

**UNIVERSIDAD DE CHILE**

**Facultad de Artes**

**Departamento de Música y Sonología**

**WAQAY**

**Cinco Piezas para cinco instrumentistas:  
flauta, voz contralto, violín,  
percusiones y guitarra.**

**TESIS PARA OPTAR AL GRADO DE LICENCIADA EN ARTES**

**CON MENCIÓN EN COMPOSICIÓN MUSICAL**

**Tesista:**

**Cecilia Cordero Simunovic**

**Profesor Guía:**

**Eduardo Cáceres Romero**

**Santiago de Chile**

**2004**

*A mis Maestros de Composición  
Celso Garrido Lecca, Juan Lemann y Andrés Alcalde,  
quienes en diversas etapas de mi vida me han ayudado  
a construir mis universos musicales.  
Sin ellos este trabajo no habría sido posible.*

## **AGRADECIMIENTOS**

**Agradecer significa *“reconocer el beneficio que se nos ha hecho o querido hacer y a corresponder a él de alguna manera”*. Mi única manera de agradecer es a través del compromiso y entrega que he puesto para realizar el presente trabajo.**

**Mis especiales agradecimientos para el Profesor EDUARDO CÁCERES, Coordinador de la Carrera de Composición Musical, mi Profesor Guía, quien me ha apoyado y respaldado con entusiasmo para la realización de esta Tesis.**

**Quiero agradecer también, la colaboración de Franklin Muñoz, Fernando Carrasco, Fernando Sáez, Rodrigo Torres, Rodrigo Villarroel y Sergio Cornejo. Cada uno de ellos me aportó desde su experiencia, reflexiones, comentarios y visiones.**

## TABLA DE CONTENIDOS

<b>Introducción.....</b>	<b>5</b>
<b>Pieza I Qay</b>	
- <b>Bitácora de viaje.....</b>	<b>12</b>
<b>Pieza II Waqay</b>	
- <b>El texto y sus lecturas.....</b>	<b>22</b>
<b>Pieza III Waqachiy.....</b>	<b>35</b>
- <b>L’artesa furiosa.....</b>	<b>36</b>
- <b>La, la, la.....</b>	<b>39</b>
- <b>Utopiayquí.....</b>	<b>40</b>
- <b>Sosteniendo el fa y el sol.....</b>	<b>43</b>
- <b>La Waqay sans Pierrot.....</b>	<b>45</b>
<b>Pieza IV Warp’y.....</b>	<b>48</b>
- <b>La escritura y mi silencio.....</b>	<b>49</b>
- <b>Invención para frac y melena.....</b>	<b>50</b>
- <b>Un logo familiar.....</b>	<b>51</b>
- <b>La emoción de transponer.....</b>	<b>53</b>
- <b>“Escalera al cielo” .....</b>	<b>54</b>
<b>Pieza V Wañuy.....</b>	<b>57</b>
- <b>Una simple inversión.....</b>	<b>58</b>
- <b>“El umbral de la percepción” .....</b>	<b>59</b>
- <b>¡Finalmente los doce sonidos!.....</b>	<b>60</b>
- <b>La huella identitaria.....</b>	<b>62</b>
- <b>2’.....</b>	<b>64</b>

<b>Nota final.....</b>	<b>66</b>
<b>Bibliografía consultada.....</b>	<b>67</b>
<b>Partitura</b>	

## INTRODUCCION

**Optar al Grado de Licenciada en Artes con Mención en Composición Musical a los cincuenta y ocho años y después de veinticinco de egresada, tiene un gran sentido. No es el de abrir un portal de futuro para situarme en él llevando un grado académico. Es más bien, una inflexión temporal en la que me detengo, integrando partes de mi vida, de mi memoria. Es buscar una síntesis. Es recorrer mis propios rincones y mirarlos con una nueva luz. Es hacer un homenaje a la vida en su propio tránsito, simbolizándola en un hecho cercano y significativo.**

**Me planteo aquí pues, un *In Memoriam* para Inés de Ramón, gran amiga, guitarrista, cantante, profesora, compañera de trabajo y confidente. De una familia maravillosa, sobrina de Salvador Candiani, donde ella fue centro de un pequeño grupo de afecto y conversación en torno al que giraron músicos, amigos, y hermanos.**

**Creo que Inés decidió reclamar su derecho a vivir y a morir en una relación de permanente presente con la vida. Me resultó difícil comprender su misteriosa coherencia y me dolió mucho ese cambio de relación, desde la vivencia “cotidiana” a la vivencia “imaginaria”.**

**Ella fue, en mucho, quien acercó mi mirada al desierto del norte; es ella con quien compartí un viaje imaginario de regreso a mi propia semilla; es con ella con quien puse la mirada más atenta al hecho de que mi padre nació al sur de Pisagua, y allí vivió su infancia; con ella recordé una vez**

más, que mi madre creció en Antofagasta donde permaneció hasta terminar sus estudios.

Desde ella, quizás, me quiero imaginar nacida con el desierto en las retinas de mis padres.

Una amiga, una historia, un sentido, un lugar.

Imperceptiblemente un número comienza a deslizarse frente a mí.

*Cinco:* sin que yo me lo proponga empieza a aparecer como provocándome para ser tomado en cuenta. Cinco integrantes en la Academia de Guitarra del profesor Arturo González, cinco amigas que en torno a la música y a la pintura formamos con Inés una compacta familia de afectos. Sin querer olvidar y sin querer demorar más, comienzo a escribir Waqay.

Waqay es un vocablo quechua-aymara que tiene cinco letras. Le he encontrado cinco significados que para mí tienen sentido: ser o estar - llorar - tañer - cantar - partir.

Me paseo por el diccionario quechua y voy descubriendo que los diversos fonemas que me sugiere waqay, tienen su propia traducción. Declaro, entonces a Waqay como una lengua. Tendida en el desierto juego con sus sonidos, como si esperara relatos antiguos, leyendas, secretos.

**Veó cinco instrumentistas. Me detengo expectante. Silencio. Mi cuerpo vibra desde la voz. La flauta se posa vibrando en mis labios. Mi mentón vibra levemente: es el violín. Vibra mi pecho y se emociona: es ella, la vieja y querida guitarra, mi antigua compañera. Y de pronto, siento que la vibración se instala en mis manos y se manifiesta en la percusión.**

**Aún antes de iniciar la escritura de las notas, me siento componiendo. Y me pregunto qué es hoy para mí componer. Es construir un pequeño espacio de imaginación, de coherencias, de juegos, donde puedo permanecer sin prisa y con curiosidad, sencillamente inventando un mundo sin anticiparme al resultado. Es reconocermé. Es la creación de una singular temporalidad, donde cada intervalo, cada altura, cada articulación, cada intensidad, cada valor, cada tempo, es parte de un todo, es la construcción amorosa de cada una de sus partes. Es plasmar como en un tejido, un laborioso quehacer. Es estar ahí.**

**Quiero, entonces, hacer cinco piezas -cinco momentos- donde cada una tenga una agrupación instrumental diferente. La primera, para flauta sola; la segunda, para flauta, voz y violín; la tercera para flauta, voz, violín, percusiones y guitarra, la cuarta, para violín y percusiones, y finalmente la quinta, para voz y guitarra.**

<b>Flauta</b>	<b>Qay (ser-estar)</b>	<b>2'</b>
<b>Flauta, voz, violín</b>	<b>Waqay (llorar)</b>	<b>3'</b>



<b>Flauta, voz, violín, percusión, Guitarra</b>	<b>Waqachiy (tañer)</b>	<b>5'</b>
<b>Violín, percusión</b>	<b>Warp'iy (cantar)</b>	<b>3'</b>
<b>Voz, guitarra</b>	<b>Wañuy (partir)</b>	<b>2'</b>

**Las Piezas están concebidas con un número creciente de notas. La primera con cinco, la segunda con siete, la tercera con nueve, la cuarta con once y, finalmente, la quinta con doce. Van a durar en total, quince minutos.**

**La generación de ellas es a través de un proceso de ampliación interválica tal como lo muestra el cuadro que sigue:**

Pieza I

5 notas

Pieza II

7 notas

Pieza III

9 notas

Pieza IV

11 notas

Pieza V

12 notas

En el curso de la lectura se podrá observar que he integrado aspectos analíticos y reflexivos en un todo, en la convicción de que el frío análisis no tiene sentido si no forma parte de un pensamiento, de una experiencia. Me imaginé esta Tesis como una conversación acerca de mi trabajo que en su decurso pone diversos énfasis, deteniéndose a veces en un detalle del proceso

**de componer, o en una idea que surge del entusiasmo propio del trabajo que estoy realizando.**

**Me dispongo, entonces, a recorrer un camino arduo, donde debo explicar, reflexionar, sufrir, criticar, emocionarme y encantarme. Quince meses por delante con mi pentagrama y mi lápiz, en una aventura que está por ocurrir.**

**PIEZA I QAY**  
**Flauta**

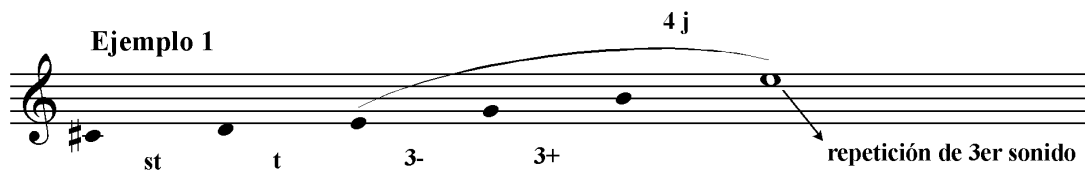
**BITACORA DE VIAJE**

# PIEZA I QAY

## Flauta

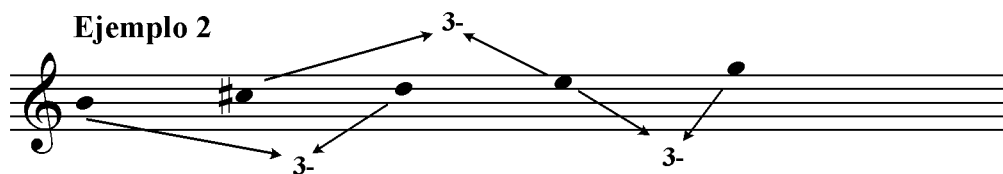
Para flauta sola. Es una flauta que no tiene apuro. Se sitúa en un presente, en un estar, en una espacialidad.

La construí con cinco sonidos que, partiendo del do //, se amplían interválicamente por semitonos, deteniendo su curso al repetirse una nota.

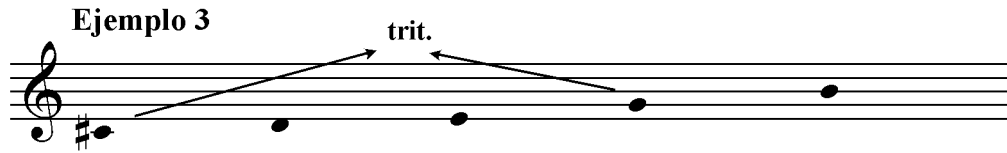


Esta particular estructura pentatónica es, entonces, la génesis de la primera pieza. Tiene una constitución interválica que me instala en la sonoridad del desierto y que me evoca las culturas del altiplano.

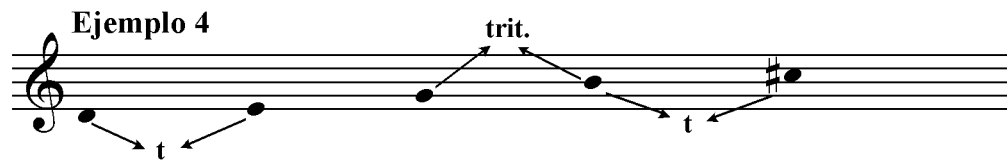
Sus tres terceras menores, intervalo habitual de nuestros modos pentatónicos:



su tritono, amigo infaltable en las escalas de nuestros abuelos andinos:



y por último, los dos tonos y la tercera mayor, sedimentos característicos, también, de las escalas penta y hexafónicas.



Por casualidad, y con ayuda, quizás, del *inésconsciente*, la pieza está construida en cinco etapas: un primer texto referencial y, luego, cuatro lecturas sucesivas.

El inicio –texto referencial- se compone de cuatro versos -separados cada uno de ellos por un silencio- que tienen una sistemática alternancia de registros.

**El primero, en un registro agudo:**

**Ejemplo 5**



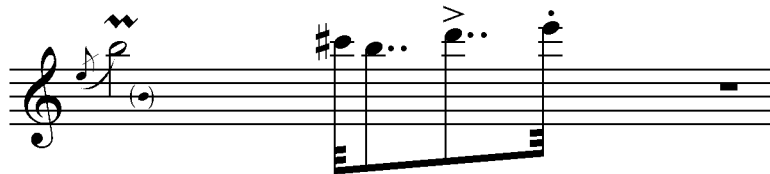
**el segundo, en un registro más bajo:**

**Ejemplo 6**



**el tercero, nuevamente en el agudo:**

**Ejemplo 7**



**y, finalmente el cuarto y último, en un algo amenazante registro bajo:**

### Ejemplo 8

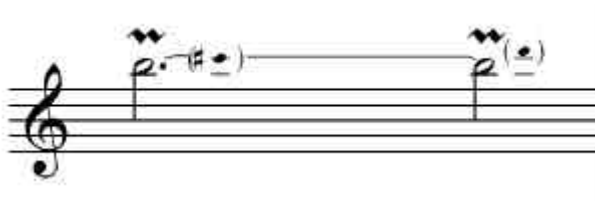


La primera nota real de cada verso tiene consecutivamente el valor: tres; cuatro; dos; uno. Es siempre una nota *si*.

Sobre cada *si* de aquellos valores –no sólo los iniciales- aparece un sui generis *mordente*<sup>1</sup> que irá introduciendo las cinco notas, partiendo por el do //, hasta completar el ciclo pentatonal.

He aquí la aparición de los primeros sonidos correspondientes al primer verso:

### Ejemplo 9



a continuación, los dos siguientes, en el segundo verso:

<sup>1</sup> Este mordente debe interpretarse igualmente ágil que el mordente clásico. A diferencia del original, este no se ejecuta con un grado superior o inferior a la nota real, sino con la nota sucesiva entre paréntesis que acompaña –a la derecha- a dicha nota.



### Ejemplo 10



y, el último del ciclo, que aparece en el tercer verso:

### Ejemplo 11



Habiendo aparecido las cinco notas, comenzaría un nuevo período, partiendo esta vez desde la segunda, es decir, desde el *re*:

### Ejemplo 12



La *acciaccatura*, por otra parte, comienza desde el 2º verso, puesta en cada nota inicial. Al revés del *mordente*, parte con la 5ª nota de la secuencia, esto es el *sol*, y se va devolviendo hacia la 1ª, llegando sólo hasta el *re*.

Las notas que se van agregando tienen siempre valor de corchea o de fusa alternativamente, con la adecuación binaria necesaria del puntillo a fin de evitar los valores agregados.

El inicio de cada verso cuenta cada vez con el mismo conjunto de notas reales –*si* y *do*//– dispuesto siempre en esa sucesión. Los dos últimos versos, además de esa relación, agregan inmediatamente a ella, su forma retrogradada (*do*// - *si*), quedando, entonces, de esta manera:

**Ejemplo 13**



Concluye así, pues, el inicio de esta primera pieza.

La segunda parte, letra A : 82, está hecha sobre la lectura del cuarto verso de la música precedente:

**Ejemplo 14**



Leyendo este texto como si fuera una cinta sin fin, recuerdo a Moebius o las secuencias rítmicas infinitas en la música de Messiaen<sup>1</sup>. Tomando, entonces, el cuarto verso a modo de filtro, leo el texto desde su inicio hasta ese punto, es decir los cuatro versos filtrados por el último.

<sup>1</sup> Este misterioso mecanismo se puede observar claramente en el violoncello del trozo N°1 *Liturgia de Cristal* del *Cuarteto del Fin de los Tiempos*.

Leyendo una tras otra las notas del texto, los adornos incluidos, convierto en sonidos virtuales todas aquellas notas del filtro, necesarias para llegar a la nota que busco:

### Ejemplo 15

Secuencia filtro

último verso

primer verso



The image shows two staves of musical notation. The top staff, labeled 'Secuencia filtro', contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bottom staff, labeled 'primer verso', shows a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Dashed lines connect the notes in the top staff to the notes in the bottom staff, illustrating the filter sequence. The notes in the bottom staff are marked with a circled 'x' and a sharp sign, indicating a specific filter or ornament.

Organizada esta 2ª sección en analogía a la 1ª, esto es, al primer verso de la letra A, le corresponde el primero del inicio, al segundo, el segundo, y así sucesivamente, comienzo el lecto-filtraje, manteniendo la altura de las notas del 4º verso, verso que recorro incansablemente. Al ir recorriendo los versos del texto, cada vez voy agregando un cambio de altura en una nota. El *si*, luego el *do*//, y finalmente, el *re*.

Los valores también serán sin fin y corresponderán a la mitad de valor de cada nota sobre la cual hubo un *mordente*, es decir:

### Ejemplo 16



The image shows a single staff of musical notation with a treble clef. It contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The notes are marked with a circled 'x' and a sharp sign, indicating a specific filter or ornament.

**El silencio que continúa a la nueva construcción de cada verso, es igual al valor<sup>2</sup> de su primera nota.**

**La sección B, es la lectura de las notas virtuales de A -las que ahora serán reales- eliminando el 2º de los sonidos que se repitan sucesivamente. La lectura se detiene por dos motivos posibles: porque reaparece una nota, o porque llega a la nota *sol*.**

**Cada conjunto, que siempre irá separado por un silencio de negra, se agrupará en un “valor irregular” de acuerdo al número de notas que lo conforma: tresillo, cuatrillo, quintillo. Todo ese pasaje se hará sobre el registro agudo, lugar donde desembocó la música anterior.**

**En la sección C, : 100, *como un eco de lo anterior*, me instalo en el cuatrillo y vuelvo a leer A. De allí leo todas las notas reales las que esta vez agrupo en el ámbito más reducido posible (6ª Mayor) en el registro más bajo de la flauta. Ahora le agrego también, todos los *re* virtuales que no pude leer en B. Así construyo los cuatro primeros versos de C.**

**Los segundos cuatro versos de C, los leo, en cambio, desde sus primeros cuatro, transportándolos cada vez, un grado más bajo en nuestra escala pentatona, iniciándose este proceso en la transposición “0” (cero).**

---

<sup>2</sup> Si uno de estos sonidos es sucedido de un número mayor a cuatro notas virtuales, agrega un punto al valor referido

Así, por ejemplo, si debemos leer el 3er verso de la segunda mitad de C:

**Ejemplo 17**



y la anterior lectura había rebajado el verso referente en un grado, corresponde ahora, entonces, bajar el presente en dos, tal como sigue<sup>3</sup>:

**Ejemplo 18**



Al leer el 4º y último verso correspondía bajar este, tres grados respecto de su posición original lo que dejaba a la nota más baja de C, el *sol* 2ª línea, convertido en un *do*//, la nota más baja posible de nuestra flauta la que prescinde del pie de *si*.

Cabe mencionar, por último, que esta transposición ocurrió al terminar el octillo, quedando aún cuatro notas por leer, las cuales conformaron el inicio de la Pieza II.

---

<sup>3</sup> podemos observar que de las 7 notas que tenía el texto referente, quedan ahora 6 en la lectura. Esto ocurre al fundir dos sonidos reales que se repiten sucesivamente.

**PIEZA II WAQAY**  
**Flauta, voz contralto, violín**

**EL TEXTO Y SUS LECTURAS**

## PIEZA II WAQAY

### Flauta, voz contralto, violín

Con el paso del tiempo y del silencio mi mirada se va aguzando. En medio de la arena comienzan a aparecer poco a poco los pliegues de las dunas. Escucho allí la flauta, la voz y el violín que forman una textura. Cada cual en sí mismo, apoyado también en los otros.

Esta pieza está construida sobre 7 notas: las cinco de la secuencia original, que estaban formadas por los intervalos de 2<sup>a</sup>m, 2<sup>a</sup>M, 3<sup>a</sup>m, 3<sup>a</sup>M, más el *sib* y el *fa*, derivados del tritono y de la 5<sup>a</sup>, resultantes del proceso de ampliación interválica ocurrido ya en la gestación inicial.

Recordemos, además, que el intervalo de 4<sup>a</sup>j repite la 3<sup>a</sup> nota de la secuencia<sup>4</sup>:

#### Ejemplo 19

The musical notation shows a sequence of seven notes on a treble clef staff. The notes are connected by a slur. Below the staff, the intervals between notes are labeled as follows:

st	st	st	st	st	st	st
	$\frac{+st}{T}$	$\frac{+T}{3m}$	$\frac{+3m}{3M}$	$\frac{+3M}{4j}$	$\frac{+4j}{Trit.}$	$\frac{+Trit.}{5j}$

Quiero detenerme un momento y referirme al texto y sus lecturas; en el propósito de esta tesis -hacer un alto en el tiempo- lo quiero relacionar

<sup>4</sup> Cfr. pg.3, sopra.

con la vida, con mi vida. Siento que en el curso de los años me he ido construyendo a través de la lectura de mi propio texto. Cada paso hacia delante ha sido leyendo el anterior y extrayéndole sus señales; he hecho, entonces, una permanente relación entre lo vivido y lo por vivir. Y, también, recuerdo los innumerables pasos que he dado sin leer mi texto, es decir, sin tomar en cuenta mi experiencia lo que me ha producido tantos resultados erráticos. Desde hace tiempo tengo la imagen de que algún día habré terminado mi lectura y, como si fuese una casa plegable, dejaré caer mis paredes para transformarme, quizás, en una huella.

Es así, entonces, como Waqay está construido sobre sus pasos anteriores, sobre su propio texto.

El primer compás de este trozo, por ejemplo, corresponde al final de la pieza I. En los primeros 25 compases la flauta y el violín leen la letra C de aquella pieza, manteniendo el mismo espíritu, pero revelando aquí una paulatina agitación. Su pulso es de :136 M.M.

Allí, primero construyo la flauta y el violín. Cada instrumento, o lee la nota del texto o su 3m más alta, o su 3m más baja, respetando el mismo registro del primer verso de C. Este trío está en 4/4 donde la flauta subdivide la unidad ( ) del compás en 4 -herencia del “solo” de flauta- mientras la voz y el violín subdividen en 3 y en 5, respectivamente, un grado menos y uno más de la flauta.



La voz comienza en *bocca chiusa* lo que de algún modo significa cantar sin cambio de vocal. Gradualmente comienza a abrirse (compás 26) al vocalizar en las letras u - a - i, los fonemas de Waqay. Esto ocurre al repetirse un sonido en forma inmediata o, al producirse un intervalo más amplio que la 3ª M. La expresión del cambio de ataque que implican notas en amplia relación interválica, coloca a los sonidos en campos diversos; esta espacialidad me invita a preparar plásticamente los registros distantes.

Podemos decir que en el curso de esta pieza la voz tiene un devenir progresivo que va desde una gradualidad susurrada, pasando por un sollozo descendente que amplía poco a poco su ámbito, hasta desembocar en una especie de grito explosivo –un poco a la manera de Boulez en el canto de Mallarmé o a la manera serial de Schidlowsky o García de los ‘60- realizado esto, en ámbitos muy amplios con intervalos muy abiertos. Esta apertura interválica significa para mí un cambio continuo de ataque y, por lo tanto, un cambio continuo de vocales entre un sonido y otro. En este momento pienso que en la tradición del canto es corriente que la gradualidad sea melismática y los saltos, en cambio, silábicos.

En los primeros 25 compases, la voz -que está construida después de la flauta y el violín- lee las notas que le resultan posibles haciendo, desde luego<sup>6</sup>, notas distintas a las que ya tiene el campo armónico de ese momento. Ella se mantendrá en un ámbito muy pequeño y desde allí buscará la nota

---

<sup>6</sup> Digo “desde luego”, haciendo referencia a mi propio sesentismo, a la lectura ética de un postschoenbergismo, que hasta hoy vive en mí, como un paradigma de búsqueda de lenguaje en, por ejemplo, la no duplicación de notas.

más cercana en el orden de las apariciones, manteniendo sin embargo, la cantidad de notas y las *acciaccaturas* del texto.

Expongo aquí algunos aspectos de la lectura que realicé a partir del compás 26. Compuse allí secuencias monódicas y trifónicas alternadas, a modo de diálogo, “solo” - *tutti*. Quiero también relevar que los movimientos íntimos, interiores, de cada paso que voy dando, me dejan al descubierto inexplicables exterioridades. Me imagino como si un pequeño temblor produjera, a su vez, deslizamientos diversos en la arena de las dunas...

La monodia es fragmentada puesto que en ella leo del texto notas alternadas, una si una no, lo que significa que en algún momento vuelvo una segunda vez sobre el mismo texto para recoger de él las notas no leídas. El diagrama que adjunto a continuación, muestra el detalle de las lecturas, a través del Ejemplo N° 20:

DIAGRAMA DE LAS LECTURAS DE LA PIEZA II

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	2	3		
<b>A</b>	c.26	voz sola										c.36																	
<b>B</b>												c.36	primera zona sollozo																
<b>C</b>																													
<b>D</b>																													
<b>E</b>																													
<b>F</b>																													
<b>G</b>																													
<b>H</b>																													
<b>I</b>																													
<b>J</b>																													
<b>K</b>																													
<b>L</b>																													

**Esta monodia, que en la voz comienza siendo muy quieta, necesita expandir su explosividad, gritar quizás, por lo que en la flauta y en el violín despliega una plasticidad de gran energía idiomática, propia de la naturaleza de esos dos instrumentos, expresada en intervalos amplios e intensidades muy contrapuestas. Este despliegue invita a la voz a un nuevo “solo”, esta vez, impregnado de aquellos quiebres interválicos, pero sin olvidar su propio ámbito.**

**Llamaré a las primeras apariciones trifónicas, zonas “sollozo”. También aquí, desde una permanencia en determinados valores irregulares, se producirá una nervatura rítmica en la que estos valores se irán cambiando de instrumento. Esta paulatina agitación rítmica, desde su heterogeneidad pulsativa me impulsa a generar un proceso de disminución de los valores del texto leído, lo que finalmente, me lleva a un grado máximo de estrechamiento rítmico.**

### **Sección A, compases 26 al 36**

**Corresponde al primer “solo”. Es de la voz, la cual, nota por medio, se lee a sí misma desde el compás 2 al 12 de la pieza II. Relee, incluso, los silencios que separan cada verso del texto referente. Comienza a abrir la boca. Está triste. Canta una letanía. Por otra parte, el violín, solidario, la acompaña con un acorde en 5as, construido sobre la nota a la cual llega al iniciarse el solo.**

**He aquí los 7 acordes distintos y posibles, formados, cada uno de ellos, por las 5as justas, disminuidas, y/o aumentadas:**

## Ejemplo 21



Sobre el mismo acorde alternan *appena premuto* y *non premuto* (apenas presionado y no presionado), posiciones indicadas con la misma notación de un sonido armónico.

Este primer “solo”, compuesto por varios versos, detiene su andar cuando uno de ellos, en este mismo “solo”, repite la misma cantidad de notas.

### Sección B, compases 36 al 40

Continuación de la lectura detenida en la sección anterior: compases 12 al 16. Participan en ella los tres instrumentos y se caracteriza porque cada uno de ellos hace trazos descendentes, sollozantes<sup>7</sup>, comenzando en la nota más alta de su ámbito, para luego caer y caer hasta la nota más baja posible.

La manera de leer las notas del texto será una a una, poniendo la misma nota, o la mediante anterior o posterior de nuestra escala presente:

---

<sup>7</sup> Queriendo aceptar y compartir las connotaciones semánticas que, no por natural, tienen los intervalos descendentes.

## Ejemplo 22

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'Proceso de lectura' and contains a sequence of notes starting at measure 36. The notes are: a whole rest, a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note D5, a quarter note E5, and a quarter note F5. The bottom staff is labeled 'Texto referente' and contains a sequence of notes starting at measure 12. The notes are: a quarter rest, a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note D5, a quarter note E5, and a quarter note F5. Both staves end with 'etc'.

Cada uno de estos “sollozos” aparece después de un “solo”, deteniéndose cuando una misma nota aparece por tercera vez en el instrumento que acaba de hacer la última monodia. El instrumento que realiza la nota siguiente a este punto de detención, hará el próximo “solo”.

### Sección C, compases 40 al 46.

Es un “solo” de la flauta, más inquieto, iniciando el primer grito, *nerviosamente libre*. Lee nota por medio entre los compases 16 y 22 del texto. Quiere mostrar su propia naturaleza buscando la amplitud de su registro, y lo hace con sonidos quebrados. Mezcla notas *liscias* con *frullatti*, y trémolos; valores largos tenidos, con valores breves *staccatti*. Se detiene cuando una nota se repite en el mismo registro, puesto que las alturas se fueron colocando, a medida que se repetían, en distintas frecuencias. Nuevamente este “solo” estará acompañado por el violín, con las mismas características del “solo” anterior.

#### **Sección D, compases 46 al 50.**

Segunda sección de “sollozos”, está hecha en base a la lectura de los compases 22 al 25 del texto. Es una sección *a tempo* y tiene características similares a la sección B.

#### **Sección E, compases 50 al 55**

Es nuevamente un “solo” de la voz. Lee el texto entre los compases 2 y 7, nota por medio de la propia voz (las notas que no había leído en el primer solo) o su 3ª más alta o más baja. Esta vez, igualmente, se detiene cuando repite una misma frecuencia.

#### **Sección F, compases 55 al 59**

Tercera y última sección de “sollozos”. Aquí he leído los compases 7 al 11 del texto. Esta sección, con el “alea” de nuestra parte, dio origen a un esperado “solo” del violín.

#### **Sección G, compases 59 al 70**

Se trata del cuarto y último “solo”. El “solo” del violín leerá, con notas por medio, la segunda mitad del compás 11 del texto, el compás 12, y luego del 2 a la primera mitad del compás 11, del propio violín, notas que no habían sido leídas anteriormente. Buscará, al igual que en el “solo” de flauta, sonidos en ámbitos distantes, quebrados y alternará los trémolos con los valores tenidos y los *pizzicatti* con los sonidos frotados.

Hasta la sección G, recién referida, he hecho un tipo de lectura que es el que ya he detallado. Sin embargo, he querido seguir leyendo, como si esto fuera una necesidad impulsada desde el inconsciente.

Es así como tomando las secciones “sollozo”, letras B, D y F, voy a generar las secciones H, I, J, en las que cada instrumento, que en su conjunto será un tutti, tendrá un comportamiento de “solo” con intervalos amplios y sonidos quebrados.

#### Sección H, compases 71 al 78

Corresponde a la lectura de la sección B, compases 36 al 40, al igual que en los solos, nota por medio. Y, de inmediato, vuelvo a leer de B, las notas que no había leído. El hecho de leer nota por medio permite que cada valor sea mayor que en el texto. Por ejemplo, en la letra B del texto, la flauta tiene valores de negra y acá, resultan de blancas.

#### Sección I, compases 78 al 85

Aquí he leído la sección D del texto, es decir, los compases 46 al 50. También lo hago leyendo nota por medio y haciendo una segunda lectura inmediata para completar el texto. Pero, hay una diferencia: compás a compás, hago girar las subdivisiones irregulares de manera que nunca un mismo instrumento repita consecutivamente una misma subdivisión.

#### Sección J, compases 86 al 93

He leído la sección F, compases 55 al 59, de la misma manera que en las lecturas anteriores, es decir nota por medio continuando, además, con el



giro de las subdivisiones, pero esta vez cada nota que lea, va a generar dos notas, lo que se traducirá en que el valor leído debe subdividirse en dos. Por ejemplo, leo una blanca, y escribo dos negras.

Pero esto no me bastó. Vuelvo y vuelvo sobre mi historia, como si fuera una rueda, pero cada vez con una mirada distinta. Y, entonces, leeré las secciones H, I, J, para generar, y para terminar la pieza, las secciones K y L.

### Sección K, compases 94 al 101

En esta sección voy a leer todos los compases derivados de la lectura de las secciones H e I, es decir entre los compases 70 y 85. Voy a leer ahora dos compases en uno lo que da inicio al estrechamiento rítmico. Cada nota de esta sección, va a mantener la misma altura del texto referido y estará acompañada de una nota que estará en relación con el intervalo que se produce con la nota que continúa y que está dada por el texto.

Esa nota que acompaña, corresponderá a las notas que rodean el intervalo de acuerdo al ejemplo que sigue:

#### Ejemplo 23

Proceso de lectura	
Texto referente	

### **Sección L, compases 102 al 103**

**Corresponde a la lectura de las secciones J y K, es decir a los compases 86 al 93. He ahí la lectura de ocho compases que han sido convertidos en dos. Son las mismas notas del texto en su mínima expresión temporal. También mantuve las mismas alturas dentro de las posibilidades de cada uno de los tres instrumentos. Estos dos compases, los últimos de esta pieza, dejan instalada una agitación que resulta como un alzar para la Pieza III.**

**Pieza III WAQACHIY**  
**flauta, voz contralto, violín, percusiones y guitarra.**

### **Pieza III WAQACHIY**

**flauta, voz, violín, percusiones y guitarra.**

#### ***L'artesa furiosa***

**Pensé en el solo de percusiones que inicia el Waqachiy, como una batería ‘artesa’, una pequeña orquesta familiar, casera, una batería urbana, aquella que escucho en el rincón de alguna calle o en la micro, o en mi casa. Pequeña, simple, como un veloz tableteo de los dedos, con un cencerro, dos bongoes y tres templeblock, experimentando en texturas que me resultaban cercanas.**

**No relacioné esa búsqueda con una actitud reactiva a la percusión sesentista, sino como una manera de encontrarme con mi tiempo, con mi propia comprensión de lo que es el quehacer que hoy me corresponde.**

**Las décadas de los '50 y '60 fueron de gran elaboración, grandes dimensiones instrumentales y notables refinamientos timbrísticos pero pienso que no siempre aquellas búsquedas lingüísticas habrían necesitado de tanto despliegue instrumental, como si se hubiera concebido antes la conformación que las necesidades de la obra. Creo que fue el caso de Zyklus (1959) de Stockhausen, por ejemplo.**

**En nuestra historia, la percusión no ha sido considerada con el mismo status de los otros instrumentos de la orquesta, probablemente debido a sus**

sonidos indeterminados, lo que le ha producido una gran brecha social y cultural. Se le ha considerado más ligada a la música popular, como los sonidos determinados lo han sido a la música culta.

Entonces, la percusión se desarrolló fuera de la música culta a través del jazz y del rock. Y así podemos ver con frecuencia, que los percusionistas tienen algo así como una ‘doble vida’: aseguran su espacio de músicos cultos tocando en la orquesta y al mismo tiempo se integran fuera de hora a las bandas de jazz o de música popular. No parece haber un David Oistrakh en la percusión sólo dedicado a la música culta.

La música contemporánea incorporó la percusión pero distinguiéndose de la música popular particularmente en su concepción del tiempo. Compositores como Varèse, Henze, o Barraqué, desvanecen el pulso en un tiempo flotante.

En cambio, la música popular explicita la pulsación. Una canción popular con percusión puede durar tres minutos, mientras que en la música contemporánea podemos observar que la pulsación explícita dura con frecuencia entre diez segundos y un minuto. Ocurre así, por ejemplo, en la Consagración. Es mal visto mantener la pulsación explícita; es algo así como un salvajismo a los ojos de la música culta. Son los ‘rotos’ los que gozan el ritmo.

Sin embargo, actualmente la música contemporánea está rompiendo con esa concepción “clasista” y hoy se ven con mayor frecuencia obras con pulsación explícita. Esta Pieza tiene esa característica.

**En la experimentación lingüística de los '60, como hemos dicho, todos los instrumentos se desarrollaron en el timbre. Como la percusión podía ofrecer un amplísimo campo timbrístico, resultó de gran interés para los compositores, como si recién la hubiesen descubierto y el hecho, entonces, de que obras relevantes fueran compuestas para la percusión, permitió que la mirada social musical cambiara su apreciación.**

**Pero hoy, donde esas búsquedas ya ocurrieron, mis preocupaciones no han ido por ese camino, sino más bien, quizás, bordean una interrogante social, donde no he sentido necesaria la percusión timbrística. Esta música toca aristas antropológicas, con giros que de pronto hacen pensar en un cierto indigenismo; en ella surge la 'visceralidad' de la percusión popular. Uno podría preguntarse si está hecha sólo dejándose llevar, si está hecha 'de oído'. De ahí lo 'artesa'.**

**Lo furioso tiene relación con la ruptura, con el despliegue de la angustia, con la rabia. Ella ha estado en la música contemporánea muy presente desde el expresionismo. Es una emoción y afortunadamente, la música contemporánea la dejó fluir, como 'El Grito' de Münch. El hecho de que la percusión sea portadora de esa emoción me parece justo, pues es el espacio del cuerpo. Le resulta quizás más natural que a otros instrumentos. El cuerpo se tensa, se cansa, se distiende. La rabia ha sido un gran motor de cambio a través de la historia.**

*La, la, la*

**El lalaísmo es la versión vocal de l'artesa furiosa. El canto es un instrumento que no tiene intermediario entre el ser humano y el sonido. También está ligado al cuerpo.**

**El canto ha estado presente en la música culta desde la monodia gregoriana hasta nuestros días, con experimentaciones tan relevantes como Improvisation sur Mallarmé de Boulez (1957), o Sequenza III para voz femenina de Berio (1963). Las exploraciones lingüísticas musicales estuvieron siempre supervisadas por la voz.**

**Podemos afirmar que la voz o lo vocal le ha dado impulsos a la música a través de manifestaciones directas. Recordemos la irrupción de ella en el 4º Movimiento de la Novena Sinfonía y particularmente el grito desgarrado en los hiper agudos del coro.**

**En la música docta y contemporánea el canto ha sido la exacerbación de la frontera con las otras músicas a través de su sentido erudito. Pensemos en toda la música alemana, en el expresionismo post schoenbergiano: siempre hay un texto detrás. La voz ha sido capaz de adecuarse a los movimientos inconscientes del lenguaje.**

**En su dimensión cotidiana (del niño, de la ducha, de la cocina) una canción, una melodía salta desde un ayer indeterminado a nuestro instante, viva, llena de latidos, como si recién uno la estuviera conociendo, con una**

nueva luz, pero muchas veces con sólo una aproximación tonal sabiendo eso sí, que ha sonado en alguna parte y que uno la intenta replicar, pero desafinadamente. Otras veces, aparece a través del silbido, como muletilla, quizás escondiendo un asomo de temor. Y finalmente, con frecuencia nos permitimos cantar sin sabernos los textos, pero la necesidad expresiva no detiene el momento. En ese espacio, incluso, nos damos permiso para improvisar. Y allí surge el lalaísmo como práctica común donde el canto no está sujeto a un contenido literario. Está desprovisto de un texto literario. Eso lo distingue de la música culta. Es decir, la voz no es necesariamente un vehículo de erudición. El la,la,la no es ni docto ni popular. Es cotidiano, subdesarrollado.

No es que Waqay sea una música instrumental para voz, sino que es una música vocal para voz, donde la ausencia del texto es fundamental, y donde cada instrumento se manifiesta plenamente desde su propia vocalidad, desde su propia voz. Es el la,la,la cotidiano el que está ahí en cada uno de ellos.

Pienso, entonces, que los caminos a través de los cuales la música contemporánea transita, no tienen fronteras.

### *Utopiayquí*

En este título es evidente el juego de conjunción de palabras distantes en la realidad y deseadamente juntas en mi imaginario: utopía, wayquí..... utopía aquí. Es la conjunción de lo universal del lenguaje con lo local de una experiencia.



**Hubo un momento climático en el siglo XX, donde el llamado internacionalismo fue una fantasía de muchos. Creo que en algunos aspectos ese afán de lo colectivo aún sigue vigente pese a que su principal enemigo ha sido el individualismo exacerbado, producto principalmente del sistema imperante, neoliberal, donde el humanismo, el hombre, no tiene cabida. Y es un sistema expansionista, totalizante, globalizado. No es aventurado afirmar que hoy estamos en un nuevo imperio ‘romano’.**

**El lenguaje y la investigación lingüística en los '50 y '60 fueron un patrimonio de todos. Era difícil distinguir entre un Klavierstück de Stockhausen y las Estructuras para dos pianos de Boulez; o de pronto, a Coriun Aharonian de Luciano Berio.**

**Sucedía, pienso, que en ese afán de compartir ideales, dos personas que pensaban igual podían perfectamente estar en lugares distintos o en el mismo lugar sin que eso tuviera importancia, como fue el caso de Cortazar o de Cirilo Vila cuando estaban en Francia. O, en otro terreno, el caso de Regis Debray y su activa participación en el proceso político-social latinoamericano.**

**Entonces, así como hay localismos en nuestras regiones y etnias o raíces en nuestra América, también hay localismos y raíces étnicas en cada uno de los continentes y, precisamente, una utopía humana tiene el poder de unir a las distintas latitudes, conservarlas y desarrollarlas.**

**Análogamente, la experimentación en el lenguaje musical ha tenido muchas veces en la historia una dimensión ético-política. Recordemos por ejemplo, que en tiempos de Schoenberg, la relación entre ética social y experimentación lingüística (mención especial a Teodoro Adorno) fue muy viva y normalmente contingente. Schoenberg fue expulsado de la Alemania nazi, así como Hindemith, el que fue sometido a tal presión por su Mathis der Maler que se vio obligado también a tener que abandonar Alemania; la lucha de Schostacovich y Prokoviev con el stalinismo, fueron luchas lingüísticas y políticas. Asimismo, desde la pintura, ocurrió otro tanto con Kandinsky por no nombrar a Picasso y a tantos otros.**

**En Chile, la generación de alumnos de Fre Focke con el dodecafonismo tuvo también una enorme y tácita lucha con sus contemporáneos neoclásicos. Y en los '60, músicos como Fernando García, León Schidlovsky, y la mayor parte de los de esa generación, unieron sus búsquedas y experimentaciones lingüísticas a los grandes cambios y propuestas que desafiaban a América Latina.**

**En los últimos años asistimos con desconcierto a un retorno a la tonalidad, a una especie de involución lingüística. Creo sinceramente que el mal que está cercenando al hombre contemporáneo es su relación con el mercado. ¿No tendrá que ver el deseo de retorno a la tonalidad con la proposición ideológica que suponen la certeza y el reconocimiento como vehículos de transacción?**

Hoy como nunca, le rindo un homenaje a los que han quedado fuera del sistema precisamente por querer preservar sus fundamentos, a los que están fuera, a los que han quedado marginados. Pienso en ellos y silenciosamente los aplaudo.

### *Sosteniendo el fa y el sol*

La música contemporánea no puede ser traicionada manteniéndola con los mismos preceptos schoenbergianos de 1920. La revolución que significó que los doce sonidos no tuvieran jerarquías polarizadas y estuvieran ordenados a través de métodos seriales, corresponde a la obligación de poner en práctica las concepciones paradigmáticas de la época, como por ejemplo, la producción industrial en serie, una especie de revolución de la materia. Con ese método, el monarquismo que la materia había tenido hasta ese momento, se democratiza.

Entonces, respetar hoy el dodecafonismo, significa participar de la conciencia uno-todos que tienen los sonidos. Seguir ampliando los márgenes de la conciencia es, justamente, lo que no traiciona ese principio.

De ahí que en nuestro vocabulario criollo, hayamos acuñado el término filo-dodecafonismo donde hay una conciencia de los doce sonidos, lo que no necesariamente significa que tengan que estar todos presentes. Es decir, ausencia y presencia. Por ejemplo, cuando en esta partitura en la Pieza IV no está el do, las operaciones de construcción de los sonidos se refieren, precisamente, al do.

**Así en esta Pieza la intercalación persistente del fa// y sol // entre los otros siete sonidos restantes, puede ser observada como el intento de llevar a cabo en mi momento, la tradición del legado schoenbergiano, asunto que desde el punto de vista académico serial, correspondería a un error gramatical, así como en el período tonal, las quintas justas paralelas contradicen la construcción del sistema polifónico.**

**Sostener el fa y el sol conjuga no solamente las poéticas schoenbergianas, sino también -como es obligación de un compositor- crece en las poéticas heredadas del trabajo y el esfuerzo de compositores como Stravinsky y Bartok.**

**Componer hoy es hacerse cargo de todas esas herencias y desarrollarse en ellas. Por ejemplo, la mantención obstinada de sonidos, como ocurre en el caso de los compositores que acabo de mencionar, es un asunto lingüístico que también hoy afecta y tiene que ser considerado en la totalidad cultural.**

**Pienso, también, que la repetición obstinada de los sonidos es algo que está muy cerca de nuestra experiencia cultural latinoamericana y, por lo tanto, corresponde conjugarla con aquel otro ánimo colectivo, de la variación progresiva, mañosamente llamado ‘europeo’, principio hoy tan universal como las matemáticas de las cuales no se nos ocurriría decir que son un dominio mesopotámico y que nosotros hacemos matemáticas americanas, cuestión que es así, pero sin que ello signifique un ánimo de competencia cultural.**

### *Le Waqay sans Pierrot*

Una enseñanza principal de Boulez y, sobre todo, del *Marteau*, sin duda heredera del *Pierrot*, es que una composición inicia su poesía desde la consideración de la espacialidad, concertación y musicalidad de los timbres y de los instrumentos, entendiendo ‘instrumento’ como condición acústica e histriónica.

En el *Pierrot*, los instrumentos asumen el ideal democrático que estaba en ciernes, a la par que los sonidos. Lo mismo sucede en el *Marteau*. La organización de los trozos respecto de los grupos instrumentales y vocales, es guiada por un escalonamiento sucesivo, previamente concebido, de los ataques de los instrumentos. Podemos recordar el *pizzicato* de la viola junto al vibráfono sin pedal como un extremo de transiente dura (Pieza IV, *Commentaire II* de *Bourreaux de Solitude*) y, por otra parte, a la voz y la flauta en *sol* como el extremo opuesto, es decir el más suave *e dolce* de los ataques (Pieza III, *L’artisanat furieux*).

Estas observaciones del *Pierrot* y del *Marteau* fueron las que me llevaron a componer la definición de los instrumentos, las agrupaciones y el ordenamiento previo de los cinco trozos que componen el *Waqay*.

Sin embargo, las razones para definir estos instrumentos y estas agrupaciones no fueron las mismas de esas dos obras.

**Obedecen, más bien, a constantes de mi vida que he querido aquí componer. Por ejemplo, la guitarra es el instrumento donde me inicié en la música y con la que por mucho tiempo me sustenté profesionalmente. También ella me une a Inés, en cuya memoria hago esta obra.**

**La flauta, representa para mí la sonoridad emblemática del desierto.**

**La voz, es el vehículo del canto ancestral que, como dije, no canta un texto. Es la portadora del inconsciente que lalalea y habla en lenguas desconocidas universalmente.**

**Por otra parte, siendo alumna por mucho tiempo del compositor Juan Lemann, se incorporaron a mi experiencia, quizás al comienzo con un esperable snobismo, agrupaciones instrumentales que respondían más a las necesidades lingüísticas europeas en boga, dejando fuera, entonces, a la música de cámara de los siglos XVIII y XIX con sus cuartetos de cuerda, quintetos de viento, tríos con piano. Hoy puedo reconocer que Lemann tenía en esos años una gran afinidad musical con Luciano Berio, posiblemente derivada de la experiencia de Berio en Julliard School, que coincidió con la presencia de Lemann en esa época en la misma institución.**

**Recuerdo muy tangiblemente la insistencia que el Maestro Lemann hacía al referirse, por ejemplo, al Circles de Berio, a propósito del arpa y de la voz, pero sobre todo, a propósito de la percusión.**

**Como prueba de ello, puedo decir que un trabajo importante que hice en su clase, y que me llevó mucho tiempo, fue una pieza para voz, flauta en sol y vibráfono.**

**Termino así mis reflexiones acerca de esta Pieza que es la única de la obra en que están presentes los cinco instrumentos. He querido seguir mi propia huella, mi experiencia, mi texto, mi tejido. Desentrañar mis propios enigmas a través del encuentro con este *entrelazado perpetuo*. ¿Por qué hacer un alto intentando descubrir en la escritura los signos de la historia, de la tradición? Quizás porque cada vez me queda más claro que ese es el único camino que me parece con sentido.**

**Pieza IV WARP'Y**  
**Violín y percusión**



## **Pieza IV WARP'Y**

### **Violín y percusión**

*La escritura y mi silencio*

*Silencio*

*Cage*

*Beethoven*

*La manida frase “el silencio también es música”*

*Nocturno*

*Ordenamiento de las ideas*

*Ritmo*

*Gramática*

*Mi silencio*

*El silencio*

Desde mi adolescencia, hablar ha sido mi tono psicológico. Miedo a la severidad, pudor de mis propias palabras, sensación de burla de los otros ante mis imperfectos balbuceos. Un padre, una ideología imperante que prohíbe el error, privilegia la inteligencia y reverencia las palabras equilibradas surgidas de un acuerdo objetivo.

**Agradezco, quizás a Beethoven y a Cage, haber incorporado al lenguaje el silencio y a través de él, el error, la incerteza, es decir, la voz del temor.**

**Un lenguaje al menos, la música, me da un espacio para escribir mi silencio. El silencio -el de la Pieza IV- es todo lo dicho y lo no dicho. Es noche, es exposición graduada de los sonidos, ordenamiento, ritmo, tiempo, ruido y proceso.**

**El mismo deber asintótico que movía a los músicos del pasado - supongamos Bach en la Chaconne- me ha llevado a crear un proceso de introducción de los sonidos que sea elástico y que finalmente venza al silencio.**

**Igual como sucede en mi vida: las palabras, poco a poco -dos pasos adelante y uno atrás- se van insertando en la realidad hasta que empiezan a instalarse en un discurso, este discurso.**

### ***Invención para frac y melena***

**Escribir para violín y percusiones es escribir para sonidos determinados y sonidos indeterminados. Es escribir una partitura para un pentagrama y para una guía. Es componer para dos polos de la música: el músico profesional y el amateur. El que profesa la música y el que la ama; escribir, en definitiva, para frac y melena, las dos vestiduras de estos dos dominios. El violín que percute el arco y la percusión que lee los intervalos. Yehudi Menuhin tocando vestido de blanco, junto a Ravi Shankar y su**

compañero, el tabla. El violín que se encuentra con sus raíces, el monocordio, y la percusión que juega gamelánicamente a la sinfonía.

Crear este dominio de convergencia musical significa inventar. Inventar condiciones de posibilidad, tal como Bach en cada una de sus quince invenciones inventa las suyas, inventando nuevas formas. De ahí ese nombre tan musical, tan ligado a nuestro oficio. No es una suite, no es una sonata, no es una fuga. Es, simplemente, un invento.

Los lenguajes individuales, el del violín, el de las percusiones, se concertan, se escuchan, se amalgaman. No son la exposición tolerante de la diversidad. No es la ingenuidad del sincretismo ni el diplomático respeto del collage. Aquí, el violín entusiasma a la percusión que lo acompaña, y luego baila con el ritmo de los tambores.

No es la convivencia tolerante entre India y Occidente. Es -así lo creo y así lo quiero- una música universal, un mismo lenguaje.

### *Un logo familiar*

Nuestra cultura, nuestra civilización tiene y ha tenido como génesis o el verbo, o el logo. *Logos*, que es unidad primera, que es razón, que es pensamiento, que es lógica.

La música, como lenguaje adoptivo de la gramática, hereda esta condición y poco a poco se convierte en un dominio lógico, donde la palabra clave de esta nueva ontología, es el *tema*, palabra que paradójicamente en

italiano significa ‘temor’. El tema representa funcionalmente el ánimo filosófico de la unidad. Las partes de una música temática, las más pequeñas y las más grandes, deben recoger pigmentos y células del tema matriz. Así se lleva a cabo el ideal orgánico de la obra musical clásica.

Marginarse caprichosamente de esta herencia no sólo es imposible, sino, además, un absurdo artificio. Acepto mi pasado logocéntrico y lo llevo en mi cuerpo, en mis oídos y en mi lápiz.

Pienso, no obstante que hoy, el mundo de las artes y del pensamiento en general, ha experimentado un enorme cambio respecto de esto.

Las innumerables guerras y las grandes torpezas modernas nos llevaron a inspeccionar nuestro interior y a encontrar allí un magma exquisito que no estaba solamente constituido de la razón positiva. Había también, emociones, pasiones, obsesiones, locura, en fin, un revuelo infinito, tan infinito como el *corpus* exterior.

La realidad humana completa se abre espacio y las formas de la antigüedad ya no la pueden contener. El tema, la gramática se convierte en figura, en espasmo que permanece cambiando.

Así como en las figuras de Matta de los años ’50 habitan viscosidades internas, biológicas sin ser ellas figuras antropomórficas o cosas de la realidad objetiva, así también la Pieza IV, mediante el re //, fa //, sol // y la,

es un habitat emocional, humano, que es inspeccionado y recorrido por este fantasma de apariencia temática.

#### Ejemplo 24



**Ese es mi logo. No es tema, no es motivo, no modula, no se invierte, no se desarrolla, no progresa. Vaga en las vísceras de mi experiencia. Transita entre la tradición y la deriva. Escucha el pasado y el presente.**

#### *La emoción de transponer*

**La madurez, pese a ser muchas veces una etapa con bastantes dificultades, carencias y preocupaciones, tiene también la virtud de la sabiduría. Sabiduría que consiste principalmente en gozar cada vez más del valor de lo simple.**

**Es un hábito generalizado del joven compositor buscar enredarse en laberintos artesanales, complejos e infructuosos. Es, sin duda, necesario recorrer esa vía que va despejando lo espontáneo de la ambición calculada.**

**Recuerdo mis experiencias tempranas en la composición, repletas de inversiones, permutaciones, retrogradaciones, cuadernos de apuntes extra-partitura llenos de cuadros matemáticos, en fin, el pensamiento a un lado y la partitura al otro.**

Lo simple y la emoción de transponer, consisten aquí en establecer un solo dominio existencial: la partitura. Aquí ocurren los cálculos, aquí los procesos, aquí florece la composición. No hay computador, ni cuaderno de apuntes que me marginen del conocimiento en vivo. Aquí estoy yo, en mi partitura, con mi frágil memoria y mi precaria atención.

Llegará un momento en que mi artesanía, adecuándose al juego de los años, aceptará exclusivamente mecanismos tan directos y sencillos como lo es transponer, siendo, sin embargo, lo que mantiene el fuego encendido no el mecanismo, sino el juego de relaciones entre distintos objetos y distintos procesos.

Aquí, por ejemplo, transponer la ‘célula logotípica’ (*re //*, *fa //*, *sol //*, *la*) dependía directamente de la mantención de la ausencia del *do* y *sol*, el primero, ausente de toda esta pieza, y el segundo, parcialmente ausente en este pasaje.

#### Ejemplo 25



#### *“Escalera al cielo”*

La evidente intensificación dramática del Bolero de Ravel no hace sino probar que las estructuras teleológicas del arte clásico están en su fase final.

No hay ninguna aspereza ni paso atrás en este *crescendo* rotundamente lineal. Es una recta cierta e inequívoca. Esta forma teleológica de Ravel tuvo el inmediato reconocimiento del público. He aquí la comprobación. La tensión de esta forma ha desaparecido.

La catarsis ya no es posible. Sólo resta vivir el placer de lo conocido. La suma de placeres y la euforia están también en la base de músicas rituales y en el núcleo del trance hipnótico. Es, a su manera, una superación de la forma clásica. La euforia, el *crescendo*, el grito cada vez más agudo, la intensidad cada vez más potente hace explotar los parlantes y hace explotar la medida.

El trayecto recién descrito está perfectamente musicalizado en, quizás, la canción más emblemática del rock que llamado ‘ácido’, reafirma con su química las estructuras más queridas de la burguesía angloamericana.

No por casualidad este himno tonal se inicia con un consort de flautas dulces renacentistas que verso a verso desaparecen dando origen paulatinamente a las acideces tonales *in crescendo* de Robert Plant y Jimmy Page.

No hay que olvidar, sin embargo, que la euforia, el placer y el alto decibelaje necesitan del patrocinio económico de las grandes empresas del mercado discográfico.

**No toda la música necesita de este arsenal de wattaje. No obstante, la experiencia de agotamiento de las formas, provenga de donde provenga, debe ser considerada e integrada a la conciencia.**

**Mis balbuceos atonales de esta Pieza IV, vuelven nuevamente a componer los intersticios de la historia. En C, hay un ascenso notorio que parte de la 3ª cuerda y que lineal y paulatinamente avanza hasta llegar al sol más agudo de la 1ª cuerda.**

**Nada tengo que esconder. Es, quizás, el paradigma aristotélico que me habita, es quizás el Bolero de Ravel, o es, quizás, una escalera que contradictoriamente llega al cielo con unas costosas dosis de heroína.**



**Pieza V WAÑUY**  
**Voz contralto y guitarra**

## Pieza V WAÑUY

### Voz contralto y guitarra

#### *Una simple inversión*

Procesar la historia de mis emociones es una tarea que poco a poco he ido desarrollando. No son ningún misterio las connotaciones cadenciosas que para cualquier músico, tiene el descenso.

Invertir la música que acababa de ascender de manera insistente, liga profundamente mis emociones más tempranas con mi quehacer artesanal. Este es, al parecer, el encuentro con mi oficio. La cadencia de antaño y el proceso de lectura invertida.

#### Ejemplo 26



¿Qué otra cosa son los procesos sino instrumentos de conocimiento, de construcción de sí mismos en la historia? Llevar a cabo la historia de nosotros en un pedazo de música... Componer nuestras penas, nuestros

**desgarros, agrupar nuestros espasmos, en fin, moldear nuestras emociones, nuestras pasiones.**

**Probablemente haya quienes objeten esta visión de lo que es componer. ¿Repleta de razón, repleta de operaciones? Quizás ninguna explicación que pudiera darse sería suficiente. Quizás pueda ser vista como un atentado a la originalidad.**

**La historia de los Schoenberg, de los Boulez, de los Cage y de otros más cercanos que no voy a nombrar, quijotes todos de sus causas, a mi parecer no conforman una respuesta para quienes viven la composición musical como un dominio metafísico, donde la gravedad del ser impide los juegos iconoclastas que la razón agita en el inconsciente.**

**¿Y cuál es mi respuesta? Una simple inversión en la voz.**

### ***El umbral de la percepción***

**¿Por qué la música, siendo desde la antigüedad el espacio del sonido, buscó insistentemente aproximarse al límite de lo inaudible?**

**¿Por qué Webern transita los segundos entre un *pp* y un *pppp*?**

**A menudo se nos responde que la concentración de la expresión conduce al umbral del silencio.**

Es curioso que los experimentos más radicales de los últimos años en el lenguaje hayan ocurrido en el confín mismo de la música. Recuerdo ahora las Piezas para cello de Webern, el Allegro Misterioso de Berg, los experimentos de Lachenmann, los armónicos de Sciarrino y, finalmente, quizás una obra emblemática de este empecinamiento lingüístico, el *Etwas Ruhiger im Ausdruck* (1967), a la que Franco Donatoni incluso le dedicó un libro. Allí el compositor emprende la desconstrucción del op. 23 de Schoenberg, la desconstrucción del lenguaje, y su propia desconstrucción, todo esto, paradójicamente en un contexto apenas audible que fluctúa entre un *pp* y un *pppp*, es decir, entre el sonido de las notas y de las llaves de los instrumentos y el ruido silencioso del lápiz.

Decididamente, esta Pieza V, Wañuy, pertenece a ese espacio. La música rozando apenas con los dedos la superficie de la madera, las cuerdas rozando levemente los nodos dejando fluir sus armónicos, y la voz tarareando en un registro bajo.

Es mi voz, es mi silencio, es mi música.

*¡Finalmente los doce sonidos!*

Al concluir mis estudios académicos, creo necesario dedicar unas palabras al rigor.

Rigor es, sin duda, uno de los conceptos que acompañan nuestra vida de estudiantes de composición desde los primeros días que asistimos a clases, hasta que abandonamos la Facultad.

**Rigor, nos dicen, es regla, límite, ley, principio. Es, a veces, un amenazante fiscal y otras -es mi caso- un querido ‘muso’.**

**Confiar en esta palabra es una tarea que la madurez va realizando. La madurez, quizás un poco fuera de la academia, nos comienza a enseñar que el rigor es condición de posibilidad. El rigor es la movilidad y es la fijación dentro de un sistema de vaguedades que nos acoge.**

**Finalmente en la vida aprendemos el rigor poético. Jugar en la regla del juego. Jugar, en fin, en la deriva.**

**En Waqay, por ejemplo, me planteé sistemáticamente desde el comienzo, como se observa en el Ejemplo 1, introducir lenta y lo más officiosamente posible, un número limitado de notas en cada pieza. Así, la Pieza I que tenía cinco sonidos, agrega dos en la pieza siguiente, a la que a su vez, se le suman dos más en la Pieza III, llevando un total de nueve notas, número que es aumentado a once en la penúltima Pieza.**

**En mi historia de rigores académicos y no tan académicos, correspondía en estricta razón, agregar en la última pieza, la tan esperada nota doce, que casualmente, además, correspondía a nuestro tan familiar y tonal sonido *do*, especie de tónica universal.**

**Pero ¿cuáles son hoy las coordenadas del rigor? Ellas son para mí asumir la realidad con su deriva y con su entusiasmo.**

**Y yo estaba tan concentrada en limitar mis juegos a un conjunto acotado de sonidos, que me encanté en los métodos de proliferación que implicaran ausencia. De manera que al llegar al que habría sido antes el momento culminante de cumplimiento de totalidad, olvidé el ánimo positivo de la empresa y continué viviendo la deriva. Fue así como me vi casi en la obligación, como un viejo saludo a la bandera, de insertar aunque fuera a modo de *acciaccatura*, algún sonido faltante.**

**Estimo que ha sido ésta la actitud más fiel a la escuela del rigor en que fui educada: obedecer poéticamente al entusiasmo.**

### ***La huella identitaria***

**Este término grandilocuente de otros tiempos, hoy lo veo concretado en una huella digital. Así, la revolución del proletariado la veo resuelta en la vivencia de la pobreza. La profundidad y complejidad doctrinaria y filosófica, convertida en gesto social, en educación, en escuchar y mirar atentamente, en vivir paso a paso, en no usar, en abrirse al otro en pícaro complicidad, en dejar de competir.**

**Todo lo que tiene vida y lo que no la tiene pero que yo se la doy, para mí merece respeto y tiene el mismo valor. Estoy en desacuerdo con la idea de que soy jerárquicamente superior a una gaviota. Ella y yo somos un todo complementario.**

**Estoy en desacuerdo con el valor de identificarse, de reconocer y explicitar los estilos de cada uno o en hurgar en las formas de poder que las distintas identidades culturales han esgrimido para triunfar unas sobre otras.**

**Identidad supone un ser. Y esa es una pregunta que para algunos tiene respuesta y para otros será una definitiva interrogante. Sin embargo, la mayor parte de los organismos vivos y no vivos del planeta coexisten sin poder responder a esa interrogante. El respeto por el mundo que nos rodea... Creo que, precisamente, quienes consideran que hay distintas categorías de ser, pueden, por ejemplo, talar un viejo alerce de la Patagonia o botar papeles en la calle para que otros los recojan. Es decir, no creo que haya seres superiores o inferiores.**

**Identificarse, me parece, es un proceso que me obliga a discernir lo bueno de lo malo que me constituye, lo ajeno de lo personal, lo valioso de lo no valioso, lo propio de lo impropio, lo sustantivo de lo adjetivo. Prefiero pensar que es indistinguible e impensable lo que me constituye.**

**No sé, ni creo que tenga importancia, cuánto hay en mi composición - en Wañuy- de escritura o de oralidad, cuánto hay de Boulez o de Juan Lemann, cuánto, del Indio Garcilaso o de Hegel.**

**¿Con qué compongo? ¿con mis neuronas? ¿con mis cromosomas?  
¿con mi plexo solar? ¿con mi corazón? ¿con mi piel? ¿con mis ojos?**

**Qué absurdo me resulta intentar definir los órganos, los hemisferios cerebrales específicos que determinan las distintas funciones que realizamos. Todo, experiencias, emociones, órganos, olores, sabores, recuerdos, todo, se procesa en nosotros y se transforma en nuestro antecedente, en nuestra huella digital que nos acompaña desde nuestro nacimiento hasta más allá de la muerte de nuestro ser.**

**2'**

**Dos minutos significó componer mi vida. Quince meses de trabajo para cinco piezas. ¡No menos de diez minutos para poder optar a una Tesis de Composición, me dijeron! Cinco personas, cinco amigas que compartimos el arte de tañer, cinco cuerdas afinadas distintas. El número cinco, compuesto de tres y su complemento, dos. Lo impar y lo par nuevamente conviviendo.**

**Fue particularmente formativo para mí haber coordinado todas estas cosas en el gesto musical.**

**La razón se contaminó de plazos, de número de páginas, de cifras metronómicas, de fechas, de número de notas, en fin. Asuntos serios y prosaicos se confundieron nuevamente en un todo indescriptible.**

**Por último, deseo aquí renovar mi compromiso con la composición y mencionar que todos estos procesos numerológicos, cabalísticos y matemáticos no han pretendido instalarse en la oscuridad hermética ni en la**



**aparente erudición que sólo logra alejar en tanto esconde su explicación y su comunicación con el otro.**

**Nada de eso: todos estos procesos para mí son, más bien, juegos ordenativos y emocionados que no contienen misterios ni verdades ontológicas que los justifiquen. Son sólo juegos.**

## **NOTA FINAL**

**Me encuentro ya al final de este camino, de esta aventura. Como puede observarse, en las Piezas I y II puse todo mi esfuerzo en detallar los procesos constructivos de la composición.**

**Así, en las Piezas III, IV y V, el acento lo puse en reflexionar, a propósito de ellas, en diversos asuntos que rondan y han rondado mi pensamiento.**

**Esta obra tiene la virtud de cerrar un ciclo que estaba inconcluso hace muchos años. Y desde un punto de vista compositivo, es la consecuencia de los trabajos que he realizado y es el antecedente de mi próxima composición.**

**Santiago, 13 de julio de 2004**

## **BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA**

## BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

### *Autores*

**ADORNO T. Reacción y Progreso, 2ª edic. Tusquets, Barcelona, 1984.**

**ADORNO T. Y Eisler H. El Cine y la Música. 2ª edic. Fundamentos, Madrid, 1981.**

**ARGUEDAS J. Katatay y otros poemas huc jayllipunapas. 1ª edic. Instituto Nacional de Cultura, Lima, 1972.**

**BARTHES R. El Grado Cero de la Escritura 14ª edic. Siglo XXI, México, 1996.**

**BARTHES R. El Placer del Texto y Lección Inaugural. 4ª edic. Siglo XXI, México, 1987.**

**BARTHES R. Mitologías. 11ª edic. Siglo XXI, México, 1997.**

**BOULEZ P. Puntos de Referencia. s/nº edic. Gedisa, Barcelona, 1984**

**BOULEZ P. Hacia una Estética Musical. 1ª edic. español, Monte Avila, Caracas, 1996.**

**DE LA VEGA I. Comentarios Reales de los Incas. s/n edic. Casa de las Américas, La Habana, 1973.**

**GARCIA LORCA F. Teoría y Juego del Duende. Obras Completas, 3ª edic. Aguilar, Madrid, 1957.**

**GARCIA LORCA F. Las nanas infantiles. Obras Completas, 3ª edic. Aguilar, Madrid, 1957.**

**KANDINSKY V. Mirada Retrospectiva. 2ª edic. en español, Emecé, Buenos Aires, 1979.**

**MESSIAEN O. Technique de mon langage musical. S/n ed. Alphonse Leduc, Paris.**

**ROSTAND C. Antón Webern, el Hombre y su Obra. s/n edic. Alianza Editorial, Madrid, 1986.**

**STRAVINSKY, I. CRAFT R. Conversaciones con Stravinsky, s/n edic. Nueva Visión, Buenos Aires, 1964.**

**STRAVINSKY, I. Crónicas de mi vida, s/n edic. Nuevo Arte Thor, Barcelona 1985.**

**TANNENBAUM M. Stockhausen, entrevista sobre el genio musical. s/n edic. Turner, Madrid, 1988.**

#### *Otras publicaciones*

**A PULSO, varios autores, Textos sobre Música Contemporánea, Año 1, N° 0, Santiago, 1989.**

**DICCIONARIO Quechua Castellano, 4ª edic. Los Amigos del Libro, La Paz, Bolivia, 1997.**

**MODERNO LÉXICO DE LENGUAS NATIVAS Castellano Aimara y Quechua, 3ª edic. Oruro, 2001.**

**OXFORD Concise Dictionary of Music, 4ª edic. Oxford University Press, 1996.**

**POESIA Quechua, s/n edic. Editorial Universitaria, Buenos Aires, 1966.**

**POESIA Quechua, 1ª edic. Casa de las Américas, La Habana, 1972.**

#### *Partituras consultadas*

**ALCALDE, A. Fugi I (1987) para 11 instrumentos. Fotocopia manuscrito**

**ALCALDE, A. Sereno (1994), para voz, violín y piano. Fotocopia manuscrito**

**BOULEZ P. Le Marteau sans Maître (1953), para contralto y seis instrumentos. Poemas de René Char. Philharmonia Partiture, Universal Ed., London**

**BOULEZ, P. Éclat para orquesta de cámara (1965). Universal Edition**

**BOULEZ, P. Sonatine, flute e piano (1954). Amphion Editions musicales, Paris**

**CACERES, E. Epigramas mapuches (1991), para contralto, clarinete, violín, violoncello y piano.**

**CACERES, E. La otra concertación (1989), para voz acústica y electroacústica, voz procesada, tablas hindúes y bajo eléctrico**

**DONATONI F. Etwas Ruhiger im Ausdruck (1967), para flauta, clarinete, violín, violoncello y piano. Edizioni Suvini Zerboni, Milano.**

**DONATONI, F. About per violino, viola e chitarra (1979). Ricordi & C, Milano.**

**GARCIA, F. Urania para orquesta. Independent Music Publishers, New York.**

**GARRIDO LECCA, C. Intihuatana (1967) para cuarteto de cuerdas. Instituto Nac de Cultura, Lima.**

**GARRIDO LECCA, C. Antaras (1968) para orquesta de cuerdas. Instituto Nac de Cultura, Lima**

**GARRIDO LECCA, C. Dúo Concertante para charango y guitarra (1991). Biblioteca Nac. del Perú, Lima**

**GINASTERA, A. Sonata for guitar, op. 47 (1976) Boosey & Hawkes.**

**LAURO, A. Seis por derecho, joropo al estilo del arpa venezolana, para guitarra. Ed. Zanibon, Paduva.**

**MADERNA, B. Cadenza da Dimensioni III (1963), para flauta. Edizioni Suvini Zerboni, Milano**

**MADERNA, B. Piece pour Ivry (1971), per violino solo. Ricordi & C. Editori, Milano**

**SCHIDLOVSKY L. Epitafio a Herman Scherchen (1967) para orquesta. Caligrafía Musical de Fco. Alvarez, Instituto de Extensión Musical, Universidad de Chile**

**SCHOENBERG, A. Pierrot Lunaire op.21 (1912), para voz femenina, piano, flauta, piccolo, clarinete, clarinete bajo, violín, viola y violoncello. Universal Edition. London**

**SCHOENBERG, A. Drei Klavierstücke op. 11, (1909), Universal Edition.**

**STOCKHAUSEN K. Kontra – Punte (1952) für 10 instrumente. Philharmonia Partituren, Universal Edition, London**

**STOCKHAUSEN K. Klavierstück VII (1954). Universal Edition, London.**

**STRAVINSKY, I. Le Sacre du Printemps, (1913) Boosey & Hawkes, London**

**VASQUEZ, E. Ayacara (1971) para quinteto de vientos y percusión, Instituto de Extensión musical, Universidad de Chile**

**WEBERN, A. Klaviertück op. Postumum. Universal Edition**

**WEBERN, A. Variationen für klavier op 27 (1935-6). Universal Edition**

**WEBERN, A. op. 5 (1905), para cuarteto de cuerdas. Universal Edition.**

### ***Otras partituras***

**Música de la tradición ayacuchana transcrita a la guitarra por Javier Echeopar. Fotocopia sin indicación de editorial.**

- **Atipanakuy, danza de las tijeras, baile ritual de carácter mágico religioso, guitarra**
- **Expreso Puquio Pérez Albela, huayno-caramusa indígena de Puquio, voz y guitarra**
- **Chikituku, buho malagüero, huayno mestizo de la provincia de Huananga, voz y guitarra**
- **Wawapampay, motivo indígena fúnebre para el entierro de niños, guitarra**