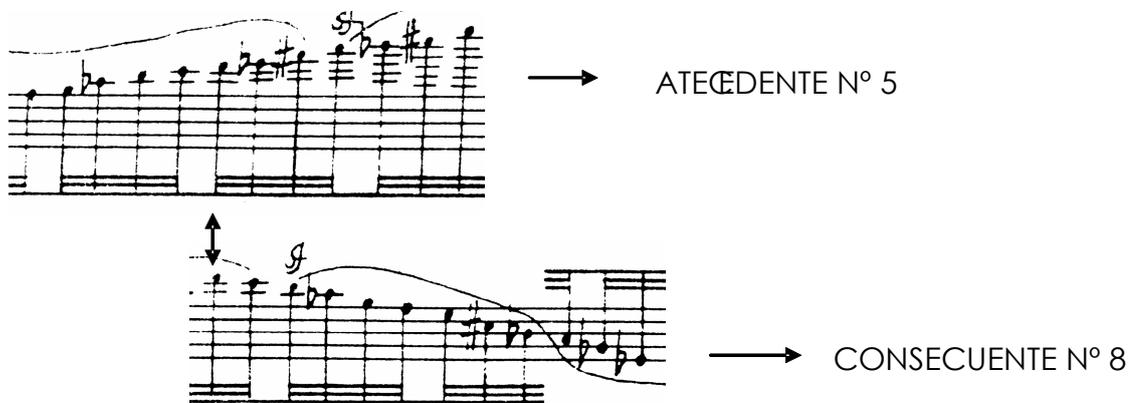
Además estas normas limitan las posibilidades que habría de transposición de la serie a una cantidad manejable de transposiciones.

Fig. 26



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

Fig.27



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

Fig. 28



Reposición de Notas Ausentes

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

Fig. 29

Musical notation for Fig. 29. It shows a single staff with a treble clef. The notes are positioned in the upper register, between the fourth and sixth lines of the staff. There are several notes, some with stems pointing upwards, and a few accidentals (sharps and flats) are visible. Below the staff, there are two boxes with text. The first box has an arrow pointing to a gap in the sequence of notes. The second box has three arrows pointing to three notes in the sequence.

Falta mi, do y si para completar la serie.

Las notas “repuestas”

Sistema de "Reposición" de Notas Ausentes

El sistema utilizado por Donatoni, es el siguiente:

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

fig.10

The image displays two systems of musical notation, likely for voice and piano. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *ff* and *siembre*. The score is annotated with letters a) through g) and 0), each with an arrow pointing to a specific note or group of notes. The annotations correspond to the list provided in the text above. The first system shows a melodic line with several notes, and the second system shows a similar line with different note values and dynamics. The annotations highlight specific changes in pitch and rhythm between the two systems.

El sistema como podemos apreciar consiste en desaparecer primero **(0)** el XIIº (1 nota), segundo **(b)** desde el VIIIº (3 notas) tercero **(d)** desde el IXº (2 notas) y cuarto **(f)** desde el Xº (3 notas) en los respectivos consecuentes del tema, en o), b) y d) repuestos desde el comienzo del siguiente consecuente (o desde la conjunción) y en f) en el siguiente antecedente.

Este proceso se repetirá tal cual en el desplazamiento hacia el registro grave post "climax". Ver tabla en la Pág.

Tema y sus transposiciones en el panel

Fig. 30

Tema

Sol#

Transposiciones

sib

fa

Mib

Temas Incompletos

Consecuente de do

Antecedente de do#

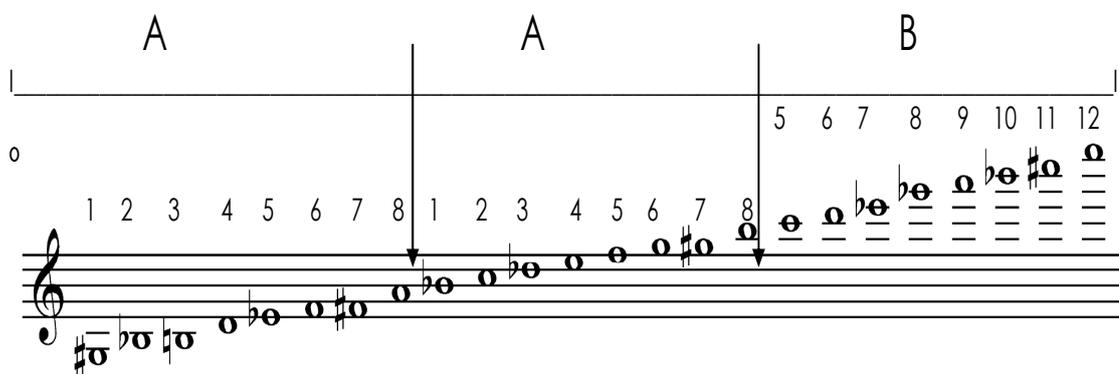
Fig 31

TEMA	SIMBOLOGÍA												DIRECCIÓN
	<ul style="list-style-type: none"> • Nota inicial de la serie o inversión Del tema = X. • Nota desaparecida = D. • Nota Respuesta = R. 												Ascendente = A Descendente = B
º serie	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	
Antecedente SOL#	X												A
Consecuente	X											D	B
Antecedente Mib											X		A
Consecuente de Fa	R							D	D	D	X		B
Antecedente Sib											X		A
Consecuente de Do	R								D	D	X	R	B
Antecedente Sib	X												A
Consecuente	X	R	R							D	D	D	B
Antecedente Fa	X									R	R	R	A
Consecuente	X												B
Antecedente Fa	X											D	A
Consecuente de Sib											X		B
Antecedente Sol#	R							D	D	D	X		A
Consecuente de Mib	R										X	R	B
Antecedente Sol#									D	D	X		A
Consecuente Mib	X												B
Antecedente de Mib	X	R	R							D	D	D	A
Consecuente de Sol#	X									R	R	R	B

Función de los *sf* en el panel

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

Fig. 32



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

Amarillo: Sol#

Verde: Mib

Morado :Sib

Celeste: Fa

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

Fig. 33

The diagram shows a musical staff with 12 notes. Below the staff are four rows of numbered boxes, each with arrows pointing to specific notes on the staff:

- Row 1 (Yellow):** 12 boxes, numbered 1 to 12. Arrows point to the 1st, 2nd, 3rd, 4th, 5th, 6th, 7th, 8th, 9th, 10th, 11th, and 12th notes.
- Row 2 (Green):** 12 boxes, numbered 1 to 12. Arrows point to the 5th, 6th, 7th, 8th, 9th, 10th, 11th, and 12th notes.
- Row 3 (Magenta):** 12 boxes, numbered 1 to 12. Arrows point to the 5th, 6th, 7th, 8th, 9th, 10th, 11th, and 12th notes.
- Row 4 (Cyan):** 12 boxes, numbered 1 to 12. Arrows point to the 5th, 6th, 7th, 8th, 9th, 10th, 11th, and 12th notes.

2.2.2 Conclusiones sobre lo analizado

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

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

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

a) Construcción lógica

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

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

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

b) Avance en el desprendimiento de las cargas semánticas convencionales

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

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

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

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

2.2.3 Aplicación de proliferación autónoma en T.O.C

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

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

Fig. 34



Análisis del tema

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

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

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

Fig. 35

7/8	/	/	/	/	/	/	//
Mr.1	1 2 3 4 5 6 7	-	7 1 2 3 4 5 6	-	6 7 1 2 3 4 5	-	5 6 7 1 2 3 4 - 4 5 6 7 1 2 3 - 3 4 5 6 7 1 2 - 2 3 4 5 6 7 1
Mr.2	1 2 3 4 5 6 7	-	2 3 4 5 6 7 1	-	3 4 5 6 7 1 2	-	4 5 6 7 1 2 3 - 5 6 7 1 2 3 4 - 6 7 1 2 3 4 5 - 7 1 2 3 4 5 6
			A	B	C	C	B A

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

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

Variaciones

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

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

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

Fig. 36

The image shows a musical score for two staves. The top staff is marked with a '9' and 'ppp'. The bottom staff is marked with a '2' and 'ppp'. The bottom staff includes guitar fingering: I II III IV V VI VII, II III IV V VI VII, I The music consists of eighth and sixteenth notes with various accidentals.

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

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

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

Tercer estado: silenciar el o los pulsos.

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

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

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

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

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

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

Los números simbolizan los pulsos.

Variación 1

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

Variación 2

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

Variación 3

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

Variación 4

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

Variación 5

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

Variación 6

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

Variación 7

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

Variación 8

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

Variación 9

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

Variación 10

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

Variación 11

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

Variación 12

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

Variación 13

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

Variación 14

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

Variación 15

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

Variación 16

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

Variación 17

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

Variación 18

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

Variación 19

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

III. LAS OBRAS

3.1 MÓNADA PARTITURA

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

Año: 2002 - 2005

Mónada

Cristóbal De Ferari

J. 50

The musical score for 'Mónada' by Cristóbal De Ferari, measures 50-51, is presented for a full orchestra. The score is in 4/8 time and features the following parts and markings:

- Flute:** Measures 50-51, marked *ff*. A slur covers the notes in measure 50.
- Clarinete en Sib:** Measures 50-51, marked *ff*. A slur covers the notes in measure 50.
- Vibraphone:** Measures 50-51, marked *ppp*. A slur covers the notes in measure 50.
- Guitar:** Measures 50-51, marked *mf*. A slur covers the notes in measure 50.
- Piano:** Measures 50-51, marked *ff*. A slur covers the notes in measure 50. The instruction "Sin levantar" is written above the staff.
- Violin:** Measures 50-51, marked *ff*. A slur covers the notes in measure 50.

The score includes various musical notations such as slurs, dynamic markings (*ff*, *ppp*, *mf*), and articulation marks. The time signature is 4/8 throughout.

Fl. *ppp* *p*

Cl. *ppp* *p*

Vib. *ppp* *p*

Gtr. *ppp* *p*

Pno. *ppp* *p*

Vln. *ppp* *ORD.*

This musical score is arranged in a system with six staves. The instruments and their parts are as follows:

- Flute (Fl):** Treble clef, 4/8 time signature. The part begins with a *p* dynamic, followed by a *sfz* *p* dynamic. It features several melodic lines with slurs and accents, ending with a *p* dynamic.
- Clarinet (Cl):** Treble clef, 4/8 time signature. The part starts with a *sfz* *p* dynamic and includes a section marked *esp. vivo* (espressivo) with a *mp* dynamic.
- Vibraphone (Vib.):** Treble clef, 4/8 time signature. The part begins with a *sfz* *p* dynamic and includes a section marked *mp*.
- Guitar (Gtr):** Treble clef, 4/8 time signature. The part starts with a *sfz* *p* dynamic and includes a section marked *mp*.
- Piano (Pno):** Treble and Bass clefs, 4/8 time signature. The part begins with a *sfz* *p* dynamic and includes a section marked *mp*.
- Violin (Vln):** Treble clef, 4/8 time signature. The part starts with a *sfz* *p* dynamic and includes a section marked *mp*.

The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings (*p*, *sfz*, *mp*, *pp*, *ppp*) to guide the performer's interpretation.

Musical score for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Violin (Vib.), Guitar (Gtr.), Piano (Pno.), and Viola (Vln.). The score is in 4/8 time and features various dynamics including *pp*, *p*, and *ppp*.

The Flute part begins with a melodic line in the right hand, marked *pp*. The Clarinet part has a similar melodic line, also marked *pp*. The Violin part has a long note with a slur, marked *ppp*. The Guitar part has a melodic line with a slur, marked *ppp*. The Piano part has a melodic line with a slur, marked *pp*. The Viola part has a melodic line with a slur, marked *pp*.

Musical score for measures 17-23, featuring six instruments: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Vibraphone (Vib.), Guitar (Gtr.), Piano (Pno.), and Violin (Vln.). The score is written in 4/8 time and includes various dynamic markings and performance instructions.

Flute (Fl.): Measures 17-23. Dynamics: *p* > *pp*, *mp*, *p*, *sfz*.

Clarinet (Cl.): Measures 17-23. Dynamics: *p*, *mp*, *p*, *sfz*.

Vibraphone (Vib.): Measures 17-23. Dynamics: *pp*, *p*, *mp*, *p*, *sfz*.

Guitar (Gtr.): Measures 17-23. Dynamics: *mp*, *pp*, *p*, *sfz*.

Piano (Pno.): Measures 17-23. Dynamics: *p*, *mp*, *p*, *sfz*. Includes the instruction "Sin levantar" above measure 22.

Violin (Vln.): Measures 17-23. Dynamics: *mp*, *p*, *pp*, *p*, *fz*. Includes the instruction "ORD." above measure 22.

Fl. *p* *mp* *ff*
 Cl. *mp* *ff* *p*
 Vib. *p* *mp* *ff*
 Gtr. *p* *ff*
 Pno. *mp* *ff* *mp* *p*
 Vln. *p* *ff*

Fl. $2\frac{5}{8}$ $\frac{4}{8}$ p sfz f p sfz ff mp
 Cl. $\frac{4}{8}$ p sfz f sfz ff
 Vln. $2\frac{5}{8}$ $\frac{4}{8}$ p sfz f sfz ff
 Gtr. $2\frac{5}{8}$ $\frac{4}{8}$ p sfz f sfz ff
 Pno. $2\frac{5}{8}$ $\frac{4}{8}$ p sfz f sfz ff p ff mp ff mp
 Vln. $2\frac{5}{8}$ $\frac{4}{8}$ p sfz f sfz ff mp

Musical score for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Violin (Vln.), Guitar (Gtr.), and Piano (Pno.). The score is written in 4/8 time and features complex rhythmic patterns with slurs and dynamic markings such as *p*, *sfz*, *f*, *mp*, and *ff*. The Flute part includes a "Sul pont" instruction. The Piano part has a "Sno" marking.

Fl. $20 \frac{4}{8}$ $> p$ pp
 Cl. $4 \frac{8}{8}$ ppp pp
 Vib. $20 \frac{4}{8}$ Baqueta blanda pp
 Gtr. $20 \frac{4}{8}$ pp pp
 Pno. $20 \frac{4}{8}$ $(8va)$ sf sf
 Vln. $20 \frac{4}{8}$ $S.pont.$ ppp

Musical score for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Violin (Vib.), Guitar (Gtr.), Piano (Pno.), and Viola (Vln.). The score is written in 3/4 time and includes various dynamic markings and performance instructions.

- Fl.:** Starts with a triplet of eighth notes marked *ppp*. Later, a single note is marked *p*.
- Cl.:** Features a triplet of eighth notes marked *ppp*. A later passage is marked *p*.
- Vib.:** Features a triplet of eighth notes marked *ppp*.
- Gtr.:** Features a triplet of eighth notes marked *ppp*. A glissando passage is marked *Gliss.*.
- Pno.:** Features a triplet of eighth notes marked *mf*. A later passage is marked *sf*. A fortissimo passage is marked *f*.
- Vln.:** Features a triplet of eighth notes marked *ppp*. A later passage is marked *p*. A marking *M.O.* is present.

37 $\frac{4}{8}$ Fl. $\frac{2}{8}$ $\frac{3}{8}$ $\frac{4}{8}$ *p* *mf* *p*

37 $\frac{4}{8}$ Cl. $\frac{2}{8}$ $\frac{3}{8}$ $\frac{4}{8}$ *mf* *p*

37 $\frac{4}{8}$ Vib. $\frac{2}{8}$ $\frac{3}{8}$ $\frac{4}{8}$ *baqueta normal* *p* *mp* *p*

37 $\frac{4}{8}$ Gtr. $\frac{2}{8}$ $\frac{3}{8}$ $\frac{4}{8}$

37 $\frac{4}{8}$ Pno. $\frac{2}{8}$ $\frac{3}{8}$ $\frac{4}{8}$ *p*

37 $\frac{4}{8}$ Vln. $\frac{2}{8}$ $\frac{3}{8}$ $\frac{4}{8}$ *mf* *p* *mf*

This musical score page features six staves for different instruments: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Vibraphone (Vib.), Guitar (Gtr.), Piano (Pno.), and Violin (Vln.). The score is written in 4/8 time and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

- Flute (Fl.):** Starts with a first ending bracket (4/1) and a *mf* dynamic. It features a melodic line with a *sfa* dynamic marking.
- Clarinet (Cl.):** Also begins with a first ending bracket (4/1) and a *mf* dynamic, mirroring the Flute's initial phrasing.
- Vibraphone (Vib.):** Features a melodic line with a *mf* dynamic, similar to the other woodwinds.
- Guitar (Gtr.):** Includes a melodic line with a *mf* dynamic and a *mp* dynamic marking, with a slur over the latter section.
- Piano (Pno.):** The piano part is mostly silent, indicated by rests on both the treble and bass clefs.
- Violin (Vln.):** Starts with a first ending bracket (4/1) and a *sf* dynamic, followed by a *f* dynamic marking.

Musical score for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Violin (Vib.), Guitar (Gtr.), Piano (Pno.), and Violin (Vln.). The score is in 4/8 time.

Flute (Fl.): 4/8 time signature, *p* dynamic.

Clarinet (Cl.): 4/8 time signature, *p* dynamic.

Violin (Vib.): 4/8 time signature, *p* dynamic.

Guitar (Gtr.): 4/8 time signature, *mf* dynamic.

Piano (Pno.): 4/8 time signature, *p* dynamic.

Violin (Vln.): 4/8 time signature, *p* dynamic.

Additional markings include *ORD.* and *>* (accent) above the Violin part.

This musical score page contains five systems of staves for different instruments. The first system includes Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), and Violin (Vln.). The second system includes Violin (Vib.), Guitar (Gtr.), and Piano (Pno.). The third system includes Piano (Pno.) and Violin (Vln.).

Flute (Fl.): Measures 49 and 50. Measure 49 is in 2/4 time with a *p* dynamic. Measure 50 is in 2/4 time with a *p* dynamic.

Clarinet (Cl.): Measures 49 and 50. Measure 49 is in 2/4 time with a *p* dynamic. Measure 50 is in 2/4 time with a *p* dynamic.

Violin (Vib.): Measures 49 and 50. Measure 49 is in 2/4 time with a *p* dynamic. Measure 50 is in 2/4 time with a *f* dynamic.

Guitar (Gtr.): Measures 49 and 50. Measure 49 is in 2/4 time with a *p* dynamic. Measure 50 is in 2/4 time with a *f* dynamic.

Piano (Pno.): Measures 49 and 50. Measure 49 is in 2/4 time with a *p* dynamic. Measure 50 is in 2/4 time with a *mf* dynamic.

Violin (Vln.): Measures 49 and 50. Measure 49 is in 2/4 time with a *p* dynamic. Measure 50 is in 2/4 time with a *pp* dynamic.

53 *p*

Fl.

53 *p*

Cl.

53 *mf* *p* *mp*

Vib.

53 *mf*

Gtr.

53 *p*

Pno.

53 SP. *pp*

Vln.

Detailed description: This page of a musical score contains six staves for measures 53 and 54. The Flute (Fl.) staff begins with a long note in measure 53, followed by a rest and a note in measure 54, marked *p*. The Clarinet (Cl.) staff has a long note in measure 53 and a rest in measure 54, also marked *p*. The Violin (Vib.) staff features a melodic line in measure 53, marked *mf*, and a more complex melodic line in measure 54, marked *p*. The Guitar (Gtr.) staff has a chordal accompaniment in measure 53, marked *mf*, and a similar accompaniment in measure 54. The Piano (Pno.) staff shows a chord in measure 53, marked *p*, and a rest in measure 54. The Violin Solo (Vln. SP.) staff has a long note in measure 53, marked *pp*, and a rest in measure 54.

57 Fl *p*

Cl *p*

57 Vln. *mf*

57 Gtr. *p*

57 Pno. *f*

57 Vln. *p*

ORD. SP.

Detailed description of the musical score: The score is for page 82 and features six staves. The Flute (Fl) staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. It contains a melodic line starting with a half note G4, followed by a quarter note F4, and a half note E4, all marked *p*. A slur covers the first two notes, and a slur covers the last two notes. A triplet of eighth notes (D5, E5, F5) is marked with a '3' above it. The Clarinet (Cl) staff has a treble clef and contains a half note G4, followed by a quarter rest, and a half note E4, all marked *p*. The Violin (Vln.) staff has a treble clef and contains a half note G4, followed by a quarter note F4, and a half note E4, all marked *mf*. A slur covers the first two notes, and a slur covers the last two notes. The Guitar (Gtr.) staff has a treble clef and contains a half note G4, followed by a quarter rest, and a half note E4, all marked *p*. A triplet of eighth notes (D5, E5, F5) is marked with a '3' above it. The Piano (Pno.) staff has a grand staff (treble and bass clefs) and contains a half note G4, followed by a quarter rest, and a half note E4, all marked *f*. A slur covers the first two notes, and a slur covers the last two notes. The Violin (Vln.) staff has a treble clef and contains a half note G4, followed by a quarter rest, and a half note E4, all marked *p*. A slur covers the first two notes, and a slur covers the last two notes. The Violin staff also includes the markings 'ORD.' and 'SP.' above the staff.

6/8

Fl.

Cl.

Vib.

Gtr.

Pno.

Vln.

mp

Detailed description: This is a musical score for a chamber ensemble. The score is written in 6/8 time. The instruments are Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Vibraphone (Vib.), Guitar (Gtr.), Piano (Pno.), and Violin (Vln.). The Flute part has a melodic line starting with a sixteenth rest, followed by a quarter note, and then a series of eighth notes. The Clarinet part has a melodic line starting with a sixteenth rest, followed by a quarter note, and then a series of eighth notes. The Vibraphone part has a melodic line starting with a sixteenth rest, followed by a quarter note, and then a series of eighth notes. The Guitar part has a melodic line starting with a sixteenth rest, followed by a quarter note, and then a series of eighth notes. The Piano part has a melodic line starting with a sixteenth rest, followed by a quarter note, and then a series of eighth notes. The Violin part has a melodic line starting with a sixteenth rest, followed by a quarter note, and then a series of eighth notes. The Piano part also includes a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano).

63 Fl. *pp*

63 Cl. *p*

63 Vib.

63 Gtr. *p*

63 Pno. *mp*

63 Vln. *ORD.* *p*

Detailed description of the musical score: The score consists of six staves. The Flute (Fl.) staff begins with a measure of rest, followed by a half note G4 in measure 64, and a half note A4 in measure 65. The Clarinet (Cl.) staff has a measure of rest in measure 63, followed by a half note G4 in measure 64, and a half note A4 in measure 65. The Violin (Vib.) staff has a measure of rest in measure 63, followed by a half note G4 in measure 64, and a half note A4 in measure 65. The Guitar (Gtr.) staff has a measure of rest in measure 63, followed by a half note G4 in measure 64, and a half note A4 in measure 65. The Piano (Pno.) staff has a measure of rest in measure 63, followed by a half note G4 in measure 64, and a half note A4 in measure 65. The Violin (Vln.) staff has a measure of rest in measure 63, followed by a half note G4 in measure 64, and a half note A4 in measure 65. The section from measure 64 to 65 is labeled 'ORD.' for the Violin.

69 *p*
Fl.

69 *ppp*
Cl.

69 *pppp*
Vib.

69 *pppp*
Gtr.

69 *p*
Pno.

69 *ppp*
Vln. GRD.

Detailed description of the musical score: The score is for measures 69 and 70. It features six staves: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Vibraphone (Vib.), Guitar (Gtr.), Piano (Pno.), and Violin (Vln.).
 - Flute: Measure 69 has a whole note chord (F4, A4, C5) with a dynamic of *p*.
 - Clarinet: Measure 69 has a whole note chord (F4, A4, C5) with a dynamic of *ppp*.
 - Vibraphone: Measure 69 has a whole note chord (F4, A4, C5) with a dynamic of *pppp*.
 - Guitar: Measure 69 has a whole note chord (F4, A4, C5) with a dynamic of *pppp*.
 - Piano: Measure 69 has a whole note chord (F4, A4, C5) with a dynamic of *p*.
 - Violin: Measure 69 has a whole note chord (F4, A4, C5) with a dynamic of *ppp*.
 - Measure 70: All instruments play a whole note chord (F4, A4, C5). The violin part includes the marking 'GRD.'.

73 Fl. vibrato de labio lento *p*

73 Cl.

73 Vib. *ppp*

73 Gtr. *ppp*

73 Pno. *ppp*

73 Vln. *p*

Λ

This musical score page contains six staves, each representing a different instrument. The staves are labeled as follows: Fl (Flute), Cl (Clarinet), Vib (Vibraphone), Gtr (Guitar), Pno (Piano), and Vln (Violin). The music is written in treble clef for all instruments.

- Fl (Flute):** Measures 77-80. Starts with a *pppp* dynamic marking. The notation includes a series of notes with a slur over measures 78 and 79, and a final note in measure 80.
- Cl (Clarinet):** Measures 77-80. Shows a series of rests, indicating the instrument is silent during this passage.
- Vib (Vibraphone):** Measures 77-80. Features a *ppp* dynamic marking. The notation shows a series of notes with a slur over measures 78 and 79, and a final note in measure 80.
- Gtr (Guitar):** Measures 77-80. Shows a series of rests, indicating the instrument is silent during this passage.
- Pno (Piano):** Measures 77-80. Features a *ppp* dynamic marking. The notation includes a series of notes with a slur over measures 78 and 79, and a final note in measure 80.
- Vln (Violin):** Measures 77-80. Shows a series of notes with a slur over measures 78 and 79, and a final note in measure 80. A *pppp* dynamic marking is present.

This musical score is arranged in a vertical format with six staves. From top to bottom, the staves are labeled: Fl. (Flute), Cl. (Clarinet), Vib. (Vibraphone), Gtr. (Guitar), Pno. (Piano), and Vln. (Violin). Each staff begins with a treble clef and a dynamic marking of *pp* (pianissimo). The Flute staff contains a single note with a long, horizontal slur extending across the entire width of the page. The Clarinet, Vibraphone, and Guitar staves each contain a single note with a long, horizontal line drawn below it, extending across the page. The Piano staff is the most active, featuring a complex melodic line with multiple slurs and ties, and a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano). The Violin staff contains a single note with a long, horizontal line drawn below it, extending across the page.

Musical score for six instruments: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fb.), Trumpet (3tr.), Trombone (no.), and Tuba (Tn.). The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat).

The score consists of six staves. The Flute (Fl.) and Clarinet (Cl.) parts begin with a *pp* dynamic marking. The Bassoon (Fb.) part includes a *mp* marking and a *no.* instruction. The Trumpet (3tr.) part features a *mp* marking and a *0* instruction. The Trombone (no.) part includes a *mp* marking and a *p* marking. The Tuba (Tn.) part includes a *p* marking.

The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The Flute and Clarinet parts have long slurs. The Bassoon part has a *no.* instruction. The Trumpet part has a *0* instruction. The Trombone part has a *p* marking. The Tuba part has a *p* marking.

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

93

Fl. *pp*

Cl. *pp*

Vib.

Gtr. *f*

Pno. *mf*

Vln. *pp*

Detailed description: This is a page of a musical score, page 91. It contains six staves of music. The first staff is for Flute (Fl.), the second for Clarinet (Cl.), the third for Vibraphone (Vib.), the fourth for Guitar (Gtr.), the fifth for Piano (Pno.), and the sixth for Violin (Vln.). The Flute, Clarinet, and Violin parts are marked *pp* (pianissimo). The Guitar part is marked *f* (forte). The Piano part is marked *mf* (mezzo-forte). A rehearsal mark '93' is placed at the beginning of each staff. The music consists of various notes, rests, and slurs, with some accidentals (flats) visible in the guitar and piano parts.

Fl. vibrato de labro lento *p*

Fl. *f*

Cl.

Vib. *f*

Gtr. 0

Pno. *fz* *mp*

Vln. *fz*

101

Fl *p* *ppp*

Cl *p*

Vib. 101

Gtr 101

Pno *mp*

Vln 101

Detailed description: This page of a musical score contains six staves for rehearsal mark 101. The Flute (Fl) staff begins with a *p* dynamic and features a melodic line with a *ppp* dynamic marking. The Clarinet (Cl) staff has a *p* dynamic and contains a melodic line with a slur. The Violin (Vln) and Viola (Vib.) staves are marked with a rehearsal mark 101 and contain whole rests. The Guitar (Gtr) staff is also marked with a rehearsal mark 101 and contains a whole rest. The Piano (Pno) staff is marked with a rehearsal mark 101 and a *mp* dynamic, featuring a complex melodic line with slurs and a sharp sign. The second Violin (Vln) staff is marked with a rehearsal mark 101 and contains a whole rest.

Musical score for measures 105-106, featuring the following instruments and parts:

- Fl.**: Measure 105 starts with a *mp* dynamic. A slur covers measures 105 and 106.
- Cl.**: Measure 105 starts with a *mp* dynamic. A slur covers measures 105 and 106.
- Vib.**: Measure 105 starts with a *mp* dynamic. A slur covers measures 105 and 106. Instruction: "Motor ON Vibrato lento." is written above the staff.
- Gtr.**: Measure 105 starts with a *mp* dynamic. A slur covers measures 105 and 106.
- Pno.**: Measure 105 starts with a *mp* dynamic. A slur covers measures 105 and 106.
- Vln.**: Measure 105 starts with a *mp* dynamic. A slur covers measures 105 and 106. A "Sp." (Spirito) marking is present in measure 106.

109 Fl. *ppp*

109 Cl.

109 Vln. *mp* *f* *p*

109 Gtr. *mp* *mf* *ad libitum* 3 0

109 Pno. *mp* *f* *p*

109 Vln. *mp* *ORD.* *ppp*

113

Fl. *ppp*

Cl.

Vib.

Gtr. *mf* *mp*

Pno.

Vln. *f* *SP*

Detailed description: This musical score page shows rehearsal mark 113 for six instruments. The Flute part begins with a *ppp* dynamic. The Clarinet and Violin parts have rests. The Guitar part features a triplet of eighth notes marked *mf*, followed by a quarter note marked *mp*. The Piano part has rests. The Viola part has a forte *f* dynamic followed by a *SP* (sordina) instruction. A vertical dashed line is placed between the Violin and Guitar staves.

La guitarra improvisa, con las notas de la sección "al líbretum", la flauta, el clarinet y el violín pueden variar el timbre y el ritmo, manteniendo la dinámica y las notas de cada uno. Esto dura hasta que el director realice la entrada a al compás 119

117 118

Fl.

La guitarra improvisa, con las notas de la sección "al líbretum", la flauta, el clarinet y el violín pueden variar el timbre y el ritmo, manteniendo la dinámica y las notas de cada uno. Esto dura hasta que el director realice la entrada a al compás 119

117 118

Cl.

La guitarra improvisa, con las notas de la sección "al líbretum", la flauta, el clarinet y el violín pueden variar el timbre y el ritmo, manteniendo la dinámica y las notas de cada uno. Esto dura hasta que el director realice la entrada a al compás 119

117 118

Vln.

La guitarra improvisa, con las notas de la sección "al líbretum", la flauta, el clarinet y el violín pueden variar el timbre y el ritmo, manteniendo la dinámica y las notas de cada uno. Esto dura hasta que el director realice la entrada a al compás 119

117 118

Gtr.

La guitarra improvisa, con las notas de la sección "al líbretum", la flauta, el clarinet y el violín pueden variar el timbre y el ritmo, manteniendo la dinámica y las notas de cada uno. Esto dura hasta que el director realice la entrada a al compás 119

117 118

Pno.

La guitarra improvisa, con las notas de la sección "al líbretum", la flauta, el clarinet y el violín pueden variar el timbre y el ritmo, manteniendo la dinámica y las notas de cada uno. Esto dura hasta que el director realice la entrada a al compás 119

117 118

Vln.

121

Fl. *pp*

Cl. *pp*

Vib.

Gtr. *p*

Pno.

Vln. *ppp*

S.P.

Detailed description of the musical score: The score is for measures 121 and 122. The Flute (Fl.) and Clarinet (Cl.) parts play a melodic line starting on a whole note in measure 121, moving to a half note in measure 122. The Clarinet part has a flat on the second note. The Vibraphone (Vib.) part has a whole note chord in measure 121. The Guitar (Gtr.) part has a triplet of eighth notes in measure 121, followed by a whole note chord in measure 122. The Piano (Pno.) part has a whole note chord in measure 121. The Violin (Vln.) part has a whole note chord in measure 121, followed by a sustained note in measure 122. Dynamics include *pp*, *ppp*, and *p*. A '3' above the guitar triplet indicates the number of notes. 'S.P.' is written above the violin part in measure 122.

tempo lo más rápido posible
128

Fl. *pp*

Cl. *pp*

Vib. *pp*
Apagado de Bateria

Gtr. *p*

Pno. *mp*

Vln. *pp*

The musical score is arranged in a system of six staves. The Flute (Fl.) and Clarinet (Cl.) parts are in 4/8 time and marked *pp*. The Vibraphone (Vib.) part is in 4/8 time, marked *pp*, and includes the instruction "Apagado de Bateria". The Guitar (Gtr.) part is in 4/8 time, marked *p*. The Piano (Pno.) part is in 4/8 time, marked *mp*. The Violin (Vln.) part is in 4/8 time, marked *pp*. The tempo is indicated as "tempo lo más rápido posible" with a metronome marking of 128. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

This musical score is arranged in six staves, each representing a different instrument. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

- Fl. (Flute):** The staff begins with a treble clef and a 12/8 time signature. It features a series of eighth notes, followed by a section with a 4/8 time signature. A large slur covers the final measures, which end with a *ff* (fortissimo) dynamic marking.
- Cl. (Clarinet):** The staff starts with a 2/8 time signature, then changes to 4/8. It contains a few notes and rests, with a *ppp* (pianissimo) dynamic marking. A large slur connects it to the Flute staff.
- Vib. (Vibraphone):** The staff uses a 12/8 time signature and contains several notes with a *mp* (mezzo-piano) dynamic marking.
- Gtr. (Guitar):** The staff is in 12/8 time and includes notes with a *mp* dynamic marking. A slur is placed over a section of notes, with the instruction "vibrato de pedal" written above it.
- Pno. (Piano):** The staff is in 12/8 time and contains notes with a *mp* dynamic marking.
- Vln. (Violin):** The staff is in 12/8 time and features notes with a *ff* dynamic marking.

133 $\frac{4}{8}$ Fl. *ppp*

Cl. *mp* *ppp*

133 $\frac{4}{8}$ Vib. *mp* *ppp*

133 $\frac{4}{8}$ Gtr. *mp* *ppp*

133 $\frac{4}{8}$ Pno. *mp* *ppp*

133 $\frac{4}{8}$ Vln. *mp* *ppp*

Musical score for measures 137-140, featuring Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Violin (Vln.), Cello (Ctr.), and Piano (Pno.). The score is in 3/8 time and includes dynamic markings such as *pp*, *mp*, *ff*, and *ppp*.

Flute (Fl.): Measure 137 starts with *pp*. Measures 138-140 feature a melodic line with dynamics *ff*, *mp*, and *mp*.

Clarinet (Cl.): Measure 137 starts with *pp*. Measures 138-140 feature a melodic line with dynamics *ff*, *mp*, and *mp*.

Violin (Vln.): Measure 137 starts with *pp*. Measures 138-140 feature a melodic line with dynamics *ff*, *mp*, and *mp*.

Cello (Ctr.): Measure 137 starts with *pp*. Measures 138-140 feature a melodic line with dynamics *ff*, *mp*, and *mp*.

Piano (Pno.): Measures 138-140 feature a melodic line with dynamics *mp*, *mp*, and *mp*.

Additional markings include *ppp* and *ppp* in measures 138 and 139, and the instruction "vibrato de pedal" in measure 139.

141

Fl. *ppp*

Cl. *mf* *ppp*

Vib. *mp* *ppp*

Gtr. *mf* *ppp*

Pno. *ppp*

Vln. *mf* *ppp*

4/8

145 $\frac{2}{8}$

Fl. *ppp* *fff* *mp* *fff* $\frac{4}{8}$ *fff*

Cl. $\frac{2}{8}$ *fff* *mp* $\frac{4}{8}$

Vib. 145 $\frac{2}{8}$ *fff* *mp* $\frac{4}{8}$ *fff*

Gtr. 145 $\frac{2}{8}$ *fff* *mp* $\frac{4}{8}$ *fff* vibrato de pedal

Pno. 145 $\frac{2}{8}$ *fff* *mp* $\frac{4}{8}$ *fff* $\frac{4}{8}$ *fff*

Vln. 145 $\frac{2}{8}$ *fff* *mp* $\frac{4}{8}$ *fff*

149 2 8 Fl. *p*

149 2 8 Cl. *p*

149 2 8 Vln. *p*

149 2 8 Gtr. *p* vibrato de pedal

149 2 8 Pno. *mf*

149 2 8 Vln. *p*

Detailed description of the musical score: The score consists of six staves. The Flute (Fl.) and Clarinet (Cl.) parts have a melodic line starting on a whole note in measure 149, which is tied to the beginning of measure 150. The Violin (Vln.) part has a similar melodic line. The Guitar (Gtr.) part has a rhythmic accompaniment of eighth notes with a 'vibrato de pedal' instruction. The Piano (Pno.) part has a complex accompaniment with a 'mf' dynamic marking. The Viola (Vln.) part has a melodic line with a 'p' dynamic marking.

153 $\frac{8}{8}$ $\frac{4}{8}$ tempo lento 80 apróx.

Fl. *p*

Cl. *p*

Vib. $\frac{8}{8}$ $\frac{4}{8}$ tempo lento 80 apróx. *ppp*

Gtr. $\frac{8}{8}$ $\frac{4}{8}$ tempo lento 80 apróx. *pp*

Prno. $\frac{8}{8}$ $\frac{4}{8}$ tempo lento 80 apróx. *ppp*

Vln. $\frac{8}{8}$ $\frac{4}{8}$ tempo lento 80 apróx. *p*

Sp.

No cortar resonancia anterior VI *mf*

157 *a Tempo* 4/8 *mf*

Fl.

157 *a Tempo* 4/8 *mf*

Cl.

157 *a Tempo* 4/8 *mf*

Vln.

157 *a Tempo* 4/8 *mf*

Gtr.

157 *a Tempo* 4/8 *mf*

Pno.

157 *a Tempo* 4/8 *mf*

Vln. Ord. 4/8 *mf*

161 $\frac{2}{4}$ Fl. *mf*

2 $\frac{2}{4}$ Cl. *mp*

161 $\frac{2}{4}$ Vib. *mf*

161 $\frac{2}{4}$ Gtr. *mf*
vibrato de pedal

161 $\frac{2}{4}$ Pno. *mf*

161 $\frac{2}{4}$ Vln. *mf*

Musical score for measures 165-166, featuring seven instruments: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Vibraphone (Vib.), Guitar (Gtr.), Piano (Pno.), and Violin (Vln.).

- Flute (Fl.):** Measure 165 begins with a dynamic marking of *ppp* and an accent (>). The staff contains a single note with a fermata.
- Clarinet (Cl.):** Measure 165 contains a single note with a fermata.
- Vibraphone (Vib.):** Measure 165 contains a single note with a fermata and a dynamic marking of *ppp*.
- Guitar (Gtr.):** Measure 165 contains a single note with a fermata and a dynamic marking of *ppp*. A circled '0' is written below the staff, with a large, wide, shallow V-shaped graphic element extending from the note.
- Piano (Pno.):** Measure 165 contains a single note with a fermata and a dynamic marking of *ppp*.
- Violin (Vln.):** Measure 165 contains a single note with a fermata and a dynamic marking of *ppp*.

The score is written on seven staves, with measure numbers 165 and 166 indicated at the beginning of each staff. The instruments are labeled below their respective staves.

169

Fl.

Cl.

Vib.

169

ad libitum

Gtr.

pppp

169

Pno.

169

Vln.

pp

170

3.2 DAR

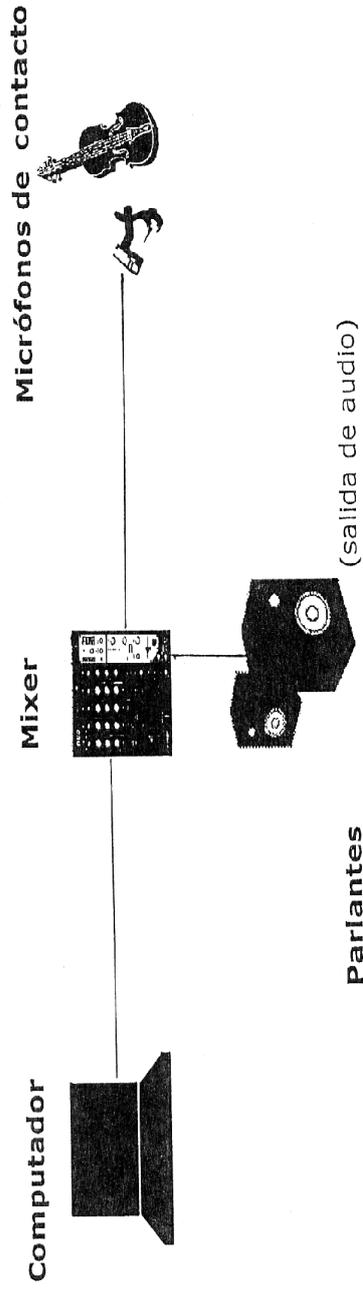
Para dúo de violines y electrónica en lenguaje de programación PD.

Año: 2003 - 2005

3.2.1 Partitura

Electrónica:

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



Glosario:

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

H.st _____ : Deslizar el arco progresivamente en dirección al tasto.
: Altura aproximada producida sólo por la digitación de las cuerdas sobre la tastiera.

 : calderón corto. (2" a 4")

 : calderón largo. (5" a 6")

♩ = 50

Activar ("Bang") tabla 1.A en el parche TABLAS I.

H. Sp

Ord.

P

pppp

pp

H. Sp

Activar ("Bang") tabla 3.A en el parche TABLAS I.

Activar ("Bang") tabla 2.A en el parche TABLAS I.

H. Sp

Ord.

Sp.

pp

H. Sp

1

Handwritten musical score for a single staff. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings. Key features include:

- Sp.**: A dynamic marking at the beginning of the piece.
- p**: A dynamic marking in the first measure.
- pp**: A dynamic marking in the second measure.
- mp**: A dynamic marking in the final measure.
- Articulation marks such as accents and slurs are used throughout the piece.

Handwritten musical score for a single staff, featuring more complex articulations and dynamics. Key features include:

- Ord.**: A marking above the first measure.
- pp**: A dynamic marking in the first measure.
- H. Sp.**: A marking above a horizontal line in the second measure.
- pp**: A dynamic marking in the third measure.
- pppp**: A dynamic marking in the fourth measure.
- pp**: A dynamic marking in the fifth measure.
- pppp**: A dynamic marking in the sixth measure.
- pp**: A dynamic marking in the seventh measure.
- pppp**: A dynamic marking in the eighth measure.
- pp**: A dynamic marking in the ninth measure.
- pppp**: A dynamic marking in the tenth measure.
- Articulation marks such as slurs, accents, and triplets are used throughout the piece.

Activar ("Bang") tabla 4.A
 en el parche TABLAS I

Musical score for the first system. It consists of two staves: a guitar staff on top and a tabla staff on the bottom. The guitar staff begins with a 'Bang' (percussive stroke) marked with a large 'P'. This is followed by a melodic line with triplets. A bracket labeled 'H. st' spans the first two measures. The tabla staff has a rhythmic pattern with dynamic markings like ppp and pppp. There are also some markings like 'mp' and 'p' in the guitar staff.

Musical score for the second system. It continues the guitar and tabla parts. The guitar staff has a melodic line with triplets and a 'Bang' marked with a large 'P'. The tabla staff has a rhythmic pattern with dynamic markings like pppp, sp., and ord. There are also some markings like 'p' and 'pppp' in the guitar staff.

Handwritten musical score for guitar, system 1. The score consists of six staves. The first staff has a *pppp* dynamic marking. A text box in the middle of the system contains the instruction: "Activar ("Bang") tabla 5.A en el parche TABLASI." The second staff has a *pp* dynamic marking. The third staff has a *pppp* dynamic marking. The fourth staff has a *p* dynamic marking. The fifth staff has a *sf* dynamic marking. The sixth staff has a *sf* dynamic marking.

Handwritten musical score for guitar, system 2. The score consists of six staves. The first staff has a *p* dynamic marking. The second staff has a *st.* dynamic marking. The third staff has a *pp* dynamic marking. The fourth staff has a *st.* dynamic marking. The fifth staff has a *p* dynamic marking. The sixth staff has a *pp* dynamic marking.

Activar ("Bang") tabla 6.A
en el parche TABLAS I.

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is marked with *H. Sp.* and contains a triplet of eighth notes followed by a quarter note, with a *pp* dynamic marking. The lower staff is also marked with *H. Sp.* and contains a triplet of eighth notes followed by a quarter note, with a *pp* dynamic marking. Both staves have *Ord.* markings above them. The system concludes with a *S.P.* marking and a *sf* dynamic marking.

The second system of the musical score consists of two staves. The upper staff is marked with *Ord.* and contains a triplet of eighth notes followed by a quarter note, with a *pp* dynamic marking. The lower staff is also marked with *Ord.* and contains a triplet of eighth notes followed by a quarter note, with a *pp* dynamic marking. Both staves have *H. St.* markings above them. The system concludes with a *S.P.* marking and a *sf* dynamic marking.

Rall. A tempo.

A tempo.

Rall. A tempo.

mf pp

pp mf

Activar Reverb:
Output a 80 db y "PD reverb" a 95.

ppp

ppp

legno muy suave en las notas escritas.

legno muy suave en las notas escritas.

ppp

Handwritten musical score for guitar, first system. It features two staves. The upper staff contains rhythmic notation with accents and dynamic markings *ppp* and *fff*. The lower staff contains a melodic line with fingerings (I, II) and dynamic markings *ppp* and *fff*. The system is enclosed in a rectangular box with a solid top and bottom line. Dotted lines connect notes between the two staves.

Sólo con las yemas.
ppp
Sólo con las yemas.
fff

Desactivar Parche "PD reverb"

Handwritten musical score for guitar, second system. It features two staves. The upper staff contains rhythmic notation with accents and dynamic markings *ppp* and *fff*. The lower staff contains a melodic line with fingerings (I, II) and dynamic markings *ppp* and *fff*. The system is enclosed in a rectangular box with a solid top and bottom line. Dotted lines connect notes between the two staves.

ppp
fff

Activar ("Bang") tabla 1.B en el parche ta TABLAS II.

mp

mp

ppp

Activar ("Bang") tabla 3.B en el parche TABLAS II.

mp

mp

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

Handwritten musical score for the first system. It consists of five staves. The first two staves are guitar tablature with fret numbers and a '5' indicating a barre. The third staff is a vocal line with notes and lyrics. The fourth and fifth staves are also vocal lines. Dynamics include *p*, *ppp*, and *pp*. There are also some handwritten annotations like 'Sp.' and 'Sp.:'.

Handwritten musical score for the second system. It consists of five staves. The first two staves are guitar tablature with fret numbers and a '5' indicating a barre. The third staff is a vocal line with notes and lyrics. The fourth and fifth staves are also vocal lines. Dynamics include *fff*, *pp*, *f*, *mp*, and *ps.*. There are also some handwritten annotations like 'st.' and 'ps.'.

Liberar tablas
 2.B, 4.B y 6.A
 Lo más simultáneo
 Posible.

The first system of the musical score consists of two systems of staves. Each system has a guitar tablature staff on the left and a standard notation staff on the right. The tablature includes fret numbers (e.g., 10, 12) and specific fretting instructions. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *pp*, *mf*, and *sf*. The tempo marking *Sp.* is present above the notation. The system concludes with a double bar line.

The second system of the musical score continues the piece. It features the same two-staff structure as the first system. The notation includes triplet markings (indicated by a '3' in a bracket) and accents. Dynamic markings such as *sf* and *ff* are used throughout. The system concludes with a double bar line.

Al unísono
Con ataque
de PD

Liberar
Tabla 3.B

12

mf

Al unísono
Con ataque
de PD

mf

12

The first system consists of two staves. The top staff contains a series of rhythmic patterns, each marked with a '3' and a bracket, indicating triplets. The bottom staff contains a series of notes, also marked with a '3' and a bracket. The dynamic marking 'mf' is placed below the first and second measures of the bottom staff. There are two circled notes at the beginning of each staff, one on the top staff and one on the bottom staff.

Liberar
Tabla 5.A y 2.A

Liberar
Tablas 1.B

mf

f

ff

mf

f

ff

The second system consists of two staves. The top staff contains a series of rhythmic patterns, each marked with a '3' and a bracket, indicating triplets. The bottom staff contains a series of notes, also marked with a '3' and a bracket. The dynamic markings 'mf', 'f', and 'ff' are placed below the first, second, and third measures of the bottom staff, respectively. There are two circled notes at the beginning of each staff, one on the top staff and one on the bottom staff.

Musical score for **Desactivar Tabla 3.B**. The score consists of two systems of staves. The first system includes dynamic markings *ff*, *sf*, *sf*, *p*, *mf*, *ff*, *ppp*, and *f*. The second system includes *ff*, *p*, *mf*, *ff*, *ppp*, and *f*. The notation features complex rhythmic patterns and articulation marks.

Desactivar
Tabla 3.B

Desactivar
Tablas 2.A y 5.A

Fade out
Tabla 1.B

Musical score for **Desactivar Tablas 2.A y 5.A**. The score consists of two systems of staves. The first system includes dynamic markings *f*, *mf*, *mp*, *p*, *mf*, and *f*. The second system includes *f*, *mp*, *p*, and *f*. The notation includes complex rhythmic patterns and articulation marks.

Liberar Tablas
1.A 3.A y 4.A
(fade in)

Musical score for the first system. It consists of two staves. The top staff is for woodwinds, with a circled '7' and the instruction 'Col legno' above it. The bottom staff is for strings, with a circled '7' and the instruction 'Col legno' above it. Both staves have dynamic markings: 'mf' and 'mp'. There are also 'Arco' markings and some handwritten notes.

Desactivar tablas
3.A y 4.A

Desactivar
Tabla 1.A

Musical score for the second system. It consists of two staves. The top staff is for woodwinds, with a circled '8' and the instruction 'legno' above it. The bottom staff is for strings, with a circled '8' and the instruction 'legno' above it. Both staves have dynamic markings: 'mf', 'p', and 'mp'. There are also 'Arco' markings and some handwritten notes.

Activar Parche Mfinal PD

Handwritten musical score for Percussion (Parche). The score is written on a grand staff with five staves. It begins with a box labeled "Activar Parche Mfinal PD". The first staff has a dynamic marking of *Sp.* and a *pppp* marking. The second staff has a *pp* marking. The third staff has a *pp* marking and a *mp* marking. The fourth staff has a *pp* marking and a *pp* marking. The fifth staff has a *pp* marking and a *pp* marking. The score includes various dynamic markings: *pp*, *ppp*, *pppp*, *mp*, *mf*, and *mf*. There are also performance instructions: "Ord." (Ordinary) and "Ord." (Ordinary) written above the staves. The score ends with a *mf* marking.

Handwritten musical score for Percussion (Parche). The score is written on a grand staff with five staves. It begins with a *pppp* marking. The first staff has a *pppp* marking. The second staff has a *pp* marking. The third staff has a *pp* marking. The fourth staff has a *pp* marking. The fifth staff has a *pp* marking. The score includes various dynamic markings: *pp*, *ppp*, *pppp*, *mp*, *mf*, and *mf*. There are also performance instructions: "Ord." (Ordinary) and "Ord." (Ordinary) written above the staves. The score ends with a *mf* marking.

Desactivar Farche Mifinal PD

Sp

pp

Sp

pp

p

p

M.i.o.

pp

p

mp

ff

pp

pp

M.i.o.

pp

mp

ff

pp

pp

29. Novembre 2005 • DAR

C

pp

C

pp

pp

pp

3.2.2 Programa y parche Pure Data (PD) obra DAR

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

Para Dúo de marimbas

Año: 2006 - 2008

T.O.C

Cristóbal De Ferrari Zaldívar

The first system of the musical score consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves are in 7/8 time. The music is written in a key signature of one flat (B-flat). The first staff begins with a *ppp* dynamic marking, followed by a crescendo hairpin that reaches a *ppp* marking at the end of the first measure. The second measure is followed by a decrescendo hairpin that reaches a *ppp* marking at the end of the second measure. The third measure is followed by a crescendo hairpin that reaches a *ppp* marking at the end of the third measure. The fourth measure is followed by a decrescendo hairpin that reaches a *ppp* marking at the end of the fourth measure. The bottom staff begins with a *ppp* dynamic marking, followed by a decrescendo hairpin that reaches a *ppp* marking at the end of the first measure. The second measure is followed by a decrescendo hairpin that reaches a *ppp* marking at the end of the second measure. The third measure is followed by a decrescendo hairpin that reaches a *ppp* marking at the end of the third measure. The fourth measure is followed by a decrescendo hairpin that reaches a *ppp* marking at the end of the fourth measure.

5

The second system of the musical score consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves are in 7/8 time. The music is written in a key signature of one flat (B-flat). The first staff begins with a decrescendo hairpin that reaches a *ppp* marking at the end of the first measure. The second measure is followed by a decrescendo hairpin that reaches a *ppp* marking at the end of the second measure. The third measure is followed by a decrescendo hairpin that reaches a *ppp* marking at the end of the third measure. The fourth measure is followed by a decrescendo hairpin that reaches a *ppp* marking at the end of the fourth measure. The bottom staff begins with a *ppp* dynamic marking, followed by a decrescendo hairpin that reaches a *ppp* marking at the end of the first measure. The second measure is followed by a decrescendo hairpin that reaches a *ppp* marking at the end of the second measure. The third measure is followed by a decrescendo hairpin that reaches a *ppp* marking at the end of the third measure. The fourth measure is followed by a decrescendo hairpin that reaches a *ppp* marking at the end of the fourth measure.

9

ppp

ppp

Detailed description: This system contains measures 9 through 12. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It begins with a *ppp* dynamic marking. The melody consists of eighth and sixteenth notes. The bottom staff is also in treble clef and features a similar rhythmic pattern with accents (>) over the first notes of each measure. It also starts with a *ppp* dynamic marking.

13

ppp

sf

sf

ppp

Detailed description: This system contains measures 13 through 16. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat. It begins with a *ppp* dynamic marking. In measure 15, the dynamic changes to *sf* (sforzando), which continues into measure 16. The bottom staff is in treble clef and starts with a *ppp* dynamic marking, featuring accents (>) over the first notes of each measure.

17

Musical score for measures 17-20. The score is written for two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The music consists of eighth and sixteenth notes. Dynamic markings include *ppp* and *sf*. The first measure of the upper staff starts with *ppp* and has an *sf* marking on the second measure. The lower staff starts with *ppp*.

21

Musical score for measures 21-24. The score is written for two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The music consists of eighth and sixteenth notes. Dynamic markings include *ppp* and *sf*. The first measure of the upper staff starts with *ppp* and has an *sf* marking on the second measure. The lower staff starts with *ppp*. The third measure of the lower staff has an *sf* marking, and the fourth measure has a *ppp* marking.

25

Musical score for measures 25-28. The score is written for two staves in treble clef. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The music consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together. Dynamic markings include *ppp* and *sf*. Measure 25 starts with *ppp*. Measures 26, 27, and 28 each begin with *sf*. The bottom staff has *sf* markings at the start of measures 25, 26, 27, and 28, and a *ppp* marking at the start of measure 26.

29

Musical score for measures 29-32. The score is written for two staves in treble clef. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The music consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together. Dynamic markings include *ppp*. Measure 29 starts with *ppp*. Measures 30, 31, and 32 continue with *ppp*. The bottom staff has *ppp* markings at the start of measures 29 and 30.

33

ppp

ppp

36

ppp sf

sf

sf

sf

sf

40

ppp sf sf sf

ppp sf sf sf

This musical system covers measures 40, 41, and 42. It consists of two staves. The upper staff begins with a *ppp* dynamic marking. Measures 40 and 41 feature a *sf* dynamic marking. The lower staff begins with a *ppp* dynamic marking. Measures 40 and 41 feature a *sf* dynamic marking. The music is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The rhythm includes eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups.

43

ppp sf sf sf

ppp

This musical system covers measures 43, 44, and 45. It consists of two staves. The upper staff begins with a *ppp* dynamic marking. Measures 43 and 44 feature a *sf* dynamic marking. The lower staff begins with a *ppp* dynamic marking. The music is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The rhythm includes eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. Slurs are present over the upper staff in measures 43 and 44.

46

ppp sf sf sf

ppp

Detailed description: This system contains measures 46, 47, and 48. The top staff begins with a *ppp* dynamic marking. Measures 47 and 48 feature *sf* dynamics. The bottom staff starts with a *ppp* dynamic marking. The music consists of eighth-note chords and melodic lines with slurs.

49

ppp

ppp sf sf

Detailed description: This system contains measures 49, 50, and 51. The top staff begins with a *ppp* dynamic marking. Measures 50 and 51 feature *sf* dynamics. The bottom staff starts with a *ppp* dynamic marking. The music consists of eighth-note chords and melodic lines with slurs.

52

ppp

ppp sf sf sf

This musical system covers measures 52, 53, and 54. The top staff begins with a *ppp* dynamic marking. The bottom staff starts with *ppp* and features dynamic changes to *sf* at the beginning of measures 53 and 54. The music consists of complex rhythmic patterns with many beamed notes and slurs.

55

ppp

ppp sf sf

This musical system covers measures 55 and 56. The top staff is marked *ppp*. The bottom staff is marked *ppp* and has dynamic changes to *sf* at the beginning of measures 55 and 56. A large hairpin symbol is present in the right half of the system, indicating a dynamic change in the top staff.

58

ppp

ppp

ppp

This musical system covers measures 58, 59, and 60. It consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests, often beamed together. The lower staff continues this pattern. Dynamic markings include *ppp* at the start of measures 58 and 60, and a crescendo hairpin in measure 59. A decrescendo hairpin is located below the lower staff in measure 60.

61

ppp

ppp

This musical system covers measures 61, 62, and 63. It consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests, often beamed together. The lower staff continues this pattern. Dynamic markings include *ppp* at the start of measure 61 and a crescendo hairpin in measure 62. A decrescendo hairpin is located below the lower staff in measure 63.

64

ppp

ppp

68

ppp

72

Musical score for measures 72-75. The score consists of two staves. The upper staff contains four measures of music, each starting with a *ppp* dynamic marking and a wedge-shaped crescendo hairpin. The lower staff contains four measures of music, each starting with a wedge-shaped crescendo hairpin and a *ppp* dynamic marking.

76

Musical score for measures 76-79. The score consists of two staves. The upper staff contains four measures of music, with *ppp* dynamic markings and wedge-shaped crescendo hairpins in measures 76, 77, and 78. The lower staff contains four measures of music, with wedge-shaped crescendo hairpins and *ppp* dynamic markings in measures 76, 77, and 78.

80

Musical score for measures 80-83. The score consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lower staff begins with a bass clef and a key signature of one flat (B-flat). Both staves are marked with the dynamic *ppp*. The music is written in a style that suggests a 3/4 time signature. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

84

Musical score for measures 84-87. The score consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lower staff begins with a bass clef and a key signature of one flat (B-flat). Both staves are marked with the dynamic *ppp*. The music continues in the same style as the previous system, with a melodic line in the upper staff and a harmonic accompaniment in the lower staff.

89

ppp

ppp

This musical system contains five measures. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves are marked with a piano (*ppp*) dynamic. The music consists of eighth and sixteenth notes with rests, creating a rhythmic pattern. The key signature has one flat (B-flat).

94

ppp

ppp

This musical system contains five measures. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves are marked with a piano (*ppp*) dynamic. The music consists of eighth and sixteenth notes with rests, creating a rhythmic pattern. The key signature has one flat (B-flat).

99

Musical score for measures 99-103. The score is written for two staves in treble clef. The top staff begins with a *ppp* dynamic marking. The bottom staff begins with a *ppp* dynamic marking and a sharp sign (#) on the first note. Both staves feature a series of notes with accents (>) above them. The music is divided into five measures by vertical bar lines.

104

Musical score for measures 104-108. The score is written for two staves in treble clef. The top staff begins with a *ppp* dynamic marking. The bottom staff begins with a *ppp* dynamic marking. Both staves feature a series of notes with accents (>) above them. The music is divided into five measures by vertical bar lines.

109

ppp

ppp

>

This musical system contains six measures. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The first measure has a piano (*ppp*) dynamic and contains a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note Bb4. The second measure has a quarter note C5. The third measure has a quarter note Bb4, a quarter note A4, and a quarter note G4. The fourth measure has a quarter note F4, a quarter note G4, and a quarter note A4. The fifth measure has a quarter note Bb4, a quarter note A4, and a quarter note G4. The sixth measure is a whole rest. The lower staff begins with a treble clef. The first measure has a piano (*ppp*) dynamic and contains a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note Bb4. The second measure has a quarter note C5. The third measure has a quarter note Bb4, a quarter note A4, and a quarter note G4. The fourth measure has a quarter note F4, a quarter note G4, and a quarter note A4. The fifth measure is a whole rest. The sixth measure has a quarter note Bb4, a quarter note A4, and a quarter note G4.

115

mp

ppp

>

>

>

This musical system contains six measures. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The first measure has a mezzo-piano (*mp*) dynamic and contains a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note Bb4. The second measure is a whole rest. The third measure has a quarter note C5 with an accent (>). The fourth measure is a whole rest. The fifth measure has a quarter note Bb4, a quarter note A4, and a quarter note G4 with an accent (>). The sixth measure has a quarter note F4, a quarter note G4, and a quarter note A4. The lower staff begins with a treble clef. The first measure is a whole rest. The second measure has a piano (*ppp*) dynamic and contains a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note Bb4. The third measure is a whole rest. The fourth measure has a quarter note C5. The fifth measure is a whole rest. The sixth measure is a whole rest.

121

Musical score for measures 121-126. The score is written for two staves in treble clef. The top staff contains rests in measures 121, 123, and 125, and eighth-note chords in measures 122, 124, and 126. The bottom staff contains eighth-note chords in measures 121, 123, and 125, and rests in measures 122, 124, and 126. Dynamic markings include *ppp* in measure 122 and *mp* in measure 121. Accents (>) are placed above the first notes of measures 121, 123, and 125.

127

Musical score for measures 127-132. The score is written for two staves in treble clef. The top staff contains rests in all measures. The bottom staff contains rests in measures 127, 129, and 131, and eighth-note chords in measures 128, 130, and 132. The dynamic marking *pppp* is placed below the first measure of the bottom staff.

134

A musical score consisting of two staves, each with a treble clef. The score is divided into seven measures by vertical bar lines. Each measure contains a single note on the top line of the staff. The notes are: G4 (first measure), A4 (second measure), B4 (third measure), C5 (fourth measure), D5 (fifth measure), E5 (sixth measure), and F5 (seventh measure). The notes are all quarter notes. The score is enclosed in a rectangular box.

IV.CONCLUSIONES

4.1 RELACIÓN ENTRE LAS BÚSQUEDAS Y EL TEMA DE LA TESIS

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

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

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

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

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

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

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

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

- Las búsquedas no son excluyentes entre sí. En una obra puede existir (de hecho existe) una coexistencia de parámetros o conductas que están determinadas por una utilización mixta de conductas lógicas que aparecen azarosamente en su ordenamiento o, viceversa, de ordenamientos lógicos y autónomos de conductas azarosas. En realidad esta coexistencia puede existir en la medida que la inventiva lo permita (no existen reglas, sólo propuestas)
- Si estos procedimientos se utilizan como recursos y no como un estilo en sí mismos, como los observados en los análisis, se pueden integrar o incrustar a estilos y músicas que sí están prefijadas, utilizando estas búsquedas también como ampliaciones de un lenguaje conocido.

4.2 REFLEXIÓN PERSONAL

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

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

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

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

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

¿El procedimiento es elemento interno o externo?. ¿Se compone correctamente? ¿El procedimiento asegura una coherencia?

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

Dejo la siguiente frase, para la reflexión: “Schoenberg ya sonaba como Schoenberg, antes de sistematizar la dodecafonía”¹⁴

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

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

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

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

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

V. BIBLIOGRAFÍA

5.1 LIBROS

1. DONATONI, Franco. **Antecedente X. Sulle difficoltà del comporre.** Adelphi, Milano 1980.
2. CAGE John, **Silence.** Wesleyan University Press, Middletown 1961.
3. ECO, Umberto. **Obra abierta.** Ariel, Barcelona 1990.
4. ECO, Umberto. **Cómo se hace una tesis.** Gedisa, Barcelona 2006 (8ª ed.)
5. FISCHERMAN, Diego. **La música del siglo XX.** Paidós, Buenos Aires, Barcelona, México 1998.
6. FORTE, Allen. **The atonal music of Anton Webern.** Yale University Press, New Haven and London 1998.
7. HESS, Walter. **Documentos para la comprensión del arte moderno.** Nueva Visión, Buenos Aires 2000.
8. NIETZSCHE, Friederich **Estética y teoría de las artes.** Tecnos, Alianza, Madrid 1999.
9. NUÑEZ, Adolfo. **Informática y electrónica musical.** Paraninfo, Madrid 1993.
10. PAVON SARRELANGUE, Raúl. **La electrónica en la música: ...y en el arte.** Cenedim, México 1981.
11. RESTAGNO, Enzo (Ed.). **Donatoni.** EDT, Torino 1990.
12. RUHRBERG, HONNET, WALTHER. **Arte del siglo XX.** Taschen, Kol, London, Madrid, New Cork, Paris, Tokio 2001.
13. THEVENIE, Paule y otros. **Artaud. Polémica, correspondencia y textos.** Ed. Jorge Álvarez, Buenos Aires 1968.

5.2 ARTÍCULOS

1. ARANDA, Pablo. **“Compañía Pilcomayo. El sonido de la escritura”**. **Resonancias**, IMUC, Santiago de Chile nº 5, Noviembre 1999.
2. BECERRA SCHMIDT, Gustavo. **“En torno a la definición de música”**. **Revista Musical Chilena**, Santiago de Chile, Universidad De Chile nº 106, año 1969.
3. GALLEGOS, Álvaro. **“Luis Advis Vitaglich (1935 – 2004). Los sonidos de Latinoamérica”**. **Resonancias**, IMUC, Santiago de Chile, nº 16, mayo 2005.

5.3 PAPERS

1. ASTABURUAGA, Juan Pablo. **“Pollock – Rauchemberk**. U. Central, Facultad de Arquitectura, 2002.
2. CARRASCO DÍAZ, Nicolás. **“Apuntes curso taller de los sentidos”**. U. Vicente Pérez Rosales, 2004.
3. CODI, Joshua. **“Entrevista a Brian Ferneyhough”**. Traducción y tipeo de Nicolás Carrasco, s/e, año 2003.
4. DE FERRARI, Cristóbal. **“Entrevista a Andrés Alcalde y Aliosha Soolovera”**. Ramo magíster en composición Universidad de Chile, “Música en Chile y América” profesor Fernando García, s/e año 2003.

5.4 PARTITURAS

1. CAGE John, **4’ 33”**. Hermar press, New York, 1960.
2. DONATONI, Franco. **Argot (due pezzi per violino)**. Ricordi, Roma, 1979.
3. DONATONI, Franco. **Spiri (per 10 strumenti)**. Ricordi, Siena, 1977.
4. WEBERN Anton, **Fürn stücke für orchester**. Universal edition, 1923.

5.5 DISCOGRAFÍA SUGERIDA

1. CAGE John, ***Sonatas and Interludes for Prepared Piano (1946-48)***. Naxos, Canadá 1998
2. CAGE John, **“Imaginary Landsapes”** (1939- 85. Now Series, New York 1995.
3. DONATONI, Franco. *Spiri, Fili, Etwas ruhiger im Ausdruck, des Près, Refrain* Etcetera KTC 1053.
4. DONATONI, Franco. **Argot**, Irvine Arditti Montaigne, 789003.

5.6 SITIOS WEB

1. ROSEN MURÚA, M. ***John Cage 1921 – 1992***. [En línea] Escáner Cultural, Octubre de 2005, nº 55. - <http://www.escaner.cl/escaner55/aldocumentar.html>- [consulta: 5 de junio 2004]
2. GUILAS,H. ***Horacio Guilas***. [En línea] -<http://www.artelibre.net/HORACIOGULIAS/index.html>- [consulta: 3 de agosto 2007]
3. RAE, ***Real academia de la lengua Española***. [En línea] - <http://www.rae.es/rae.html>-. [consulta: 11 de septiembre 2008]