



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE POSTGRADO Y POSTÍTULO

FLUJO CONTINUO

Una aproximación dialógico-musical a la composición

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

CRISTIÁN GAETE SILVA

PROFESOR GUÍA:
ANTONIO CARVALLO PINTO

SANTIAGO DE CHILE
2015

AGRADECIMIENTOS

A mis padres por el apoyo incondicional.

A Alfredo y Joaquín, cuyas conversaciones e ideas hicieron posible esta tesis.

A Josefina porque siempre cuento con su apoyo.

A Valentina por escuchar, quizá el valor máspreciado por un músico.

A Antonio por su guía y diálogo durante estos años.

A Rodrigo Aguirre por su invitación a improvisar y a reflexionar.

A Julio Torres por su siempre generosa disposición.

A Juan Manuel Quinteros por el arduo trabajo.

A todos mis amigos en la música.

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	1
1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	3
2. LA MÚSICA COMO FENÓMENO INDETERMINADO EN OCCIDENTE (BREVE CONTEXTO HISTÓRICO)	6
2.1. JOHN CAGE Y LA ESCUELA DE NUEVA YORK.....	8
2.2. INDETERMINACIÓN EN LA MÚSICA EUROPEA.....	12
3. INVESTIGACIÓN Y REFLEXIONES FILOSÓFICAS COMO MEDIO DE LEVANTAMIENTO DE UN TRASFONDO ESTÉTICO PARA LA OBRA FLUJO CONTINUO	17
3.1. LA INTERPRETACIÓN NO SE REDUCE A REGLAS.....	18
3.2. ACCIÓN DIALÓGICA.....	22
3.3. UNA PERSPECTIVA HILEMÓRFICA DE LA MÚSICA	23
3.4. IMPROVISACIÓN MUSICAL.....	26
3.5. MI POÉTICA.....	29
4. ANÁLISIS DE LA OBRA FLUJO CONTINUO	36
4.1. ASPECTOS FORMALES.....	37
4.2. REACCIONES (ALGUNOS ASPECTOS DE LA DIMENSIÓN DIALÓGICA).....	43
4.3. TRATAMIENTO DE LAS ALTURAS.....	52
4.4. TRATAMIENTO RÍTMICO.....	62
4.5. TÉCNICAS EXTENDIDAS.....	69
5. CONCLUSIÓN	73

**6. APÉNDICE: CRONOLOGÍA DE 50 OBRAS INDETERMINADAS
RELEVANTES..... 75**

7. BIBLIOGRAFÍA..... 77

8. ANEXO: PARTITURA FLUJO CONTINUO..... 79

Introducción

“La verdad no surge ni se encuentra dentro de la cabeza de una persona individual, surge en medio de la gente que colectivamente busca la verdad, en el proceso de su interacción dialógica” (Bajtín, 1984, p.110)

La presente tesis surge a partir de mi experiencia como compositor de música docta e intérprete en el uso de la improvisación. El propósito consiste en explorar el entendimiento de las posibilidades expresivas de la indeterminación en la composición musical. Esto puede ser importante a mi juicio debido a que los procesos de indeterminación podrían develar una cualidad importante de la música instrumental: a saber, que tanto la escritura como la indeterminación de la ejecución se despliegan a través de un trasfondo de entendimiento compartido entre el compositor y los intérpretes. Así, existe una dimensión social y pública en el entendimiento de una obra.

En mi experiencia como intérprete, me he dado cuenta de que al participar en improvisaciones colectivas se generan una variedad de posibilidades comunicativas. Los participantes están mutuamente influidos por procesos comunicativos interpersonales que muchas veces expresan una identidad conjunta.

Sin embargo, la improvisación no es todo en el fenómeno de la indeterminación. El compositor puede proponer ciertas texturas que de por sí no son definibles como un algo estático, sino intencionalmente un algo que se “mueve”. Por ejemplo, puede proponer ciertas ideas por separado a los intérpretes, que sean luego integradas por otros en el acto, emergiendo así una nueva idea que en cada interpretación será diferente.

Mi idea central es que la comunicación, entendida tradicionalmente de forma individualista en un esquema de emisor-mensaje-receptor, oculta aspectos generativos de la comunicación que pueden servir para entender los fenómenos de indeterminación. Mediante la obra que propongo en esta tesis, intentaré expresar que la música es un fenómeno de comunicación humana que trasciende la capacidad de describir proposicionalmente (o verbalmente) emociones o intenciones. Para intentar lograr esto, mi obra supone dar espacio a que ocurran situaciones de co-participación que se legitiman por su entendimiento en la práctica de la actividad.

Así, surge la pregunta que guía esta investigación exploratoria: ¿cómo se puede utilizar la indeterminación para expresar o develar la compleja acción dialógica entre compositor e intérpretes en la presentación de la música?

1. Planteamiento del problema

Seguir las prescripciones de un compositor es un asunto complejo que requiere una interpretación satisfactoria al interior de una práctica. La problemática es tal que la interpretación nunca puede reducirse al mero establecimiento de reglas en forma proposicional (Wittgenstein, 1967).

La música es entonces, desde esta perspectiva, necesariamente un fenómeno indeterminado. Todo intérprete, por mucho entrenamiento que tenga, siempre enfrenta la música como un problema interpretativo. Entender y producir música puramente instrumental requiere algún nivel de interpretación humana, y en este sentido, manifiesta necesariamente algún grado de indeterminación.

El compositor nunca ofrece la música misma, sino que ofrece algo –por ejemplo una partitura– que en el mejor de los casos, en conjunto con una interpretación, puede producir música materialmente (Gadamer, 2004). Lo relevante es que la indeterminación de la interpretación no tiene que ver con la ausencia de toma de decisiones, sino con la imposibilidad de predecir o prever el curso de parte o del total del proceso de ejecución de una obra desde la

partitura. Uno no podría predecir la totalidad de la ejecución en virtud de la partitura, y sin embargo, la ejecución de la obra resultar comprensible.

Este tipo de indeterminación puede relacionarse directamente con una elección real por parte del compositor. El compositor puede tomar decisiones y gatillar cierta indeterminación en la interpretación. Sin embargo, para que el resultado cobre sentido, el intérprete debe saber “seguir las reglas del juego”¹. Por ejemplo, en “Laborintus II”, Luciano Berio (1965) escribe en una sección de la parte de percusión sencillamente “tempo jazz very fast”. ¿Significa esto que Berio estaba dejando de tomar una decisión importante en su obra? ¿No se imaginaba acaso el (o los) posible resultado sonoro de la instrucción? ¿Debió haberlo escrito con mayor precisión? ¿O tal vez entendió que la mejor manera de lograr el resultado que esperaba consistía en escribir esas cuatro palabras y confiar en el “trasfondo musical” del intérprete; confiar justamente en su habilidad interpretativa? ¿Acaso Beethoven no hacía algo similar al no necesitar, por ejemplo, llenar de indicaciones dinámicas o articulaciones sus partituras? En el trasfondo cultural decimonónico eso no era necesario; el intérprete sabía seguir la instrucción, la regla, por compartir un lenguaje en común con el compositor, y podía —e incluso era frecuentemente deseable— prescindir de una sobrecarga notacional. Para el tiempo y la cultura musical de Beethoven, exagerar la precisión en la notación era escribir mal, no entender el

¹ Ver apartado “La interpretación no se reduce a reglas”.

juego musical de esa tradición. En este sentido, la partitura muchas veces esconde más de lo que revela², y es el ejecutante el que debe tener la experticia para saber interpretar adecuadamente el sentido de la obra propuesta por el compositor.

Así, existe una dimensión social y pública en el entendimiento de una obra. Tanto la escritura como la indeterminación de la ejecución se despliegan a través de un trasfondo de entendimiento compartido. La partitura es un método muy efectivo para recordar la música, pero esta siempre depende para desplegar su significado de un acto compartido en el mundo. De esta manera, entender algo siempre involucra una acción improvisada (Wittgenstein, 1967).

Si el conocimiento se despliega en el tiempo y el espacio y no se especifica de antemano como un conjunto de reglas o preceptos, ¿cómo se puede utilizar la indeterminación para expresar o develar la compleja acción dialógica entre compositor e intérpretes en la presentación de la música?

² En este sentido, Heinrich Schenker afirmaba que “los símbolos de la notación en realidad esconden más de lo que hacen explícito” (Cook, 1990, p. 122)

2. La música como fenómeno indeterminado en occidente (breve contexto histórico)

La indeterminación en la música docta occidental ha sido usada desde hace siglos, pero solo hasta hace poco tiempo, no más allá de setenta años, comenzó utilizarse de manera sistemática, dando lugar incluso a ciertas “escuelas” de composición. Revisando la historia del siglo XX, uno podría concluir que han existido al menos tres tendencias principales en el uso de la indeterminación:

En primer lugar la Música de Azar (Chance Music) que utiliza la indeterminación durante el proceso de composición de la obra. Una vez terminada, la partitura es interpretada igual que una partitura de música tradicional. El compositor más representativo de esta tendencia es el estadounidense John Cage.

La segunda es la así llamada Música Aleatoria, que despliega la indeterminación en el nivel de la interpretación. El intérprete debe tomar decisiones que terminarán afectando una parte o el total del resultado final incluso en aspectos formales. Aquí encontramos compositores como Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen y Luciano Berio, entre otros.

En tercer lugar está la Música Estocástica, que hace uso de las probabilidades en la composición de la obra mediante algoritmos matemáticos bien precisos, llevándola a ser casi literalmente una “construcción arquitectónica.”

A veces, como en Cage, la música de azar puede convivir con la aleatoriedad. La Indeterminación en el sentido modernista del término, surgió más o menos contemporáneamente al Serialismo Integral alrededor de 1950. Como en muchas tendencias artísticas de la época, el ambiente de posguerra y la devastación de Europa pusieron en crisis la hasta entonces casi incuestionable confianza en la razón. El positivismo lógico sostenido por el Círculo de Viena en la filosofía de la ciencia y el desarrollo tecnológico logrado hasta entonces, parecían evidencias portentosas de hacia dónde debía avanzar la humanidad. Con el resultado final epitomizado por el bombardeo atómico de Hiroshima y Nagasaki la humanidad, los intelectuales y artistas del momento, se enfrascaron en una crisis que terminó cuestionando seriamente el valor de la racionalidad y su propósito.

La nueva corriente filosófica del Existencialismo parecía tener la respuesta con su crítica demoledora al sentido de la razón. En términos simples, Sartre planteaba la disyuntiva más o menos así: si para tomar una decisión la tomo en virtud de razones, entonces no es mi decisión, ya que es la única opción que

tengo. En cambio, si soy yo el que decide, entonces esta elección está basada en un capricho irracional. Las cosas son buenas porque yo las elijo. La decisión ética es de corte subjetivo.

Otros buscaron la solución en un enfoque anti-intelectual de origen oriental, como por ejemplo el Budismo Zen. De acuerdo a Richard Taruskin:

Meditación en japonés, el Zen es una disciplina mental anti intelectual que apunta a la iluminación espiritual repentina rechazando sistemáticamente la seguridad ilusoria del pensamiento racional, el que considera como contrario a la naturaleza. Sus métodos principales son *zazen*, largas sesiones de contemplación ritual con la mente despejada de toda expectativa, y *koan*, acertijos y refranes deliberadamente paradójicos, a veces acompañados de castigos corporales por respuestas incorrectas (esto es, sería lógico) como forma de terapia de aversión (Taruskin, 2009, p. 62).

En este contexto social, el Serialismo Integral y la Indeterminación se abrieron camino. A continuación, haré una descripción general de algunos exponentes históricamente representativos de la indeterminación musical.

2.1) John Cage y la escuela de Nueva York

La indeterminación fue una idea que Cage habría alcanzado como herramienta necesaria para lograr el propósito de su obra artística, con una

carga conceptual considerable. Influenciado por Edgar Varese, describió dos principios básicos que le darían forma a su música en los años 40 y lo llevarían eventualmente a la indeterminación en los 50. El primero consistía en extender –o incluso sustituir– el concepto de música por el de “organización de sonidos.” Todo sonido puede ser musical, y el silencio es estructuralmente equivalente al sonido. El segundo dice que los métodos de escritura musical de entonces, van a ser inadecuados al enfrentarse al campo completo de los sonidos (Taruskin, 2009, p. 56).

“Para Cage entonces, cada unidad musical existía más o menos por sí misma, esencialmente independiente de cualquier relación que pudiera tener con otras unidades. Un sonido musical no se derivaba de los sonidos que lo precedían, ni tampoco implicaba los que le seguían. Simplemente *era*. De acuerdo a esta concepción, la música *no tiene propósito*. Sus componentes no tienen significado -esto es, no hay conexión discernible entre uno y otro. Más aún, Cage *a propósito* buscó esa *falta de propósito*, y fue esta búsqueda la que eventualmente lo llevó a adoptar la indeterminación. Para 1951, había llegado a creer que la única manera en que podía crearse una música verdaderamente sin propósito era deshaciéndose completamente de la intervención humana en el proceso compositivo, removiendo al compositor *de las actividades de los sonidos* para que pudieran simplemente *ser ellos mismos*. El compositor debe *renunciar al deseo de controlar el sonido, despejar su mente de música, y comenzar a descubrir medios para dejar a los sonidos ser ellos mismos más que vehículos para teorías de expresiones de los sentimientos humanos hechas por el hombre*.

Esta creencia llevó a Cage a introducir operaciones de azar en el proceso compositivo...” (Morgan, 1991, p. 362).

Desde fines de los años 40, influenciado por la filosofía asiática, Cage opuso la idea del arte como “imitación de la Naturaleza en su manea de operar” a la de

arte como “expresión de las emociones”. De esta manera, comenzó a rechazar la autoexpresión como fin del artista. Una vez dijo “He determinado dejar la composición a menos que pueda encontrar una mejor razón para hacerla que la comunicación.” La razón que encontró era de carácter espiritual. El propósito de la música era “cambiar la mente, para que se abra a la experiencia, que es inevitablemente interesante.”³

A comienzo de los 50, Cage tenía la idea de impersonalizar sus productos artísticos. Después de varios procedimientos para intentar ese propósito, Christian Wolff le llevó una copia del I Ching, el “Libro de los cambios” chino. El usuario del I Ching lanzaría tres monedas seis veces para consultar el libro de predicciones. Cage pudo convertir el método de la moneda en un medio para eliminar sus hábitos o deseos como factores para hacer decisiones composicionales. Después utilizaría otros medios para lograr ese propósito, como por ejemplo, la ubicación de estrellas en un mapa para determinar la naturaleza y sucesión de los sonidos. Así podría eliminar relaciones intencionales entre los sonidos.

En esta década, los compositores Morton Felman, Earle Brown y Christian Wolff trabajaron en la escena neoyorquina en relación a Cage. En un momento de experimentación de varios campos artísticos, recibieron influencia de las

³ Taruskin, 2009, p. 62

artes visuales, particularmente del expresionismo abstracto en la pintura. Esto fue determinante en el desarrollo de nuevas notaciones gráficas, como las cinco composiciones tituladas “Proyección”, de Feldman, o las siete piezas tituladas “Folio”, de Brown, en las que se requiere que los intérpretes compongan un material sonoro a partir de ciertos límites impuestos por el compositor mediante una notación no tradicional.

A diferencia de las motivaciones filosóficas de Cage, a Feldman parecía interesarle más el efecto práctico de la música. A partir de ciertos procedimientos indeterminados, podía lograr ciertas texturas que en caso de ser escritas con precisión, hubieran producido partituras excesivamente complejas, que desde el punto de vista práctico de los ejecutantes serían poco viables. Y, en todo caso, una partitura así de compleja llevaría de todos modos a producir música indeterminada, sonidos que no estarían directamente representados en la partitura. Así, el interés de Feldman por la escritura gráfica e indeterminada tenía más que ver con el resultado mismo de la música que con asuntos sociales, políticos o filosóficos (Morgan, 1991).

2.2) Indeterminación en la música europea

Boulez, al igual que Cage, veía a mediados del siglo XX la composición musical como un “objeto” autónomo, independiente de los deseos y sentimientos del compositor. Esto era parte del trasfondo del Serialismo Integral señalado más arriba.

Boulez, Stockhausen y otros serialistas se dieron cuenta de que mientras más se planeaba una composición con métodos seriales, más azaroso tendía a ser el resultado sonoro (Morgan, 1991). Esto los llevó a aproximarse al serialismo de una manera más libre, introduciendo elementos indeterminados e intuitivos.

Tenían poco interés en la indeterminación de los procesos de composición como Cage. Intentaban crear formas complejas, multidimensionales en que la estructura total fuera en parte variable. La idea de que ciertas unidades formales podían ser reorganizadas sin destruir su sentido era en el fondo compatible con la idea serialista de que todo el material musical estaba sujeto por igual a ser permutado.

Esta última es la idea de la “aleatoriedad controlada” de Boulez. En “Alea” (dado en latín), su manifiesto acerca de la materia (Boulez, 1964), él describe el concepto de “forma abierta”⁴. Su origen estaría en la literatura francesa desde Mallarmé y no en las ideas de Cage (Taruskin, 2009 p. 65). En el escrito, Boulez critica el uso del azar en la composición como un traspaso de responsabilidades desde el compositor al intérprete. Para él, la libertad dada al intérprete debe estar controlada por la estructura total de la obra. La falta de toma de decisiones (transferida a cálculos numéricos o al intérprete) en el compositor señalaría un miedo a abordar el problema real de la composición. Esto se debería a una debilidad en los métodos compositivos o al deseo de introducir la subjetividad del intérprete o del oyente en la obra. Además se explicaría por un rechazo de una estructura preestablecida y por el deseo de crear una complejidad renovada y móvil. Habría una necesidad de destruir cualquier estructura inmanente. Esto para Boulez es renunciar a la tarea del compositor, al “legítimo deseo de construir una especie de laberinto con varios circuitos”⁵. Para él esto es sencillamente una locura.

Sin embargo, Boulez propone que es una “locura útil”. Así, propone que la indeterminación puede ser utilizada satisfactoriamente, en la medida que no traspase la responsabilidad del compositor a otro factor (números o intérpretes).

⁴ Este concepto lo discute Umberto Eco en “Obra abierta” (Eco, 1962)

⁵ Boulez, 1964, p. 45

El intérprete toma ciertas decisiones pero siempre dentro del marco general de una estructura dada por el compositor.

Otra manifestación relevante del uso de la indeterminación en Europa se debe principalmente a Iannis Xenakis. Este compositor mantuvo una actitud crítica tanto hacia el serialismo integral como a la música de azar de Cage. Basando su música en fórmulas matemáticas de probabilidades, rechazó el primero afirmando que es ininteligible, ya que el supuesto proceso de escucha que este implica es utópico debido a nuestra propia limitación cognitiva. Respecto a la música de Cage, valoró su intento por hacer algo distinto y opuesto a la tendencia absolutista de los serialistas, pero criticó, al igual que Boulez, la excesiva confianza en los intérpretes y la improvisación. Para Xenakis es un privilegio del compositor determinar sus obras hasta el más mínimo detalle (Taruskin, 2009).

A pesar de esto, Xenakis consideraba que la determinación total y la indeterminación podían integrarse en un discurso coherente. Su famosa obra "Metastasis", intenta esta realización. Esta obra funciona de manera similar a cómo se constituye la estructura de un árbol⁶. En un árbol, las hojas y ramas tienen poca importancia por sí mismas para poder reconocer el árbol con la forma, por ejemplo, de un pino. Sin embargo, existe en la relación entre hojas y

⁶ La analogía del árbol es mía. Xenakis utilizaba conceptos como "nubes" o "galaxias" para referirse a algo similar.

ramas cierta tendencia “estadística” que configura la estructura total que nos hace reconocer el árbol como un pino. Del mismo modo en “Metastasis”, las notas a nivel micro tienen poco peso por sí mismas (son indeterminadas), e incluso podrían “contradecir” el discurso total de la obra. Sin embargo, estas notas responden a un diseño macro, en el que todas tienden estadísticamente a una estructura total (determinada). Xenakis llamó a esta técnica composicional “música estocástica”, tomando el nombre del matemático suizo del siglo XVIII Jacques Bernoulli.

Sin embargo, para Xenakis las matemáticas son solo una herramienta composicional, y no tenía mayor problema para ajustar sus cálculos por motivos meramente musicales o artísticos, más allá de la regla estadística abstracta.

Por último quisiera hacer alusión a la llamada “música Intuitiva”, término acuñado por Stockhausen, quien utilizó la indeterminación en un nivel más libre durante los años '60. Escribió obras para pequeñas agrupaciones, como “Plus/Minus” (1963), “Prozessions” (1967) y “Kurzwellen” (1968) en las que pedía improvisar a los intérpretes siguiendo ciertas instrucciones bien precisas, utilizando cierto material preexistente. Esta idea tuvo su punto álgido en “Aus den sieben Tagen” (1968) (“De los Siete Días”), donde pide a los intérpretes que toquen intuitivamente a partir de ciertos textos. Stockhausen explicaba la música intuitiva así:

Música que viene tanto como sea posible puramente de la intuición, que en el caso de una agrupación de intérpretes que tocan intuitivamente, debido a su “retroalimentación” mutua, es cualitativamente más que la suma de sus “ideas” individuales (Morgan, 1991, p. 374).

Stockhausen explicaba que, curiosamente, distintas ejecuciones de un mismo texto han tenido rasgos característicos en común. Esto le hizo pensar que “algo” estaba sucediendo ahí. Había algo con sentido, y por tanto no era meramente ruido caótico ni una especie de engaño artístico. De hecho para él, en el instante en que comenzaban a aparecer sonidos “conocidos”, identificables con algún estilo, era cuando se perdía el sentido.

3. Investigación y reflexiones filosóficas como medio de levantamiento de un trasfondo estético para la obra Flujo Continuo

En esta parte de la tesis voy a desarrollar algunas ideas de pensadores contemporáneos que han influenciado la composición de la obra Flujo Continuo, para luego explicitar parte del trasfondo estético de mi poética. Tanto las ideas como la obra se han desarrollado de manera paralela, de manera que ninguna es el resultado o causa directa de la otra. Más que hacer una demostración filosófica con argumentos exhaustivos, mi intención es hacer una exploración filosófico-musical de ciertas ideas que han gatillado una aproximación personal tanto hacia el oficio de la composición y la escucha musical, como al interés por la filosofía. Así, la obra de esta tesis está íntimamente ligada a un proceso reflexivo. Estas ideas se relacionan con la naturaleza de la comunicación humana, y específicamente para el caso, de la música instrumental. Involucran una posición personal ante el significado de la música, y por tanto con una aproximación personal ante el oficio de la composición y su propósito.

Esto tendrá repercusiones para una reflexión acerca del texto (partitura), su relación dialógica con la interpretación, el papel del compositor e intérprete en la obra, y para el desarrollo personal de una poética composicional en la que

elementos de improvisación y/o indeterminación de la ejecución cumplen un rol fundamental.

Quiero insistir en que la descripción de estas visiones está simplificada y que hay muchas ramas de pensamiento en torno a esto. Para el fin de mi tesis, me parece suficiente hacer una exposición general, ya que mi intención es desarrollar un contexto (un trasfondo) dentro del cual se entienda cómo surgió la idea de la obra.

3.1) La interpretación no se reduce a reglas

En sus Investigaciones filosóficas (1967), Wittgenstein plantea una distinción entre una regla o instrucción por una parte y su entendimiento práctico por otra. Entender una regla es saber seguirla en la práctica, pero la regla no nos dice cómo llevarla a cabo.

Imaginemos que a un sujeto su mujer le pide que vaya al supermercado desde su casa con una lista de compras que dice: “café”, “leche”, “frutas”, “pan”, etc. La persona, si entiende las instrucciones, va a ir al supermercado a comprar los elementos de la lista y los va a llevar a su casa de vuelta. Sin embargo, la lista no señala cada detalle de cómo es que debe llevar a cabo la

tarea. Nada dice acerca de cómo encontrar cada uno de los productos en el supermercado. Nada indica que camine al pasillo N°4 donde se encuentra la leche, ni qué leche específicamente debe comprar. Tampoco está explicitado que lleve después el carro de compras a su auto, que conduzca a casa con precaución y que finalmente guarde los alimentos en la despensa o en el refrigerador.

Si la persona tiene dificultades para seguir las instrucciones, entonces va a llamar a su mujer y esta le va a entregar algunas instrucciones más. Puede pedir indicaciones de cómo llegar al supermercado, dónde se encuentran algunos productos al interior de este, que elija el más barato pero de buena calidad, etc. Mientras menos sepa de la actividad, más instrucciones va a requerir. Sin embargo, en último término, la persona debe llegar a un punto en que entienda (sepa cómo seguir) la instrucción, sino entender sería una empresa interminable.

Así, parece haber una gama de cosas necesarias para llevar a cabo una tarea de manera satisfactoria que no se encuentran en las instrucciones mismas (Wittgenstein, 1967). ¿Por qué no tenemos que entregar infinitas instrucciones para que alguien lleve a cabo una tarea de manera correcta?

Seguendo a Wittgenstein (1967), Charles Taylor (1995) argumenta que las personas siempre entienden las cosas en contraste con un trasfondo que dan por sentado y en el cual confían. Así, cuando no se entienden, lo que hacen para comunicarse es intentar formular (explicar, dar razones) explícitamente su trasfondo de entendimiento de una manera nueva. El sujeto que va al supermercado puede pedir a su mujer que le dibuje un mapa para llegar al lugar, y así ella explicitarle parte de su trasfondo para que le entienda mejor. Pero el mapa no puede contener *todos* los detalles de la ruta que debe seguir. El sujeto tiene un sentido de ubicación y entiende dónde están ciertos lugares representados en el mapa, a pesar de que el dibujo carezca de una cantidad de detalles que existen en el camino.

De esta manera, Taylor (1995) explica que para actuar de manera inteligente y sensible en el mundo, las personas muchas veces lo hacen desde un entendimiento implícito de las cosas. Este entendimiento siempre está ahí, haya o no una reflexión de por medio. Si se hacen formulaciones explícitas de una actividad, estas solo son comprensibles en contraste con el trasfondo del entendimiento implícito. Así, hay una variedad de cosas que las personas ya saben hacer, y las instrucciones sirven solo como recordatorio de lo que está implícito; para explicitar parte de lo necesario para que sean ejecutadas correctamente.

Para Taylor (1995), entender es un fenómeno que ocurre en una práctica social. Esto quiere decir que lo principal de ser persona no es ser un lugar de representaciones o pensamientos del mundo, sino que es estar involucrado en prácticas sociales. De esta manera, él sitúa –y en esto sigue a otros pensadores como Heidegger, Merleau-Ponty, Ryle y Wittgenstein– el principal lugar del entendimiento en la práctica. “Situación nuestro entendimiento en prácticas es verlo como implícito en nuestra actividad y por consiguiente como yendo más allá de lo que logramos formular en representaciones.”⁷

Entender una regla es entonces saber seguirla, es acceder a un trasfondo práctico del entendimiento. Entender no se reduce a reglas, ya que en su ejecución siempre va a haber en juego algún aspecto indeterminado. En último término, siempre existe una condición improvisada al ejecutar una tarea. (Wittgenstein, 1967)

Así, según Taylor (1995) las personas no funcionan como una máquina que ejecuta causalmente sus pensamientos. Las personas saben hacer muchas cosas en el mundo sin tener que hacer previamente –ni consciente ni inconscientemente– ningún acto reflexivo. Normalmente se mueven en el mundo sin tener que formular explícitamente su trasfondo.

⁷ Taylor, C. 1995, p. 170

3.2) Acción dialógica

Taylor (1995) llama actos “monológicos” a los que pertenecen a un agente individual y actos “dialógicos” a los que son de más de uno. Para él, una visión monológica del entendimiento no logra captar que en muchos casos las personas participan de un agente integrado, y que una acción no se entiende por sus partes separadas.

Piensa en dos personas aserruchando un tronco con una sierra a dos manos o en una pareja bailando. Un rasgo muy importante de la acción humana es el ritmo, la cadencia. Todo gesto apropiado, coordinado tiene un cierto flujo. Cuando lo pierdes, como sucede ocasionalmente, caes en confusión, tus acciones se vuelven ineptas y descoordinadas. Similarmente, la maestría de un nuevo tipo de acción habilidosa va junto con la habilidad de dar a tus gestos el ritmo apropiado. (Taylor ,1995, p. 172)

Además, Taylor (1995) señala que hay actividades humanas que van más allá de su ejemplo de leñadores y bailarines, esto es, más allá de la “mera coordinación”. Existen actividades que se van formando en el momento que ocurren, a partir de un diálogo entre los integrantes del agente. Este diálogo puede dar lugar a situaciones inesperadas pero con sentido. Un ejemplo de esto es una conversación. Aquí pueden ocurrir acciones que no están coordinadas de antemano, sino que se van formando en el momento. Esto no quiere decir que no exista cierto orden en lo ocurrido, sino que la participación

misma no está planeada de antemano. Es una participación espontánea, pero no por esto caótica.

“Las conversaciones con cierto grado de facilidad e intimidad se mueven más allá de la mera coordinación, y tienen un ritmo en común. El interlocutor no solo escucha, sino que participa asintiendo con la cabeza(...) y cosas por el estilo, y en cierto punto el “giro semántico” pasa hacia al otro por un movimiento en común. El momento apropiado es sentido en conjunto por ambos compañeros en virtud del ritmo en común. El desinteresado y el hablador compulsivo diluyen la atmósfera de cordialidad porque son insensibles a esto...” (Taylor, 1995, p. 172)

Así, para Taylor (1995), una acción es dialógica cuando la identidad del agente depende esencialmente de que sea compartida. Nuestra identidad nunca está simplemente definida en términos de nuestras propiedades individuales, sino que se sitúa siempre en el espacio social.

3.3) Una perspectiva hilemórfica de la música

Aristóteles desarrolló una teoría metafísica que afirma que toda entidad natural (sustancia, del griego *ousia*) consiste en dos principios intrínsecos: materia (*hylé*) primera y forma (*morphé*) sustancial⁸. Esta es una unidad indisoluble, ya que ambos principios son inmanentes (se encuentran “dentro” de la sustancia). De este modo, para Aristóteles ni la materia ni la forma pueden

⁸ Ver Shields, C. 2015

existir de forma aislada. Si bien es cierto que la esencia (identidad) de una sustancia está dada por su forma, para Aristóteles esta es inconcebible sin una materialidad que la exprese.⁹

En sintonía con la teoría hilemórfica, Gadamer (2004) plantea que una obra de arte puede entenderse como un compuesto de materia y forma. Así, su modo de ser se parece a la de un juego. Un juego requiere ser llevado a cabo (esto es, requiere materialidad), y si se juega bien este puede ser reconocido como el tipo particular de juego que es (expresa una identidad de juego). Así mismo, la ejecución (materialidad) de una obra de arte, se puede entender como la “presentación” (*Vorstellung*) de una forma. En palabras de Gadamer (2004), el juego adquiere la condición de arte cuando se “transforma en estructura (*Gebilde*)” (p. 110).

De esta manera, la visión de Gadamer (2004) es estructuralista pero no idealista. Él concibe la obra de arte como algo que se presenta mediante los jugadores (compositor, intérpretes, audiencia). La obra es el proceso que se despliega mediante la participación de cada uno de ellos, necesita de su mediación para auto-presentarse. Al igual que en Aristóteles, una sustancia

⁹ Esto se enmarca en el contexto de la Teoría de Causación de Aristóteles que funciona como explicación del problema del movimiento. Este tendría cuatro causas: causa eficiente, causa material, causa formal y causa final.

necesita de materia para poder existir y su forma carece de sentido por sí misma.

Así, la obra de arte tiene el carácter de movimiento, de un proceso más que de un objeto estático. Sin embargo, la obra también es el producto (*ergon*), pero este producto puede variar en cierta medida en cada una de sus presentaciones. “Como tal, el juego –incluso los elementos inesperados de la improvisación – es repetible y por tanto permanente. Tiene el carácter de una obra, de un *ergon* y no solo de *energeia*. En este sentido lo llamo una estructura (*Gebilde*)”.

De esta manera, la obra se juega en cómo se presenta una forma. Pero esta presentación no solo consiste en re-presentar o “imitar” en forma trivial algo que ya existe. La obra de arte va a ser tal en la medida que muestre algo del mundo de manera no meramente imitativa, sino como un artefacto que revela nuevos aspectos del mundo, que se presentan, se crean en la misma obra. En este sentido, Gadamer (2004) señala que la obra de arte es reveladora de una “verdad”.

3.4) Improvisación musical

Bailey (1993) dice que la improvisación “goza de la curiosa distinción de ser la más ampliamente practicada de todas las actividades musicales y la menos reconocida y entendida”¹⁰. Explica que es esencialmente no-académica, y que cualquier intento por documentarla debe de alguna manera ser una representación equivocada, opuesta a su propósito.

A pesar de negar la posibilidad de documentar la improvisación, en una aparente paradoja, Bailey (1993) señala luego que de todos modos hará el intento. Explica que va a describir la improvisación desde la experiencia de los que la usan. Como improvisador, él considera que hay una parte de la improvisación que difícilmente puede entenderse por su resultado y que quizá solo los involucrados en el proceso pueden comprender. Así, Bailey (1993) señala: “...no hay una teoría de la improvisación generalizada o ampliamente sostenida y yo pensaría que es evidente que la improvisación no tiene existencia afuera de su práctica.”¹¹ (p. x).

La paradoja es solo aparente entonces, porque si se considera el entendimiento a partir de las ideas de Taylor (1995), la situación cambia. Desde

¹⁰ Bailey, D. 1993, p. ix

¹¹ *Ibíd.*, p. x

esta perspectiva, el problema no es la naturaleza no-académica o no documentable de la improvisación, sino su entendimiento a partir de su representación, como un mapa de la práctica abstraído de la situación social. Alguien bien podría documentar situaciones de aprendizaje de una improvisación sin reducir esta al documento y ser –como de hecho sucede en muchos casos– de gran ayuda como soporte para la práctica situada.

Bailey (1993) distingue entre *improvisación idiomática* e *improvisación no-idiomática* como dos de sus manifestaciones principales. La primera toma su identidad de la expresión de un idioma, como el jazz o la música barroca. La segunda se acerca a la llamada *improvisación libre*, y no está atada a expresar una identidad idiomática en particular.

Según Bailey (1993) algunos improvisadores rechazan el término improvisación, debido a su connotación en el lenguaje ordinario como algo sin preparación, frívolo, sin diseño ni método. Todo esto, no se condice con la experiencia de los improvisadores, que saben que su actividad necesita preparación y compromiso.

Esto es inevitable solo si se reduce el entendimiento a una visión en la que toda acción es precedida por el procesamiento de un concepto, para luego ejecutar mecánicamente una acción causal. Así, siguiendo las ideas de Taylor

(1995) algo que se ejecuta e inventa en el momento no sucede necesariamente “sin preparación” o de manera “frívola”. De la misma manera, algo que se despliega en el tiempo por primera vez sin una representación previa, no está necesariamente “sin diseño ni método”, o “sin estructura”, sino que puede ser espontáneo y tener sentido para quien comparte o participa de su actividad en la práctica. Desde esta perspectiva la estructura es una consecuencia, no una causa de la práctica.

Parece entonces que en la improvisación está implícita la idea de entendimiento práctico de Taylor. Según el Diccionario Grove de Música y Músicos (citado en Bailey, 1993), improvisación es “El arte de pensar y ejecutar música simultáneamente.” Pero a mi juicio, por más que una persona aprenda armonía o conceptualice algunas ideas formales, difícilmente va a lograr una buena improvisación si no tiene el ejercicio de una práctica que no se reduce a reglas. Por otra parte, cuando un músico lo logra, siguiendo el planteamiento de Taylor (1995), lo hace porque conoce la práctica y no porque realiza infinitos procesamientos mentales que anteceden inmediatamente a la ejecución.

De esta manera, considero que el concepto de improvisación tiene que ver con que la improvisación es un algo no fijado. Es una herramienta de expresión de un agente con cierta identidad, y este agente en muchos casos es dialógico. Según Carrasco (2008), la improvisación está indeleblemente ligada a la

práctica. "...improvisar no significa repetir lo que uno ya conoce, buscando combinaciones distintas de lo que se ha memorizado..." (p. x). Según Sachs (citado en Carrasco, 2008), la improvisación "al ser producida es raramente mecánica, tiene la prerrogativa de la licencia poética, refleja la personalidad del relator, con frecuencia es imaginativa." (p. x). Al igual que en el entendimiento de cualquier práctica, si alguien transcribe a un papel una improvisación y luego la ejecuta, se produce un tercer objeto, un algo diferente a la transcripción y a la improvisación que le dio origen.

Considerando estas ideas, mi visión es que la música en general y la improvisación en particular, son modos de hacer explícito el trasfondo de entendimiento de una identidad, que para poder comprender adecuadamente es necesario involucrarse participativamente.

3.5) Mi poética

La pregunta que guía esta investigación exploratoria es: ¿Cómo se puede utilizar la indeterminación para expresar o develar la compleja acción dialógica entre compositor e intérpretes en la presentación de la música?

Mi intención no es dar una solución final a esta pregunta, sino iniciar una búsqueda conjunta para la realización de una obra. Cuando compongo intento dar instrucciones a un intérprete para expresar algo. Pero para que la obra sea tal, debe necesariamente ser interpretada, ya que no existe forma sin materia. Finalmente, cuando compongo estoy dialogando con los intérpretes.

Así, en la obra de esta tesis propongo un diálogo musical entre el compositor y los intérpretes que puede revelar aspectos generativos de la comunicación a partir de elementos indeterminados. La idea es presentar una obra en la que se ofrezcan posibilidades interpretativas de diferente índole. Esto puede lograrse a partir de ciertas instrucciones dadas desde la partitura a los intérpretes, algunas más triviales y otras más desafiantes.

Como sugerí anteriormente, las personas pueden entenderse desde un trasfondo implícito en su manera de actuar y de participar en una actividad dialógica. Por esta razón, una partitura alcanzaría su propósito cuando su ejecución revela la obra, cuando la interpretación expresa su estructura o *Gebilde* (Gadamer 2004). Las instrucciones dadas desde la partitura reflejarían a la vez una tarea o proceso (*energeia*) y un propósito o resultado (*ergon*). Sin embargo, este propósito no requeriría la formulación previa de todas las tareas posibles para que la instrucción se lleve a cabo de forma correcta o coherente. En esa medida no solo el producto (*ergon*) está indeterminado, sino también el

proceso (*energeia*). Por ende, la composición trata de optimizar el potencial interpretativo a favor de la obra, y para esto, en vez de restringir la partitura a instrucciones siempre detalladas, quiero permitir que los intérpretes como expertos en su materia y como participantes de un proceso de co-creación elaboren el sonido desde su propia situación como sujetos dialogantes.

Por ejemplo, en ciertas circunstancias puedo señalar un área de búsqueda más o menos precisa, un “brochazo grueso” si se quiere, para que los intérpretes emprendan su rumbo para “encontrar” (develar) algo. Ese algo no sería necesariamente único. Haciendo una analogía, un explorador puede, por ejemplo, ir en busca de cierta piedra preciosa para la construcción de una edificación en su ciudad. Pueden ser muchas las piedras que sirvan de hecho para dicho fin. Incluso, en su camino, podría descubrir un nuevo elemento, que no había sido anticipado por quienes le dieron la tarea.

Del mismo modo, los instrumentistas saben hacer ciertos matices -en el amplio uso de la palabra- que el compositor muchas veces es incapaz de prever. Conocen su instrumento desde ángulos que solo a ellos les está dado por tener una relación experiencial y kinestésica con el instrumento. Son ellos quienes dan materialidad a la obra, que es a mi juicio parte esencial y no accidental de la obra de arte. El compositor no controlaría la totalidad de la obra, ya que al ejecutarse siempre va a existir algo que cambia.

De esta manera, un punto relevante de mi poética es mostrar que la indeterminación de la interpretación puede ser una posibilidad creativa de la que me puedo hacer cargo y utilizar en beneficio de la música, más que un problema para mi rol como compositor. Haciendo una analogía con mi ejemplo del marco teórico, los intérpretes reciben las instrucciones del compositor del mismo modo en que el sujeto que va al supermercado con la lista de compras. El sujeto usa esta última como recordatorio de una actividad que sabe hacer en la práctica, y no necesita de infinitas instrucciones para llevarla a cabo correctamente. Asimismo, los intérpretes comparten un trasfondo práctico de entendimiento entre ellos y con el compositor (están familiarizados con ciertas tradiciones musicales), que no puede ser reducido a reglas o instrucciones. En consecuencia, siempre va a existir una dimensión indeterminada en la interpretación de una obra.

Sin embargo, ejecutar instrucciones para ir al supermercado no es una obra de arte. En el supermercado el sujeto puede seguir las instrucciones de manera trivial, y lograr igualmente un resultado satisfactorio. Podría ir caminando, a pie, silbar una melodía mientras ordena los productos en el carro, etc. Pero en una obra de arte –y aquí tomo el punto de Boulez o Xenakis acerca del “traspaso de responsabilidades” – las instrucciones no se siguen de manera trivial. Para que exista lo que Gadamer (2005) llamaba “transformación en estructura” es necesario que la instrucción sea llevada a cabo de manera cualitativamente

distinta. La intervención del intérprete debe ser llevada a cabo dentro de ciertos márgenes “permitidos”, pero estos márgenes solo son entendibles desde los parámetros que establecen las tradiciones musicales que están vivas y de las que tanto compositores como intérpretes son partícipes, y no desde la regla abstracta. La instrucción no es suficiente para explicar lo que va a pasar en la interpretación misma cuando se lleve a cabo. La interpretación, valga la redundancia, exige un extra interpretativo para elevar la obra a su calidad de arte, a su transformación en estructura, a que muestre su “verdad”.

Entonces, para que el juego materia-forma sea transformado en estructura, en obra de arte, el “cómo” se lleva a cabo la tarea, esto es, la intervención del intérprete es fundamental y no trivial. Yo podría presentar una forma con sonidos MIDI, pero sería dudosa la calidad de arte del resultado. Desde esta perspectiva, presentar una obra con sonidos MIDI cuenta en realidad como una destrucción de la obra. Afirmar que la obra tocada con sonidos MIDI tiene la misma forma que la obra ejecutada por músicos que dominan su arte es insustancial. La teoría hilemórfica no dice que hayan formas abstractas separables de la materia, sino que ambas son inseparables. Hay un parámetro de materialidad que está dado por saber seguir la instrucción de manera no trivial, a diferencia de las compras en el supermercado.

En la obra de arte, el nivel de involucramiento es cualitativamente distinto, porque el cómo se interpreta la obra tiene que ver con el asunto mismo. En la interpretación de la obra se juega la tarea misma. Así, la obra requiere de *Energieia* (proceso, ensayo, escucha) además de *Ergon* (resultado, propósito). La intervención del intérprete es esencial para la obra, pero su hacer no se reduce a las reglas que yo le doy. Los intérpretes siempre tienen que presentar la obra haciendo uso de su propio trasfondo de entendimiento.

De esta manera, en la composición que propongo en esta tesis me interesa jugar con un espectro de requerimientos interpretativos, desde algunos cuasi triviales (en el contexto de la música docta occidental de los últimos 300 años) hasta otros altamente indeterminados, desplegados en distintos niveles o planos (multidimensionalidad). La idea es pensar en el uso de la indeterminación como un continuo en el que existen “grados” de interpretación, donde el compositor cree situaciones de diálogo con los intérpretes, y especialmente les permita a ellos ser propositivos a la hora de presentar la música. Que los intérpretes puedan generar posibilidades musicales desde un diálogo con las instrucciones del compositor y también entre ellos mismos, y que la música se haga viva desde su existencia en la práctica, desde su *flujo continuo*.

Para este fin utilizo diversos elementos provenientes de mi propio trasfondo musical como compositor e intérprete. Elementos de la música contemporánea conversan con algunas ideas tomadas del jazz, notaciones provenientes de esta música se juntan con otras más tradicionales. El resultado es la explicitación de parte de mi trasfondo de entendimiento, puesto a disposición para generar una relación dialógica con los intérpretes de la obra.

4. Análisis de la obra Flujo Continuo

En el análisis de la obra intento dar cuenta de algunos procesos compositivos que muestran un acercamiento personal a la composición, pero que en ningún caso explican la música “como tal”. Aparentemente alineado con Wittgenstein (1967) y Taylor (1995), Nicholas Cook (1990) afirma que existe una diferencia esencial acerca de la experiencia musical y la manera en que reflexionamos acerca de ella. Uno sólo podría explicar el discurso musical verbalmente –o analíticamente– hasta un cierto grado. Según Cook, esto sugiere una contradicción más profunda. Para Alfred Schutz la reflexión acerca de la música solo es posible a condición de que el oyente “cese de participar en el flujo continuo, y regrese a sus experiencias pasadas en una actitud de reflexión–haciendo los actos de su escucha el objeto de su reflexión.”¹² El movimiento, el flujo mismo de la música sería imposible de entender mediante el acto reflexivo, ya que este solo puede hacer representaciones de momentos estáticos.

Esto está en directa relación con el problema de que el entendimiento de una instrucción no se reduce a su formulación verbal. Con esto no estoy

¹² Cook, 1990, p. 136

sugiriendo de ninguna manera que el análisis sea en vano, sino que mi intención con este, más que “explicar” la música misma (lo que sería imposible porque tendría que hacer infinitas explicaciones de algo que se entiende desde la práctica), consiste en elaborar algunos procedimientos compositivos que utilicé de manera más o menos reflexiva para llevar a cabo la obra.

4.1) Aspectos formales

La composición de la obra está dividida en cuatro secciones que, si bien son reconocibles por separado, dialogan a partir de diferentes elementos dialógico-formales, lo que resulta en una forma abierta ABCD.

El principal elemento de relación entre secciones es el aumento de la densidad instrumental y/o dinámica. Las cuatro secciones se desarrollan a partir de este principio, pero no siempre de acuerdo a la misma estrategia compositiva. A continuación expondré en qué consisten algunas estrategias compositivas que tienen un impacto en la dimensión formal.

La sección A se extiende desde el inicio de la obra hasta el compás 15, y consiste básicamente en dos planos sonoros. El primero está dado por piano, guitarra eléctrica, batería, trombón, trompeta y clarinete. La textura

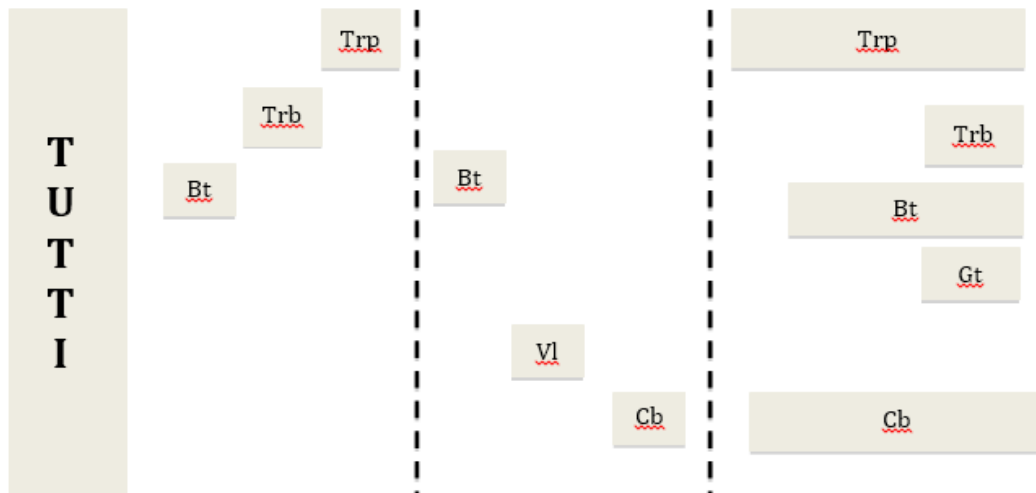
contrapuntística genera un plano sonoro que va a funcionar como elemento dialogante en contraste con un segundo plano formado por una textura isorrítmica de las cuerdas (contrabajo y violín). Estos instrumentos poco a poco comienzan a “abrirse” en dobles cuerdas, separándose entre sí en contrapunto, para unirse a la textura del primer plano. Hay procesos de imitación y un aumento progresivo de la densidad sonora (Fig. 1).

Fig. 1

The image shows a musical score for a string quartet, consisting of five staves. The top staff is for the second violin (2^a violín), with a 'growl' effect indicated. The second staff is for the first violin (1^a violín), with 'figli' and 'ord' markings. The third staff is for the viola (viola), with 'frull' and 'ord' markings. The fourth staff is for the first violin (1^a violín), with 'L.V.' and 'uflata' markings. The fifth staff is for the second violin (2^a violín), with 'L.V.' and 'uflata' markings. The bottom two staves are for the cello (violoncello) and double bass (bajo), both marked 'martellato'. The score includes various dynamics such as *pp*, *f*, *mp*, *mf*, and *fp*, along with articulation marks like accents and slurs. A red oval highlights the first four staves, and a blue oval highlights the bottom two staves.

La sección B va desde el compás 16 hasta el 47. Funciona como una reducción de la masa sonora, ya que comienza tocando solo un instrumento a la vez. Primero una secuencia de batería-trombón-trompeta, y a continuación batería-violín-contrabajo. Esta masa poco a poco se incrementará, con dos instrumentos a la vez (contrabajo y trompeta), luego tres (batería, contrabajo y trompeta), para finalizar con cinco instrumentos de los ocho del ensamble (contrabajo, guitarra eléctrica, batería, trombón y trompeta). De esta manera, esta sección se relaciona con la primera, ya que repite el proceso de aumento de la densidad, esta vez por otros medios dialógicos e instrumentales. La Fig. 2 muestra este proceso de manera aproximada:

Fig.2



La sección C, que abarca desde el compás 48 hasta el 68, nuevamente reduce la densidad a dos instrumentos, guitarra eléctrica y trombón. La notación proporcional entrega una aproximación diferente y menos esquemática hacia el aspecto rítmico para los intérpretes.

Aquí también crece la densidad instrumental, agregándose el contrabajo, para que finalmente vuelva a sumarse el ensamble completo. La sección termina con un solo de batería construido de manera improvisada libremente a partir de los elementos que ocurrieron en la sección, en una dirección de dinámica gradual desde *ff* a *ppp*.

La sección D se extiende desde el compás 69 hasta el final de la obra. Comienza con un nuevo contrapunto a dúo, esta vez entre violín y clarinete. Está construida a partir de una forma “blues” tratada de forma no tradicional. Esta forma, nacida hacia la segunda mitad del siglo XIX en el sur de los Estados Unidos, ha sido con frecuencia utilizada en el jazz a modo de marco formal para la improvisación. La forma clásica del blues nace de una estructura lírica que consiste en tres frases, dos en forma de pregunta y una tercera como respuesta. Esto se transfirió a la notación occidental en una estructura de 12 compases, con cada una de las frases ocupando un espacio de 4 compases. Normalmente el texto ocupaba los dos primeros compases de cada frase,

siendo seguido por dos compases de silencio. La tercera frase lleva a retomar el comienzo de la forma. La Fig. 3 muestra esta forma blues tradicional:

Fig. 3

PREGUNTA-Silencio	PREGUNTA-Silencio	RESPUESTA-Vuelta
-------------------	-------------------	------------------

En la obra, hago una interpretación personal de la forma blues. El violín debe ejecutar una idea escrita (T1) que es inmediatamente imitada por el clarinete. Esto se corresponde con los dos compases de texto en el blues tradicional, que es “respondido” por una textura contrapuntística que disminuye la dinámica en los dos compases siguientes. Esto se repite tres veces para obtener la forma de blues. La tercera vez, la idea cambia (T2) para corresponderse con la forma tradicional. La Fig. 4 muestra los primeros cuatro compases de este proceso de pregunta-respuesta:

Fig. 4

The figure displays two systems of musical notation. The top system, enclosed in a red rounded rectangle, consists of three staves. The uppermost staff is a double bass staff with a 'T1' section marked by a hatched area and a '1T1' label. Below it is a violin staff with 'arco' and 'pizz.' markings, and a piano staff with 'mp' and 'p' dynamics. The bottom system, enclosed in a blue rounded rectangle, consists of two staves. The upper staff is a piano staff with 'mf' and 'pp' dynamics, and the lower staff is a double bass staff with '5' and '6' fingerings.

Luego vuelve a incrementarse la masa sonora con el ingreso de todo el ensamble, manteniendo la forma “blues”, pero expandiendo las posibilidades de altura, ritmo y timbre desde algunas instrucciones indeterminadas. La sección – y la obra– finaliza con un contrapunto de duración variable (20 a 40 segundos) que va desde *fff* hasta perderse en el silencio.

4.2) Reacciones (algunos aspectos de la dimensión dialógica)

En este apartado explicaré algunas de las estrategias composicionales elaboradas en la obra para expresar o impulsar la dimensión dialógica en distintos elementos de la obra. La nomenclatura usada es en su mayoría una escritura tradicional. Sin embargo hay uso de algunas formas de escritura no del todo estandarizadas para impulsar acciones de diálogo.

La secciones de la obra están construidas en base a diferentes (aunque a veces compartidas) instrucciones que impulsan reacciones o respuestas. Estas instrucciones, según el momento y la necesidad, permiten diferentes grados de libertad a los intérpretes para seguir reaccionando al movimiento de unos con otros y a la partitura misma (al compositor).

Algunas instrucciones están dispuestas no para descubrir algo que “ya está ahí”, sino para que ocurran nuevos entendimientos dialógicos o relacionales que se crean en la práctica. Utilizo ciertos métodos composicionales que no intentan reducir el asunto a la instrucción, a la teoría, al conocimiento representacional. Esto sugiere un entendimiento más inmediato y directo de cómo lidiar con nuestras prácticas en la práctica. No se trata de intentar descubrir lo que algo ya es, o de imitar de manera trivial en la partitura algo que

ya es de manera abstracta, sino que la presentación misma de la forma sea algo esencial que revele aspectos del mundo que se crean en la obra (Gadamer, 2004).

Así, la idea transversal en toda la obra es que el significado de la música surge desde las respuestas mismas entre los intérpretes. Estas respuestas o reacciones están guiadas por la escritura en mayor o menor medida, dependiendo del contexto involucrado y el juego con la flexibilidad deseada para expresar un movimiento de ir y venir (indeterminado) en la interpretación.

El primer ejemplo de estas reacciones está conducido por la escritura de manera bastante detallada. Aquí se puede ver una primera sugerencia de cómo deberían reaccionar unos músicos con otros para lograr cierto tipo de textura desde las instrucciones de la partitura. Los instrumentos se “mueven” sucesivamente como una suerte de cadena. Al dejar este movimiento, los instrumentos “reposan” alternativamente en notas tenidas o silencio, para dejar su lugar en la “cadena”. Como contraste, las cuerdas mantienen un plano rítmico compartido que “aterriza” el discurso. La Fig. 5 muestra este proceso al comienzo de la obra:

Fig. 5

The musical score consists of six systems of staves. The first system is labeled "growl" and has a key signature of one sharp. It features a dynamic of *f* followed by *pp* and *mf*. The second system has "frull" and "ord" markings and dynamics of *f*, *pp*, *f*, *p*, *pp*, *fp*, and *mf*. The third system also has "frull" and "ord" markings and dynamics of *f*, *pp*, *p*, *f*, *p*, *pp*, and *f*. The fourth system has "L.V." markings and dynamics of *f*, *mp*, and *f*. The fifth system has "frull" and "ord" markings and dynamics of *f*, *mf*, and *f*. The sixth system is enclosed in a green box and contains complex rhythmic patterns with *fp* dynamics. Red and blue circles highlight specific passages in the first five systems.

El segundo ejemplo, tomado de la sección B, sugiere que los intérpretes reaccionen a la partitura y entre ellos mismos de manera menos precisa que el ejemplo anterior, usando su trasfondo de entendimiento, su experticia interpretativa desde un plano diferente. Esta vez deben traer al frente su capacidad de crear elementos que sean coherentes con la instrucción dada, que no se encuentran directamente en la partitura.

Se le pide al baterista que improvise una idea rítmica dentro de cierto rango de posibilidades indeterminado. A continuación se le pide al trombonista que proponga una textura de notas glissandi (a partir de alturas indeterminadas) dentro de un rango de dinámicas y utilizando sordina y frullato ad libitum. Todo esto debe ser escuchado y recordado en la medida de lo posible por el trompetista, que debe improvisar una idea sintetizando las dos propuestas según su criterio y con alturas dadas por el compositor (Fig. 6).

Fig. 6

B

16

Trp. Si.

Trb.

Con sord. wah wah
growl ad lib.

pp ← → *mf*

L.V. 3

pp *mp* *pp* *mp*

como estas ideas pero NO igual

16

Bt.

mp *p* *ppp* *mp*

L.V.

mp *p* *pp* *mp* *pp*

18

Trp. Si.

1

Trb.

Bt.

1

13
(E 7 69)

The image shows a musical score for three instruments: Trp. Si. (Trumpet in C), Trb. (Trombone), and Bt. (Baritone). The score is divided into three systems. The first system (measures 16-17) features a Trp. Si. staff with a large ear icon and a Trb. staff with a wavy line representing a growl. The Trb. staff includes the instruction 'Con sord. wah wah growl ad lib.' and dynamic markings *pp* and *mf* with a double-headed arrow. The second system (measures 16-17) shows the Bt. staff with dynamic markings *mp*, *p*, *ppp*, and *mp*, and includes the instruction 'como estas ideas pero NO igual'. The third system (measures 18-19) shows the Trp. Si. staff with a first finger fingering '1', and the Trb. and Bt. staves with first finger fingerings '1'. A dashed box encloses the Bt. staff and a piano accompaniment staff below it, which is labeled '13 (E 7 69)'.

A continuación ocurre un proceso similar, esta vez en una secuencia batería-violín-contrabajo. Trompeta y contrabajo sintetizan entonces las ideas denominadas “1” y “2” respectivamente. Ambos instrumentos fueron antes impulsados por la batería más un instrumento de su familia organológica, para mantener una coherencia tímbrica. De esta manera, existe una reacción tanto a la partitura como a los compañeros de ensamble. Esto se corresponderá con resultados indeterminados de las ideas en diferentes interpretaciones de la obra.

El tercer ejemplo se encuentra a continuación del anterior a modo de desarrollo de las ideas 1 y 2. A partir de las estas, comienza una sección de reacciones improvisadas entre trompeta y contrabajo, primero dialogando mutuamente y luego reaccionando a intervenciones de la batería a partir de ciertas instrucciones dadas desde la partitura. La notación también sugiere ciertos planos de dinámicas para que la intensidad aumente de forma gradual. La acción dialógica en esta sección culmina con reacciones improvisadas entre los tres instrumentos, para “deconstruirse” finalmente en las ideas originales que dieron lugar a la improvisación. La Fig. 7 muestra el final de este proceso, donde algunos instrumentos retoman las ideas que dieron inicio a la sección:

Fig. 7

♩ = 45

46 frull. *ppp*

Trp. Sib

46 Con sord. wah wah *ppp* frull.

Trb.

46 *pp*

Bt.

46 *ppp*

Guit. el.

46 arco a s p *ppp*

Cb.

Un cuarto ejemplo de reacciones dialógicas se encuentra en la sección D. El violín ejecuta una idea o “tema” escrito en la partitura (T1) y el clarinete la imita en un rango de altura aproximado. La imitación de T1 se reitera dos compases más adelante, para terminar con una imitación de una segunda idea (T2) antes de que toque todo el ensamble¹³. La Fig. 8 muestra la imitación de T1:

¹³ Esto se desarrolla en el marco de la forma “blues” explicada más arriba.

Fig. 8



Finalmente, el quinto ejemplo se encuentra hacia el final de la sección D, donde hay un desarrollo de la idea dialógica propuesta en el ejemplo anterior. Las reacciones entre dos instrumentos son ampliadas a todo el ensamble. Además de imitaciones, la partitura indica variaciones y reacciones más libres. Se pide la reacción de una variación o la reacción a gestos compartidos por dos instrumentos, como piano y guitarra. La Fig. 9 muestra esto:

Fig. 9

88 (C⁷alt) 47

Cl. Si Vti

Trp. Si RP + G Sord. ad lib. mp

Trb. gliss. mf f mf 3

Bt. 1P + G mf p

Guit. el. mf f 6 3

Pno. mf 5 7 (b) (d) (d)

VI. mf f s p ord

Cb. RP + G

Detailed description of the musical score for Fig. 9, measures 88-97. The score is for a jazz ensemble and includes parts for Clarinet in Si (Cl. Si), Trumpet in Si (Trp. Si), Trombone (Trb.), Bass Trombone (Bt.), Electric Guitar (Guit. el.), Piano (Pno.), Viola (VI.), and Cello (Cb.). Measure 88 is marked with a rehearsal sign and the tempo marking '(C⁷alt)'. The Clarinet part (Cl. Si) has a 'Vti' (Vivace) marking. The Trumpet part (Trp. Si) has a 'RP + G' (Ritardando + Glissando) marking and a 'Sord. ad lib.' (Sordano ad libitum) marking with a dynamic of 'mp'. The Trombone part (Trb.) features a glissando from 'mf' to 'f' and a triplet of eighth notes. The Bass Trombone part (Bt.) has a dynamic change from 'mf' to 'p' and a '1P + G' (1st Pitch + Glissando) marking. The Electric Guitar part (Guit. el.) includes a sixteenth-note triplet and a dynamic change from 'mf' to 'f'. The Piano part (Pno.) has a dynamic of 'mf' and includes a 5-measure rest and a 7-measure rest. The Viola part (VI.) has a dynamic change from 'mf' to 'f' and markings for 's p' (sordano piano) and 'ord' (ordine). The Cello part (Cb.) has a 'RP + G' marking. The score concludes at measure 97.

4.3) Tratamiento de las alturas

El ordenamiento de las alturas está indeterminado en distintos grados. Para esto utilicé tres estrategias generales, tanto en pasajes con notas bien definidas como en otros que requieren de elecciones espontáneas por parte de los intérpretes.

La primera consiste en elaborar la disposición de alturas a partir de cierto intervalo, para luego iniciar movimientos cromáticos que “transitan” en base a esos intervalos fijos.

Por ejemplo, en la sección A el ordenamiento de alturas está basado en ciertos puntos de llegada con intervalos de 7^a y 2^a. En un primer plano (piano, guitarra eléctrica, batería, trombón, trompeta y clarinete) hay notas tenidas en distintos instrumentos que muestran esta relación, mientras los demás se mueven más o menos libremente en todo el espectro cromático.

El plano de las cuerdas comienza con intervalos de 7^a, para ir abriéndose también al uso del total cromático utilizando dobles cuerdas. Esto sirve de apoyo formal a la integración de la textura contrapuntística del total del

ensamble hacia el final de la sección. La Fig. 10 muestra cómo sucede esto al comienzo de la pieza:

Fig. 10

The musical score for Fig. 10 is written in 4/4 time and consists of several systems of staves. The first system includes a 2^a staff with a *growl* instruction and dynamic markings *fff*, *f*, and *pp*. The second system features a *frull* instruction and dynamics *f*, *pp*, *f*, *p*, *pp*, *fp*, *mf*, and *f*. The third system has a *frull* instruction and dynamics *f*, *pp*, *pp*, *f*, *pp*, *f*, *pp*, *mp*, *mf*, *ppp*, *mp*, *p*, and *mp*. The fourth system includes a *uñeta* instruction and dynamics *f*, *mp*, *f*, and *f*. The fifth system has dynamics *f*, *mf*, and *f*. The sixth system is marked *martellato* and includes dynamics *fff*, *fp*, *fp*, *fp*, *fp*, and *fp*. The seventh system also has dynamics *fff*, *fp*, *fp*, *fp*, *fp*, and *fp*. Red circles highlight specific musical phrases in the second, third, fourth, and fifth systems. A blue circle highlights the beginning of the sixth system.

La segunda estrategia de disposición de alturas es más indeterminada. Más que esperar notas precisas (o un conjunto de notas relativamente precisas), lo que se espera es el resultado de una textura que funcione de cierta manera.

Un ejemplo de esto se puede ver hacia el final de la sección A. Tanto cuerdas como vientos ejecutan alturas indeterminadas. Las cuerdas inician un tremolo hacia notas muy agudas no definidas, mientras que los vientos se “abren” en multifónicos ad libitum. Lo que se espera entonces, más que alturas específicas, es un resultado de textura densa que aumente la tensión para finalizar la sección. La Fig. 11 muestra este proceso:

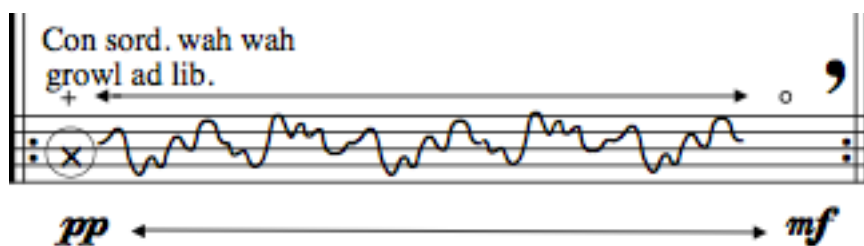
Fig. 11

The musical score consists of six systems of staves. The first system has a dynamic marking of *p f* and a slur labeled "grow" with a red circle around the end. The second system has a dynamic marking of *mf p f* and a slur labeled "full" with a red circle around the end. The third system has a dynamic marking of *f mp* and includes the instruction "L.V.". The fourth system has a dynamic marking of *ff*. The fifth system has a dynamic marking of *ff* and features complex rhythmic patterns with slurs and accents. The sixth system has two staves, (a) and (b), with red circles around the final notes of each staff.

Otro ejemplo de alturas indeterminadas en función de la textura se encuentra al inicio de la sección B. Corresponde a ideas generadas tanto por el trombón

como el violín, donde lo que se espera de la interpretación es una textura sonora de glissando, más que alturas precisas (Fig, 12).

Fig. 12



El tercer aspecto de indeterminación en las alturas, es introducido por la trompeta y el contrabajo. Ambos instrumentos deben improvisar en esta sección de acuerdo a ciertos principios de altura basados en el jazz contemporáneo. Esto requiere de una explicación un poco más elaborada.

De la construcción de acordes por terceras, la armonía del jazz elaboró a partir de su práctica un cierto "stock" de acordes con nombres que sugieren un cierto acorde-escala (chord-scale). Estos acordes, a diferencia de la tríada europea, suelen ser acordes base de cuatro notas (tétradas). Así, por ejemplo, un acorde con las notas do, mi, sol y si, conforman el acorde base llamado

“CMaj7”¹⁴ (Do mayor con séptima mayor). Pero este acorde, además, respondiendo a ciertas reglas armónicas que sería demasiado extenso explicar aquí¹⁵, está conformado por las tensiones (o “extensiones”) 9, 11 y 13 (re, fa y la). Por lo tanto, si uno extiende el acorde por intervalos de segunda en vez de terceras, puede conseguir el “acorde-escala” de CMaj7 (modo Jonio) o, en la tradición clásico romántica, escala de Do Mayor: do, re, mi, fa, sol, la, si. Además, la práctica del jazz prohíbe en ciertas circunstancias el empleo de ciertas notas de un acorde-escala dado para mantener una función armónica determinada. A estas notas se les llama “notas no permitidas”. Es dentro de este lenguaje armónico – con ciertas excepciones y pasos cromáticos – en el cual “conversan” los músicos de jazz al improvisar en una secuencia o progresión de acordes. La Fig. 13 muestra algunos de los acordes-escala más comunes encontrados en el jazz. Las notas no permitidas están ennegrecidas:

¹⁴ Utilizaré la denominada Clave Americana cuando haga referencia a la armonía del jazz. Esta consiste en sustituir cada una de las notas de la notación latina por una letra del abecedario de la A a la G, partiendo desde la nota La (A=La, B=Si, C=Do, D=Re, E=Mi, F=Fa, G=Sol). Se dice que el uso de esta nomenclatura en el jazz es más práctica si se va a improvisar leyendo una progresión armónica dada, ya que mientras más abreviado el símbolo, menos hay que “procesar” al momento de leerlo.

¹⁵ Para mayor referencia en español acerca de la armonía del jazz y su notación, ver Gabis, C. 2006.

Fig. 13

Escala Mayor de Do, modos y tensiones disponibles en el jazz tonal

Modo	Tensiones	Chord
Jonio (Modo Mayor)	13, 11, 9	IMaj7
Dorio	13, 11, 9	IIm7
Frigio	13m, 11, 9m	IIIIm7
Lidio	13, #11, 9	IVMaj7
Mixolidio	13, 11, 9	V7
Eolio	13m, 11, 9	VIIm7
Locrio	13m, 11, 9m	VIIIm7b5

Escala menor melódica de Do, modos y tensiones disponibles en el jazz tonal

Modo	Tensiones	Chord
Jonio b2 (m. melódica)	13, 11, 9	ImMaj7
Dorio b9	13, 11, 9m	IIm7
Lidio #5	13, #11, 9	III+Maj7
Lidio b7	13, 11, 9	IV7
Mixolidio b13	13m, 11, 9	V7
Locrio 2	13m, 11, 9	VIIm7b5
Súper locrio	13m, 11°, 9m	VIIIm7b5

Un ejemplo de este ordenamiento de alturas se da tanto en la trompeta como en el contrabajo. Ambos deben improvisar basados en los principios de este sistema, cuyas normas sin embargo, pueden ser traspasadas, ya que esta es solo una abstracción teórica, y la práctica puede generar nuevas posibilidades que no se reducen a la instrucción. Ambos instrumentos deben funcionar dentro de un modo simétrico que no se encuentra ni en la escala

mayor ni en la menor melódica. El primero en una escala formada por una sucesión de semitono-tono, y el segundo tono-semitono

Los acordes provenientes del jazz utilizados en la obra no obedecen a progresiones armónicas tradicionales (que podrían, por ejemplo, sugerir una tonalidad), sino que son elegidos intuitivamente por su “color”. Además, las supuestas “notas no permitidas” son deliberadamente utilizadas en la obra, muchas veces en lugares preponderantes respecto a las demás notas de la escala. También se agregan terceras que no pertenecerían originalmente a un modo dado (por ej. En Fam se incluye la nota La). De esta manera la organización de alturas está dada solo por un marco general que es transgredido en distintos momentos con fines expresivos. La Fig. 14 muestra esto:

En la sección D, luego de una pequeña “introducción” (con ideas de la sección A) comienza una “forma blues” que ya expliqué más arriba. La estructura de 12 compases sugiere una armonía similar a la de un blues tradicional, pero con acordes alterados derivados del jazz. Esto da paso a una elaboración del material con la participación de todo el ensamble, que comienzan a introducir elementos de alturas de modos superpuestos, que va a generar un resultado atonal. En esta sección las tres estrategias de organización de altura son utilizadas en conjunto, como muestra la Fig. 15:

Fig. 15

The image shows a musical score for a jazz ensemble, labeled Fig. 15. The score consists of eight staves, each representing a different instrument: Cl. Si. (Soprano Clarinet), Trp. Si. (Soprano Trumpet), Trb. (Trombone), Bt. (Baritone), Guit. el. (Electric Guitar), Pno. (Piano), VI. (Violin), and Cb. (Cello). The score is written in 4/4 time and includes various musical notations such as dynamics (mf, f, p), articulation (gliss., ond.), and performance instructions (RP + G, 1 P + G, Scord. ad lib.). Three specific areas are highlighted with colored circles: a red circle around the notation '(C7alt)' on the Cl. Si. staff; a blue circle around a dense, multi-measure rest on the Trp. Si. staff labeled 'Scord. ad lib.'; and a green circle around a complex chordal passage on the Guit. el. staff. The page number '47' is visible in the top right corner of the score.

4.4) Tratamiento rítmico

El tratamiento rítmico en la obra varía según la necesidad de componer ciertas texturas. Para mostrar algunas posibilidades propongo a continuación algunos ejemplos.

La sección A utiliza en el plano contrapuntístico ciertas células rítmicas que son imitadas y desarrolladas entre varios instrumentos. Se trata de un encadenamiento, en el que el flujo rítmico pasa de un instrumento a otro, a la vez que otros instrumentos mantienen ciertas notas tenidas a modo de continuidad, como muestra la Fig. 16:

Fig. 16

The image shows a musical score for a chamber ensemble, consisting of six staves: Cl. Si \flat , Trp. Si \flat , Trb., Bt., Guit. el., and Pno. The score is written in 4/4 time and features various dynamics and articulations. Red and blue circles highlight specific musical phrases and techniques across the different instruments. The Cl. Si \flat staff shows dynamics from *p* to *pp* and includes a triplet. The Trp. Si \flat staff has dynamics from *p* to *fp* and includes a 5-measure phrase. The Trb. staff features a 7-measure phrase and dynamics from *p* to *mf*. The Bt. staff uses dynamics from *mf* to *ppp* and includes a 7-measure phrase. The Guit. el. staff has dynamics from *mp* to *f* and includes a 6-measure phrase. The Pno. staff uses dynamics from *p* to *mp* and includes a 5-measure phrase. The score is annotated with red and blue circles highlighting specific musical phrases and techniques across the different instruments.

En contraste con esto, las cuerdas tocan un ritmo al unísono para mantener un plano sonoro “estable”. Este ritmo constante se va a integrar gradualmente a la imitación del resto del ensamble. Todo esto está escrito en una métrica de 4/4 solo a manera de facilitar la lectura, ya que se espera que el resultado no

acentúe los “tiempos fuertes” del compás, sino que sea todo una continuidad.

La Fig. 17 muestra parte de este proceso de integración gestual:

Fig. 17

The image shows a musical score for two staves: VI (Violin) and Cb. (Cello). The VI staff is in treble clef and the Cb. staff is in bass clef. Both staves have a key signature of one flat (B-flat). The VI staff contains two measures of music. The first measure starts with a *fp* dynamic, followed by a *fp* dynamic with a 7-measure slur, then a *ff* dynamic with a 5-measure slur, and finally a *f* dynamic. The second measure starts with a *fp* dynamic, followed by a *fp* dynamic with a 5-measure slur, and finally a *ff* dynamic with a 6-measure slur. The Cb. staff also contains two measures. The first measure starts with a *fp* dynamic, followed by a *fp* dynamic with a 7-measure slur, then a *ff* dynamic with a 3-measure slur, and finally a *fp* dynamic. The second measure starts with a *fp* dynamic, followed by a *fp* dynamic with a 5-measure slur, and finally a *ff* dynamic. The VI staff has a *pp* dynamic marking at the end of the first measure. The Cb. staff has a *pp* dynamic marking at the end of the second measure.

En la sección B, la primera idea rítmica es una creación propia de la batería, a partir de una idea general de la partitura. Será tarea de la trompeta y el contrabajo desarrollar estas ideas de acuerdo a ciertas guías de la partitura y su propio trasfondo de entendimiento involucrado en el diálogo. La batería va a intervenir en algunas instancias para que la idea inicial no sea olvidada del todo. Al final de la sección, se indica “tempo jazz”, lo que sugiere que el intérprete esté familiarizado de algún modo con esta forma de improvisación. Aquí se espera que el contrabajo haga “walkin’ bass”¹⁶

¹⁶ Este concepto se refiere a la técnica de acompañamiento del contrabajo en el jazz, que consiste en notas pulsativas pizzicato. Normalmente el instrumentista debe “delinear” la armonía subyacente del pasaje musical.

La sub-sección C1 (compás 48) está escrita con notación proporcional. Aquí se espera que los ritmos fluctúen dentro de cierto rango en cada interpretación, generando otro elemento de indeterminación. Algunas ideas rítmico-melódicas del jazz contemporáneo son introducidas en la guitarra eléctrica, como puede apreciarse en la Fig. 18:

Fig. 18

The image shows a musical score for two instruments: Trb. (Trombone) and Guit. el. (Electric Guitar). The Trb. part is in bass clef and starts at measure 55. It features a series of notes with dynamic markings: *f*, *mp*, *p*, *mp*, *pp*, *p*, *f*, and *mf*. There are also some performance markings like a plus sign and a square symbol. The Guit. el. part is in treble clef and starts at measure 55. It features a series of notes with dynamic markings: *f*, *mf*, and *mp*. Two sections of the guitar part are circled in red, highlighting specific melodic ideas.

Al finalizar la sub-sección C1, el trombón toca notas rítmicamente simétricas pero con rubato (como reminiscencia del walkin' de la sección anterior). La Fig. 19 muestra esta indicación:

Fig. 19

The musical score for Fig. 19 consists of three staves. The top staff is a bass clef line with a melodic line, divided into four measures by brackets labeled 3°, 2°, 3°, and accel. The second staff is for the Trombone (Trb.), starting at measure 57 with the instruction *poco rubato (1 tresillo x seg.)*. It features a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks above them, and triplets of eighth notes. The dynamics are marked *mp* at the beginning and end of the section. The third staff is for the Electric Guitar (Guit. el.), starting at measure 57 with chords: G⁷ alt, Dm⁽⁹⁾ b⁵, and D^{#11} b⁷. The dynamics are marked *ff* and *accel.* The bottom staff is for the Contrabass (Cb.), starting at measure 57 with a rhythmic pattern of eighth notes, marked *mp* and *accel.*

Esto dará paso a la sub-sección C2 (compás 61), en la que se plantea un desarrollo rítmico a partir de C1, particularmente en las partes de trompeta y guitarra eléctrica, como se puede ver en la Fig. 20:

Fig. 20

The image displays a musical score for four instruments: Trp. Sib (Soprano Trumpet), Trb. (Trombone), Bt. (Baritone), and Guit. el. (Electric Guitar). The score is in 4/4 time and consists of four staves. The Trp. Sib and Guit. el. staves are highlighted with red boxes. The Trp. Sib staff includes dynamic markings of *mf*, *mp*, and *mf*, along with performance instructions "Sord. ad lib." and "Senza sord.". The Trb. staff features a *ff* dynamic marking and a *p* to *mp* dynamic marking. The Bt. staff includes a *mp* dynamic marking and a *mf* dynamic marking. The Guit. el. staff includes dynamic markings of *mf*, *mp*, and *mf*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and articulation marks.

Además, en esta sección se incluyen ideas rítmicas provenientes de riffs¹⁷ de las big-bands de jazz, pero con un tratamiento rítmico menos “constante” que se acerca a la vez a una estética de música contemporánea. (Fig. 21).

¹⁷ Este concepto se refiere a un tipo de acompañamiento “en bloque” típico de las big-bands, donde las ideas suelen repetirse, a veces con algunas variaciones.

Fig. 21

The image shows a musical score for three instruments: Piano (Pno.), Violin (VI.), and Contrabass (Cb.), in 4/4 time. The score is divided into two measures, 51 and 52. Measure 51 starts with a piano (*p*) dynamic, followed by a mezzo-piano (*mp*) dynamic. Measure 52 begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, then returns to piano (*p*), and ends with mezzo-piano (*mp*). The Piano part features chords and melodic lines with slurs and accents. The Violin and Contrabass parts play a rhythmic pattern of eighth notes, with triplets and slurs. The Violin part includes dynamic markings of *p*, *mf*, and *mp*, along with slurs and accents. The Contrabass part also includes dynamic markings of *p*, *mf*, and *mp*, along with slurs and accents. The score is marked with measure numbers 51 and 52 at the beginning of each measure.

La sección D comienza con ideas rítmicas tomadas de la sección A para, a partir de estas, iniciar un “blues” utilizando imitación e improvisación (Fig. 22).

Fig. 22

The image shows a musical score for Clarinet in Si b (Cl. Si^b) and Violin (VI.). The score is in 2/4 time with a tempo of 60. It includes dynamic markings such as *ff*, *mp*, *pp*, and *f*. Performance instructions include *growl*, *ord*, *arco*, and *s p*. A red box highlights a section labeled "(BLUES)" starting at measure 71, which features a "T1" marking and specific performance techniques.

4.5) Técnicas extendidas

La obra contiene una gama relativamente estrecha de técnicas extendidas, con el fin de generar ciertos planos o texturas.

El clarinete utiliza “growl” para expresar ciertos momentos de intensidad o para ayudar al diálogo generando ciertas texturas. Un ejemplo de lo primero es

el comienzo y fin de la sección A, donde se utiliza el growl a modo de dar fuerza a esos momentos de inflexión. Ejemplo de lo segundo es el inicio de la sección D, en la cual el clarinete dialoga a partir de esta técnica con los trémolos SP del violín. Esto puede verse en las Fig. 23 y 24 respectivamente:

Fig. 23

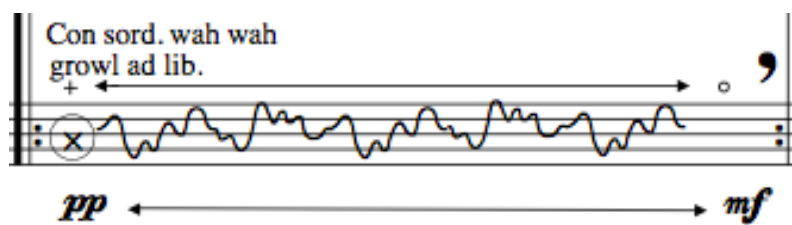
Fig. 23 shows a musical score for Clarinet in B-flat (Clarinete en Si \flat) in 4/4 time. The tempo is marked as $\text{♩} = 45$. The section is labeled 'A'. The score features a single note on the staff with a 'growl' marking above it. A bracket labeled '2 $^{\circ}$ ' spans the note. Below the staff, there are markings for 'frull' (trill) and 'ord' (ordine). A dynamic marking pp is shown with a wedge indicating a crescendo.

Fig. 24

Fig. 24 shows a musical score for Clarinet in B-flat (Cl. Si \flat) and Violin (VI.) in 4/4 time. The tempo is marked as $\text{♩} = 60$. The section is labeled 'D'. The Clarinet part (top staff) includes markings for 'growl', 'ord', and dynamic markings pp , mp , and ff . The Violin part (bottom staff) includes markings for 's p' (spiccato), 'arco' (arco), 'ord', and dynamic markings pp , mp , and ff . Both parts feature complex rhythmic patterns and articulation marks.

La trompeta y el trombón utilizan frullato para fines similares a los del growl del clarinete. Por ejemplo, el trombón genera cierta textura en la sección B incluyendo frullato ad libitum, como muestra la Fig. 25:

Fig. 25



Otra técnica utilizada por los vientos son los multifónicos. Estos cumplen una función similar a la del growl y frullato como generadores de texturas densas. Pueden apreciarse al final de la sección A, junto a las técnicas ya mencionadas (Fig. 26).

Fig. 26



Los vientos también utilizan sonido eólico en algunos pasajes, como por ejemplo el que muestra la Fig. 27 en la sección D, a modo de contraste formal en el “blues”, como parte del “silencio” en la segunda mitad de cada una de las tres frases del blues.¹⁸

Fig. 27



¹⁸ Ver explicación de la forma “blues” más arriba.

5. Conclusión

Flujo Continuo es una obra que compuse para explorar la idea de que la indeterminación musical puede generar situaciones de diálogo en la ejecución de la música, las que son parte esencial de su significado.

Para este fin, la partitura se plantea como un conjunto de instrucciones que los intérpretes deben saber seguir en la práctica para adquirir la cualidad de obra musical. Al seguir las instrucciones de la partitura, los intérpretes usan estas como un recordatorio de una práctica que saben llevar a cabo dentro de una tradición que les es en algún grado familiar. Ellos comparten un trasfondo de entendimiento que despliegan en el momento de la ejecución, y que no puede ser reducido a las instrucciones de la partitura.

Así, la indeterminación puede verse como una posibilidad dialógica de co-creación, que puede usarse en beneficio de una obra musical, ya que siempre va a estar presente en algún grado.

Entonces, desde la perspectiva poética que planteo, la falta de rigurosidad (o mejor, exactitud) en la escritura no es necesariamente un problema para mi

poética. Lo que intento como compositor no es entregar a un intérprete linealmente un mensaje que debe “decodificar”. Para mí el intérprete es un realizador más de la obra, y el despliegue de su actividad presenta la música, que en cada interpretación va a variar en algún sentido, y a presentar distintos elementos significativos. Todo esto creo que es extensivo a múltiples experiencias musicales que pasan por la indeterminación. Estos elementos, además de trascenderme a mí como compositor, trascienden a los intérpretes individualmente, y generan aspectos de identidad y musicalidad que solo son entendibles desde una identidad dialógica compartida.

Esto puede servir para hacer un aporte desde la composición a una mirada de la actividad musical, en la que el intérprete es un agente fundamental, que no solo sabe decir lo que “ya está ahí” en una partitura, sino que sabe desplegar una experticia por habitar una tradición, una manera de hacer, y por tanto expresar esta condición en la música misma.

6. Apéndice: Cronología de 50 obras indeterminadas relevantes

- 1) The Unanswered Question (1906, Charles Ives)
- 2) Over the Pavements (1906-13, Charles Ives)
- 3) Ensemble (1924, Henry Cowell)
- 4) Mosaic Quartet (1935, Henry Cowell)
- 5) Projection 1-5 (1950-51, Morton Feldman)
- 6) Intersections 1-4 (1951-53, Morton Feldman)
- 7) Extensions 1-4 (1951-53, Morton Feldman)
- 8) Imaginary Landscape 4 (1951, John Cage)
- 9) Music of Changes (1952, John Cage)
- 10) Music for Piano (1952-56, John Cage)
- 11) 4'33" (1952, John Cage)
- 12) November 1952 "Synergy" (1952, Earle Brown)
- 13) December 1952 (1952, Earle Brown)
- 14) Metastasis (1953, Iannis Xenakis)
- 15) Twenty-five Pages (1953, Earle Brown)
- 16) Klavierstück XI (1956, Karlheinz Stockhausen)
- 17) Piece for Four Pianos (1957, Morton Feldman)
- 18) Structures II (1956-61, Pierre Boulez)
- 19) Pli Selon Pli (1957-62, Pierre Boulez)
- 20) Piano Sonata N°3 (1957, Pierre Boulez)
- 21) Variations I (1958, John Cage)
- 22) Fontana Mix (1958, John Cage)
- 23) Concert for Piano and Orchestra (1958, John Cage)
- 24) Duo for pianist II (1958, Christian Wolff)
- 25) Sequenza I (1958, Luciano Berio)
- 26) Zyklus (1959, Karlheinz Stockhausen)
- 27) Compositions 1960 (1960, La Monte Young)
- 28) Catridge Music (1960, John Cage)
- 29) Available Forms I (1961, Earle Brown)
- 30) Variations II (1961, John Cage)
- 31) Atmosphères (1961, György Ligeti)
- 32) Threnody for the victims of Hiroshima (1961, Krzysztof Penderecki)
- 33) From three make seven (1961, Ernst Krenek)
- 34) Available Forms II (1962, Earle Brown)
- 35) Variations III (1962, John Cage)

- 36)Atlas Eclipticalis (1962, John Cage)
- 37)HPSCHD (1962, John Cage)
- 38)Poème symphonique (1962, György Ligeti)
- 39)Siciliano (1962, Sylvano Busotti)
- 40)Plus/Minus (1963, Karlheinz Stockhausen)
- 41)String Quartet (1964, Witold Lutoslawski)
- 42)Fibonacci mobile (1964, Ernst Krenek)
- 43)Laborintus II (1965, Luciano Berio)
- 44)Sequenza III (1966, Luciano Berio)
- 45)Prozessions (1967, Karlheinz Stockhausen)
- 46)Archipel (1967-70, André Boucourechliev)
- 47)Kurzwellen (1968, Karlheinz Stockhausen)
- 48)Aus den sieben tagen (1968, Karlheinz Stockhausen)
- 49)The nude paper sermón (1969, Eric Salzman)
- 50)Scratch Music (1972, Cornelius Cardew?)

7. Bibliografía

BAILEY, D. 1993. *Improvisation: it's nature and practice in music*. Cambridge, Da Capo Press. 146p.

BERIO, L. 1965. *Laborintus II*. (partitura) Vienna, London, New York, Universal Edition.

BOULEZ, P; NOAKES, D., JACOBS. P. 1964. *Alea*. Perspectives of new music: 42-53.

CAGE, J. 1966. *The future of music: Credo, Silence: lectures and writings by John Cage*. Cambridge, The M.I.T Press.

CARRASCO, N. 2008. *Improvisación y escucha. Materiales y contexto* (Tesis de Magister). Universidad de Chile, Santiago.

COOK, N. 1990. *Music, imagination, and culture*. New York, Oxford University Press. 265p.

ECO, U. 1962. *Obra abierta*. Seix Barral.

GABIS, C. 2006. *Armonía funcional*. Buenos Aires, Melos de Ricordi Americana. 374p.

GADAMER, H. G. 2004. *Truth and method*. 2nd ed. London, Continuum. 601p.

MORGAN, R. P. 1991. *Twentieth-century music: a history of musical style in modern Europe and America*. New York, Norton. 554p.

OLANO, T. (Febrero 5 del 2013). *Lecture 4 Karlheinz Stockhausen – Intuitive music (IT) (1972) (Archivo de Video)*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=ywx49Qf5bW4>

SHIELDS, C. "Aristotle's Psychology", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2015 Edition), Edward N. Zalta (ed.), forthcoming URL = <<http://plato.stanford.edu/archives/spr2015/entries/aristotle-psychoology/>>.

SHOTTER, J. 1997. The social construction of our “inner” lives. *Journal of constructivist psychology* 10(1): 7-24.

TARUSKIN, R. 2009. *Music in the late twentieth century. The Oxford history of western music.* New York, Oxford University Press. 586p.

TAYLOR, C. 1995. *Philosophical arguments.* Cambridge & London, Harvard University Press. 318p.

WITTGENSTEIN, L. 1967. *Philosophical investigations.* 3rd ed. Oxford, Basil Blackwell Ltd. 250p.








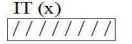



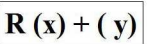

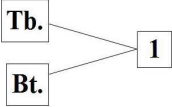


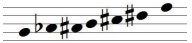

8. Anexo: Partitura Flujo Continuo

FLUJO CONTINUO

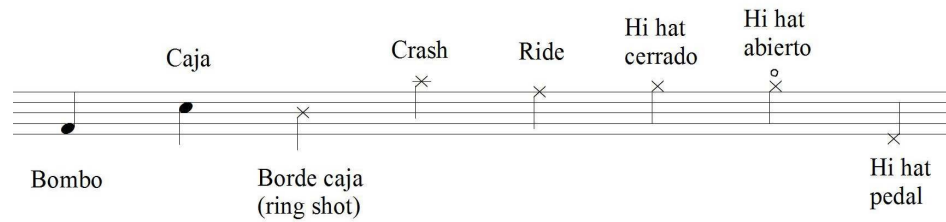
para ensamble

Cristián Gaete

SIMBOLOGÍA

	Ir gradualmente, o mantener
	Variar dentro de este rango
/ x / x / x /	Intercambiar ad lib.
	Poner atención y recordar
	Tocar la idea completa (puede tener alguna variación)
	Tocar un fragmento de la idea ad lib.
	Cambiar el orden de la idea y/o repetir elementos ad lib.
	Mezclar ideas ad lib. Se puede cambiar el orden y/o repetir elementos
	Imitar el tema (x) aproximadamente en este rango de alturas
T(x)	Tema (x)
	Variar el tema (x)
	Reaccionar a tema (x)
	Imitar tema (x)
	Reaccionar a (x) + (y)
	Variar
	Sintetizando ideas en  usando el modo dado
	Imitar batería - tocar idea escrita - tocar batería
(C ⁷ alt)	Se sugiere el uso de esa escala
	Utilizar solo notas de la escala indicada
X	Nota ad lib.
/ n.c. / n.l. /	Nota corta - Nota larga
	Glissando hacia nota aguda

Leyenda Batería



Vientos



Multifónicos agudos ad lib.



Comenzando con nota ad lib., subir y bajar glissando (también ad lib.)



Staccato



Mantener nota



Nota muy alta, pistones tremolando ad lib.



Sonido eólico

Cuerdas

asp

Alto sul ponticello

sp

Sul ponticello

st

Sul tasto



Acorde ad lib. Mover el diapasón hacia arriba y abajo, arco "asp" muy rápido en todas las cuerdas

Piano



Cluster en ese rango (hasta nota indeterminada)



Notas en ese rango, lo más rápido posible (hasta nota indeterminada)

Guitarra eléctrica



Ritmo variable ad lib.



Notas en ese rango, lo más rápido posible (hasta nota indeterminada)

FLUJO CONTINUO

para ensamble

Cristián Gaete

A $\text{♩} = 45$
2" growl
ord

Clarinete en Sib
fff *N* *f* *pp* *mf* *f*

Trompeta en Sib
frull ord
f *pp* *f* *p* *pp* *fp* *mf* *f*

Trombón
frull ord
f *pp* *p* *f* *p* *pp* *f*

Batería
2" *ppp* *f* *p* *mp* *mf* *ppp* *mp* *p* *mp*

Guitarra eléctrica
L.V. uñeta *f* *mp* *f*

Piano
f *mf* *f*

Violín
simile *fff* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp*

Contrabajo
simile *fff* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp*

(*fp* = *f* > *p*)

3

Cl. Si \flat

p *fp* *fp* *mf* *f* *pp*

Trp. Si \flat

p *pp* *fp* *fp*

Trb.

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

Bt.

mf *ppp* *mf* *ppp* *mf* *ppp* *mf*

Guit. el.

mp *mf* *f*

Pno.

mp *p* *Lea.* *Lea.*

VI.

fp *fp* *fp* *fp*

Cb.

fp *fp* *fp* *fp*

Cl. Si \flat

Trp. Si \flat

Trb.

Bt.

Guit. el.

Pno.

Vi.

Cb.

5

N *fp* *N* *fp*

5

mf *fp*

pp *ppp* *mf* *mp* *fp*

5

pp *pp* *f*

5

mp *pp* *mp* *p* *mf* *mp* *pp*

L.V. *L.V.* *L.V.*

5

ff *mf* *mf* *mp* *p* *mp* *mf*

Led. *Led.* *Led.* *Led.*

5

ff *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *ff*

5

ff *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *ff*

Cl. Si \flat
7
N
mf
N
f

Trp. Si \flat
7
pp 5
mp
ppp

Trb.
6
pp

Bt.
7
p *mp* *pp* *f*
L.V.
pp *ppp* *f*

Guit. el.
7
L.V.---
mf 3
f *mf*
L.V.---
mp

Pno.
7
mp *ff* *mf* *mp* *ff*
5 5
Red. * Red. *

VI.
7
fp *fp* *ff* *f* *pp*
3 5 6
fp *fp* *ff* *mf*

Cb.
7
fp *fp* *ff* *fp*
3 5
fp *fp* *ff*

Cl. Si \flat
pp
mf
mp
p
N

Trp. Si \flat
mf
ppp
fp
mp
p
ppp

Trb.
5
fp
pp

Bt.
mf
p
ff
p
mp
ppp

Guit. el.
mf
p
ff
pp
L.V.

Pno.
mp
p
ff
p
8va
Led.
8va
Led.

VI.
pp
fp
fp
fff
fp
mp
ppp

Cb.
mp
fp
fp
fff
fp
mp
p
pp
ppp

Cl. Si \flat
Trp. Si \flat
Trb.
Bt.
Guit. el.
Pno.
VI.
Cb.

11

pp *mp* *p* *mf* *p* *f*

pp *mp* *mf* *p* *f*

p

L.V. *ppp* *p* *pp* *mf*

p *mp* *mf* *mp* *f*

p *mp* *mf* *f*

pp *mp* *mf* *p* *f* *ppp*

pp *mp* *mf* *p* *ppp*

This musical score page, numbered 9, features eight staves for different instruments. The instruments and their parts are: Clarinet in B-flat (Cl. Si \flat), Trumpet in B-flat (Trp. Si \flat), Trombone (Trb.), Bassoon (Bt.), Electric Guitar (Guit. el.), Piano (Pno.), Violin (VI.), and Cello (Cb.).

The score begins at measure 13. The Clarinet part includes a triplet marked 'N' and dynamic markings *pp*, *mp*, *mf*, and *p f*. A 'growl' effect is indicated by a circled 'X' over a note. The Trumpet part features a triplet and dynamics *pp*, *ppp*, *mp*, *mf*, and *p f*, with a 'frull' (trill) effect. The Trombone part has a *mf* dynamic. The Bassoon part includes a triplet, a 'L.V.' (Lip Vibration) marking, and dynamics *pp*, *p*, *mf*, *f*, and *mp*. The Electric Guitar part has dynamics *p*, *mp*, *f*, and *ff*, with a 'V' marking. The Piano part includes dynamics *pp*, *p*, *mf*, *f*, and *ff*, with 'Ped.' (pedal) markings and a '*' symbol. The Violin and Cello parts have dynamics *p*, *ppp*, *p*, *mp*, and *f*, with a '(d)' marking. The score is filled with various musical notations including triplets, slurs, and dynamic hairpins.

10

Cl. Si \flat

15

fff

Trp. Si \flat

15

fff

Trb.

15

f *fff*

Bt.

15

f *fff*

Guit. el.

15

fff

Pno.

15

fff

Vi.

15

fff asp ord

Cb.

15

fff asp ord

♩ = 72

B

Trp. Si_b

Trb.

Con sord. wah wah
growl ad lib.

pp ← *mf*

L.V.

3

pp *mp* *pp* *mp*

como estas ideas pero NO igual

Bt.

16

L.V.

3

mp *p* *ppp* *mp*

L.V.

mp *p* *pp* *mp* *pp*

//

Trp. Si_b

18

1

Tb.

Bt.

1

13
(E 7 69)

19

como estas ideas pero NO igual

Bt.

19

VI.

19

Cb.

p *pp* *mp* *p*

p *mp* *p*

p *mp* *p*

s p ← → ord

pp ← → *mf*



21

VI.

Bt.

21

(E° 7)

21

Cb.

2

(E° 7)

2

22 (o) ————— (o) —————

Trp. Si \flat **1** *ppp*

Cb. 22

24 (o)

Trp. Si \flat *pp* ————— *mp*

Cb. 24 (o) **2** *pp*

26 (o) ————— (o) —————

Trp. Si \flat **1** *p*

Cb. 26 (o) *mp*

Trp. Si \flat 28 $\triangle 2$ *mp* *p*

Bt. 28 *pp* L.V. *mp* *p* *pp*

Cb. 28 $\square 2$ $\triangle 1$ *mf* *p* *mp*

Trp. Si \flat 30 $\triangle 1$ *mf*

Bt. 30 *pp* *mp* 5

Cb. 30 $\triangle 2$ *p* *mf*

Trp. Si \flat 32 $\circ 1$ *f*

Bt. 32 *mp* *p* *f*

Cb. 32 $\circ 2$ *mp* *f*

16 $\text{♩} = 138$

Solo

40 x4 x4

Trp. Si \flat E^7 $\text{E}^{\circ 7}$

Bt. *mp*

40 x4 x4

Cb. E^7 $\text{E}^{\circ 7}$



rit. -----

42 x4 x4

Trp. Si \flat E^7 $\text{E}^{\circ 7}$

Bt. *mf* *ff* *pp*

rit. -----

42 x4 x4

Cb. E^7 $\text{E}^{\circ 7}$

rit. -----

♩ = 45

44 *frull.*

Trp. Sib

ppp

44 *Con sord.*
wah wah

Trb.

ppp

frull.

44

Bt.

pp

44

Guit. el.

ppp

44 *arco*
a s p

Cb.

ppp

46

Trb.

5" 2" 1"

mp *pp*

46

Guit. el.

p

5" 5"

49

Trb.

Guit. el.

mp *p* *mp* *pp* *mp*

mp *mf* *mp*

51

Trb.

Guit. el.

f *mf* *mp* *p*

gliss

53

Trb.

Guit. el.

f *mp* *p* *mp* *pp* *p* *f* *mf*

f *mf* *mp*

3" 2" 3" accel. -----

Trb. *poco rubato (1 tresillo x seg.)*
55 *mp* *mp*

Guit. el. 55 $G^7 \text{ alt}$ $Dm^{(9)}_{b5 7}$ $D^{#11}_{b7}$ *ff* accel. -----

Cb. 55 *mp* accel. -----

Detailed description: This page of a musical score features three staves. The top staff is for the Trombone (Trb.), the middle for Electric Guitar (Guit. el.), and the bottom for Contrabass (Cb.). The Trb. part includes a melodic line with a 'poco rubato' instruction and a rhythmic accompaniment of triplets marked with 'x' and '3'. The Guit. el. part shows a progression of chords: G7 alt, Dm(9) b5 7, and D#11 b7, with a 'ff' dynamic and an 'accel.' instruction. The Cb. part consists of a continuous zigzag line. Performance markings include 'mp' (mezzo-piano) and 'ff' (fortissimo) dynamics, and 'accel.' (accelerando) instructions with dashed lines. Measure numbers 55 are indicated at the start of each staff.

C 2

♩ = 120

Cl. Si \flat

59 N *mp* *p* *mp*

Trp. Si \flat

59 *mf* *mp* Sord. ad lib. Senza sord. *mf*

Trb.

ff *p* *mp*

Bt.

59 L.V. *mp* *mf*

Guit. el.

59 *mf* *mp* *mf*

Pno.

59 *mp* *mf*

Vi.

59 *p* *mp* *mf* *p* *mp* *st* *ord*

Cb.

59 *p* *mp* *mf* *p* *mp* *st* *ord*

61

Cl. Sib

Trp. Sib

Trb.

Bt.

Guit. el.

Pno.

Vi.

Cb.

Detailed description of the musical score: The score is arranged in a system with seven staves. The top staff is for Clarinet in B-flat (Cl. Sib), the second for Trumpet in B-flat (Trp. Sib), the third for Trombone (Trb.), the fourth for Bass Trombone (Bt.), the fifth for Electric Guitar (Guit. el.), the sixth for Piano (Pno.), and the seventh for Violin (Vi.) and Cello (Cb.). Measure 61 is marked at the beginning of each staff. The Cl. Sib part has a five-measure rest followed by a note with a dynamic of *f*. The Trp. Sib part has a five-measure rest followed by a glissando (*gliss.*) and then a series of notes with dynamics *p*, *mf*, *f*, and *p*. The Trb. part has a five-measure rest followed by notes with dynamics *pp*, *mp*, and *f*. The Bt. part has notes with dynamics *mp* and *mf*. The Guit. el. part has a five-measure rest followed by notes with dynamics *mp* and *mf* (ad lib.). The Pno. part has notes with a dynamic of *p*. The Vi. and Cb. parts have notes with dynamics *pp*, *fp*, *mf*, and *pp*. The score includes various musical notations such as rests, slurs, and dynamic markings.

63 Cl. Sib

63 Trp. Sib gliss. *f* *pp* *mf* *fp*

63 Trb. *pp* *f* *pp* *fp*

63 Bt. *f* ad lib. como antes (responder a tromp. y guit.)

63 Guit. el. *p* *f*

63 Pno. *f*

63 Vl. *mf* *f* *f*

63 Cb. *mf* *f* *f*

65

Cl. Si \flat *ff*

Trp. Si \flat *ff*

Trb. *ff*

Bt. *ff* *ff* *ppp*

Guit. el. *ff*

Pno.

VI. *ff* *fff*

Cb. *ff* *fff*

Solo en C2 X 3

42" Finalizar sección, usar ideas de C2

D ♩ = 60

Cl. Sib

67 *fff* *mp* *pp* *ff* *pp* *f*

growl ord growl

VI.

67 *fff* *mp* *pp* *ff* *pp*

s p arco ord s p arco ord s p

Cl. Sib

69 *fff* *mp* *f*

(growl) ord (d) (d)

VI.

69 *fff* *mp* *f* *mf* *f*

arco ord s p T1 arco s p

Cl. Sib

71 *mp* *pp* *mp* *pp*

(d)

VI.

71 *p*

pizz. 3 5 6 7

Cl. Sib

73

mf *pp*

VI.

73

5 6

T1' arco

mf *f*

s p

IT1

Cl. Sib

75

pp *mp* *pp* *mf*

VI.

75

pizz.

6 5

p

Cl. Sib

77

pp *mp* *pp*

VI.

77

7 6

T2 arco

mf *f*

s p

IT2

Cl. Sib

79 (d) ————— (d) —————

pp mp pp gliss.

VI.

79 (o) ————— pizz.

p 6 7

Cl. Sib

81

mf p mf ff

arco

81

mf 5 6 ff

82

Cl. Sib **Vti**

Trp. Sib **Rp** Sord. ad lib. *mp*

Trb. *mf* \rightarrow *f*

Bt. *mf* \rightarrow *p* IP

Guit. el. *p* *mf* 7

Pno. *mf* *loco* 5 5

Vl. *mf* \rightarrow *f* *sp* \rightarrow ord *asp* *simile* *fp* *fp* *fp* 7

Cb. **Rp**

Leo. * Leo. *

(C⁷ alt)

Cl. Sib

86 **Vti**

Trp. Sib

86 **RP + G**

Sord. ad lib.

mp

Trb.

gliss.

mf *f* *mf*

3

Bt.

86 **IP + G**

mf *p*

Guit. el.

86 *mf* *f*

6 3

Pno.

86 *mf*

5 7

Reo. *

VI.

86 *mf* *f*

s p ord

Cb.

86 **RP + G**

30

ad lib : ◆ ↔ •
/ pp / mp / p /
/ n.l. / n.c. /

Cl. Sib

88

Trp. Sib

ad lib : ◦ ~~~~~
/ pp / mp / p /
/ n.l. / n.c. /

88

Trb.

ad lib : ◦ ~~~~~
/ pp / mp / p /

Bt.

88 L.V.

Guit. el.

88

Pno.

88

VI.

pizz. 88

Cb.

pizz. 88

(D⁷ alt)

Cl. Sib

90

Vt2

Trp. Sib

90

mf 5 3 *tr* gliss. Sord. ad lib.

Trb.

gliss. > *mf* *f* *mf*

Bt.

90

mf *p* IP

Guit. el.

90

p (*d*) (*d*) *mf* 7

Pno.

90

mf *p* *mf* 7

Reo. *

VI.

90

mf *f* *fp* *fp* *fp* 7

s p → ord gliss. a s p

Cb.

RP + G

32 ad lib : /n.l./n.c./

Cl. Sib

pp

Trp. Sib

pp

Trb.

pp

Bt.

pp mp p f

Guit. el.

pp f

Pno.

pp p mf f ff

Lea. * Lea. * Lea. * Lea. *

Vi.

pp p mp mf f

Cb.

pp p fp mf f fff

asp
asp
asp

20' - 40"

33

(↔)

Cl. Sib

94

I Bt

fff

N

Trp. Sib

94

I Guit.

fff

N

Trb.

94

I Pn.

fff

N

Bt.

94

ff

N

Guit. el.

94

fff

N

Pno.

94

fff

N

VI.

94

a s p

I Trp.

fff

N

Cb.

a s p

I Trb.

fff

N

ord

ord