



**UNIVERSIDAD DE CHILE**

**FACULTAD DE ARTES**

**DEPARTAMENTO DE MÚSICA Y SONOLOGÍA**

**MOVIMIENTO IMAGINARIO EN TRES ACTOS**

*(O la búsqueda de mi esencia personal)*

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

**Mario Feito Leyton**

**Profesor Guía: Cirilo Vila**

**Santiago, Chile**

**2006**

## AGRADECIMIENTOS

Los agradecimientos más sinceros, a todos los que me entregaron su sabiduría y conocimientos, de la manera más desinteresada y comprometida, ya fuese en su rol de profesores, o simplemente como amigos.

A **Eleonora Coloma**, por sus consejos desinteresados y enriquecedores.

A **Nicolás Ríos**, quien me oriento en el uso de la tecnología.

A los Profesores de la Carrera de Licenciatura en Composición, **Aliosha Solovera, Pablo Aranda, Rolando Cori, Juan Amenabar, Juan Lemann<sup>1</sup>** y muchos otros que estuvieron allí para guiarme

Un agradecimiento especial, a mi profesor o, mejor dicho, Maestro de toda mi aventura del saber en la universidad de Chile, Don **Cirilo Vila Castro**, quien, más allá de entregarme pautas o modelos a seguir dentro de la Composición, me entrego la riqueza más grande a la que puedo optar como músico y compositor. Esta es, mirar, y ver muchas opciones al momento de componer, o sea, muchos caminos y muchas puertas, sin pretensiones de encontrar la única ni verdadera, sino solo la personal.

En definitiva, Don **Cirilo Vila**, en su inmensa generosidad musical, me lego una chispa de sabiduría, la cual, claro esta, depende de mí reconocer, cuidar y cultivar.

---

<sup>1</sup> Los últimos dos Fallecidos.

## TABLA DE CONTENIDOS

<b>MOVIMIENTO IMAGINARIO EN TRES ACTOS (PARA CUARTETO DE CUERDAS).</b>	<b>I</b>
<b>RESUMEN</b>	<b>1</b>
<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>2</b>
<b>SOBRE MOVIMIENTO IMAGINARIO</b>	<b>5</b>
1. Movimiento	
2. Imaginario	
<b>ACTOS</b>	<b>9</b>
1. Actos	
2. Gunas	
<b>MOVIMIENTO O DANZA Y LAS RAÍCES</b>	<b>13</b>
1. Danza	
2. Raíces	
3. Cuarteto de cuerdas	
4. Folklore	
5. Chile actual	
<b>MÉTODO SISTEMA O TÉCNICA EN MI COMPOSICIÓN</b>	<b>18</b>
1. ¿Cuál es mi método al momento de componer?	
<b>INTUICIÓN</b>	<b>20</b>
1. Creer en la intuición	
2. Intuición	
<b>AZAR</b>	<b>23</b>
<b>EL OSTINATO Y LA ANALOGÍA QUE HAGO CON EL MANTRA</b>	<b>25</b>
1. Ostinato	
2. Mantra	
3. Ritmos básicos	
4. Búsqueda intuitiva en la repetición	

<b>PROCESO DE COMPOSICIÓN DE MOVIMIENTO IMAGINARIO</b>	<b>30</b>
1. Inicios	
2. Perfil de cada acto	
<b>GUÍA ANALÍTICA DE LA OBRA</b>	<b>32</b>
1. 1er Acto Sur	
2. 2do Acto Centro	
3. 3er Acto Norte	
<b>FORMA (A modo de relato)</b>	<b>43</b>
1. Forma acto I, tabla de números 1	
2. Forma acto II, tabla de números 2	
3. Forma acto III, tabla de números 3	
4. Números resultantes entre los tres actos	
<b>CONCLUSIONES</b>	<b>62</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>66</b>
<b>ANEXOS:</b>	
1. Partitura de cuarteto “Movimiento Imaginario en tres Actos”	<b>67</b>

## RESUMEN

La idea de componer este cuarteto, nace de la necesidad de mostrar o, demostrar, los procedimientos, recursos e ideas, que utilizo en mi composición, en el ámbito melódico, armónico, colorístico y rítmico,

A la par de esto, quise utilizar una agrupación bastante clásica en la tradición musical de occidente, la cual no había empleado anteriormente por diversos motivos de índole personal. Esta agrupación es: El “**Cuarteto de Cuerdas**”.

La motivación primera de este Cuarteto fue, como siempre, querer hacer desde mis fuentes de ideas más cercanas, llámense folklore, música “docta” o música popular, una música realmente mía y de nosotros como mundo Americano del sur, sin caer en los clichés de identidad, ni en la búsqueda forzosa de estéticas contemporáneas más aceptadas o en boga.

También, me he propuesto expresar parte de mi pensamiento hacia la composición, sin intenciones de plantear mi punto de vista como el correcto, sino solamente como el más sano y viable para mí, y la música que quiero crear.

Esta presente tesis se separa en dos partes:

La Primera es una muestra de mi mundo creativo, y el camino que me llevo al resultado de este cuarteto de cuerdas. La segunda, un análisis de la obra.

## INTRODUCCIÓN

Mucho tiempo he estado en una incertidumbre acerca de quien soy como músico, y cual es mi responsabilidad como tal en la composición

Pensando en mi origen “Chileno”, han venido recurrentemente preguntas como:

***¿Qué componer?, ¿Cómo componer? y ¿Por qué?.***

Interrogantes propias de cualquier compositor, las cuales de alguna manera sí encuentran respuestas en este medio musical, social y cultural que nos rodea, pero que, a mi manera de ver las cosas, en más de una forma complican el fluir de las ideas propias, y nos desvían de nuestra esencia.

¿Por qué ha sucedido esto?, simplemente, opino personalmente, por querer parecernos a los demás, y a sus patrones estéticos foráneos...Que duro, ¿pero será cierto? o, ¿Solo será una aseveración antojadiza de una persona que busca esencias donde no las hay?.

Con esto, me nace una buena pregunta, muchas veces relacionada con el mítico tema de la, “Identidad Chilena”... ¿Cuál es nuestra esencia o personalidad?, o, en otras palabras, para no pasar a llevar ninguna expresión estética de algún Compositor Nacional, lo cual no es mi finalidad, **¿Cuál es mi esencia o personalidad?**

Tantas preguntas sobre la composición y las maneras “correctas de componer”, han ejercido a veces una influencia contraria en mi, pero no en el resultado de una obra como tal, la cual puede ser muy lograda y creativa , sino,

en el fondo del discurso en cuestión, o sea, ¿estoy diciendo mis palabras y lo que realmente siento en mi interior al momento de componer?, o, por este tipo de cuestionamientos, ¿recurso a las palabras más correctas y con más aceptación dentro de los cánones creativos (vanguardistas y foráneos) de moda?... Por hacer lo que se entiende o, yo entiendo por correcto, descuido el fondo o lo que debiera ser la materia que brote veraz y sutilmente desde mi interior, y entro en un viaje hacia un mundo lejano y desconocido, que puede ser tan desconocido como el nuestro, pero realmente lejano.

### **Mundo lejano y desconocido**

Aquí hago alusión a Europa central y, sobre todo, a la música del siglo xx gestada en ella. Siento y creo que tiene tanta carga expresiva, exclusiva de Europa, que solo puede expresarse por la gente que ha tenido sus experiencias y vivencias, por lo mismo para mi resulta un mundo lejano y oculto, lleno de misterios y verdades concedidas a medias, no del todo dignas de ser imitadas.

### **Mundo cercano**

Tal vez el más descuidado y desconocido en sus bases, pero con la ventaja de estar impreso en nuestro sentir básico, aún ignorándolo. Es a este mundo al que aspiro acercarme, para reconocer en el, mí verdadera personalidad Musical y espiritual. Para hacerlo, comienzo rescatando vivencias propias y originales, para así, crear música actual, sin requerir de lenguajes tan rebuscados a veces, y ajenos siempre.

Sin quererlo puse mi atención en músicos de América en general, y sentí cercanía con compositores Argentinos, Brasileños y Mexicanos (**Ginastera, Piazzolla, Villalobos, Chavez, etc**), pero, algo que no creí por el prejuicio que tengo hacia su cultura, fue el sentirme cómodo con las filosofías de los artistas,

y, en este caso, compositores Musicales, de Estados Unidos (**Cage, Feldman, Glass, Reich, etc. Menciono también como importantes en este aspecto, sin ser de esta nacionalidad, a Satie y Kagel**).

De esta afinidad filosófica, descubrí que el **azar**, la **intuición** y el uso de materiales básicos o mínimos, como es el caso del **minimalismo**, estaban más que presentes en mi manera de componer... Entonces la intuición, el azar y el sistema más intelectual, se dieron la mano y me aclararon en alguna medida, el curso que lleva mi composición, y la “posible responsabilidad”, como músico y compositor, para conmigo y los demás.

## **SOBRE MOVIMIENTO IMAGINARIO**

Es una propuesta Musical<sup>2</sup>, que alude de una manera sutil, a expresiones cercanas al movimiento, -literalmente hablando-.

Entonces movimiento imaginario, es lo que yo tomo para esta obra, de la danza y el teatro, como concepto de imagen que se traslada. No necesariamente un baile definido, ni un traslado del cuerpo específico, sino más bien, lo que cada uno se sugiera interiormente al momento de la audición.

### **Movimiento**

Este “movimiento”, no tiene que ver con lo musical que define las partes de una obra, ya que aquí las nombro como **Actos**, sino que es el traslado de imágenes por la sucesión de ritmos que se crean en la imaginación del auditor; por definición esta obra está acabada en el momento de la audición, y no necesariamente es una obra para apreciarla en la partitura (aunque yo lo haga).

Se supone y, eso espero, que el auditor e incluso los ejecutantes, sintieran y reconocieran el baile por la sugerencia rítmica, incluso más que por lo melódico o armónico y crearan así, en la mente de estos, el llamado Movimiento imaginario.

Entonces el movimiento imaginario, es el danzar en la imaginación al momento de escuchar o ejecutar estos ritmos sugerentes.

---

<sup>2</sup> Instrumental.

Me pregunto y me respondo, ¿acaso la música por su esencia no es eso?, ¿crear la danza interiormente y, por supuesto, exteriormente?... Sí, pero creo que en la actualidad, en algunos casos, se deja de lado esa opción por diferentes motivos, entendibles o no para mí. De hecho, no creo que esta sea una finalidad para una mayoría de Compositores en Chile o el mundo. Incluso algunos reniegan de la Danza como motivación, y apuntan a una Música por si misma, y no creada a partir de palabras, imágenes o movimientos.

Aún no compartiendo ese punto de vista, lo respeto, por que de hecho admiro y gusto, de mucha música que ha tenido como referencias para su creación, otros parámetros que no son justamente los que mencioné anteriormente<sup>3</sup>.

De todas maneras, creo que; cuando la música se maneja desde un plano netamente intelectual, suele ocurrir, aunque no en su mayoría afortunadamente, que se crea un alejamiento muchas veces conciente, buscado y rebuscado, para apartarse de esta parte tan rica y básica de la música, que es justamente la que a mi parecer, remueve nuestros sentidos más ocultos, y nos genera los ritmos primarios de la vida... Estos ritmos primarios, van ligados directamente con lo espiritual y, por lo mismo, nos acercaría a lo más básico y complejo; a lo esencial, a lo que, para algunos, es llamado Dios.

No podemos olvidar que en la tradición de la Música, tanto Europea como mundial, el factor danza siempre ha estado presente, tanto popularmente, como de manera estilizada, desde las más antiguas expresiones, como por ejemplo; las suites, las que no son más que un conjunto de danzas populares, o sea un cúmulo de movimientos diversos, ordenados de una manera lógica<sup>4</sup>, hasta las danzas actuales, llámese danza académica, o de índole festiva<sup>5</sup>.

---

<sup>3</sup> Palabras, imágenes, o movimientos.

<sup>4</sup> Buscando con esto un orden o unión, lo que gesta lo más conocido como, forma Musical.

<sup>5</sup> Música electrónica de orden popular.

Pero antes de toda estilización u ordenación intelectual, la música obedecía a otras premisas espirituales, que enlazaban este mundo con otro mayor o divino, que, con los códigos “primitivos” o básicos, los mantenían conectados.

La rítmica muy básica de estas primeras expresiones musicales y danzísticas, sugerían o, aproximaban, a estados irracionales y de trance al cuerpo y espíritu, por las repeticiones constantes de movimientos, ritmos y alturas (o melodías y cantos) <sup>6</sup>.

Por lo de trance, se podría pensar que tanto en el nivel musical, como en el del movimiento corporal, se encuentra en las bases lo **mantrico** o **repetitivo**.

En general, todo lo que se **mueve**, sigue ciertos patrones de repetición, tanto los ciclos de la naturaleza como los ciclos del Hombre, de ahí, la cercanía hacia este concepto en el Cuarteto que presento.

Ahora por lo de movimiento, demás esta decir que la palabra por si sola conlleva demasiados conceptos, aplicables a lo general de la vida, desde el movimiento de los astros, al movimiento de nuestras células, etc... Por lo tanto, el movimiento, esta totalmente ligado a lo que es la vida en su totalidad.

*“Todo se Mueve”.*

*(Galileo)*

---

<sup>6</sup> También, cabe recordar, que estaban presentes sustancias de tipo alucinógeno u otras, pero esa es otra arista del tema.

## **IMAGINARIO**

Galileo, lo imagino. Ya que no podía ver, ni corroborar el movimiento en todo, sino solo concluir esa teoría por lo que alcanzo a vislumbrar y entender. Para Galileo entonces, el movimiento del Universo, y sobre todo el de la Tierra, era un “movimiento imaginario”.

La palabra imaginario, que proviene primero que nada de la imagen, lo visual, lo concreto, lo que se ve, pero, de una manera ficticia y supuesta en la mente, yo la aproximo al concepto lúdico y entretenido, que es la creación de lo que fuere, ya sea música, movimiento, historias, anhelos, e incluso teorías, buscando siempre, un “ideal” en la imaginación de cada uno.

## ACTOS

Son tres, y cada uno sugiere alturas y ritmos diversos, que se acercarán a ciertas zonas del país. Aún no siendo la finalidad de esta obra, ser una música de programa, si habrían algunas “reminiscencias” de danzas características del Sur, Centro y Norte (bastante estilizadas).

Ahora para hablar de estos actos, diré por que son tres:

No solo en esta pieza he utilizado la agrupación en tres partes, por consiguiente ese numero debiera tener una razón e importancia de alguna manera explicable, aún siendo azarosa su aparición.

En realidad en este punto debo reconocer que, por mi búsqueda personal, tengo algunas influencias de aspecto u origen orientales, las que en más de una manera y, mezcladas con mis orígenes, han influido en mi música.

Tal vez por tratar de buscar cierto tipo de armonía o equilibrio en lo formal, he incluido ciertos elementos de orden místico. En este caso lo primero a señalar es la agrupación en tres.

Hago la analogía entre **Cuerpo, Alma y Espíritu** con, la **Armonía, Melodía y Ritmo** e, **Intuición, Azar y conocimiento** (técnicas o sistemas), por el hecho de ser tres, más que por tener entre estas algún tipo de relación literal, aunque pudiera haberla.

Dentro de este marco recurro para cada uno de los actos, a algo de la cultura oriental ancestral llamado “**Gunas**”<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Cultura vedica.

## **GUNAS**

Los o, las Gunas, son tres, y se refieren a cualidades, virtudes o atributos. Estos se denominan **SATTVA, RAJAS, TAMAS**. Estas tres cualidades o atributos, los relaciono de una forma muy personal con cada acto.

Para el primer acto **Sur**, hago la unión con **RAJAS**, el que se relaciona a la inquietud y lucha, pasión, dolor, afán...

*Aquí aparece el concepto de disputa de un pueblo adolorido y apasionado que lucha por sus tierras y, en general, por lo que considera que por razones ancestrales, es de ellos .*

Para el segundo acto **Centro**, hago la unión con **TAMAS**, el que se relaciona a la inercia, apatía, confusión, ignorancia...

*El centro, o las grandes urbes, como Santiago, me hacen ver en su diario vivir esa actitud apática y solitaria que es, el fiel reflejo de lo que representa este "Guna".*

*Tantos individuos que no están o, mejor dicho, no estamos más que confundidos en mayor o menor grado por necesidades de nuestra época, necesidades impuestas y, por que no decirlo, necesidades muchas veces absurdas, las cuales, solo conllevan ignorancia y confusión.*

Para el tercer acto **Norte**, hago la unión con **SATTVA**, el que se relaciona a la bondad, pureza, armonía, lucidez, verdad, realidad...

*El Norte, el desierto, la soledad armónica y lúcida.*

*En la soledad, en esos instantes de introspección, es cuando escuchamos a la voz que nos habla desde la verdad individual, la que nos invita a lo realmente sencillo, que es lo realmente necesario.*

*De esta sencillez, derivan esos ritmos que son a la par, Divinos y Paganos, ritmos que por lo mismo son como nosotros.*

Se dice que cuando estos tres Gunas están unidos en armonía, en términos de Humanidad, estaríamos frente a la era del equilibrio perfecto de las cosas. Nuevamente tendríamos tres conceptos unidos perfectamente, **Belleza, bondad y verdad.**

Ha sido con ese afán musical, formal y místico, que he recurrido a los tres actos y al concepto oriental de los Gunas, creando así, un fundamento, mas bien, filosófico o espiritual si se quiere, del numero de actos.

Pero ahora, más allá de este plano o estos atributos, quiero decir que; cada acto muestra además, formas distintas de enfrentar la composición. Cada uno presentando elementos que, de muchas formas en lo macro tienen unión, pero que en el sentido “estilístico” de cada uno de ellos, no son uno solo, sino tres propuestas bastante distantes.

Esta, fue justamente la idea básica; hacer tres propuestas diferentes dentro de una misma obra, yendo desde un lenguaje donde la danza está escondida, hasta uno que evidencia rasgos rítmicos definidos e incluso folklóricos. Me

demuestro con esto, que el convivir de lenguajes diferentes, en un mismo todo, es más que posible, y sobre todo, enriquecedor<sup>8</sup>.

En relación con los “Gunas”, sería demasiado engreído, o demasiado típico del pensamiento moderno, pensar que logre en esta pieza un equilibrio perfecto, pero de alguna manera, a eso trate de acercarme y es a eso a lo que aspiro.

---

<sup>8</sup> Musicalmente, y estéticamente.

## **MOVIMIENTO O DANZA, Y LAS RAICES**

### **Danza**

La danza, ha sido, y es, uno de mis puntos de partida en la composición y, como tal, está más que presente y evidente a lo largo de mi quehacer Composicional.

Creo, que desde que estoy ligado a la música por lo académico, la danza ha sido siempre la que me ha mantenido con los pies sobre la tierra, poniéndome así a cubierto de caer en el uso de lo que, al menos para mí, serían mas bien “caprichos” provenientes de la música contemporánea docta. Además, me ha llevado suavemente a otros campos de la música en general, sucediéndome con esto la maravilla de creer que la música, sin que esto suene a cliché, es una sola.

### **Raíces**

¿Por que lo de capricho hacia lo de música contemporánea docta?, por que creo que siempre hemos mirado lo de afuera de nuestro país y continente, como lo verdadero y absoluto y, en el caso de la música, el mundo Europeo a sido ese lugar (Europa central).

Yo creo, realmente, que le hemos dado la espalda por mucho tiempo a nuestras raíces, raíces que, aunque tienen indiscutiblemente para un gran numero de nosotros una parte Europea, no lo son del todo, además, no nacimos allá, algunos incluido yo, y no hemos experimentado, por lo mismo, directamente sus procesos ni vivencias.

Por eso lo de capricho, o sea querer ser algo de lo que distamos bastante.

Cierto es que podemos y, por la responsabilidad que tenemos como músicos, debemos aprender de sus conocimientos y crecer con ellos, pero no por eso malentender esta responsabilidad e, imitar en este caso sus músicas, ya que sus danzas no son como las nuestras, aunque si sean sus herederas<sup>9</sup>.

En realidad, yo me he propuesto esta meta y no le corrijo a nadie su postura hacia la composición, pero creo que es un punto importante y es por eso que lo planteo y, es también por eso que, no creo haber sido el único en plantearlo.

### **Cuarteto de cuerdas**

La escritura para cuarteto de cuerdas, por ejemplo, siempre ha estado dentro del repertorio de composiciones de los creadores o compositores importantes de Europa, y he aquí una de las razones que me ha alejado tanto tiempo de esta agrupación al momento de escribir<sup>10</sup>.

Al escuchar la música y leer las partituras de cuartetos de Mozart, Beethoven, Bartok y Ligetti, por nombrar a algunos de los compositores que más me gustan, no me queda otra opción que emocionarme por la sensibilidad y capacidad creadora de estos ancestros musicales, respirar profundo, dar las gracias, y seguir con mi música de la manera más honesta posible, para no sentir, que compito con esa tradición. Tradición por lo demás que, aunque cercana por los libros, grabaciones y la carga cultural de nuestra educación en general, esta y, siempre estará, geográficamente bastante lejos<sup>11</sup>. Por esta razón, la cual me afecta directamente, se crea una contradicción casi paradójal

---

<sup>9</sup> Hasta cierto punto claro esta.

<sup>10</sup> También otras, incluidas la Orquesta Sinfónica.

<sup>11</sup> Cabe destacar, que soy de la generación, Pre-globalización e Internet.

en mí, por la posible no pertenencia a ese mundo o manera de pensar la música. Tal vez de ahí que se reconozca en mi composición, normalmente el elemento popular y folklórico, siendo esto, un modo de dar forma a mí mundo y, reconocer con esto, mí propia manera de pensar y sentir la Música.

### **Folklore**

Hay mucho folklore en mí imaginación, sin necesariamente ser un cultor de este. En realidad no lo escucho demasiado, de hecho mí cultura folklórica es muy básica, pero está y brota por alguna razón que quisiera entender, si es que es posible entenderla. Aún así, sin entender, no le daré la espalda a la aparición de este en mi música, por que sería de alguna forma, traicionarme a mí mismo. Además creo que la música “Actual” ( en vez de contemporánea), tiene una gran variedad de matices, al encontrar espacios para cada opción, ya sea de orden estilístico, étnico, etc, por reconocer justamente que todo convive en un mismo tiempo; el ahora.

### **Chile actual**

Por mí experiencia musical, me he fijado que en Chile somos “Puristas Incansables”, o por que no decirlo, un tanto conservadores. Siempre defendiendo puntos de vista e intereses ajenos, incluso más que los propios gestores de las tendencias. Por lo mismo, a veces pareciera haber avances, por las sonoridades distintas (o distantes), pero a menudo, esto no es más que un disfrazado estancamiento.

En lo Clásico, por ejemplo, se quiere ser vanguardista, “Contemporáneo”, pero al escuchar los conciertos de música contemporánea, valga la redundancia, con suerte se sobrepasa la segunda mitad del siglo XX, en su mayoría y, con suerte también, una calidad y originalidad mínima <sup>12</sup>.

Esta constante, no se da solo en el ámbito de la música clásica, también e experimentado lo mismo en otra área en la que participo musicalmente, y que me gusta bastante que es “el Jazz”. En este mundo musical de Jazz en Chile, a veces, o con suerte, nuevamente, se convive con tendencias de los 80tas (fusión), pero regularmente su fuerte es el BeBop (1945-1955 aprox.), o sea, tocar música de jazz más moderno, es poco entendido y aceptado y, lo peor es que, solo se reconoce valor en lo moderno si es que el, o los que ejecutan la música, son extranjeros, o Chilenos que regresan de algún país importante en esa área.

–Es el ejemplo inverso al anterior, pero intrínsecamente parecido–

Ahora si hablamos de Folklore, nos encontramos con un purismo exacerbado, el cual a limitado, según lo que veo y siento, la evolución de nuestras danzas y, por lo mismo, pareciera ser un acto de vandalismo musical y cultural, cuando se trata de, con los mismos elementos, dar otros cursos y novedad, a esas músicas empantanadas, que solo salen a relucir en Septiembre.

Es interesante, ver como tras ese discurso artístico actual, se esconde el conservadurismo que tanto se critica. Por lo mismo el “ser, o ente” creativo, tiene pocos espacios en esta sociedad para mostrarse y, además, poca gente

---

<sup>12</sup> Pensando que el discurso musical contemporáneo apunta justamente a la novedad, por ese afán de originalidad y vanguardismo

receptora. Es por eso que, si hay algo que respetar e imitar de Europa, si es que se va a imitar, es justamente la amplitud de mente como para realmente querer conocer lo que tiene que proponer el otro, aún saliéndose de todo estilo reconocible, en vez de, **cercenar la Música, encasillándola en tendencias o estilos**, para no convivir con la que no se conoce, o no se quiere conocer, por los prejuicios musicales arraigados.

## MÉTODO, SISTEMA O TÉCNICA EN MI COMPOSICIÓN

### ¿Cual es mi método al momento de crear y componer?

Creo que son una suma de elementos que se entrelazan.

Algunas veces busco los materiales antes de comenzar, por una sugerencia brotada de alguna necesidad intelectual o emocional, entonces voy a mi catalogo de recursos y uso de vez en cuando algún sistema u otro de los que conozco. Otras veces, improviso al piano y solo transcribo, reorganizo y ordeno lo que ya ejecute, con los cambios necesarios claro esta, que yo estime convenientes desde un punto de vista de la forma o de otro aspecto musical, pero la mayoría de las veces comienzo solamente a escribir y utilizo procesos compositivos en el mismo momento de la creación y, tales procesos, son más o menos complejos, según lo requerido en la obra.

Ahora la manera de unir formalmente mis obras es bastante fortuita y azarosa, de hecho nunca se que va a resultar de lo que emprendo. Esa sensación de aventura constante me satisface en gran manera y me mantiene comprometido con la creación.

Es por esta razón que al componer remuevo mis huellas para no entenderme sino a nivel inconsciente o subconsciente, cosa de no volver a hacerlo necesariamente de la misma forma una y otra vez como siguiendo una plantilla, sino que, si en algo se parecen unos con otros mis trabajos, solo sea por mi sello personal , y no por una técnica de composición estandarizada.

Complicado será entonces explicar los procesos en el análisis al final de este documento, pensando en lo escondido u olvidados que han quedado algunos de los procedimientos de esta composición, y lo complejos que fueron en su momento. De todas formas, tratare de ser lo más claro y preciso posible, al mostrar la opción metodológica utilizada en este cuarteto.

## LA INTUICIÓN

### Crear en la intuición

Que difícil es creer en uno y sus propuestas, sobre todo en los primeros años de hacer música.

Creo, que la intuición debe ser la forma más directa que tiene nuestra alma, espíritu, mente o como se llame, de hacerse presente y tomar parte en cosas tan importantes, como las elecciones en áreas diversas de la vida, las cuales obedecen y, solo pueden obedecer, a un orden que es incompresible para nosotros. Dentro de ese orden encontramos además de la intuición, a sus inseparables, azar y caos.

La intuición se diferenciaría del azar y caos, por ser de nuestra naturaleza interna , y no un factor externo.

La intuición estaría estrechamente ligada a los fenómenos del universo que es nuestro cuerpo, y estaría señalando caminos de orden para nuestra vida. Lo haría, de una manera muy extraña y poco comprensible, si es que tratamos de entender con nuestros parámetros lógicos este asunto. El azar en cambio, estaría ligado al universo que conocemos como cosmos y, sus caminos, estarían dentro de un orden que, para nosotros, tendrían cabida en el ámbito del desorden, caos, o incluso suerte.

## Intuición es ver

Yo soy un músico intuitivo y, he logrado con el tiempo, después de mucho auto criticarme y sentirme básico y, por que no decirlo, un poco tonto, respetar mi postura y, sobre todo, entenderla como posible y seria.

Al mirar a mi entorno musical, sintiendo que la búsqueda de un único e inteligente modo de componer es dominando hasta el ultimo gesto, aliento, y lo que fuere que se utilizase en una composición desde un principio, me sentí complicado por mi manera de organizar el discurso, manera que no necesariamente seguía esta impronta.

Han sido pocas las veces que e organizado todo a priori, desde los detalles más ínfimos hasta lo más general. En la mayoría de los casos, he ido organizando con lo hecho en el momento y, con lo planteado, he buscando las distintas directrices a seguir, recurriendo en algunos casos, a la intuición, para ordenarme luego de tener una propuesta.

Fui entendiendo de a poco que, mi orden natural de componer, comienza desde lo intuitivo hacia lo concreto -o ceñido a un sistema-, en la mayoría de los casos y, que en otros (los menos), las cosas son más precisas desde el comienzo.

Entendí además, que en Arte, nada es ley “**absoluta**” y, más bien, pasado un tiempo, estas leyes tienden a ser “**obsoletas**”.

Fue así, que cambie conscientemente mi manera de enfrentar los procesos de composición, dejando también de lado el sentido de competencia, que a veces se siente entre los músicos. Este sentido de competición, que me hacia

querer componer de otra forma<sup>13</sup>, de a poco desapareció, y me hizo relajarme, y buscar mis planteamientos personales como creador.

En esta creación, por ejemplo, tuve múltiples cuestionamientos acerca de este tema, pensando que la intuición, debía estar presente en este trabajo por ser un elemento básico en mi proceso musical e, incluso de vida, pero que por su naturaleza poco científica, por poner un nombre, tendría poca seriedad, y sería difícil de explicar y analizar.

Entonces concluí, en este aspecto, que:

Nada mejor y honesto que ser como se es, dejándole espacio a la intuición si fuere necesario.

---

<sup>13</sup> forma, que por más que quisiera, no iba a la par con mi sensibilidad musical.

## AZAR

“Azar es, precisamente, el nombre que designa la aptitud de la materia para organizarse espontáneamente: la materia inerte recibe del azar lo que llamamos vida, el movimiento y las diferentes formas de orden”

(C. Rosset)

Azar, ya como concepto es complejo por el hecho de que puede existir como puede que no.

Yo no se si creo en el azar como algo que viene del desorden, sino mas bien en un orden superior que científicamente no se podría demostrar del todo, sino por una u otra teoría al respecto.

Creo también, que el azar mezclado con la intuición, esta muy cercano a la improvisación, ya sea en la ejecución o composición musical.

Pareciera a veces que de alguna forma real, se receptaran mensajes desde otro plano u orden desconocido y, en la improvisación, por ejemplo, se plasmaran.

No es extraño, luego de hacer una improvisación libre por ejemplo, sin tener algún plan tonal básico o complejo o, materiales cualesquiera que sean, encontrar lo ejecutado no carente de lógica sino, aún, dentro del supuesto desorden, como un nacimiento de algo digno de la escritura, más estilizada e intelectual.

Ahora bien, no me atrevería a decir que cualquier individuo pudiera lograr estos niveles de sofisticación musical, solo con ponerse a improvisar (aunque tal vez sí), sino que, me refiero a los músicos que llevan consigo un bagaje

musical, el cual cargan casi como un mapa genético, el que pudiera ser el gestor de este azaroso final.

En esta pieza, utilice en algunos lugares y, para algunos materiales, el Azar.

¿Cómo lo utilice?, pues bueno, para algunas partes de cada acto, elegí alturas y ritmos, a la suerte.

En algunos pasajes de las piezas, simplemente escogí alturas y ritmos sacándolos de una bolsa en la que, previamente unos papeles escritos con ritmos y alturas, fueron echados y revueltos... En otros casos, por ejemplo, deje a la libertad o criterio de los intérpretes, parámetros como dinámica y articulación, dando solo algunas posibilidades a elegir (esto fue utilizado en el puente).

¿Poca seriedad en este asunto?, creo que al contrario, es muy seria la utilización de estos elementos y bastante recurrente en algunos compositores<sup>14</sup>.

De lo anterior concluyo, que las técnicas o recursos compositivos, pueden ser incluso tomados prestados, si se requiere, de algún compositor con el que se tenga algún grado de afinidad, pero, que lo más interesante y personal sería, utilizar métodos creados según el criterio del momento, y la obra a componer, recurriendo si fuese el caso, al Azar.

---

<sup>14</sup> Un ejemplo de un uso parecido esta en Cage, con la obra *"Rozart Mix"*, en la que da las indicaciones de tomar fragmentos de textos y músicas, recortarlos en pequeños trozos, y luego unirlos al azar.

## EL OSTINATO Y LA ANALOGÍA QUE HAGO CON EL MANTRA

He querido, como todo músico que compone o trata de hacerlo, dar unión, formalidad, lógica y sentido, pero sobre todo, particularidad y característica a esta obra. Con esta finalidad, uno de los recursos empleados, tal vez el más importante, ha sido el “*Ostinato*”.

### OSTINATO

*Ostinato*, no es sino, una fórmula tanto melódica como rítmica, que se repite con insistencia. Por esta repetición se logra crear un ambiente, o mundo bastante básico, pero no por eso, menos rico en sensaciones.

Mis primeras relaciones musicales con el *ostinato*, estuvieron marcadas por el estudio del Piano, y por alguna incursión básica en mi infancia, en la composición.

Desde una *Musette* de Bach, con esta insistencia en la mano izquierda -la cual me resultaba básica o incluso limitada, pero que despertaba en mí, sensaciones especiales en el momento de la ejecución-, hasta las danzas Rumanas, búlgaras, u otras de Bartok que utilizaban el *ostinato* como fórmula rítmica -las que simplemente en su momento me transportaron a otra realidad musical-, me generaron una necesidad y cercanía hacia este concepto, el cual, se aproximaba desde lo folklórico y popular, hasta lo espiritual o místico.

De hecho mi ligazón con Bartok tiene ahí sus raíces, las cuales siempre han sido muy fuertes por este carácter folklórico.

De pronto sentí que este *ostinato*, era un factor demasiado recurrente en mis composiciones y, obedecía sobre todo, más a una necesidad de orden espiritual que practica. Luego de esto, vi en el *mantra* su analogía en este sentido.

## **MANTRA**

El *mantra*, me interesa como ejercicio para el espíritu en su ansia por trascender del plano material hacia el plano espiritual y, en la música, creo que esa necesidad de trascender y comunicarse, fue una de las razones de que esta <sup>15</sup>, en sus inicios, fuera o existiera.

El *mantra* como lo conocemos es lo que derivo de las primeras músicas. Es por eso que es tan importante para mi tratar de encontrar ese efecto en la repetición de algunos elementos, buscando esencialmente, el trance que hace brotar las sensaciones ocultas, básicas y místicas.

Claro esta, que no es un afán ni místico ni religioso en relación a los demás, sino que es un proceso personal, que tiene presencia en uno de los quehaceres más importantes de mi vida, que es la música.

El *ostinato*, por su repetición constante e incansable, va generando una situación o sensación de estaticidad que se asemejaría a lo que ocurre en el *Mantra*, es por eso que a los elementos repetitivos de esta obra los denomino “*Ostinato-Mantra*”.

---

<sup>15</sup> La Música.

## RITMOS BÁSICOS

Antes, mencione los ritmos básicos o primarios de la vida y, para mostrar lo que considero más básico rítmicamente hablando, haré referencia al *ostinato* más general del mundo, que es el latir del corazón de cada persona.

Pasan los siglos, cambian las personas las culturas y los estilos, pero el latir de un corazón, siempre lleva la misma rítmica<sup>16</sup>. Esta rítmica es muy básica, y esta presente en todas las culturas, aún escondidamente.

Ese ritmo largo-corto, o viceversa, es muy parecido al ritmo del “*cultrun Mapuche*” por ejemplo, el cual, a su vez, se parece a otras rítmicas de culturas ancestrales, donde estas -rítmicas- también tenían una finalidad ritual. La repetición, por esto mismo, es la rítmica más sanadora y placentera, si pensamos que estuvimos entre siete y nueve meses dentro de la matriz, escuchando el latir del corazón de nuestra madre y el propio<sup>17</sup>

Además de estos ritmos; también encontramos en la naturaleza desde el sonido del agua, en las expresiones de Ríos o Mares, cantos de aves, hasta en el sonido de un grillo, las repeticiones.

Por eso, describo como primarios a los ritmos emanados de la naturaleza, aunque no dejo por esto de lado las sonoridades cotidianas, ya sean de la radio, televisión, micros, autos, aviones, carro bomba, etc, sonoridades que, también son repetitivas de vez en cuando, pero que muestran claramente una diferencia entre lo natural y lo artificial.

De toda esta gama de ritmos y sonoridades, es de donde **creo**, mi mundo básico.

---

<sup>16</sup> Pulso errático del corazón.

<sup>17</sup> Politemporalidad.

De aquí que el *mantra*, con su material profundo y ancestral, este presente en esta obra, ya que obedece de cierta forma, a estos ritmos básicos y primarios a los que hago alusión <sup>18</sup>.

## **BÚSQUEDA INTUITIVA EN LA REPETICIÓN**

*Mantras, ostinatos.* Con estos elementos se percibe un primitivismo atado a una vanguardia.

Estos materiales repetitivos están ahora más que nunca presentes en la vida cotidiana musical. Lo vemos en la música en general –incluso docta-, pero sobre todo en la popular, en el ámbito de loailable del siglo XXI. Esta última con sus ritmos catárticos y esos sonidos graves penetrantes, nos acercan a las expresiones rituales, deformadas lo más probable de lo original, pero mostrando por lo mismo esa necesidad de lo esencial, recurriendo a conceptos rítmicos y tímbricos tan básicos como, el del tambor ritual tribal.

No es gratuito que la masa busque respuestas en la música, sino que, lo gratuito es, simplemente no ver algunas señales claras y precisas, que están mostrando un camino. No para hacer esta música, sino para escuchar al planeta, ya que las masas, siendo como se ha visto siempre, muy torpes en su accionar, también han sido las generadoras de los cambios más decisivos para la humanidad a lo largo de sus épocas y, esto no es más bien que, la sabiduría

---

<sup>18</sup> “Claro está que los mantras más allá del ritmo, sugieren con el sonido, diferentes modalidades vibratorias... Son diferentes los sonidos que se utilizan para distintas finalidades espirituales, desde el más conocido OM, que envuelve los centros de la cabeza, hasta otros menos difundidos para el que no conoce de esta tradición, como “LAM, VAM, RAM, YAM, HAM, mas el OM. Estas son letras sánscritas que corresponden a cada chakra, o centros de conciencia”.

de la naturaleza buscando la sanación. ¿Sanación de que?... De nosotros mismos.

Ahora, ¿como encontrar en este aspecto un camino de sanación?. Es poco probable encontrar recetas en un tema tan íntimo, pero en mi sentir personal, creo que el tema de la repetición abre sendas para mi música y mi forma de composición.

## **PROCESO DE COMPOSICIÓN DEL MOVIMIENTO IMAGINARIO**

### **INICIOS**

Cuando comenzaron a ver la luz las primeras ideas de este cuarteto, realmente no tenía, ni pretendía, tener claro el resultado final, sino que, esperaba encontrarme con él, paso a paso. Fue así como cada uno de sus actos respondió a la necesidad particular de su momento de creación y orden de aparición en la obra.

### **PERFIL DE CADA ACTO**

En la primera parte o acto, creí conveniente usar un lenguaje cercano a lo que denominaría contemporáneo o del siglo xx <sup>19</sup>, sin necesariamente recurrir a técnicas de composición de algún compositor reconocido, sino, a encontrar lo que de acuerdo a mis percepciones musicales, está dentro de este lenguaje tanto por sus propuestas rítmicas, como por su sentido melódico y armónico.

En este caso, utilice ritmos repetitivos que cambian de temporalidad o relación con la velocidad primera, insinuando cambios de tempo, melodías basadas en ciertos motivos o células, así como series breves que al igual que en lo rítmico, juegan con la repetición. La idea base de este acto entonces es, la vida en paralelo de distintos motivos tanto rítmicos como melódicos, los que aún siendo diversos, crean una posible unidad al movimiento o acto.

---

<sup>19</sup> siglo pasado.

El copiar motivos de una instrumento a otro, en algunos casos, y variarlo en el sentido temporal, sin que el ritmo en su esencia cambiara, aparte de su velocidad, fue la clave para esta idea de poli motivos y poli temporalidades <sup>20</sup>.

En el segundo acto, quise crear una situación rítmica con la misma característica de la repetición, con cuatro motivos de diferente prolongación dentro de un mismo metro, lo que crea la sensación, eso espero, de algo estático y sin estilo definido.

Luego para la unión de estos dos actos con el tercero, utilice un puente donde aparece fugazmente y, solo como insinuación, un material rítmico que ha estado presente a lo largo de mi obra musical, que es la “cueca”, la que justamente no utilizo en ningún acto, pero creí necesario citarla<sup>21</sup>.

El tercer acto, es puramente folklore estilizado, el cual nuevamente utiliza el concepto de la repetición para crear la unión.

No se asemeja a ningún ritmo folklórico nortino literalmente hablando, pero la sensación que se produce, si deja ese sabor.

Repetición es la clave de esta pieza, y es lo que genera unión y diferencias entre los tres actos<sup>22</sup>.

---

<sup>20</sup> Lo armónico es la resultante de la superposición de los dos elementos anteriores.

<sup>21</sup> El puente citado, no estará dentro del análisis final.

<sup>22</sup> En todo momento recurrí al Ostinato-Mantra

## GUÍA ANALÍTICA DE LA OBRA

Es muy difícil, en realidad, querer explicar en un análisis las ideas y procedimientos utilizados, sobre todo si he manejado el concepto de ir dejando atrás los procedimientos, de la misma forma que se desecha un lastre, para que, en el momento de escuchar o, incluso ver la partitura, pueda sentir la frescura en mi música, de la misma manera que sentiría si fuera de otra persona. Es por eso, que una vez finalizado el proyecto de componer esta pieza con sus tres partes, he tenido que volver hacia atrás buscando las huellas que deje, para entenderme en mi mundo creativo, el cual no toma apuntes ni discrimina contra la intuición ni el azar, por eso mismo, entrare al análisis desde mis propios parámetros compositivos.

Comencé a componer el primer acto a partir de un gesto que visualicé sin alturas ni ritmos definidos, sino como una sensación que se dibujo llegando al papel. Desde ese gesto ya escrito, hice relaciones de alturas y ritmos, partiendo recién allí, a pensar lo que vendría.

Los ritmos más destacados o importantes de este acto, son justamente los que insinúan el folklore, ya sea con el ritmo de cultrun, algo aproximado a este, o un zapateo de cueca muy escondido.

El segundo acto, nace de algunas alturas del acto anterior, y otras tomadas al azar, siendo rítmicamente muy simple. Son solo corcheas agrupadas con diferentes cantidades en cada cuerda, más tres redondas.

En el violín 1ro hay **cinco** corcheas, en el violín 2do **seis** corcheas, en la viola **ocho** corcheas y, en el violoncelo **siete** corcheas, todas estas son un “antecedente”.

Para todos los instrumentos hay un “consecuente” de **tres** notas a intervalo de cuartas justas ascendentes, las que en cada repetición (*redondas*) van perdiendo el valor de una corchea, o sea la ultima redonda pierde este valor hasta desaparecer, para que luego siga el mismo procedimiento la siguiente hasta desaparecer las tres.

Aquí, la repetición estaría sujeta a la desaparición en cada vuelta de un valor, por lo que no sería del todo similar una de otra, por las diferentes duraciones de cada antecedente de corcheas en cada instrumento.

Cuando desaparecen las tres redondas, viene una segunda sección, la que es la resultante de unas breves interpolaciones de corchea estacato en la primera sección, las que generan unos gettatos con los intervalos de cuartas del consecuente de la sección anterior.

Cabe destacar que por la diferencia de prolongaciones de cada instrumento<sup>23</sup>, la segunda sección no comienza ni termina al mismo tiempo en las cuatro.

El tercer acto, nace a partir de las cuartas del acto anterior, y algunos de los materiales del puente que aparece al final del segundo acto<sup>24</sup>.

Tiene tres secciones muy definidas, la primera en 3/4, muy rítmica, luego la siguiente en 4/4, en valores largos y sincopados, lo que desemboca en una sección en 11/16, que mezcla melodías en las voces extremas, con unas escalas en semicorcheas de diferentes modos y diferentes agrupaciones entre el violín 2do, y la viola.

Este ultimo movimiento nació a partir de la improvisación al piano sobre las cuartas, cuestión que genero todo el acto.

---

<sup>23</sup> Ya citado.

<sup>24</sup> El puente no aparece en el análisis, por lo que se debe ver la partitura.

## PRIMER ACTO SUR

Pienso que, la forma, así como la tonalidad, son el resultado de procesos del pensamiento occidental, y han ido evolucionando hasta llegar al límite de lo posible, tanto con las formas abiertas o relativas, como con las politonales, la atonalidad y, el uso del sonido de maneras muy personales.

Hoy en día podría decirse que, las posibilidades de hacer música, creando propias propuestas formales y materiales musicales, son tan amplias como uno se proponga. En este sentido, para este cuarteto propongo mis propias formas, sumando mi aprendizaje y mi propia idea de estructura y construcción musical.

En el Movimiento en general<sup>25</sup>, la resultante formal estuvo influenciada por el número de compases y, fue dentro de estos límites, que trabaje su evolución, por medio de las variantes de los *Ostinato Mantra*, Motivos, células y, la superposición de estos mismos.

En este acto se reconocen cuatro modelos que se trabajan con la repetición o *mantra*, y cada uno pertenece a uno de los instrumentos. (*ostinato-mantra*). Esto varía hacia el final en el momento culminante o clímax, donde estos materiales se desprenden de su o, sus instrumentos originales, pasando a otro instrumento y registro a ratos.

Una de las características, en los tres actos, es el uso de los materiales en su forma más básica, o sea recurre a variantes de poca complejidad, las que, más que dar un sentido de novedad en las alturas, lo generan en el ámbito de lo rítmico. Esto también sucede en la totalidad del “Movimiento Imaginario”.

---

<sup>25</sup> Se refiere a toda la obra

## Ejemplo de Materiales Acto I

Ostinato Mantra, 7 valores

Material de Ostinato Mantra 1. 4 Notas



etc

Ostinato Mantra 2 (4, 5, 6 valores)

Material de Ostinato Mantra 2. 4 Notas



Ostinato Mantra 3 (7 valores)

Material de Ostinato Mantra 3. (Ritmico)



Ostinato Mantra 4 (2 valores)

Material de Ostinato Mantra 4. (Ritmico)



etc etc

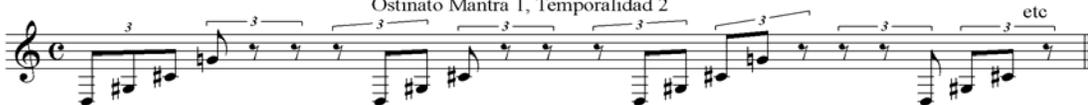
Para la variación de los “*Ostinato-Mantra*”, recorro a la variación de las velocidades, manteniendo en su esencia, los modelos iguales. A esta variantes de velocidad, las denomino, temporalidades.

Variacion de las temporalidades.

Ostinato Mantra 1, Temporalidad 1



Ostinato Mantra 1, Temporalidad 2



etc

26 Ostinato Mantra 2, Temporalidad 1

28 Ostinato Mantra 2, Temporalidad 2

29 Ostinato Mantra 3, Temporalidad 1

etc

Ostinato Mantra 3, Temporalidad 2

30

Ostinato Mantra 4, Temporalidad 1

etc

Ostinato Mantra 4, Temporalidad 2

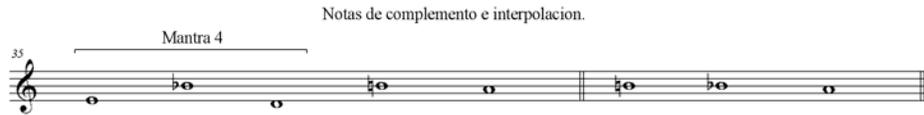
33

etc

Los motivos, como resultante, son independientes a los materiales básicos, por ejemplo, el primer motivo o célula es la suma del *mantra* 1, más las tres primeras notas del grupo de notas que llamo, “**notas de complemento**” (las que están todo el tiempo extrapolándose o interpolándose). Estas tres primeras notas, además dan origen, al *ostinato-mantra* cuatro, en lo que se refiere a alturas, ya que el *mantra* cuatro en su origen es solo ritmo.

Ejemplo:

Notas de complemento:



Resultante como motivo:

Violin II

Viola

Cello

Not compl

*sf* *fp* col

*pizz* *f* *Gliss* Ant *mf* Cons

Mantra 1

The image shows a three-staff musical score for Violin II, Viola, and Cello. The Violin II staff has a bracket labeled 'Not compl' above it, with dynamics *sf* and *fp*. The Viola staff has a dynamic *sf* and the marking 'col' at the end. The Cello staff has markings for *pizz*, *f*, *Gliss*, 'Ant', *mf*, and 'Cons'. A bracket labeled 'Mantra 1' is placed above the Cello staff, covering the notes from the end of the *mf* section to the beginning of the 'Cons' section.

Al igual que el segundo motivo, que es la suma del *mantra 2* segunda variación, más cuatro notas de complemento. (Aquí se cruzan *mantra* y notas de complemento, con la nota Re.)

Ejemplo Viola y Cello:

Mantra 2

Not de Compl

5

6

The image shows a two-staff musical score for Viola and Cello. The Viola staff (top) has a bracket labeled 'Mantra 2' above it, followed by a bracket labeled 'Not de Compl'. The Cello staff (bottom) has a measure number '6' below it. Both staves have a '5' written below them, likely indicating a fingering or a specific note.

## SEGUNDO ACTO CENTRO

El acto II, utiliza un procedimiento muy sencillo, al crear una masa sonora, que, a la vez de identificar claramente las líneas melódicas de cada instrumento, relativiza la pulsación o metro. Es decir, no habría un pulso único, sino que, parecido al acto anterior, tendría una pulsación temporal relativa y, por lo mismo, variarían las cifras de compás internamente.

En la primera sección, se siente claramente un movimiento de corcheas que se cierra con tres valores largos y, como el modelo de cada cuerda es distinto en cantidad de corcheas, se crea un desfase en la vuelta completa de cada motivo en relación a los demás.

Ejemplo:

The image displays four musical staves, each representing a different ostinato mantra. Each staff is divided into two parts: 'Materiales de Ostinato Mantra' and 'Ostinato Mantra'. The first staff, labeled '43', shows 'Materiales de Ostinato Mantra 1' with a sequence of notes and 'Ostinato Mantra 1' with a rhythmic pattern of eighth notes followed by a long note. The second staff, labeled '55', shows 'Materiales de Ostinato Mantra 2' and 'Ostinato Mantra 2'. The third staff, labeled '68', shows 'Materiales de Ostinato Mantra 3' and 'Ostinato Mantra 3'. The fourth staff, labeled '82', shows 'Materiales de Ostinato Mantra 4' and 'Ostinato Mantra 4'. All staves are in treble clef and use a variety of note values and accidentals to create distinct melodic and rhythmic patterns.

Además de estar las corcheas agrupadas en distintos números, 5, 6, 7, 8, las notas largas (redondas), pierden en cada vuelta del motivo, el valor de una

corchea. O sea la última redonda pierde un valor de corchea en cada vuelta hasta desaparecer, para que la próxima redonda comience el mismo proceso de disminución, hasta que desaparecen las tres de cada cuerda.

Ejemplo de disminución de notas largas:



Entonces, encontramos en esta primera parte, o sección, un proceso de desfase y un procedimiento de disminución de valores, con lo cual se asegura la no repetición de un modelo vertical, aún siendo tan reiterativo en el sentido horizontal.

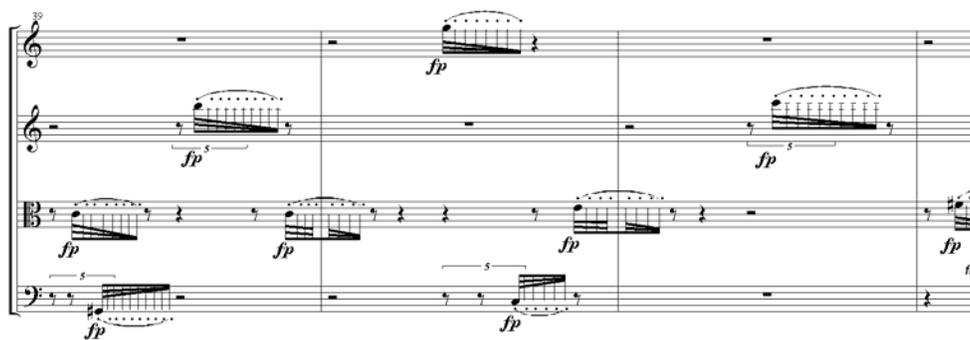
Luego de la disminución de las redondas, se da paso a la siguiente sección y, al desaparecer la segunda parte del motivo melódico (redondas por 4tas justas), aparece una nueva sección, la que varía justamente esta segunda parte motivica -cuartas justas-, con la aparición de los **gettatos**. Esta sección no es más que el desarrollo de las notas de interpolación, que son repetidas y en **estacato**, y las cuartas justas del consecuente variadas.

Ejemplo:

Violín                  Violín 2do                  Viola                  Violoncelo



Ejemplo: ( ver compás 39)



Entre la segunda sección, aparecen sugerencias del primer motivo, hasta volver a enunciarse solo las corcheas de la primera parte del primer motivo o antecedente, en una nueva sección variada de la primera.

Ejemplo ultima sección: (ver compás 53)



## TERCER ACTO NORTE

Su primer impulso proviene de las cuartas justas mencionadas en el acto anterior y, citadas de cierta manera, en el puente o nexa que une estos dos actos.

Además, se encuentran otros materiales, los que se van integrando, a medida que aparecen tres grandes hitos. (no son necesariamente las secciones)

El primero, desde el principio (3/4 y 6/8), hasta el compás 44, el segundo (4/4 y 6/8), desde el compás 45, hasta el compás 87, y el tercero (11/16 y 6/8), desde el compás 88, hasta la coda o codeta. (45, 88, 106.)

El primer material que crea los motivos *ostinatos* o *mantras*, tienen, como mencionaba anteriormente, el intervalo de cuarta justa como generador.

Ejemplos:

1er Material : Cuartas (extraído de 2do acto)



## **FORMA**

### **(A modo de relato)**

Luego de haber ordenado los materiales a utilizar, según el catalogo de los “*Ostinato- Mantra*”, quise situar en el espacio los mismos. ¿Cómo hacerlo?. Como primer paso, busque alguna lógica a partir de los números que comencé ocupando. Tales números fueron: Primero el **3**, por la sugerencia en el numero de actos, Y luego el **1** por el, “movimiento”.

Ya tenía dos números, el **1** y el **3**. Entonces, usando mi imaginación, muy rebuscada por lo demás, le di importancia a la palabra “Actos” y, definí, que me interesaba el hecho de que tuviera cinco letras. Ya tenia otro numero a mi haber, el **5**.

No hice lo mismo con movimiento, ya que definió anteriormente al numero 1, y volvería a hacerlo nuevamente (10). Si me quedaba la posibilidad de utilizar la palabra “imaginario”, la cual sumaba también diez letras , con esto no tenia más que otro numero 1.

Me di cuenta que los números encontrados casi azarosamente, eran todos impares (**1, 3, 5**), y su relación era la de ser números intercalados. Al encontrar esta lógica, agregué los números que, continuaran con esta distancia, sin llegar al diez. Para que hubiera una intercalación perfecta entre ellos, agregué el **7**, y el **9**, esto es, **1, 3, 5, 7, 9**.

Teniendo estos números y materiales, ordene y reordene lo que ya tenia.

A cada material le di prioridad en el sentido jerárquico, o sea hubo una suerte de funcionalidad de materiales como en lo armónico tonal, pero tan

artificial, que la dificultad para recordar como lo hice en su momento fue demasiado grande<sup>26</sup>. Además, a cada acto le asigne un número para, a partir de este, organizar la forma.

1er Acto 3 (los gunas)

2do Acto 9 (emociones constantes de la tradición india)

3er Acto 7 (número mágico en la cultura Judía)

---

<sup>26</sup> Cabe recordar que dije, o más bien escribí con anterioridad que, removía mis huellas para sentir la frescura al momento de la audición.

## **FORMA PRIMER ACTO**

En este acto, comencé desde el primer compás mezclando materiales principales con secundarios (compás 1), y organice las entradas de los distintos momentos según los números que elegí con antelación.

En este acto, después de crear la primera célula, de una manera intuitiva, y haber figurado varios compases, según lo que me sugería esta misma intuición, comencé a utilizar los números para ordenar la forma.

Para este acto elegí azarosamente el numero tres (3).

Pensé como hacer para que este numero estuviera presente en la forma. Lo primero que se me ocurrió fue que cada tres compases ocurriera algo distinto, pero era sumamente básico y falto de toda gracia. Luego pensé en el numero total de compases, teniendo en cuenta que debería tener la obra completa una duración mínima. Entonces calcule más menos, una duración de tres minutos para el primer acto y, como lo escribí en cuatro cuartos y a una velocidad de negra = 60, no fue tan difícil llegar a un numero. Lo complejo de esto era que el numero de compases debía sumar tres (sumando obviamente los números entre si). Además tuve que buscar números de compases, incluyendo la cantidad de compases totales, que dieran origen a las entradas, gestos y secciones, y sumados entre si, dieran el valor buscado, en este caso, el tres.

Cercanos, al tiempo calculado para la cantidad de compases, estaban las cantidades de 57, que suman 12, que a su vez suman 3. La otra cantidad era 75 que suma lo mismo, y la otra cantidad, que fue la elegida, fue 66 ( $6+6 = 12$   $1+2 = 3$ ).

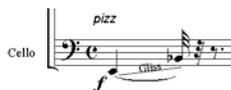
Hice todo el calculo pensando en este numero, aunque paradójicamente, la cantidad de compases vario en el transcurso de la composición por un error de calculo de mi parte, al agregarle un compás (compás 17), para hacer calzar el calculo en lo macro. Al darme cuenta de esto, no le quise restar tiempo al ultimo gesto, ni tampoco cambiar la cifra de compás para regularlo. Simplemente quedo con un compás de más. Lo interesante de esto, fue que gracias al error, la suma de los números de los compases que utilicé para las secciones, dio resultado tres.

Los lugares o compases que elegí para comenzar gestos o secciones son los siguientes (véase además tabla):

1, 3, 4, 9, 10, 18, 28, 34, 40, 42, 44, 45, 53, 61, 67. Como se vera en la tabla, más adelante, la suma de los valores es 471, que sumado entre si (4+7+1), da como resultado el numero 12, o sea, “3”.

En este acto comienzo con el uno, a diferencia de los dos siguientes, por estar involucrados, como mencionaba antes, los materiales desde un principio.

En el compás numero uno, comienza un gesto de glissando, que esta compuesto de notas que yo llamo de complemento, las que uso a lo largo de este acto como interpolaciones y extrapolaciones.



Además de este gesto de glissando, aparece el motivo o voz principal, que es la nota larga (re y re#), más un “*ostinato-mantra*” en el Cello (*ostinato-mantra 1*), y una leve sugerencia del “*ostinato-mantra*” de la Viola.

Musical score for Violin I and II, Viola, and Cello. Violin I and II parts are marked "♩ = 60, tranquillo" and "sul ponticello" with dynamics "fp". The Viola and Cello parts are marked "col legno".

La pieza comenzaría en realidad en el tercer compás, siendo los dos anteriores, una suerte de introducción a los materiales. En este tercer compás aparece un ritmo importante dentro del total, que se utiliza en el Violín 2do, y la Viola, en temporalidades distintas, -que es como yo lo llamo-, y con esto se crea una poli temporalidad.

Musical score for Violin II and Viola. Both parts are marked "col legno" and feature triplet rhythms.

En el cuarto compás aparece la melodía principal, esta vez en la soledad del 1er Violín, esta melodía nace de una intervalica muy sencilla (tritono - 2da menor - 6ta menor - tritono - una 2da mayor y 4ta justa escondida con el segundo Violín en el compás 8), que contrasta con la sonoridad de los demás instrumentos.

En esta melodía, una característica es la no repetición de notas, pero de una extensión que no alcanza las doce.

Musical score for Violin I. The first part is marked "org molto vibrato" and "fp". The second part is marked "senza vibrato" and "fp". The third part is marked "sul ponticello" and "fp".

En el compás nueve, aparece el "ostinato-mantra 3", y acapara toda la sección de tres compases. Aparece, este material, en distintas variantes de

valores y genera con esto una sensación de desorden, el cual solo se organiza más menos con unas notas de complemento que aparecen en el cello, las que a su vez allanan el camino para la entrada del “*ostinato-mantra 4*”.

Compás diez, aquí entra brevemente el “*ostinato-mantra 4*”, el cual predica un elemento bastante importante para las secciones posteriores y de clímax.

En el compás doce, se genera un barrido o cierre de sección en *glisandos* con las notas de complemento, en este caso se genera una interpolación para comenzar la siguiente sección.

En el compás dieciocho comienza un motivo rítmico fusionando los “ostinato-mantra”, 1, 2 y 4, esta vez con arco.

En el compás veintiocho, nuevamente rompen con lo anterior las notas de complemento “*si, sib, la*”, creando un motivo con el material secundario, -en este caso con el “*legno*”- con valores breves y rítmicamente separados. En esta sección se relacionan los materiales menores con el motivo melódico primario o principal, siendo el primero una interrupción para la claridad y fluidez del canto, pero escondidamente queriendo y exigiendo protagonismo.

Esta sección es repetida con variantes en el compás treinta y cuatro y, de la misma manera, entran nuevamente las notas de complemento *si, sib, la*, pero esta vez en “*pizz*”. Nuevamente se relacionan los materiales, pero el material de complemento es el que sale airoso, comenzando a definir las secciones con

protagonismo, pero solo, para acelerar su desaparición, por el proceso de disminución de los valores.

Entonces este material marca las secciones breves de poli temporalidades, a la vez de “*poli ostinato-mantra*”. Esto se representa en los compases, 40, 42, 44, 45, 52 y, 53. Este último compás, también es el comienzo de la ultima sección de *ostinato-mantra*, y clímax del acto primero, para dar paso al motivo de la nota larga con la cual se concluye el mismo.

A musical score snippet consisting of four staves. The top staff is in treble clef, the second and third are in alto clef, and the bottom is in bass clef. The music features various dynamics and articulations. Key performance instructions include 'molto vibrato' and 'col legno' (with 'mf' below it). There are also 'Cresc.' markings above the notes. The bottom staff shows a series of eighth notes with accents and a 'mf' dynamic.

(ver además partitura).

A este ultimo motivo, que utiliza el trino para sugerir el movimiento que comienza a desaparecer, se le agrega el primer gesto de la pieza que es el *glisando*, como dando a entender que se cierra el ciclo con el comienzo, solo que esta vez en calma, atrapado en el colchón sonoro de la nota larga de Re.

A musical score snippet consisting of four staves. The top staff is in treble clef, the second and third are in alto clef, and the bottom is in bass clef. The music features various dynamics and articulations. Key dynamic markings include 'f', 'p', 'dim', 'pp', and 'mf'. There are also 'ord' markings above the notes. The bottom staff shows a series of eighth notes with accents and a 'mf' dynamic.

**Tabla de Números 1.**

**Números ACTO I**

Lugares de comienzo de materiales.	de	=	Suma de compás.	números del	Diferencia entre compases.				
Compás	1	=		1	2 = (2)				
Compás	3	=		3	1 = (1)				
Compás	4	=		4	5 = (5)				
Compás	9	=		9	1 = (1)				
Compás	10	=	1+0	1	2 = (2)				
Compás	12	=	1+2	3	6 = (6)				
Compás	18	=	1+8	9	10 = "1"				
Compás	28	=	2+8	1 (0)	7 = (7)				
Compás	34	=	3+4	7	6 = (6)				
Compás	40	=	4+0	4	2 = (2)				
Compás	42	=	4+2	6	2 = (2)				
Compás	44	=	4+4	8	1 = (1)				
Compás	45	=	4+5	9	8 = (8)				
Compás	53	=	5+3	8	8 = (8)				
Compás	61	=	6+1	7	<u>6</u> = <u>(6)</u>				
Compás	<u>67</u> 471	=	6+7 (1+3)	<u>4</u> 84	67 1				
		4+7+1 =	12	1+2 = <b>3</b>	8+4 = 12	1+2 = <b>3</b>	6+7 = 13	1+3 = 4	4+1 = <b>5</b>

Numero **3**

Numero **3**

Numero **5**

Números entre paréntesis no se suman

## **FORMA SEGUNDO ACTO**

En este acto, comienzo con una polifonía de cuatro series melódicas - *ostinato-mantra*- que no varían en sus alturas -en algunos casos en registros-, sino, mas bien, en sus prolongaciones, al ser como ya se explico, distintas cantidades de corcheas en cada cuerda como antecedente del primer motivo, y tres redondas finales como consecuente, que terminan desapareciendo después de un numero de repeticiones.

Aquí, esta muy claro el concepto de reiteración permanente, el cual solo variaría de una manera vertical, si no es por la interrupción o, interpolación de corcheas que tienen la función de detener el impulso y, además, predicar el material de la segunda sección.

La utilización del numero nueve, es la que aparece en este acto.

Al no tener todos los materiales desde un primer compás, el compás al que hago alusión primero, es el 16, que es donde se interrumpe el "*ostinato-mantra*" por primera vez y, es aquí, donde comienzo la lógica de los números para respetar al final el numero 9.

Los lugares o compases que elegí en este acto, para comenzar gestos o secciones son los siguientes. 16, 22, 28, 32, 34, 36, 39, 44, 45, 48, 50, 53, 60, 61, 62. Como se vera en la tabla más adelante, la suma de los valores es 630, que sumado entre si ( $6+3+0$ ), da como resultado el numero 9.

En el compás 16 se encuentra la primera interrupción, la cual se repetirá en esta sección, dos veces más, en el compás 22 y el 28.

Todas estas apariciones de las interrupciones de los “*ostinato-mantra*”, tienen como objetivo corresponderse con la forma y suma de compases. En los compases 32, 34, 36 y 39, las series, independientemente, han perdido el valor de la *redonda* o consecuente del motivo primero, y entran así a una nueva parte o sección. Esta nueva sección es la variante de las notas repetidas de las interrupciones, y de las intervalicas del consecuente de redondas. Esta segunda sección esta limpia del primer motivo desde el compás 39, al 44, donde comienzan, a aparecer nuevamente, las corcheas del primer motivo, siendo las entradas en los compases 44, 45, 48, 50 (en este compás se da el impulso para reiterar el motivo 1).

En el compás 53 comienza a entrar parcialmente el motivo de la primera sección, pero solo las corcheas, para, en el compás 60, 61, y 62, cerrar el acto con la fusión de las notas de interpolación, y el valor largo o consecuente que se presenta esta vez en negra, negra con punto y blanca con punto, en vez del valor largo de redonda.

**Tabla de Números 2.**

**Números ACTO II**

Lugares de materiales.	de comienzo	de	Suma de compás.	números del	Diferencia entre compases.		
Compás	16	=	1+6	7			
Compás	22	=	2+2	4	6 = (6)		
Compás	28	=	2+8	1 (0)	6 = (6)		
Compás	32	=	3+2	5	4 = (4)		
Compás	34	=	3+4	7	2 = (2)		
Compás	36	=	3+6	9	2 = (2)		
Compás	39	=	3+9	3 (1+2)	3 = (3)		
Compás	44	=	4+4	8	5 = (5)		
Compás	45	=	4+5	9	1 = (1)		
Compás	48	=	4+8	3 (1+2)	3 = (3)		
Compás	50	=	5+0	5	2 = (2)		
Compás	53	=	5+3	8	3 = (3)		
Compás	60	=	6+0	6	7 = (7)		
Compás	61	=	6+1	7	1 = (1)		
Compás	<u>62</u>	=	6+2	<u>8</u>	<u>1</u> = <u>(1)</u>		
	<u>630</u>			<u>99</u>	<u>46</u>		
	6+3+0		9+9 = 18	1+8 = 9	4+6 = 10	1+0 = 1	
		Numero	9	Numero	9	Numero	1

Números entre paréntesis no se suman

## FORMA TERCER ACTO

Este Acto, comienza con un modelo rítmico y melódico, donde predomina el intervalo de cuarta justa, lo que muestra desde el comienzo, el *Ostinato* y su carácter (tal vez más que en cualquiera de los actos anteriores).

*Andante con moto*

Solo Violin 1  
Solo Violin 2  
Solo Viola  
Solo Cello

Este intervalo de cuarta justa se presenta con diferentes valores o figuras, entre el Cello (silencio de corchea-corchea), y las cuerdas restantes (galopas de un tiempo). El modelo melódico se basa en dos formulas, Fa, Sib, Mib, y Sol, Do, Fa (en el violín 2do invertido).

Violin 1  
Violin 2  
Solo Viola  
Cello

Se muestran, en esta primera parte, los principales motivos que estarán presentes a lo largo de la pieza y, estos son, primero que nada; el motivo de

cuartas justas ya mencionado, la melodía del compás 5 en el violín 1ro, el canto del compás 18, y el material de escalas del compás 24.





En esta sección se utilizaron motivos mostrados en el comienzo, pero solo en el sentido rítmico, ya que la altura fue cambiada o variada.

En el compás 41, irrumpe un ritmo de galopas, el que cierra bruscamente y en *fortísimo* la sección anterior, y da paso a la siguiente, como un pequeño puente.



En el compás 45 se da inicio a la sección más extensa e importante de este acto. Aquí se hace presente un cambio de tempo, sin cambiar precisamente la métrica, sino que, desacelerando el movimiento, con la utilización de figuras de mayor duración. Aparecen, también, dos escalas que generan un motivo melódico, importante aquí y más adelante, estas escalas son; el modo *frigio*, y el modo *simétrico* descendente (t-s-t-s etc).

A musical score for four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The score is in 3/4 time and features a variety of dynamics including *mp*, *f*, and *mf*. The Violin I part has a melodic line with some slurs and accents. The Violin II part has a more rhythmic, eighth-note pattern. The Viola and Cello/Double Bass parts provide harmonic support with similar rhythmic patterns.

Para, el final de esta sección, hay un proceso de aceleración, para pasar a la sección siguiente.

A musical score for four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The score is in 3/4 time and features dynamics of *f* and *p*. The Violin I part has a melodic line with slurs and accents. The Violin II part has a rhythmic pattern. The Viola and Cello/Double Bass parts provide harmonic support with similar rhythmic patterns.

Esta sección - compás 71-, no es más que una variación de el pequeño puente del compás 41, y simplemente prepara la siguiente sección.

En el compás 80, esta nueva sección, que no es si no, una variación de la sección del canto acompañado del compás 25, *-la que va casi unida a la siguiente sección del compás 88-*, encuentra el canto en las voces extremas, teniendo como colchón sonoro y *ostinato*, las escalas frigias y simétrica, en el violín 2do y la viola.

A musical score for four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The score is in 3/4 time and features dynamics of *mf* and *f*. The Violin I part has a melodic line with slurs and accents. The Violin II part has a rhythmic pattern. The Viola and Cello/Double Bass parts provide harmonic support with similar rhythmic patterns.

En el compás 100 hay una desaceleración brusca, la que con materiales del canto y *ostinato*, desemboca en un último ritmo sacado del puente, con el cual concluye el acto, y, el movimiento.

The image shows a musical score for measures 100 to 104. It consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The second and third staves are in alto clef (C-clef on the third line). The bottom staff is in bass clef. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics are marked as *ff* (fortissimo) and *fff* (fortississimo). There are also accents and fingerings (numbered '2') indicated throughout the score.

**Tabla de Números 3.**

**Números ACTO III**

Lugares de materiales.	de comienzo	de	Suma de compás.	números	del	Diferencia entre compases.	
Compás	25	=	2+5	7			
Compás	41	=	4+1	5	7 (1+6)	=	7
Compás	45	=	4+5	9	4	=	4
Compás	71	=	7+1	8	8 (2+6)	=	8
Compás	80	=	8+0	8	9	=	(9)
Compás	88	=	8+8	7 (1+6)	8	=	(8)
Compás	100	=	1+0+0	1	3 (1+2)	=	(3)
Compás	<u>106</u> 556	=	1+0+6	<u>7</u> 52	<u>6</u> 45	=	<u>(6)</u> 1
	5+5+6 =	(16) =	7	5+2 =	7	4+5 =	9
							9+1=10=1
			Numero 7		Numero 7		Numero 1

Números entre paréntesis no se suman

### **Números resultantes entre los tres actos.**

Números resultantes	: 1, 3, 5, 7, 9. (impares)
Cantidad de números	: "5"
Intercalación de números	: "1" valor entre números.
Suma de números	: 2 5    2 + 5 = "7"
Multiplicación de números	: 9 4 5    9 + 4 + 5 = 18 = 1 + 8 = "9"
Multiplicación por si mismos	: 1, 9, 25, 49, 81 .
Suma de los resultados	: 1 + 9 + 25 + 49 + 81 = 165 = 1 + 6 + 5 = 12 = 1 + 2 = "3"

**"1 - 3 - 5 - 7 - 9"**

## CONCLUSIONES

Sobre partitura de “Movimiento Imaginario en Tres Actos”

Es, una resultante de variadas maneras de utilizar los materiales en la composición y es, la forma de mostrar, cuales son mis preferencias en la escritura musical. Es, además, la clara muestra de que en mi música, conviven estilos diferentes y diversos, sin tener jerarquías estilísticas o estéticas y, se ve también, como el factor folklore, inunda mi mundo creativo en la gran mayoría de la obra.

La interrogante sobre nuestra composición actual, y mi punto de vista hacia ella.

Hay un mundo musical por descubrir en nuestro espacio más cercano

Siempre tratamos de seguir el ejemplo de nuestros mayores y de la gente que admiramos, por lo mismo, no es de extrañar, que nuestra visión apunte normalmente hacia afuera. Nuestra forma de hablar, vestir, caminar, he incluso de pensar, a sido organizada en el tiempo por nuestra búsqueda de estereotipos correctos, tanto sociales, como, personales o familiares.

Por esta búsqueda:

Muchos cruzan mares y cielos para llegar a la verdad y, una vez que creen haberla encontrado, retornan con una seguridad que a veces raya en la

soberbia... Pronto ven a los cercanos con tapa rabos, y se sienten en la obligación de convertirlos a la verdadera fe, a la verdad, a la salvación. Yo me hago esta pregunta. ¿Hay verdad en algún sitio?

Yo diría que una flor hermosa, es hermosa en cualquier lugar, pero si no somos capaces de verla, no sabremos siquiera que tal belleza esta a nuestro alrededor, o sea en nuestro propio jardín, he iremos al jardín más lejano a visitar esa flor de la que nos hablaron, la conoceremos y creeremos que es lo más bello, pero nunca habremos sabido siquiera si es tan bella como la de nuestro jardín.

Tal vez sí, la flor de este lejano jardín sea más hermosa que la del nuestro y, obviamente diferente, pero lo realmente importante es que, la flor de nuestro jardín es nuestra y aunque no lo reconozcamos, siempre estará.

Para mi, esta flor es mi tierra, y lo cercano a nuestra esencia. En este lugar del planeta no somos nada y somos todo. Me explico; Creemos no tener una identidad definida (siendo tema recurrente), pero somos una masa de identidades que nos dan cuerpo como seres individuales y distintos.

Una de las caras o facetas de nuestra identidad, tal vez la más nefasta, es justamente la que no mira hacia adentro y sí, lamentablemente, esto es parte de nuestras costumbres, por lo mismo creemos en la música foránea y, sobre todo, en la europea, y desechamos toda esta emanación de ritmos, melodías y ruidos tan característicos que nacen aquí y ahora. ¿Cuánto tiempo ha pasado para que miremos con algo de respeto y algún grado de admiración a las etnias originales?, ¿Cuánta música hemos desechado sin siquiera habernos dado el gusto de conocer? Suena como un llamado de atención y, en realidad lo es, aunque sea hacia mi mismo.

Yo se que hay gente en procesos parecidos al mío y que se plantean problemáticas similares, y es justamente esta cara de nuestra identidad, la que a mi más me agrada y más rescato.

He tratado de ver un poco más allá, o mejor dicho más acá y, **muy personalmente**, exponer en esta pieza tres visiones de **mi mundo cercano**, como son: la magia, la mística y la misteriosidad del Sur, la monotonía, estupidez y locura del Centro, y la gracia del ritmo, la soledad e inocencia del Norte, que se fusionan en uno. Con esto no quiero representar nada, ya que como dice su nombre, es todo imaginario y queda a la opción imaginaria de cada uno, hacer o no una representación.

¿Qué rescato de la tradición para esta obra?, primero la agrupación de “Cuarteto de Cuerdas”, la notación, la manera de articular el discurso musical. ¿De mi mundo cercano?, la tierra como centro de toda vida y, de ella, los ritmos y ciertos giros melódicos, de hecho, la inspiración primera esta aquí.

-Concluyo al respecto que, la búsqueda de lo que esta cerca es personal e interna-

Trato de encontrar y sentir la lógica, si es que la hay, del estar en este sitio del mundo haciendo música. Es bueno preguntarme el por que de nacer en Chile y no en Francia por poner un ejemplo, ¿azar? Si es azar ¿tiene alguna regla?, tal vez sea el destino, pero si fuera el destino ¿qué tarea personal debo cumplir con mi música desde este lugar?, o mejor dicho, ¿debo cumplir alguna tarea?

Creo que yo, y todos los que estamos acá, tenemos muchas cosas importantes que decir y mostrar, pero, a la mayoría nos es difícil esto, por que siempre ha sido más fácil seguir una línea estética llámese moda o llámese como se llame, creyendo con esto que se esta pensando mucho y a otro nivel intelectual, pero más bien, en muchos casos, no se piensa tanto como se copia.

## BIBLIOGRAFÍA.

Bela Bartok: *The String Quartets*. Boosey & Hawkes, Ltd.

El Bhagavad-Gita. The Bhaktivedanta Book Trust España S. L., 1990.

El Mahabharata, Edicomunicación, S. A. Barcelona, España, 1997.

Historia de la Música Codex: *La Música contemporánea, el Jazz*. Editorial Codex S. A.

Lao Tse: *Tao te King*. Cuatro Vientos y Cía. Ltda. Santiago, Chile, 1990.

Marie-Claire Beltrando-Patier: *Historia de la Música, Música occidental desde la edad Media hasta nuestros días*. Espasa Calpe, S. A., 1996.

Theodor W. Adorno: *Teoría Estética*. Ediciones Orbis, S. A. Hyspamerica Ediciones Argentina, S. A. Buenos Aires Argentina.

**Partitura:**

# **“Movimiento Imaginario en Tres Actos”**

(Sur, Centro, Norte)

**Para Cuarteto de Cuerdas**

**Mario Feito Leyton**

Movimiento imaginario en tres actos  
Primer acto Sur

Mario Feito 2005-2006

Violin I:  $\text{♩} = 60$ , *tranquilo*, *sul ponticello*, *fp*

Violin II: *sf*, *fp*, *col legno*

Viola: *sf*, *col legno*

Cello: *pizz*, *f*, *mf*, *f*

ord: *moto vibrato*, *fp*, *mf*

Violin I: *senza vibrato*, *fp*, *sul ponticello*, *fp*, *ord*, *mf*

Violin II: *ord*, *sf*, *ord*, *mf*

Viola: *ord*, *sf*, *ord*, *mf*

Cello: *pizz*, *col legno*, *ord*, *f*

10

Musical score for measures 10-13. The system consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music features sixteenth-note patterns with slurs and accents. Dynamic markings include *sf* and *mf*. A *cresc.* marking is present in the bass staff.

13

Musical score for measures 13-17. The system consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music features sixteenth-note patterns with slurs and accents. Dynamic markings include *f*, *p*, *sf*, *fp*, and *mf*. Performance instructions include *cresc.*, *molto vibrato*, and *pizz*.

18

Musical score for measures 18-21. The system consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music features sixteenth-note patterns with slurs and accents. Dynamic markings include *f*. The bass staff has triplet markings.

22

Musical score for measures 22-25. The system consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music features sixteenth-note patterns with slurs and accents. Dynamic markings include *f*. The bass staff has triplet markings.

Musical score system 1 (measures 25-29). The system features four staves. The top two staves are for woodwinds (flute and oboe), and the bottom two are for strings (violin and viola). The woodwinds play a melodic line with dynamics *f* and *p*, marked *col legno*. The strings play a rhythmic accompaniment with dynamics *f* and *p*, marked *ord*. Measure 29 includes a *mf* dynamic marking.

Musical score system 2 (measures 30-34). The system features four staves. The top two staves are for woodwinds (flute and oboe), and the bottom two are for strings (violin and viola). The woodwinds play a melodic line with dynamics *f* and *mf*, marked *sul ponticello*. The strings play a rhythmic accompaniment with dynamics *mf* and *f*, marked *pizz*. Measure 34 includes a *f* dynamic marking.

Musical score system 3 (measures 35-39). The system features four staves. The top two staves are for woodwinds (flute and oboe), and the bottom two are for strings (violin and viola). The woodwinds play a melodic line with dynamics *f* and *mf*, marked *ord*. The strings play a rhythmic accompaniment with dynamics *mf* and *f*, marked *ord*. Measure 39 includes a *f* dynamic marking.

Musical score system 4 (measures 40-44). The system features four staves. The top two staves are for woodwinds (flute and oboe), and the bottom two are for strings (violin and viola). The woodwinds play a melodic line with dynamics *f* and *mf*, marked *col legno* and *ord*. The strings play a rhythmic accompaniment with dynamics *f* and *mf*, marked *col legno* and *ord*. Measure 44 includes a *f* dynamic marking.



Segundo Acto Centro

$\text{♩} = 120$   
*non legato*

Violin I  
*mf sf dim p sf dim p mf sf dim sf*

Violin II  
*mf sf dim sf dim sf dim mf*

Viola  
*non legato mf sf dim sf dim sf dim*

Cello  
*mf sf dim sf dim sf dim mf sf*

*dim sf dim mf sf dim sf dim sf dim mf sf*

*sf dim sf dim sf dim mf sf dim sf dim mf*

*mf sf dim sf dim sf dim mf sf dim sf dim*

*dim sf dim sf dim mf sf dim sf dim sf dim*

*dim sf dim sf mf sf dim sf dim sf dim mf*

*sf dim sf dim sf dim mf sf dim sf dim*

*mf sf dim sf dim sf dim mf sf dim sf dim*

*mf sf dim sf dim sf dim mf sf dim sf dim*

*sf dim sf dim sfp mf sfp mf sfp*

*sf dim mf sfp sfp sfp mf sfp sfp*

*mf sf dim sfp sfp sfp mf sfp dim*

*sf dim sfp mf sfp sfp mf sfp sfp*

25  
*sfz* *mf* *sfz* *sfz* *mf* *sf* *f*  
*sfz* *mf* *sfz* *sfz* *f* *sfz* *f*  
*sfz* *sfz* *mf* *sfz* *dim* *sfz* *sfz* *mf* *mf* *sfz* *dim*  
*sf* *dim* *sf* *sfz* *f* *sfz* *sfz* *f* *sfz* *mf* *sfz* *dim*

31  
*gettato*  
*fp* *fp* *fp* *fp*  
*sfz* *mf* *sfz* *f* *sfz* *f*  
*sfz* *mf* *sfz* *f* *sfz* *f*

36  
*fp* *fp* *fp* *fp*  
*fp* *fp* *fp* *fp*  
*fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp*  
*gettato* *fp* *fp* *fp* *fp*

41  
*f* *fp* *f* *fp* *f* *fp* *f* *fp* *fp* *f*  
*fp*  
*fp* *fp* *f* *fp* *f* *fp* *f* *fp* *f*  
*flautado* *mf* *mf* *mf*

System 1: Four staves of music. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music features complex rhythmic patterns with many beamed notes and slurs. Dynamic markings include *f*, *fp*, *fz*, and *mf*. There are also some *fz* markings in the bass clef staves.

System 2: Four staves of music. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music continues with complex rhythmic patterns. Dynamic markings include *f*, *fp*, *p*, and *mf*. There are also some *fz* markings in the bass clef staves.

System 3: Four staves of music. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music features complex rhythmic patterns with many beamed notes and slurs. Dynamic markings include *f* and *ff*.

**punteo**  
 Libre y azaroso en cuanto a articulaciones y dinámicas

System 4: Four staves of music. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music features complex rhythmic patterns with many beamed notes and slurs. Dynamic markings include *f* and *ff*. There are also some *fz* markings in the bass clef staves.

Molto vibrato 1/8 tono hacia arriba y abajo(veloz),  
o senzavibrato ad lib

Musical score for measures 68-73. The score is written for four staves: Violin I, Violin II, Cello, and Double Bass. The Violin I staff has a tempo marking 'Molto vibrato 1/8 tono hacia arriba y abajo(veloz), o senzavibrato ad lib'. The Violin II staff has a performance instruction 'Col legno o pizz ad lib'. The Cello and Double Bass staves have a performance instruction 'Col legno o pizz ad lib'. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, and a melodic line in the Violin I staff that moves up and down by half-steps.

Musical score for measures 74-79. The score continues with the same four staves. The Violin I staff has a melodic line with many sixteenth notes. The Violin II staff has a melodic line with many sixteenth notes. The Cello and Double Bass staves have a rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, and a melodic line in the Violin I staff that moves up and down by half-steps.

Musical score for measures 80-84. The score continues with the same four staves. The Violin I staff has a melodic line with many sixteenth notes. The Violin II staff has a melodic line with many sixteenth notes. The Cello and Double Bass staves have a rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, and a melodic line in the Violin I staff that moves up and down by half-steps. Dynamic markings *p* and *f* are present in the Violin I, Violin II, and Cello staves.

♩ = 96

Tercer Acto Norte

Violin I

Violin II

Viola

Cello

*f* *mf* *p* *simile* *f* *f* *simile*

The musical score is written for four instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. It is in 3/4 time and consists of four systems of music. The first system shows the initial entries of the instruments with dynamic markings of *f* and *mf*. The second system continues the development of the themes. The third system features a *f* dynamic in the Violin I and II parts. The fourth system concludes with a *simile* marking in the Cello part and a change in the time signature to 3/8.

First system of a musical score. It consists of four staves: two treble clefs, an alto clef, and a bass clef. The music is in 3/4 time and features complex rhythmic patterns with sixteenth and thirty-second notes. Fingerings are indicated with numbers 1-5. A dynamic marking of *ff* is present at the beginning.

Second system of the musical score. It continues the four-staff arrangement. The music features a variety of rhythmic textures, including sixteenth-note runs and rests. A dynamic marking of *ff* is visible at the end of the system.

Third system of the musical score. The four-staff structure is maintained. The music shows a mix of melodic lines and rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *ff* is present at the start.

Fourth system of the musical score. This system includes dynamic markings such as *ff*, *mp*, and *sf*. The word *simile* is written above the first two staves. The music concludes with a final cadence in the bass staff.

First system of a musical score, consisting of four staves. The top staff is in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The music features various dynamics including *f*, *mp*, and *mf*. There are also some *V* markings above notes in the top and bottom staves.

Second system of the musical score, consisting of four staves. The dynamics include *f* and *mf*. A *V* marking is present above a note in the top staff.

Third system of the musical score, consisting of four staves. This system includes a key signature change and a time signature change to 3/4. Dynamics include *f* and *p*. *V* markings are present above notes in the top and bottom staves.

Fourth system of the musical score, consisting of four staves. The music is in 3/4 time. Dynamics include *mf*. *V* markings are present above notes in the top and bottom staves.

78 *legato*  
*mp* *cresc*  
*mp* *cresc*  
*p* *cresc*  
*cresc*

*(legato)*  
*mf* *f*  
*mf*  
*(legato)*  
*f*

*cresc*  
*cresc*  
*cresc*  
*cresc*

100 *ff* *fff*  
*ff* *fff*  
*ff* *fff*  
*ff* *fff*