



UNIVERSIDAD DE CHILE

UNIVERSIDAD DE CHILE

Facultad de artes

Escuela de Postgrado

CAUSA Y EFECTO

Tesina para optar al grado del Curso de Especialización de Postítulo en Composición
Musical

ALEJANDRO HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ

PROFESOR GUIA

ANTONIO CARVALLO

Santiago de Chile

2014

A mi padre, que hizo mis sueños suyos.

A mi madre, la más hermosa y acertada de las guías.

A Diego, un luchador incansable.

A Anita, mi Cucumenga.

CAUSA Y EFECTO

1. DE LO EXTRA MUSICAL A LA MÚSICA PURA.

La idea personal de que todo aquello que existe todo cuanto es, y lo que no, resulta como consecuencia de un algo previamente existente o ausente: causa y efecto, es la base de este trabajo.

Tuve una primera intención de hacer un trabajo con una esencia extra musical basada en esta idea, en donde buscaría alguna correlación entre dicho principio y alguna fuente que pudiera ser objeto de una investigación que complementara mi posición personal y que de esta manera sirviera de base para generar un contexto que enmarcara la composición musical.

Encontré esta correlación en el libro atribuido a Lao Tze, el Dao De Jing que luego de plantear conceptos como el Dao o el Ying y el Yang, plantea que todos los eventos en el universo están interconectados entre ellos siendo causados y generando consecuencias en su entorno.

1.1 Dao De Jing

En este libro se exponen entre otros, tres conceptos de donde se desprende la explicación de la creación y posterior comportamiento del universo. Inicialmente está el Dao, principio generador de todo cuanto existe, el Yin y el Yang, consecuencia del Dao y dualidad que genera la vida y el movimiento y los Cinco Elementos.

El Dao es la no-materia y no-energía, el vacío, lo que no existía antes de que algo, existiera, mientras que el Yin y Yang, que surgen del Dao, representan dos fuerzas, de carácter opuesto, que se originan y finalizan la una en la otra. Son la dualidad inmersa en el universo que se expresa como una oposición de formas de comportamiento que no es excluyente sino que por el contrario, permite que las dos estén contenidas en la otra. Un

punto de Yang en el Yin y un punto del Yin en el Yang, algo de quietud en el movimiento y algo de movimiento en la quietud.

Por su parte los Cinco Elementos, que encuentran su origen en el Yin y el Yang, son cinco formas de comportamiento expresadas a través de elementos de la naturaleza que generan un sistema de fuerzas según el cual se rige el movimiento y constante mutación del Universo. Son la naturaleza misma del agua, la madera, el fuego, la tierra y el metal, y el modo en que interactúan entre sí, la base que sobre la cual se desprende la explicación que esta filosofía oriental da a lo que en ella se conoce como “el reino de la tierra, del hombre y del cielo”, haciendo alusión a los espacios, a la salud y a la espiritualidad, respectivamente.

Aquello que llamó mi atención fue encontrar que la lógica que rige el comportamiento del Dao, del Yin y Yang y de los Cinco elementos, es aquella de “Causa y Efecto”: el texto describe a El Dao como generador de la totalidad, y esta, como consecuencia del Dao. El Ying como causa y consecuencia del Yang y viceversa, y a su vez, como causa de los cinco elementos. Y éstos, de forma independiente, causa y consecuencia de la influencia que ejerza alguno en otro y como sistema, consecuencia del Ying y Yang.

Encontrar estos planteamientos que comparten la lógica de “Causa y efecto” fue lo que me llevó inicialmente a considerar la posibilidad de hacer un trabajo con una esencia extra musical: Profundizar en todos o alguno de los temas anteriormente planteados y a partir de esto, generar los cimientos de una obra cuyo material generara una correlación con los principios o condicionales básicos de dicha temática. Una música donde el material interactuara entre sí y fuera causa y consecuencia de su entorno.

1.2 El Giro

Había sido muy atractiva la idea de escoger un texto cuya profundidad repercutió en la medicina oriental cuya base son los Cinco Elementos y en religiones como la Budista donde términos como Karma y Dharma, asociados con la búsqueda de la redención espiritual que propone dicha religión, surgen de los tres conceptos citados anteriormente, pero sobretodo lo fue porque en sí mismo el texto no tiene rasgos religiosos, algún interés persuasivo, o alguna predisposición que pudiera viciar los elementos que en él se exponen.

La lectura y reflexión de dicho texto, empezaron a generar ciertos planteamientos que fueron de partida, un foco que empezaba a brindar parámetros y formas de comportamiento que formarían parte del desarrollo de la creación musical. Ideas como la inexistencia de la aleatoriedad y de una realidad polar o absoluta ya marcaban pautas dentro de las cuales se desarrollaría el trabajo.

Sin embargo, la profundidad filosófica del texto y las características propias de asumir un trabajo reflexivo con ese centro, advirtieron tempranamente que de ser ese el camino a tomar, debería acotarse en gran medida aquello que iba a ser objeto de la reflexión. No podía hacerse una reflexión abordando todos los temas expuestos allí porque esto impediría profundizar tanto como el planteamiento filosófico lo merecía, además, conllevaría a una muy pobre investigación o reflexión, y aún peor, empezaría todo esto a desplazar la actividad composicional a un segundo plano, que por supuesto, no era el objetivo perseguido.

Hasta acá ya se podía hablar de que el mismo material revisado y la reflexión que se había adelantado empezaba a direccionar y a dar cuerpo una labor que conduciría al establecimiento de parámetros influyentes en el desarrollo de la composición.

Pero todo este enfoque dio un giro radical. Si bien se tenía trabajo adelantado, se hacía necesario iniciar la composición de la obra para empezar a concretar aquello que hasta ahora solo eran ideas y reflexiones. Y fue precisamente dar ese paso el que realmente direccionó y determinó todo el proceso que se venía después.

Al empezar a escribir música, de manera paulatina pero bastante rápida, el proceso creativo se encargó de ser la fuente generadora de los planteamientos y estructuras que actualmente rigen la obra. Eran en sí mismos la organización de las alturas, el dinamismo de la gestualidad y demás aspectos musicales los que pasaron a plantear las problemáticas que siempre están presentes en la actividad composicional y dejaron de ser los focos en donde se vaciarían conclusiones de planteamientos extra musicales. Muy rápidamente perdía importancia y se hacía cada vez menos necesario tener un contexto y argumentos extra musicales, cuando la música proponía cada vez con mayor ímpetu al sonido y a la música en sí misma como el contexto de donde no era necesario salir para poder desarrollar aquel planteamiento "Causa y efecto".

Por supuesto que todo ese enfoque extra musical que parecía tener el trabajo inicialmente, sirvió para concluir que era "Causa y efecto" el par de fuerzas que modularían el trabajo composicional, pero, ya dentro del campo musical y no aquel de los planteamientos expuestos en el Dao De Jing, el que contextualizaría la obra. Era por ejemplo, en términos de resonancias como consecuencia de ataques o trinos que se

desenvuelven en arpeggios extendidos y que se aquietan en la pausa de un acorde, en que se pensaba.

Aquí había sido descartada la filosofía y era el sonido mismo quien se abría paso. La idea de hacer una obra con una base extra musical había quedado atrás.

Entonces, se estaba en la búsqueda de una música cuyo material fuera causa y consecuencia de aquel que lo precedía o le seguía. Uno en que la conjunción de unidades más simples, conformara complejos gestuales, que a su vez, tuvieran una implicación en el siguiente, planteando así en la obra un constante Flujo de Energía.

La obra es en sí misma ese flujo, en el entendido de *Energía*, como la capacidad de hacer un trabajo: Las resonancias como consecuencia del cierre de un gesto o de un ataque en bloque; las *acciacaturras* como unidades que impulsan arpeggios extendidos o notas largas; los acordes como punto de llegada; la coincidencia rítmica entre eventos, micro o macro, que finalizan e inician; y *crescendi*, *trinos* y *frullati* como entes impulsores de movimiento o de eventos sonoros con una carga de energía acumulada, son las características de un constante flujo de energía que determinan la definición de Causa y Efecto que identifica esta obra.

2. TERMINOS

Aquí, la exposición de unos puntos propios de una reflexión musical que estuvo presente antes y durante la composición de la obra, orientada a acotar las circunstancias que rodearían su desarrollo entendiéndola como un ente en el que la transformación es un elemento indispensable en su dinamismo y de las características mencionadas anteriormente.

2.1 Transformación y Linealidad

Qué condiciones hay implícitas en el desarrollo de un elemento?, es la primera pregunta que empezaría a direccionar esta reflexión. Analizar en sí misma la transformación y los elementos que la condicionan darían una pauta inicial.

El primer elemento que surge es el tiempo: Todo proceso de transformación se da en la medida que éste transcurre. Si hablamos de que el elemento A llega a ser A', el tiempo es el elemento necesario para que las características y aquello que define a A, mengüen y den paso a que los parámetros esenciales que determinan a A' surjan y se establezcan. Sin el tiempo, no habría lugar para la transformación.

De esto se desprende un segundo elemento: la direccionalidad. Dichos eventos, que constituyen la transformación, deben obedecer a una línea de comportamiento que conecte las particularidades de A y A'. No basta con que se presenten eventos, uno tras el siguiente, con rasgos cambiantes, sino que es necesario que estos últimos se dirijan a las particularidades de lo que se ha llamado A'. Podría pensarse entonces que el movimiento de la transformación debería obedecer a un patrón lineal en el que todos los elementos se dirigen de un punto al otro. Ahí es donde se encuentra la diferencia entre direccionalidad y linealidad, el siguiente concepto. No significa que los cambios presentes en este continuo de comportamiento deban obedecer rigurosamente a una secuencia en la que de forma inflexible las cualidades de A disminuyan en la medida que las de A' aumentan para así generar linealmente una transformación. No se trata de un proceso lineal sino direccional. Si bien existe un punto de partida A y otro de llegada A', el comportamiento de este cambiar entre dichos puntos se da de tal forma que haya un claro movimiento progresivo, en el que la generalidad del proceso evidencie una transformación, pero que en su interior permita un comportamiento que no necesariamente obedezca a la necesidad de llegar a ser A'.

Esta forma de actuar en la que transformación y la direccionalidad confluyen, complementan las características de la definición de Causa y efecto como característica general de la obra. Se trata entonces de un material en permanente transformación, dirigiéndose de forma direccional, mas no lineal, a otra versión de sí mismo.

2.2 Causa y Efecto

Cabe aclarar que aquellos planteamientos de Causa y Efecto, y flujo de energía, son lógicas que acompañaron el proceso composicional y direccionaron el manejo que se le daría al material.

Se entiende que, por ejemplo, la resonancia propia de un acorde atacado por el piano es aquella que sucede en el mismo instrumento y no aquella que puedan surgir del violonchelo o la flauta, o que un trino o un tremolo con un crescendo no implican, en la

física del sonido, un movimiento gestual que pueda surgir en el mismo o en otro instrumento.

No es la física del sonido operando a través de la forma en que se compuso la obra sino es una interpretación de ésta de donde surgieron los planteamientos descritos y que se asumieron como las lógicas base de la composición.

3. IMPULSO, ATAQUE, MOVIMIENTO Y REPOSO

En general, hay en la pieza cuatro roles desempeñados por el material que vistos en conjunto describirán en ella el fenómeno de Causa y Efecto. Son un flujo de energía, una cadena de eventos, todos consecuencia del anterior, en donde se presenta una acumulación de energía, que a su vez genera un ataque con un posterior movimiento y finalmente que se dirige al reposo.

3.1 Impulso

Dentro del marco del trabajo, el impulso es inherente a la “causa”. Se presenta como un evento dinámico cuya función es acumular energía, tensión o generar el impulso necesario para que los eventos que están por venir se den.

Este fenómeno se ve reflejado en la obra por varios elementos cuyas características son variables pero en general tienen un comportamiento similar. Trinos, trémolos, notas largas o la insistencia en notas repetidas, que parten desde el silencio o de una dinámica baja con un *crescendo* que enfatiza su intención y dirección.

Igualmente, la interacción intervalica, entre dos o más de éstos elementos, que en su mayoría se da con un intervalo de segunda menor y de tritono, y de forma menos frecuente con la combinación de diferentes intervalos y al batimento de los armónicos generados allí hacen uso de la altura como parámetro que aporta a la lógica de acumular la tensión que impulsará el ataque y movimiento consiguiente.

El recurso del sonido armónico de la flauta y los armónicos de cuarta del violonchelo se presentan generalmente en la pieza como característica diferenciadora de los momentos en que dichos instrumentos asumen el rol de Impulso.

Esta acción se ve en el violonchelo acompañada tímbricamente del sonido brillante casi ruidoso que de éste emerge cuando se encuentra bajo la indicación de *Ponticello*, y también de la transformación tímbrica que sucede tras dirigir el arco desde el *Tasto*, o la posición sugerida por la indicación *Ord*, hacia el mismo *Ponticello*.

También, recursos como el frullato, el tremolo o el glissando son usados para generar el mismo efecto. Los dos primero, que genera una actividad interna de las notas, con frecuencia antecede ataques cortos y acentuados, con dinámicas fuertes o gestos caracterizados por su movimiento. Y el segundo, cuyo desplazamiento es usado como impulso. Desplazamiento cuyo carácter dinámico, cuando son varias las alturas presentes, al interactúa con éstas genera un movimiento interno en aquel Impulso que le imprime una característica que resalta y se diferencia de aquel en los cuales no está presente.

Todo esto es un cumulo de energía o tensión que tiene por objetivo impulsar el evento que le sigue.

De igual manera operan los grupos de notas con acelerando libre y las apoggiaturas con un punto de llegada rítmico definido, que en la pieza se muestran con una misma nota repetida y en menor medida o como arpeggios extendidos. Si bien estos dos eventos no tienen la duración necesaria para acumular la cantidad de energía o tensión de los elementos citados anteriormente, sí se presentan en la obra como punto de partida de gestos de menor envergadura.

3.2 Ataque

El ataque es el punto en que finaliza el Impulso y que generalmente sirve como punto de partida y cierre para el Movimiento. Es el punto en el cual estalla y se libera una primera parte de la energía y tensión acumuladas en el Impulso y que posteriormente da paso al Reposo. Es, al igual que los dos próximos puntos, inherente al "Efecto", es decir que el impulso causa el Ataque, el Movimiento y el Reposo y estos entre sí constituyen la Causa de quien le sigue y Efecto de quien le precede.

En la flauta y en el violonchelo este evento en su mayoría se da con una nota, o en el caso del segundo, con una nota o un intervalo, que lleva una articulación acentuada y corta, y con una dinámica alta. Por su parte, en la marimba y el piano son los acordes, con características de articulación y dinámica similares a las ya descritas los que definen el Ataque en esos instrumentos.

En algunos casos, los Ataques no son causa de Movimiento, sino que se toman como punto de partida de una resonancia o Reposo, y en otros no son un evento independiente como los expuestos hasta acá, sino que son puntos en común entre el Ataque y el Movimiento. Este es el caso de momentos en la obra en que la nota con que finaliza el Impulso es realmente aquella con que inicia un arpegio extendido que constituye, dentro de este análisis al Movimiento. Es decir, que en algunos casos los Ataques son eventos que separan al Impulso del Movimiento y en otros, el inicio de éste último cumple el papel de Ataque.

También se da el caso de que las notas cortas con articulación acentuada y dinámica fuerte no son siempre Ataques cuya función sea aquella descrita anteriormente, sino que pasan a ser el punto de cierre de un gesto.

3.3 Movimiento

Es el espacio de mayor actividad y dinamismo en la cadena de eventos compuesta por Impulso, Ataque, Movimiento y Reposo. La energía acumulada en el Impulso y la reacción que trae consigo el Ataque, generan movilidad expresada generalmente por arpeggios extendidos, o gestos dinámicos y rítmicos, y la interacción de ellos con otros gestos que en conjunto representan la liberación y expansión de la tensión que surgió del Impulso.

Por lo general lo que continua después del Movimiento es el Reposo, pero se da también el caso de que la línea Impulso, Ataque, Movimiento y Reposo no llega a éste último o encuentra el Reposo dentro del espacio que ocupa el Movimiento.

Los grupos de notas con ritardando libre generan este fenómeno ya que si bien inician con un movimiento rítmico rápido y las alturas funcionan de manera similar a aquellas en donde se presenta una liberación y expansión de la tensión original, el efecto que imprime el ritardando se usa como un ente que termina de disipar dicha energía acumulada y que de esta forma, lleva al Reposo, dentro del campo del Movimiento.

3.4 Reposo

Este es el final de la cadena Impulso, Ataque y Movimiento, que musicalmente se ve representado en su mayoría por silencio o resonancias. En general el Movimiento

desemboca en un Ataque cuya particularidad es que luego del ataque de una nota o de un acorde con articulación acentuada y corta, y a diferencia de los Ataques que sirven como punto de partida de Movimiento, la dinámica ya no es fuerte sino que en muchos casos es una dinámica baja, le sigue un silencio que inmediatamente da término a todo el gesto o constituye el inicio de un acorde, de una nota larga o de un tremolo, mostrándose como una resonancia, que con dinámica baja y un regulador que se dirige al silencio, encontrará en éste el cierre del evento.

Este silencio del que se habla que cierra el gesto después del ataque o al que se dirige la resonancia no es un silencio que coincida en todos los instrumentos en un mismo punto de la obra, sino que es un silencio ubicado al final de un gesto constituido por Impulso, Ataque, Movimiento y Reposo, que a su vez puede estar rodeado de otros sucesos similares que impedirían la escucha del silencio planteado al escuchar la pieza. Es un silencio que solo sería perceptible como tal si cada uno de estos eventos fuera aislado, pero que es de todas maneras, un factor delimitador de dichos eventos.

3.5 Gesto

Ya habiendo aclarado los términos desarrollados anteriormente se puede hacer la siguiente aclaración de la palabra gesto, que no se hizo en el punto 2 llamado Términos, debido a que para hacerlo era necesario antes hablar de Impulso, Ataque, Movimiento y Reposo por la directa relación que hay entre ellos.

Pensaba dársele a la palabra gesto una definición que lo ligara directamente al proceso que se da desde el Impulso hasta el Reposo. Ese surgir que da el Impulso, el posterior Ataque como primer momento en que la energía es liberada y un consiguiente Movimiento que refleja el dinamismo, consecuencia de los dos anteriores y luego, la disipación de la energía restante en el Reposo, parecía ser el conjunto que describiera ese término.

Pero si se ven cada una de esas etapas como entes independientes, ¿dejarían estos de ser gestos? Por ejemplo, un Ataque, que no esté precedido por un Impulso y que no genere Movimiento o Reposo ¿no podría denominarse gesto?, o ¿una nota staccato o u acorde tenido hasta el silencio, con dinámica y articulación definidos no serían un gesto?

Entonces se asumió para este trabajo que gesto es todo aquello que sigue el flujo de energía de Impulso, Ataque, Movimiento y Reposo, sus posibles combinaciones o cada uno de ellos por separados.

4. APROXIMACIÓN ANALÍTICA A LA OBRA

4.1 Gestualidad, Flujo de Energía

Gran parte del tratamiento que se le da al material durante la obra obedece a una lógica de comportamiento en la que la interacción de pequeños gestos genera una gestualidad más general. La figura 1, muestra parte de los compases 3 y 4, en donde gestos de la flauta, cello, marimba y piano, podrían leerse como entes separados, pero que ubicados dentro del contexto en el que interactúan, generan una gestualidad compuesta y más amplia que aquella sugerida por los instrumentos individualmente.

The image displays a musical score for measures 3 and 4, featuring four instruments: Flute (Fl.), Violin (Vc.), Marimba (Mrb.), and Piano (Pno.). The score is annotated with dynamic markings and performance instructions. The Flute part (top staff) shows a melodic line starting with a *p* dynamic, moving to *mf*, and ending with a *tr* (trill) marking. The Violin part (second staff) has a *tr* marking. The Marimba part (third and fourth staves) shows a rhythmic pattern with *mf* and *f* dynamics. The Piano part (bottom staff) features a complex texture with *f* and *p* dynamics, and a *L.V.* (Lento Vivace) marking. The score is annotated with *s* (sustained) markings and *tr* (trill) markings. The dynamic markings are *p*, *mf*, *f*, and *p*. The performance instructions are *s*, *tr*, and *L.V.*

Figura 1. C.3 y 4.

Paralelamente a ésta micro gestualidad que genera una más amplia, está presente en la globalidad de la pieza un comportamiento del material que en su esencia reside la lógica con que la obra fue construida: los gestos son impulsados por aquellos que les preceden y a sí mismo, generan los siguientes, es decir, Causa y Efecto.

Así, en esa figura, el primer acorde que hace la marimba, encuentra su resonancia en el sonido de la flauta, y éste a su vez, tras transformarse y hacer un giro descendente, impulsa la llegada del segundo acorde de la marimba. A este punto llega el piano, empujado por una apoggiatura, y generando junto con el trino del cello, la resonancia del gesto grupal. Éste, que en el piano, descarga su energía a través de una apoggiatura en un acorde, finalmente reposa en una sonoridad baja y resonante.

La Figura 2 muestra tres eventos que hacen parte del flujo de energía anteriormente expuesto. El primero sucede entre flauta, piano y cello que al hacer un movimiento ascendente generan un gesto descendente en este último, el cual conecta con la marimba. Es decir, aquello que sucede posteriormente en la marimba es consecuencia del impulso que los tres instrumentos imprimen en ésta.

The image displays a musical score for four instruments: Flute (Fl.), Violoncello (Vc.), Marimba (Mrb.), and Piano (Pno.). The score is written in 6/4 time and features several dynamic markings and performance instructions. Key elements include:

- Flute (Fl.):** Starts with a dynamic of *p*, followed by *f* and *mf*. It includes a trill and a descending line.
- Violoncello (Vc.):** Starts with *f*, then *mp*, and ends with *f*. It features a trill and a descending line.
- Marimba (Mrb.):** Shows a dynamic shift from *mf* to *mp* and back to *mf*, ending with *f*. It includes a trill and a descending line.
- Piano (Pno.):** Starts with *f*, then *mf*, and ends with *mf*. It includes a trill and a descending line.

Three specific events are highlighted with boxes: the first event occurs in measures 2, 3, and 4, involving the Flute, Violoncello, and Piano. The second event is a trill in the Flute and Violoncello. The third event is a trill in the Piano. The score also includes performance instructions such as "arco" for the Violoncello and "L.V." for the Piano.

Figura 2 C. 2,3 y 4.

El segundo evento es consecuencia del movimiento de la marimba. Desde piano y el cello surge una resonancia que se despliega y finalmente confluye en la gestualidad más general descrita con la Figura 1.

El tercer evento descrito por la Figura 2 está centrado en las dos últimas sonoridades de la flauta y el cello. La primera, forma parte del acorde con que el piano concluye el gesto anterior y la segunda, se extiende junto con la resonancia del piano y posteriormente pasa a formar parte de la siguiente gestualidad.

Estos ejemplos muestran de qué manera el material, a través de gestos individuales, conforma una gestualidad más compleja, y a su vez, que internamente la interacción entre éstos está dada en un contexto en el que un gesto es consecuencia del anterior e impulsa a aquel que le sigue. De esta manera se presenta un flujo de energía en el que de manera dinámica los eventos no están aislados sino que tienen una implicación en su entorno.

4.2 Altura

Uno o un grupo de intervallos determinados, distribuidos de manera horizontal, vertical o de ambas maneras es en general el modo en que operan las alturas en la pieza.

The image displays a musical score for four instruments: Flute, Violoncello, Marimba, and Piano. The score is written in 4/4 time with a tempo marking of ♩=55. The Flute part features dynamic markings of *mf*, *p*, *mf*, *p*, *f*, and *mf*, along with articulations like *pizz.* and *arco*. The Violoncello part includes *f*, *mp*, *p*, *f*, and *mp*, with *pizz.* and *arco* markings. The Marimba part shows *mf* and *mp*. The Piano part has *f*, *mp*, *f*, and *mp*. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic hairpins, with some notes highlighted in boxes to illustrate specific intervals or gestures.

Figura 3 C. 1 y 2.

La Figura 3 y la Figura 4 muestran apartes diferentes de la obra donde los recuadros resaltan intervalos cuya sonoridad es la característica en cada uno de dichos apartes. La Tercera y su respectiva inversión, en el caso de la Figura 3, y las Cuartas justas, Tritonos y Quintas justas, en el caso de la Figura 4, son en su mayoría la sonoridad predominante, sin que esto quiera decir que son los únicos intervalos presentes. Existen otros intervalos que interactúan con éstos o que simplemente hacen parte de la sonoridad en un determinado momento en la pieza.

Hay puntos de la obra en que, por ejemplo, la sonoridad general está constituida por séptimas mayores o segundas menores y cuartas justas o quintas justas. Pero también los hay, donde junto con un intervalo, tercera mayor para poner un ejemplo, existan sonoridades de tercera menor. En este caso la sonoridad característica en aquel punto estará constituida, siguiendo el ejemplo, por terceras mayores o menores y/o sextas mayores o menores indistintamente. Esto con el fin de flexibilizar las sonoridades y asumiendo que, si bien hay una clara diferencia auditiva entre estos tipos de intervalos, la conjunción de estos logra ampliar el resultado sonoro. De esta forma, a lo largo de la obra hay uno o varios intervalos cuya sonoridad es característica en diferentes momentos de la pieza.

4.2.1 Altura y Forma

Acá se hace importante citar la lógica en la que se establecía que los eventos musicales de la pieza suceden como consecuencia de uno previamente establecido y que en general, de esa manera tenían un impacto en su entorno, y así mostrar la relación en la que el manejo que reciben las alturas sucede bajo parámetros ligados al operar de la gestualidad.

Cuando hay un cambio de carácter general o la obra se presenta con transformaciones en las características del material, esto va acompañado de una transición en la sonoridad. El intervalo o grupo de éstos que sustentaban la sonoridad general de una sección, pasan a ser unos diferentes, generando así, una atmósfera sonora nueva que coincide con el cambio de comportamiento del material y se mantiene dentro del marco general de la lógica de comportamiento de la obra.

Se desarrolla a continuación un siguiente ejemplo a través de las Figuras 4 y 5 en donde un cambio en el comportamiento del material musical trae consigo una transición y posteriormente un cambio en los intervalos y por lo tanto, en la sonoridad.

Musical score for measures 11 and 12, featuring Flute (Fl.), Violoncello (Vc.), Maracas (Mrb.), and Piano (Pno.). The score includes dynamic markings such as *ff*, *pp*, *f*, *p*, and *mf*, and is annotated with boxes highlighting specific intervals and textures.

Figura 4 C. 11 y 12.

Musical score for measures 21 to 24, featuring Flute (Fl.), Violoncello (Vc.), Maracas (Mrb.), and Piano (Pno.). The score includes dynamic markings such as *pp*, *mp*, *mf*, *p*, and *f*, and is annotated with performance instructions like "Senza Vib.", "Frull.", "Al Pont.", "Ord.", and "Tast."

Figura 5 C. 22 a 24.

La Figura 4 muestra dentro de los recuadros Cuartas justas, Séptimas, sus respectivas inversiones, y Tritonos, como los intervalos que caracterizarán la sonoridad de la sección. Al llegar ésta a su final, el material se diluye al punto de llegar a reducir la textura a una sola nota hecha por el cello, (Figura 5.), que posteriormente va a interactuar al unísono con los demás instrumentos, marcando éste, el inicio de una nueva sección cuya sonoridad estará condicionada en general por intervalos de segunda y séptima.

Esto es muestra de cómo las alturas se conectan por momentos en la obra con el parámetro formal. Que un grupo de intervalos determinados sea cambiado por otro justo

en el momento que se da el cierre de un evento musical que da paso a otro, como se describe anteriormente devela una interconexión entre estos dos parámetros.

Ahora, este fenómeno no es generalizable para toda la obra ya que existen en ella también puntos en los que en el transcurso de un gesto o en medio de la línea Impulso, Ataque, Movimiento y Reposo se dan cambios en los intervalos o grupos de estos y por consiguiente en la sonoridad resultante y en estos casos no podría hallarse relación alguna, como sí se hizo, por ejemplo anteriormente.

También, porque se da el caso de que luego del cierre de un evento gestual amplio, las sonoridades implícitas en él continúan siendo a aquellas propias de la música que le sigue y el cambio de alturas se da más adelante o no se da de una forma que pudiera relacionar ambos aspectos.

4.2.2 Otra disposición

La Figura 6 muestra un comportamiento un tanto diferente en la disposición y organización de las alturas para esta parte de la pieza ejemplificando de esta manera que si bien la generalidad de la obra tiene un comportamiento a grandes rasgos similar, la transformación se presenta constantemente.

Hasta el compás 83, desde hace unos atrás, se viene manejando un grupo de intervalos que se hacen evidentes en la Figura 6 al observar el gesto que despliega la mano izquierda del piano. El primer intervalo que este hace es de cuarta justa (si - mi), el segundo es de tritono (sol# - re), y aquel que los separa es de tercera mayor (mi - sol#). Esto habla de la secuencia de intervalos, cuarta justa, tercera mayor y tritono. Estos mismos se pueden apreciar claramente en el movimiento descendente que hace el violonchelo justo antes del compás 84. En ese cambio de compás se da también el cierre de una idea y el inicio de otra, esto, acompañado, como ya se había expuesto anteriormente, con un grupo interválico diferente: Son ahora la segunda menor, la quinta justa y la sexta mayor los intervalos que conforman el siguiente grupo. La misma Figura 6, en el compás 84 muestra a la flauta y al violonchelo formando un contrapunto, pero que individualmente, haciendo una lectura horizontal, devela el grupo de intervalos descritos. En este momento no se puede hablar, como antes se hizo, de unas sonoridades predominantes porque, si bien se sigue trabajando con intervalos, en la particularidad de este caso se muestra que el contrapunto genera sonoridades nuevas no comprendidas en los intervalos propuestos y

sería infundado decir que estos generan la sonoridad predominante o característica de este pasaje.

The image shows a musical score for measures 83 and 84. It consists of four staves: Flute (Frull.), Violin (Ord.), Piano (right and left hands), and Cello/Double Bass (Cello). The score includes various dynamic markings such as *f*, *mp*, *mf*, *p*, and *mf*. There are also performance instructions like 'Frull.' and 'Ord.'. The piano part features complex rhythmic patterns with triplets and slurs. The cello part has a more melodic line with some slurs and dynamic changes.

Figura 6 C. 83 y 84

4.3 Timbre

Pasando a otro aspecto, el parámetro tímbrico y la cualidad sonora obedecen a una lógica de comportamiento similar. La figura, la 7, presenta un ejemplo en el que la variación de la sonoridad que se da a partir del compás 20, trae consigo cambios, junto con la regulación de parámetros que para ese entonces en la obra, no se habían sido tenidos en cuenta.

El inicio que se da entre los compases 20 y 21 presentados en la Figura 7 de un momento de la pieza que surge a partir de la nota tenida del violonchelo, trae consigo el cambio de baquetas de la marimba, a unas más blandas, buscando así una sonoridad menos brillante y con un ataque menos sobresaliente, para, de esta forma sumarse a este evento en la pieza que busca desplegar un continuo sonoro y amalgamar los timbres para paulatinamente ir abriendo la sonoridad a través de semitonos y clusters.

The musical score for Figure 7 C, measures 20 to 23, is presented in four staves. The top two staves are for the flute, and the bottom two are for the cello. The flute part begins with a dynamic of *p* and includes performance instructions such as *Senza Vib.*, *Frull.*, *Al-Tast.*, *Ord.*, and *Pont.*. The cello part starts with *mp* and also includes *Senza Vib.*, *Al-Tast.*, *Ord.*, and *Pont.*. The score shows a progression of dynamics and timbral effects across the measures.

Figura 7 C. 20 a 23

El hecho de que esto se dé partiendo por el unísono y/o la octava, sonoridades un tanto vacías, hace que la necesidad de un desenvolvimiento y de movimiento de los sonidos lleve a apelar a otros parámetros, como el tímbrico en este caso, para lograrlo. Es esto lo que precisamente hace necesario por ejemplo, como se ve en la Figura 7, hacer uso de algunos recursos tímbricos del violonchelo (*Sul pont.* *Sul Tast.* *Ord*) y el *Frull* de la flauta, que generan un dinamismo en cada instrumento, para cada nota, que contrasta con el carácter plano que con que éstas se muestran en la ausencia de dichas técnicas. Son todos estos recursos que tienen una clara influencia en el timbre aquellos que proporcionan la movilidad y el desenvolvimiento que, lo vacío de las octavas y unísonos, como sonoridad, carecen.

Ahora, si bien los unísonos y octavas no duran más de dos o tres compases antes de que el primer cluster intervenga, ya haber citado estos recursos en la obra hace que deban intervenir en ella y no simplemente dar movilidad sonora a los unísonos y octavas de los compases 22 en adelante para luego dejar la pieza. Luego de ser citados, entran a formar parte de la sonoridad de la pieza y muchos de ellos se hacen presentes hasta el final de ella.

4.3.1 El timbre y el Flujo de Energía

Como se había mencionado cuando se hablaba del flujo de energía y de la línea Implulso, Ataque, Movimiento y Reposo, el ámbito tímbrico es también usado como característica diferenciadora cuando los instrumentos están desempeñando una función determinada dentro de esa línea.

El recurso del sonido armónico y el frullato de la flauta, se presentan con mucha frecuencia de la mano con un *crescendo* desde una dinámica baja o desde un *dal niente* cuando están impulsando un consiguiente Movimiento.

De igual manera, los armónicos de cuarta del violonchelo, la indicación *Ponticello*, con características dinámicas similares a las descritas para la flauta, cuando éste cumple la función de Impulso.

4.4 Forma

Como se ha descrito a lo largo del presente trabajo, la composición obedece a planteamientos antes descritos como flujo de energía, Impulso, Ataque, Movimiento y Resonancia, direccionalidad, todos estos, en función de la lógica Causa y Efecto.

Es por esto que la obra es una constante sucesión de gestos, la mayoría encadenados entre sí y otros presentados como eventos que parecieran aislados, encuentran en algún punto del flujo de energía una interacción con su entorno.

Si se analiza desde parámetros como la altura, el manejo de la gestualidad, o el timbre habrían varias posibles lecturas que hacerle a la obra y es la conjunción y complemento de estas aquella que daría una visión formal de la obra, y que varios de estos puntos influyen en esta, dependiendo del momento de la obra que se mire.

4.4.1 Forma, Altura, Cesura y Secciones

Como se expuso en el punto 4.2.1 al citar los compases 22 a 24 de que esto ejemplificaba un momento en la pieza en que cuando se presentaba el cierre de un gesto, de una idea

general, la que le seguía estaba construida con un grupo interválico, o con una sonoridad diferente.

Existen otros puntos en donde sucede algo similar: los compases expuestos en la Figura 8 muestran los momentos en que la obra llega a un punto de reposo y transición y que en alguno de ellos, los eventos que le siguen están determinados por sonoridades diferentes.

1 – 20	21 – 53	54 - 74	75 – 92	93 - 106
--------	---------	---------	---------	----------

Figura 8

Si bien no es en todos esos compases tan claro el cambio de sonoridad como sí lo es en el compás 20 en adelante, se citaron porque allí sucede un elemento importante para la forma de la pieza. Los momentos por los que pasa la obra durante esos puntos, es que allí suceden cierre de gestos, poco movimiento rítmico, notas largas, en general, los elementos allí involucrados cumplen la función antes descrita de Reposo, que a diferencia de aquellos que con frecuencia suceden en la pieza, en éstos intervienen los cuatro instrumentos. Esto, genera en la pieza puntos de quietud y reposo, de donde surgen las siguientes secciones.

De esta forma podría hablarse en la pieza de cinco grandes secciones con un promedio de 20 compases cada una, enmarcadas por puntos de cesura generales en donde interviene todo el grupo instrumental. Estos llamados puntos de reposo, cesura o inflexión es el lugar de donde emergen las secciones que les siguen. En términos del flujo de energía, desde este Reposo algún elemento paulatina o súbitamente asume el rol de Impulso para dar así inicio a la sección y eventos consiguientes.

4.4.1.1 Micro Secciones

Dentro de estas ya determinadas cinco secciones y siguiendo una lógica similar a aquella que sirvió para determinarlas, se pueden establecer un subgrupo de secciones que no están seccionadas ni delimitadas tan claramente como las anteriores, pero que sí pueden denominarse micro secciones.

Aquellos eventos comprendidos entre los compases que muestra la Figura 9 en sí mismos constituyen flujos de energía y en su mayoría comprenden la dirección de la línea Impulso,

Ataque, Movimiento y Reposo y que desde un punto de vista más general son aquellos gestos que conforman los gestos más amplios y por ende las cinco secciones de la obra.

1 - 4	5 - 20	21 - 36	37 - 42	43 - 53	54 - 61	62 - 74	75 - 76	77 - 92	93-106
-------	--------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	--------

Figura 9

4.4.2 Forma y Timbre

No es coincidencia el hecho de que en los compases 21 y 74 haya un cambio de baquetas en la marimba. Éstos coinciden con aquellos expuestos en el numeral 4.4.1 donde se muestran como momentos en los que la pieza encuentra un punto de giro o inflexión y que formalmente hacen parte de inicio y cierre, respectivamente, de dos de las cinco secciones allí mencionadas.

De igual manera, pero menos evidente, parte del papel que cumplen en general en la obra los recursos tímbricos aplicados mayoritariamente a la flauta y al violonchelo está dirigido a situarlos en el rol de Impulso, o Resonancia que hacen parte directamente de la conformación del gesto. En esta medida el timbre se muestra como un agente delimitador del flujo de energía, que conforma las micro secciones, que a su vez forman parte de las 5 secciones de la obra teniendo, como se dijo, de manera menos evidente pero sí presente, una influencia en la forma.

5. COMENTARIO FINAL

Generalmente cuando buscaba una influencia extramusical que pueda fundar y enmarcar un trabajo como este, esa influencia se mantenía durante el trabajo composicional, y si bien podía variar su enfoque en la medida en que el proceso se va desarrollando, ese cambio no desemboca en descartar dicha influencia. De hecho, lo que sucedía es que se hacía prudente acotar las fuentes o temáticas y así poder profundizar tanto como aquellas temáticas lo necesitaran.

Algo particular de este trabajo es que ese proceso se dio de forma contraria o simplemente no se dio.

Aquella lectura del texto de Lao Tze, a grandes rasgos llevó, cuando el proceso composicional empezaba, a descartarlo como fuente, contexto o directriz de la música. El entendimiento de los planteamientos en ese libro expuestos, me hizo evidente que aquello que buscaba fuera de la música, estaba presente en ella.

Por ejemplo, aquello que en el trabajo describo como Causa y Efecto, que en el libro se plantea con términos de Yin y Yang y del modo en que interactúan entre sí los Cinco Elementos, son aspectos que en la música y en el sonido están presentes de manera dinámica y que no necesitaban de un contexto. Aquel flujo de energía y la lógica presente en el planteamiento de la línea Impulso, Ataque, Movimiento y Reposo que direccionó la gestualidad de la composición, es una interpretación de las características mismas del sonido.

Por eso, cuando saqué de la obiedad que en la música y en el comportamiento mismo del sonido estaban los planteamientos que buscaba y que fundarían la pieza, todo el contexto extra musical que hasta ese entonces se venía forjando fue descartado de inmediato.

Ahora bien. Si tanto se ha afirmado que el contexto extra musical fue descartado, ¿por qué se cita el texto y se da una explicación de los planteamientos que tendrían una relación con este trabajo?

La razón fue que esa fue la manera en que el trabajo se dio. Escoger la idea de hacer un trabajo extra musical, llegar a la lectura del Dao De Jing, encontrar en él parámetros similares a aquellos que se buscaban para adelantar la composición, y posteriormente, tomar la decisión de descartarlo y de asumir la posición de hacer la obra con una interpretación personal del comportamiento del sonido son todos eventos que hicieron parte de la construcción de este trabajo.

Uno de los objetivos de este trabajo es mostrar el proceso que sucedió y no citar cada uno de los momentos que por los que pasó era mostrar solo una parte de ella, y entendiendo que el hecho de descartar una esencia extra musical hace parte del proceso y es una decisión importante, que determina la música misma, no podía dejarse de lado ni omitir su existencia.

6. BIBLIOGRAFÍA

“The Tao Te Ching”, Lao Tzu, Duncan Baird Publishers, 2006, año de edición