

UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
MAGISTER EN ARTES C/M EN COMPOSICIÓN



“COMPOSICIONES HÍBRIDAS”

**Una poética desde un “No lugar” ...
Sin “ismos”...sin identidad.**

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

**Nombre alumno: Julio Torres V.
Profesor Guía: Jorge Pepi-Alos
2016**

TABLA DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN.....	1
1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....	2
1.1. Antecedentes históricos contextuales	3
1.2. La generación de la “Fusión”.....	4
1.3. Lo “propio” y lo “ajeno”.....	6
1.4. Definiendo el concepto de “hibridación”, Culturas híbridas.....	8
2. HIBRIDACION COMPOSITIVA, APROXIMACIONES.....	8
2.1. Folclore imaginario	
2.2. Mundos virtuales...viajando a extraños espacios.....	9
2.3. Hibridación, procesos análogos	
3. INFLUENCIAS.....	10
3.1. Fausto Romitelli	12
3.2. La música saturada.....	15
3.3. Cinco formas de saturación.....	17
3.4. Franck Bedrosiaen.....	19
3.5. Raphael Cendo.....	19
4. ANALISIS DE OBRAS.....	21
4.1 APOSTASIA	29
4.2 NANDO-IS.....	
4.3. VIRUS.....	34
BIBLIOGRAFÍA.....	43
ANEXO 1: Partituras, Apostasía (dos guitarras), Nando-is (piano y percusión) Virus (cuarteto híbrido).	
ANEXO 2: links para audio de obras	

AGRADECIMIENTOS

...A mi familia, esposa e hijos por su amor y apoyo

...A los maestros Yuri Pronin (Q.E.P.D) y Guillermo Rifo por su ayuda, sabiduría y amistad

...Al maestro Jorge Pepi – Alos por iluminar y guiar mis pasos

...A mis amigos Juan Manuel, Nicolás, Danielo y Carlos, por compartir universos sonoros



Esta tesis de magister ha sido realizada gracias al aporte de:
Proyecto “Segundo año Magister en Composición Musical, Universidad de Chile”
Línea Becas y Pasantías
Fondo de la Música 2014
Consejo Nacional de la Cultura y las Artes

INTRODUCCION.

Varias son las problemáticas que afectan hoy por hoy a la composición actual en Chile y Latinoamérica. A mi parecer, en estos últimos años hay una excesiva preocupación por el problema de la “identidad”, el ser latinoamericano, concepto tal que desde mi punto de vista se confunde con “identificación”.

Por ejemplo, mi documento de identificación (mal llamado cedula de “identidad”) me indica que soy “chileno” ...de nacionalidad chilena y por este hecho cualquier “otro” deberá asumir que me gusten las cuecas, el vino tinto, las empanadas.....así mismo “otro” asumirá que hablo mal el español, que soy moreno, bajo de estatura, que tengo plumas en la cabeza... o cualquier otro cliché.....por último, mas de algún “otro” (lamentablemente) asumirá que soy un ladrón, un chanta, un resentido....o bien...una “postal”. Creo firmemente que la “identidad” no tiene que ver con eso, es más, es un ejercicio inútil tratar de aplicar una identidad global a nuestra idiosincrasia (o a cualquier otra), pues la identidad es “lo propio”, aquello que forma parte de mi esencia la cual es una suma de todas mis experiencias y de todas mis ansiedades.

En estas breves páginas expongo el fenómeno al que llamo “hibridación” y que de una forma u otra todos los compositores estamos inmersos en ello, ya que, los tiempos actuales afectados por la globalización han permitido el desarrollo de tales manifestaciones, perdiéndose así lo “puro” de una cultura y dando paso a una “multiculturalidad”.

No se trata de perder lo que es propio, al contrario, se trata de reconocerse como un ser “culturalmente híbrido” y por lo tanto manifestarse en esa riqueza de combinaciones.

Creo que debemos dejar de confundir “identidad” con “identificación”, “mapa” con “territorio”. (Grisey)

Creo que es hora de reconocernos como compositores de un “no lugar”.

1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Problema general

En búsqueda de una poética personal.

La hibridación en la composición. ¿Siempre ha existido o es un fenómeno actual?
¿Es la hibridación acaso la “nueva identidad “de un mundo globalizado?

1.1 ANTECEDENTES HISTÓRICOS CONTEXTUALES

La historia de la música occidental vinculada a la tradición escrita nos muestra que a través del tiempo y sus múltiples transformaciones, etiquetas o “ismos” (Clasicismo, Romanticismo, etc.) ha bebido de fuentes ajenas a la escritura y la academia como son el entorno popular, folclórico y/o étnico.

Por lo tanto, el fenómeno actual al que llamo **“Hibridación compositiva”** no es un fenómeno ni extraño ni ajeno a la tradición, sin embargo aparece como una conducta curiosa en los sectores más conservadores de hoy en día el hecho de que muchos compositores (por no decir la gran mayoría) pertenecientes a nuestra generación (1970 – 1995) provengan no solo de una formación académica y ni siquiera una cercanía con el entorno del conservatorio sino mas bien del mundo del rock, el jazz, el folclore....el mundo popular. En algunos casos que si provienen de la academia, transitan e integran a su práctica musical ya sea por experimentación o necesidad personal el mundo popular.

Es más, muchos de nosotros, habiendo partido musicalmente en bandas de rock o el estilo imperante de nuestro entorno y nuestra época, hemos abrazado la tradición occidental como una vía de desarrollo a las expresiones que se agitan en nuestro interior, a esta búsqueda de nuevas estructuras, de nuevas sonoridades buscando una “poética personal” y ya no la “fusión” que buscaban nuestros antecesores en Latinoamérica y otros lugares.

1.2 LA GENERACIÓN DE LA “FUSIÓN”

*“El fenómeno del nacionalismo musical ocurrió en un momento en que fue necesario”.
(Francisco Concha, 2014.)*

“Impulsado por una “doble militancia” donde se alternaba mi desempeño como percusionista de la Sinfónica por un lado y por otro, la música de mi infancia.....y la bohemia nocturna santiaguina como vibrafonista...comencé a componer fusionando ambos mundos...” (Guillermo Rifo, 2013)

La fusión es un fenómeno que abraza toda la historia musical occidental, en un principio aparece de forma más evocadora que evidente

Conocido es en el periodo del Barroco el caso del compositor “italiano” Domenico Scarlatti (por otras fuentes, compositor español) nacido en Nápoles en 1685, en ese entonces esa región de Italia estaba bajo dominio español y en la música de este notable compositor se hace notar la fuerte influencia española en sus sonatas para clave.

El caso tal vez mas anecdótico es el de Jean Baptiste Lully, quien es uno de los más famosos representantes del barroco francés, cuyo origen era italiano y su nombre real era “Giovanni Batista Lulli” llegando a alterar su nombre para ser reconocido como un compositor francés.

En el clasicismo encontramos a un Bocherinni escribiendo “fandangos”, a un Haydn escribiendo “a la húngara” a un Mozart y un Beethoven “a la turca” o “a la Polaca”

El Romanticismo con sus nuevos aires de “libertad” hizo surgir nuevos escenarios musicales, Checoslovaquia, Noruega, Hungría, Polonia, Rusia...solo por nombrar algunos, todos incluyendo elementos típicos de lo popular y folclórico de su pertenencia....pero sin embargo, la estructura, el sistema jerárquico y el “orden” y la “moda” seguía dictándose desde los grandes imperios musicales Italia, Francia, Alemania.

A finales del siglo XIX adoptan estilos más interesantes que su idiosincrasia.

La globalización del mundo y la extensión de los dos grandes bloques político-económicos (neoliberalismo –socialismo) hizo posible la llegada a este “tercer mundo” la vanguardia europea, dictando ellos los cánones de lo que era considerado “arte”. En un principio se busco la reproducción imitativa de las corrientes del viejo mundo, poco a poco comenzó a emerger la necesidad de un discurso propio el cual llevo a la fusión de los elementos vernáculos y folclóricos de cada país creando un “mestizaje” discursivo que se implanto como fuerza representativa en sectores considerados “exóticos” por el viejo mundo (no solo Latinoamérica).

Tal es el caso de Chávez, Ginastera (primer periodo), Villa –Lobos, Revueltas, Becerra, Advis, Guastavino, Roldan, etc. en America Latina y Bartok, Kodaly, Szymanowsky, Stravinsky, etc. en Europa.

Además de los elementos musicales (ritmo, armonía, melodía, etc.) “exóticos” presentes en su obra, aparecían también el uso de instrumentos propios de una nación (los húngaros y el cimbalón, las cantatas populares con instrumentos folclóricos, etc.) así como también nombres de obras alusivos a temáticas nacionalistas (sinfonía india, la noche de los mayas, suite latinoamericana, sinfonía “Leningrado” etc.)

Todo esto, como dije antes fue necesario en un momento que el “tercer mundo” se abría hacia el “viejo mundo” tratando de integrarse, de hacerse parte con un lenguaje propio y personal, y los compositores que trabajaron desde ahí sintieron esa necesidad y se hicieron parte de una identidad y una forma de enfrentar el mundo artístico.

1.3 LO PROPIO Y LO AJENO

“Ya no queda nada de “latino” en Chile...miro por la ventana y veo un mall, edificios...igual que en New York o Nueva Delhi.... o donde sea.... ” (F. Concha)

Somos unos “auditores insatisfechos”, componemos porque queremos “oir” aquello que nos satisfaga (Martínez, 2014).

Los antiguos mayas en su escala valórica no conocían lo “bueno” o lo “malo”, preferían hablar de “lo propio” y “lo ajeno”

Las sociedades en el mundo, a través del tiempo, han sido construidas en serie según los modelos y sistemas político - sociales imperantes, desde la arquitectura de nuestros espacios públicos hasta nuestras propias viviendas son idénticas en todos lados, la migración de los pueblos buscando nuevas oportunidades, la invasión de los centros comerciales, cadenas de comida o entretenimiento, sistemas de comunicación, etc, todo controlado y dirigido desde las más altas esferas gobernantes, los grandes polos imperiales. Este hecho detonó un constante flujo e intercambio de elementos entre las naciones hasta nuestros días, la “cultura” entonces fue el elemento más inmediato...exploto entonces la fusión.

En este punto cabe reflexionar si el fenómeno de la fusión...lo ecléctico, es algo intencional...consciente...o simplemente es algo accidental...inconsciente.

Nuestro país, fuerza nueva naciente en la composición académica, comienza su historia musical propia (antes de esto los compositores “chilenos” eran en realidad “criollos”) a finales del S. XIX entre las familias de la clase alta. Maestros como Enrique Soro o Pedro H. Allende fueron formados en Europa, pero el hecho que su origen estuviese en un lugar “al fin del mundo” obligaba a que (tal vez por compromiso) recrearan de alguna forma “los exóticos sonidos de su tierra”, trabajos como los “Aires chilenos” del maestro Soro, o las celebres “12 tonadas para piano” de Allende, suenan mas a “música de salón” alejándose de la realidad del folclore el cual palpitaba fuerte en el campo, tal vez porque lo que estos maestros habían experimentado...vivenciado como “folclore”...era justamente las tertulias de salón..., sin embargo integran elementos melódicos y rítmicos en un contexto armónico europeo....produciéndose así el mestizaje sonoro...la fusión.

Con la consolidación del Conservatorio Nacional de Música, el semillero de compositores germino en nuevas fuerzas, las cuales en sus distintas etapas (algunos más que otros) integraron o trataron de integrar los “sonidos chilenos y latinoamericanos” a su poética y formación tradicional.

Un camino para la fusión era la investigación, la cual consistía en un arduo “trabajo de campo” el cual desembocaba en una teorización de lo aprendido y, las mejores de las veces, en una obra. El otro camino...era el “ser parte” de lo distinto el “haber estado ahí”...el “ser de verdad”...en este punto se levanta la figura del compositor Sergio Ortega, a mi parecer, el primer compositor “hibrido” de Chile.

Ortega no venía de una formación tradicional, su oficio como pianista estaba más bien centrado en la música popular, los tangos y la música callejera, posteriormente estudio en el conservatorio pero jamás abandono el mundo popular y en su música compuesta para la tradición escrita va mas allá de la utilización de citas o clichés...o técnicas de “collage”, sino que trabaja integrando ambos mundos con “problemáticas sonoras” como densidades, incremento de intensidad por reiteración, etc. (Lonquén , para percusionistas y declamadora femenina) en Ortega está presente y latente la “historia personal” del compositor, aquel ADN interno, sonoro, vivencial, dramático y sustancial...la “experiencia”...aquello que gatilla la composición sin “fines de lucro”....sin ambición ni de fama, ni de reconocimiento.... solo el ideal de la propia música...aquella que “queremos oír”...aquella música que “le es propia”.

El mestizaje es inevitable, entonces, tanto de un lado como del otro hacia el otro.

Somos un continente mestizo....y Chile es el menos latinoamericano de todos los países de nuestra región, es un país “hibrido”. Históricamente se ha destacado la fácil manera en que los chilenos adoptamos desde un acento extranjero, hasta la moda más lejana...preferimos todo lo que venga desde fuera y despreciamos “lo nuestro”.....tal vez ese rasgo sea “nuestro rasgo”.

Lo que se percibe claramente en la “fusión” es que la importancia compositiva radica en los mismos parámetros que eran fundamentales anteriormente o sea las alturas (modos), ritmos (patrones, periodicidad) y en alguna medida el timbre pero solo para imitar o replicar un “cliché”.

El fenómeno hibrido - musical no busca parecerse a un estilo folclórico o popular usando elementos de la tradición europea, sino mas bien, integra los elementos de forma “subconsciente” sin buscar parecerse a nada antes creado, en este mismo empeño ni siquiera busca la originalidad ni el reconocimiento de “algo nuevo” y es en este sentido que se aparta totalmente de “lo ecléctico” y de la “fusión”.

1.4 DEFINIENDO EL CONCEPTO DE “HIBRIDACION”, CULTURAS HIBRIDAS.

La hibridación es un concepto que posee diferentes significados según las ciencias:

- En ecología, hibridación es el proceso de mezclar diferentes especies o variedades de organismos para crear un [híbrido](#).
- En biología molecular, [hibridación](#) es el proceso de unir dos hebras complementarias de ADN.
- En física y química, [hibridación](#) es la mezcla de orbitales atómicos para formar nuevos orbitales apropiados para crear enlaces.
- En ciencias sociales, hibridación es un proceso de mestizaje cultural descrito por [Néstor García Canclini](#).

García Canclini, en su ensayo “Culturas Híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad” (1990 por EDITORIAL GRIJALBO, S.A. de C.V.) En forma general, define que las culturas híbridas son movimientos sociales que han experimentado un proceso de mestizaje y posee ciertas características con otras culturas. El proceso de hibridación se forma mediante la interacción de dos o más culturas, en la que se presenta un largo proceso de adaptación, donde toma un rol protagónico el gran fenómeno social de los siglos XX –XXI, las migraciones.

Nuestro mundo cambia constantemente.....

...“Los procesos hibridación muestran que no es posible hablar de las identidades como si solo se tratara de un conjunto de rasgos fijos, ni afirmarlas como la esencia de una etnia o una nación”. Este suceso describe que que están interconectadas, debiendo unir las, y no ligarlas a ninguna nación...transformándonos entonces en habitantes de un “no lugar”.

Peligroso es también para nuestros tiempos obnubilarnos con los destellos de cualquier manifestación “nueva” y por ende, comenzar a rechazar lo “viejo”...lo “obsoleto”

M. Vargas Llosa en su ensayo “La civilización del espectáculo”, en su primer capítulo aborda la “Metamorfosis de una palabra” en relación a la denominación de lo que es una “cultura” la cual, según el autor, debe poseer la cualidad de dialogar con su pasado y proyectarse hacia el futuro, aspecto que se ha perdido debido a que hoy por hoy, cualquier manifestación se considera “cultura” a lo cual manifiesta la opción de diferenciar bajo estos conceptos lo que es “cultura” de lo que es una “tendencia”, entendiendo esto último como algo pasajero y momentáneo que no necesariamente establecerá un diálogo con su pasado.

¿Pero como relacionamos lo híbrido en la música?

La primera vez que leí la palabra “híbrido” en música fue en un artículo del compositor francés Gerard Grisey de 1998”:

*“Acabamos de crear un ser **híbrido** para nuestra percepción, un sonido que sin ser todavía un timbre, ya no es exactamente un acorde, un tipo de mutante de la música de hoy, resultado del cruce operado entre las técnicas instrumentales nuevas y las síntesis aditivas realizadas por ordenador” (Grisey 1998: 295-96).*

Entonces la hibridación pone su énfasis en aquel aspecto primordial de la composición: “el sonido y el timbre”.

Son las sonoridades de los diferentes universos sonoros de un compositor las que se manifiestan en las obras, pero no sus clichés, patrones o rasgos superficiales de identificación.

Esto lo manifiesta Romitelli acerca de su obra “Professor bad trip”:

*“He intentado integrar en mi escritura un aspecto particular de la búsqueda sonora en el campo del rock: la interacción compleja entre tratamiento electroacústico del sonido y gesto instrumental; no tengo ningún interés, por el contrario, por la estructura melódica del rock, que **nunca ha sabido franquear ciertos clichés tonales o modales.**”*

En mi propuesta compositiva para esta tesis he decidido trabajar la hibridación desde tres aspectos fundamentales en mi lenguaje musical, lo que llamo “Folclore imaginario”, “mundos virtuales” (o multiverso) y “alteración tímbrica con medios análogos”

2. LA HIBRIDACION COMPOSITIVA....APROXIMACIONES

Sumergido en el mundo de “la propia imaginación” (impulso creativo) y de la creación de “mundos virtuales” en este sentido lo que busco personalmente es una música sin patria, una música sin etiquetas, sin estilos, **sin “ismos”**... una música llena de un “imaginario propio y personal”.

Presento en esta tesis tres obras

- 1.- Apostasía, para dos guitarras
- 2.- Nando – is, para piano y percusión
- 3.- Virus, para oboe y clarinete amplificados con pedales análogos, batería electrónica (parches) platillos acústicos amplificados y piano amplificado con pedales análogos.

2.1 FOLCLORE IMAGINARIO

La primera vez que escuche el concepto de “folclore imaginario” fue al compositor húngaro Gyorgy Ligeti refiriéndose al segundo movimiento de su trío para corno, violín y piano como “una música que esta entre Bulgaria y Latinoamérica”

En “Apostasía”, me sumerjo en un mundo que me lleva a mis primeras aproximaciones en la música, siendo yo de clase obrera mi primer instrumento fue la guitarra y de la mano de la música de Violeta Parra Sandoval fue creciendo mi devoción a este instrumento.

Esta obra formalmente podríamos decir que es una especie de “introducción y danza” donde las guitarras están en “Scordatura” (adjunto partitura y audio) y durante la obra juegan con la audición del público sobre lo “complejo” y lo “simple” generando por momentos la ilusión de escuchar un único instrumento y no dos. A lo largo de la obra las guitarras retoman poco a poco su afinación tradicional y sin embargo nunca están de acuerdo. (APOSTASIS). Su escritura es bastante tradicional y sus elementos estructurales evocan una especie de “tonada cadavérica”.

2.2 MUNDOS VIRTUALES

En “**NANDO – IS**” (obra para piano y percusión), exploro la posibilidad tímbrica del piano amplificando sus posibilidades con la percusión. Simbólicamente la obra representa las músicas que me marcaron fuertemente en mi adolescencia como es el pianismo de Chopin, Ravel y Debussy (en mi performance de pianista) y el Metal pesado y el Rock representado en este set de percusión que es tambor y tom de piso (floor tom) y los platillos Crush, China y Ride, algo así como una batería sin bombo y sin toms chicos. Además está dedicada a mi hijo mayor (Fernando) de 15 años en ese entonces, por lo tanto pretende ser una obra para la juventud. También representa un “no lugar” una especie de mundo imaginario donde se dan cita el baterista de Pink Floyd con Chopin, Ravel y Debussy para improvisar algo de música. La obra explora la escritura “proporcional” llamada también “sincrónica”.

2.3 ALTERACION DEL TIMBRE CON PROCESOS ANALOGOS

“**VIRUS**” (cuarteto híbrido), es la máxima de la tesis de la hibridación, aquí, está el concepto de lo híbrido al máximo desde su escritura la cual explora la escritura convencional, proporcional, sincrónica y gráfica. Desde el sonido donde esta hibridado “lo acústico” versus “lo amplificado”, en la percepción de aquello que oímos como “sucio” o “limpio”, desde el timbre de dos instrumentos de viento y dos instrumentos de percusión, los filtros electrónicos y los filtros acústicos. Todo esto funcionando bajo la máxima de Fausto Romitelli (1963 – 2004) extraído de un texto de su autoría:

*“El compositor como un virus”
Yo me siento a veces como un virus,
demasiado aislado para atacar un cuerpo fuerte y bien nutrido.
Así que el virus está quieto y adormecido
en el cuerpo que querría destruir,
esperando tiempos mejores.*

3. INFLUENCIAS

3.1 FAUSTO ROMITELLI

La obra de Fausto Romitelli, es uno de los corpus compositivos de planteamiento más original del panorama musical de los últimos 20 ó 30 años. En su obra, el compositor italiano, nacido en 1963 y lamentablemente fallecido prematuramente en 2004, trata de fundir aquellos elementos de la música rock que suponen un especial interés para él desde el punto de vista del tratamiento sonoro.

Romitelli siempre manifestó su interés de interrelacionarse con la cultura circundante, evitando la tradicional costumbre de la modernidad de mirar **“hacia delante”**, para mirar **“hacia los lados”**. Igualmente, su elección estética es deliberadamente orientada a la espontaneidad sonora, a pesar de asentarse sobre sólidas bases constructivas, el formalismo es un obstáculo a evitar para Romitelli. La forma no es más que un pretexto.

Fue alumno de Franco Donatoni en la Accademia Chigiana de Siena y luego de Gérard Grisey en París, fue además compositor residente, entre 1993 y 1995, en el Ircam (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique) fundado por Pierre Boulez.

“La vanguardia musical de posguerra hizo tabla rasa con el pasado y elaboró nuevas categorías de pensamiento”, escribía en un artículo titulado “El compositor como un virus”.

“Desde el estructuralismo post-weberniano hasta la música espectral, las generaciones que nos han precedido han estado obsesionadas por el deseo exasperado de reorganización total. Por el contrario, la nueva generación no ha inventado nuevos sistemas lingüísticos, pero ha intentado reencontrar una eficacia perceptiva y un impacto de comunicación fuerte y nueva. La herencia de la vanguardia ha sido tamizada. En algunos aspectos ha sido integrada en nuestro trabajo y en otros, rechazada. Ciertos principios de escritura se han convertido en patrimonio de nuevas generaciones, mientras que otros han sido abandonados. La grilla de selección no ha sido ideológica, sino musical; los dogmas sobre la pureza y la neutralidad del material musical, indispensables en una mitología de la abstracción y del formalismo, han colapsado.”

En ese mismo texto, Romitelli recomendaba:

“Los compositores deben salir de sus pretendidas torres de marfil (de los guetos, en realidad) y confrontarse con el panorama mediático y con sus técnicas de comunicación”. “Tanto por fuera de la vanguardia como de los circuitos comerciales existe un universo de experimentación musical que, desde los años '60 hasta nuestros días, en el dominio del rock o del tecno, ha intentado furiosamente, pero sin dogmas, nuevas soluciones sonoras, logrando a veces con éxito conjugar la riqueza sobre el sonido y la modulación de ruido y un gran impacto perceptivo. La revolución musical de los próximos años no vendrá quizá de la música escrita ni de los compositores cultivados, sino de la locura anónima de los jóvenes que poseen hoy en día una computadora con la cual muestrear y tratar el sonido; justamente porque ellos no tienen pretensiones artísticas, es que desarrollan un nuevo saber artesanal, una nueva sensibilidad y posiblemente, el día de mañana, una nueva música.”

3.2 LA MUSICA SATURADA

En primer lugar, debemos dar una breve descripción de lo que la saturación es, antes de entrar a hablar de sus posibles versiones.

Una de las constantes en la evolución musical de la composición del siglo XX fue el “acercamiento progresivo hacia una concepción unitaria de todos los parámetros musicales”. Ya en 1957 Stockhausen plantea en su obra “Gruppen” una relación directa entre frecuencia/altura y tiempo/duración, y, de esta forma comenzaba a abrir las puertas al “espectralismo”.

Como ya sabemos, el espectralismo sienta sus bases estéticas sistematizando y profundizando el estudio de la relación armonía/timbre, partiendo de la base de que “el color” es el resultado de la superposición de frecuencias de sus parciales lo cual determinara cuan “armónico” o “ruidoso” será este, por lo tanto los conceptos de saturación aquí expuestos y redactados por Cendo “no son más que una consecuencia del fenómeno de la inarmonicidad visto de manera micro o macroscópica”.

De otro modo, la saturación en su momento también fue una respuesta a los axiomas estéticos de la modernidad, es “un gesto de valentía estética” en un mundo musical contemporáneo donde la “dictadura del buen gusto” radicaba en la pureza o nitidez del sonido. Se trata también de “mirar hacia los lados” como decía Romitelli, tomando así en cuenta “los objetos sonoros circundantes” e incluirlos en el contexto de una música de factura impecable, dando lugar a un producto artístico de pleno derecho.

Fausto Romitelli decía: “Seguramente el concierto es un producto del siglo XIX que llega fatigado al final del siglo XX. Es totalmente necesario encontrar otros medios para comunicar con el público, pero manteniéndonos fieles al compromiso y a la complejidad de nuestra música . ¡Quizá haga falta encontrar, por encima de todo, otro público!”

Cinco son los momentos históricos que hacen posible la aparición de la saturación, el primero es el **“FUTURISMO”** (1920 – 1939) acuñado por Russolo y Piatti. Este se basaba en que la creación de una música de su tiempo necesitaba integrar sonidos cotidianos y no las burdas imitaciones realizadas con instrumentos tradicionales, para ello se inventaron nuevos instrumentos, los llamados “intonarumori”(aullador, retumbador, explosionador, etc). Este movimiento llegó a tener celebres interesados como Milhaud, Stravinsky y Honneger, pero el ascenso del fascismo hizo que no prosperara como se hubiese querido.

El segundo momento es la llamada **“MUSICA CONCRETA”** nacida en los estudios de la “Radio Frances” de la mano de Schaeffer y Henri la cual supone una especie de “bisagra” entre el futurismo y la música concreta instrumental de Lachenmann.

Las bases de este movimiento son colocar al compositor como un “artista visual” el cual trabaja directamente sobre “el material sonoro” y ya no sobre las limitancias de la notación musical, priorizando así el resultado sonoro en relación a la intención inicial del compositor.

Como un tercer momento, por supuesto, es infaltable mencionar a la **“MUSICA CONCRETA INSTRUMENTAL”** concepción musical planteada por Lachenmann que parte precisamente de la “desmusicalización” del material sonoro. Esta nueva visión no se basa tanto en la composición como en la percepción, puesto que se pretende una nueva actitud ante la escucha. Para ello es necesario despojar el material sonoro de su “historicidad” y así centrarse en la fisicalidad del sonido en sí, el cual ya no es guiado por los parámetros formales tradicionales sino que por la idea de proceso temporal y transformación energética.

Fundamental es aquí llevar “al límite” la escucha, usando todo aquello que la historia desecha por ser “ajeno a la belleza” (llamadas técnicas extendidas) y situarlo en el mismo lugar que lo convencional.

En sus últimos trabajos Lachenmann ha establecido un “diálogo con su pasado”, la nueva actitud ante la escucha que propugnaba no sólo afecta al material sonoro nuevo, sino a aquél que ya ha sido expoliado o demodé, siendo reinventado en un nuevo contexto.

El cuarto momento lo marca **“LA APORTACION DE LO POPULAR”**, justamente el “mirar a los lados”, el rock y el techno emplearon en un contexto experimental una búsqueda de sonoridades que influyó notablemente el escenario musical docto del siglo XX.

Son dignos de mención los trabajos de experimentación sonora emprendidos por numerosos grupos de rock psicodélico de los años 60 y 70, como The Jimi Hendrix Experience, Pink Floyd o los mismísimos The Beatles, a modo de ejemplo.

Acá podemos mencionar la alteración del timbre a través de efectos de guitarras o bajos, sonidos procesados en los teclados, uso de instrumentos no tradicionales en el rock.

En cuanto al techno es fundamental mencionar a grupos como ***Aphex Twin, Pan Sonic 6*** o ***Sascha Konietzko***, cuyo trabajo, casi escultórico con el sonido, se halla al nivel de los compositores que se mueven en los centros por excelencia de la música electroacústica.

El quinto y último momento (también por ser el más cercano temporalmente hablando y donde están los “maestros de los maestros”), es el **ESPECTRALISMO, POST-ESPECTRALISMO Y POST-POST-ESPECTRALISMO...** Si observamos la obra espectral por excelencia, *Partiels* de Gérard Grisey, los elementos “ruidosos ” son considerados como anomalías del sistema, que, como tales, tienen la función de establecer los procesos de incremento de la tensión.

El movimiento de la “música saturada” se origina principalmente en Francia y pertenecen a ello compositores nacidos en los años 70. (Bedrosiaen, Cendo, Billone, Robin, Kourliandski) quienes inspirados en el legado de Fausto Romitelli (quien fue alumno y admirador de Grisey) y su propuesta sonora “alucinógena”, sientan las bases de un pensamiento musical plenamente asentado sobre el fenómeno de la saturación.

La saturación se produce como consecuencia de una acción excesiva para un entorno dado. Veamos a continuación las posibles formas de saturación las cuales han sido catalogadas por Raphael Cendo.

3.3 CINCO FORMAS DE SATURACION

“SATURACIÓN TÍMBRICA”

“El timbre es por tanto llevado al extremo por medio de una energía desmesurada o de la hibridación del instrumento” (Cendo)

“Este tipo de saturación conlleva, por un lado, el empleo de una nueva notación que refleje los modos de ejecución y, por otro, un despegue del modo tradicional de interpretación. A modo de ejemplo, podemos citar el uso de los instrumentos de caña simple más el grito del/de la instrumentista, el empleo de boquillas de clarinete o cañas de oboe en instrumentos de viento-metal o los sonidos écrasés en la cuerda o el empleo de tecnologías análogas”.

“SATURACIÓN DEL ESPACIO FRECUENCIAL”

“Este fenómeno afecta a la armonía, así como al trabajo con masas sonoras. Se puede tratar de un clúster en un instrumento solo o de una armonía - timbre que compacte a todos los instrumentos de una orquesta o ensamble, dichas masas sonoras pueden plantear diferentes grados de saturación individual de las líneas o de rugosidad, pero, en general, tienden a la indiferenciación de las partes individuales en favor de la homogeneidad del conjunto.

Esta técnica no incrementa la potencia sonora colectiva, sino que se percibe como un espacio saturado global, a modo de “halo” sonoro. Tenemos claros ejemplos que anteceden este tipo de texturas en la literatura musical de Ligeti o del propio Grisey”.

“SATURACIÓN DE LA INTENSIDAD”

“Se refiere a las dinámicas extremas de los instrumentos. Es aquí donde la propia energía empleada por el/la instrumentista juega un papel crucial, ya que supone la creación de un nexo “sobre- expresivo” entre la parte física del instrumento y el espacio acústico externo a él, que se ve inundado de sonido.

Este desarrollo se vuelve “monstruoso” (en lo referente a su tamaño e intensidad) tanto por su dinámica como por su energía, proyectando sobre el oyente la materia misma del sonido”.

“SATURACIÓN POR MULTIPLICACIÓN DE GESTOS INSTRUMENTALES” (SATURACIÓN TEXTURAL)

“Se refiere al comportamiento de las líneas individuales dentro del conjunto sonoro. Se distingue tres cualidades correspondientes a tres gestos precisos: “deslizado, golpeado y articulado”. La multiplicación de estos gestos es lo que provoca la saturación de un ámbito concreto.

En este parámetro, el ritmo supone un elemento básico, puesto que no se considera un parámetro aislado, sino que se convierte en una parte integrante de una estructuración más compleja.

La gestualidad individual requiere la involucración de tal cantidad de energía que constantemente aboca al intérprete a la pérdida del control, por lo que la precisión métrica y de alturas queda en un segundo plano. Con esto se hace referencia a un estado límite en la relación entre partitura e intérprete, entre texto y ejecución”.

“Es un giro brusco, una proyección fuera de los límites del discurso musical, como existe el fuera del sonido en la escritura saturada. Para interpretar, hace falta, por tanto, existir, esto es, estar fuera de sí, lejos de los límites de los modos de interpretación instrumentales tradicionales.” (Cendo)

“SATURACIÓN AGÓGICA”

Este parámetro de la saturación no aparece recogido en la clasificación llevada a cabo por Raphaël Cendo, aunque hace una pequeña referencia a él en el apartado referente a la “Saturación por multiplicación de gestos instrumentales”.

Si se acepta que la saturación se produce como consecuencia del exceso, la “saturación agógica” se dará en aquellos procesos en los que se produzca un exceso de repetición, de tal forma que el movimiento musical se vea neutralizado. Por otro lado, la propia ausencia de direccionalidad o estatismo del transcurso musical puede provocar este mismo efecto. Este tipo de saturación se manifiesta tanto a pequeña escala: la repetición de un gesto o la “congelación” del mismo; como a gran escala: la repetición (ligeramente variada o no) de una situación musical.

Históricamente, podemos observar varios ejemplos de esto, ya en Beethoven tenemos el caso de la “congelación” de una célula melódica, cuyo efecto es el incremento de la expectativa de cambio.

En cuanto a la repetición a mayor escala, es un fenómeno relativamente reciente, ya que a este mecanismo se le pueden rastrear las raíces en ámbitos ajenos a la música “cultura” occidental: en el rock, en las culturas orientales, en ritos religiosos, etc.

3.4 FRANCK BEDROSSIAN

Franck Bedrossian nace en París en 1971, ciudad en la que estudia composición en el Conservatoire National Supérieur de Musique con Gérard Grisey y Marco Stroppa. Posteriormente realizará el cursus de nuevas tecnologías aplicadas a la composición del I.R.C.A.M., donde tendrá la oportunidad de trabajar con Brian Ferneyhough, entre otros, y será seleccionado para ingresar en la academia del Ensemble Modern de Hamburgo, estudiando con Helmut Lachenmann.

Entre sus actividades profesionales, se encuentra la residencia como compositor del ensemble 2e2m, a partir de la cual se elabora un volumen recogiendo diversos escritos alrededor de su figura y su música, realizados por varios músicos y escritores.

Según él mismo señala, la obra de Bedrossian tiene sus principales referencias precisamente en dos de sus maestros: Grisey y Lachenmann.

Del primero se basa en su concepción del proceso y direccionalidad armónica, que con el maestro se trataba del establecimiento de ciclos de incremento y disminución de la armonización o de distorsión espectral, en el primer estadio evolutivo del espectralismo.

De Lachenmann toma principalmente la concepción del sonido y la idea de “música instrumental concreta”. Como escribe el propio Bedrossian acerca del “aura” de los sonidos saturados:

“[...] , es posible ponerse de acuerdo sobre el hecho de que tal o cual objeto musical, tomado fuera de contexto, fuera de tiempo, no producirá el mismo efecto que otro material sobre la escucha, sea cual sea la inteligencia en la escritura y los medios puestos en práctica en el acto de componer .”

El gusto por los sonidos saturados le llevó a plantearse una profunda reflexión sobre el material y su efecto en la escucha. Para Bedrossian, un sonido saturado en el campo de la música puramente instrumental tiene un poder de evocación que lleva la escucha no sólo a un “más allá” electrónico, concreto, sino también “más arriba” de su fuente de producción.

Esto se debe a que este tipo de sonoridades interrogan al oyente de una manera radical, ya que desconoce su procedencia (el instrumento que lo produce, las técnicas de ejecución, el material de dicho instrumento, etc.) y su dirección o función. Por tanto, el sonido permanece en un estado de misteriosa ambigüedad, “hybride”.

Franck Bedrossian emplea la palabra “monstruosidad”, no para referirse a nada relacionado con la fealdad, sino a “las desviaciones de la naturaleza, por encima o más allá de los criterios estéticos”. Una música constantemente basada en este principio desestabiliza al oyente, lo pone en una situación de permanente inquietud.

Como comentamos anteriormente, este pensamiento musical pone en cuestión la tradicional concepción del sonido bello, sobre el que se ha establecido durante años la estética del mundo sinfónico. Pero, más allá de esto, el compositor parisino pretende que la saturación dé cuenta de sí misma sin necesitar una justificación dialéctica para su existencia en la obra, como se establecía en el espectralismo.

Según Bedrossian, “el sonido saturado muestra más (otro significado de la monstruosidad), proyecta una multitud de referencias culturales y emocionales. [...] En el mundo de los sonidos, la saturación del significado corresponde a la ausencia de una idea fija, a la distorsión del modelo.”

Bedrossian reconoce la influencia del mundo del rock en su interés por el sonido saturado. El impacto del sonido eléctrico es el punto de partida para la conceptualización y, tras ésta, la escritura instrumental.

Precisamente la cuestión de la notación es uno de los elementos clave en esta estética, teniendo en cuenta la necesidad de explicar al intérprete el tipo de sonido a obtener. Esto es debido a la imposibilidad de notar un sonido complejo mediante la escritura tradicional:

“La tradición debe hacer su trabajo. Así fue el caso, por ejemplo, de Debussy, quien no anotaba los pedales en sus obras para piano, cuando el pedal tiene un papel decisivo en su escritura. Él lo confió a la tradición oral y partía del principio de que una tradición de interpretación iba a constituirse. El desarrollo de acontecimientos ha probado que tenía razón.”

3.5 RAPHAËL CENDO

Raphaël Cendo nace en 1975 y, como su compañero Franck Bedrossian estudia en el CNSP de París, compartiendo como maestro a Allain Gausin y, posteriormente, realiza igualmente el Cours del I.R.C.A.M., donde tiene la posibilidad de trabajar con Brian Ferneyhough. Paralelamente estudia con Fausto Romitelli, sobre quien se ha escrito abundantemente en el presente estudio, y cuya influencia en el uso de los sonidos saturados es evidente.

Al margen de su formación académica, realiza incursiones en grupos de rock y de punk, lo que tendrá un evidente reflejo en su obra.

En el caso de Cendo, podemos añadir a las cuestiones meramente estéticas el factor ideológico, ya que el compositor francés pretende establecer en su música el reflejo de un mundo dominado por la violencia.

Él mismo reconoce cómo, a su llegada a París a los 19 años, le impactó el gran movimiento social de la ciudad: las manifestaciones, las revueltas, etc., que despertaron en él la tendencia a la desobediencia en todos los aspectos.

En cuanto a su relación con la música rock, el mismo Cendo comenta:

“La saturación, tal como fue empleada por los punks –aquí podríamos trazar un paralelismo con la música de Xenakis-, estaba vinculada a la tentación, al deseo de empujar el timbre contra sus límites, de agotarlo desde su interior, de volverlo inaudito.”

No sólo el rock se encuentra entre sus influencias de la música “popular”, sino también ciertos artistas underground del movimiento noise, desarrollado especialmente en Japón, entre los que se encuentran Merzbow o Ryoji Ikeda . A pesar de dedicarse exclusivamente a la electrónica, suponen un referente par a la escritura instrumental de Cendo, que, en ciertos momentos, pretende emular aquélla.

En relación a esto, y a pesar del empleo de la electroacústica en numerosas obras, la actitud ante ésta, tanto de Cendo como de Bedrossian, es de reserva, por cuanto le “ falta el cuerpo del instrumentista, el sudor ” . En la música instrumental, en contraposición a la electroacústica, entra en escena la energía del intérprete, que se multiplica al enfrentarse al objeto sonoro saturado, que es de por sí inestable.

El interés por el timbre es central en el pensamiento musical de Cendo. Ya se produjo el reconocimiento de su peso específico con la segunda escuela de Viena, pero es con el advenimiento del espectralismo cuando el timbre abandona su papel de subordinación con respecto al parámetro temporal. Según Cendo, como consecuencia de este cambio de paradigma, se produjo una paradoja:

“La música espectral se mantiene a distancia del timbre como si tuviera un respeto excesivo hacia la “Cosa”. Yo quisiera que mi música diera la impresión inversa, la de estar en el interior [...] de la obra, del sonido. No es cuestión de dejar al oyente en el exterior de la música, debe ser una parte activa de ella, integrada en el proceso musical.”

4. ANALISIS DE OBRAS

La obra aquí presentada fue estrenada en Europa (Alemania) recibiendo muy buenas críticas y generando además interés de otros intérpretes, para ello adjunto grabación de esta composición y por supuesto su respectiva partitura.

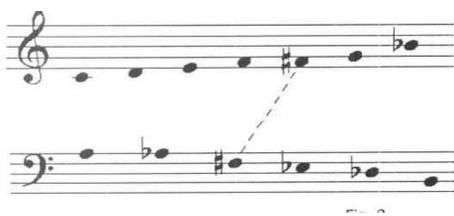
4.1 “APOSTASÍA” (para dos guitarras)

Esta obra nace como un encargo del guitarrista Sebastián Carrasco quien en ese entonces se desempeñaba como profesor de guitarra en el Departamento de Música de la ULS. El encargo entonces se trata de la composición de una obra para guitarra sola la cual sería estrenada en Francfort, Alemania en Octubre de 2013 con motivo de una gira de conciertos realizada por Sebastián cuyo programa en su totalidad sería de música chilena de compositores vivos. Esta instancia coincidió con el comienzo de mis estudios de Magister en la Universidad de Chile y bajo la guía del Profesor Jorge Pepi comencé a analizar algunas obras de Luciano Berio basadas en el llamado “sistema de alturas fijas”, principalmente de la colección “6 encores para piano” las obras “Erdenklavier” y “Brin”.

SISTEMA DE ALTURAS FIJAS

Este sistema se basa en la selección de una serie de alturas en las cuales cada una es independiente e irrepitable, es decir si aparece un Do3 este es distinto de un Do-1 y de un Do4, por lo tanto las octavas de una nota son entonces “otras notas”. Berio en “Erdenklavier” (piano de tierra) presenta una serie de 12 sonidos en registro fijo

(Imágenes extraídas de “Un lirismo complejo” M. Elkin – M.C. Villanueva)



Usa el piano en forma “monódica” y en un pulso lento y además organiza estas alturas de forma diatónica otorgándole a la pieza un carácter “estático”, refuerza la organización diatónica jerarquizando los sonidos a manera de polarizaciones como resultado de la cantidad de apariciones de las notas:

	Do	Do#	Re	Mi b	Mi	Fa	Fa#	Sol	La b	La	Si b	Si
Cantidad de apariciones	32	2	30	7	1	23	3	33	19	2	17	4

El análisis de esta obra me llevo a pensar que este sistema sería muy útil para este encargo, pues al cambiar la afinación de las cuerdas de la guitarra (scordatura) tendría

como resultante un ámbito de alturas fijas, entonces el profesor me sugiere pensar en dos guitarras con scordaturas distintas, lo que me llevo a inventar dos modos de scordatura:

Guitarra 1



Guitarra 2



Este modo resultante entre las dos guitarras plantea una “distorsion proporcional” de las alturas, comenzando desde las cuerdas más graves, alternando las guitarras sus intervalos resultan:

VI cuerda, tercera menor: guit.1 do# - guit.2 mi

V cuerda, segunda mayor: guit.1 sol# - guit.2 la#

IV cuerda, segunda menor: guit.1 re – guit.2 do#

III cuerda, segunda menor: guit.1 sol – guit.2 fa#

II cuerda, unísono aumentado: guit.1 sib – guit.2 si nat.

I cuerda, unísono aumentado: guit.1 mi – guit.2 mi#

Otro aspecto que considere fueron los intervalos en cada guitarra

Guitarra 1: (desde la VI cuerda hacia la I)

5ª justa, 5ª dism, 4ª justa, 3ª menor, 4ª aum.

Guitarra 2:

4ª aum, 3ª menor, 4ª justa, 4ª justa, 4ª aumentada.

La obra entonces se estructura desde la “Ilusión” pensada como un truco de magia pues para que esto “funcione” al auditor se le entrega una distracción y esta es hacerlo creer que las guitarras están en afinación normal.

La partitura está escrita en dos pautas por guitarra una que muestra los sonidos reales (Guit) y otra que es la que leen los músicos (Ejec.)

Así el comienzo de la pieza (compas 2)

The image shows a musical score for the beginning of a piece, measures 2 through 8. It consists of four staves: Guitar 1, Ejec. 1, Guitar 2, and Ejec. 2. The tempo is marked as quarter note = 40. The music features a complex rhythmic pattern with triplets and slurs. The notation includes various musical symbols such as accents, slurs, and dynamic markings like 'f' (forte). The score is written in a standard musical notation style with a treble clef and a key signature of one flat.

Comienza entonces con la “sonoridad natural” de la guitarra y al alternarse las dos se crea otra ilusión y esta es la de creer que está sonando solo un instrumento el cual está comprobando su afinación con el otro, en esta sección los guitarristas colocan dedos pero la sonoridad es completamente “al aire”.

En el compas 19 comienzan a “sacar” los dedos de la guitarra hasta llegar a estar completamente “al aire” pero la sonoridad es completamente extraña y hace oír al auditor que los músicos están colocando dedos pero en realidad...no colocan uno solo!

The image shows a musical score for measures 19 through 25. It consists of four staves: Guitar 1, Ejec. 1, Guitar 2, and Ejec. 2. The music features a complex rhythmic pattern with triplets and slurs. The notation includes various musical symbols such as accents, slurs, and dynamic markings like 'pp' (pianissimo), 'mf' (mezzo-forte), and 'cres.' (crescendo). The score is written in a standard musical notation style with a treble clef and a key signature of one flat.

Ya en el compas 28 los guitarristas no usan su mano izquierda, sin embargo “suena” como si la usaran todo el tiempo.



A musical score for guitar and electric guitar, measures 28-35. The score is written for four staves: Guitar 1, Eje. 1, Guitar 2, and Eje. 2. The music is in 4/4 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The guitar parts are characterized by a strong, driving rhythm, while the electric guitar parts provide a more melodic and harmonic accompaniment. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Se define la primera sección “Introducción” (compas 2 al 35) cuya temática inicial es la ilusión.

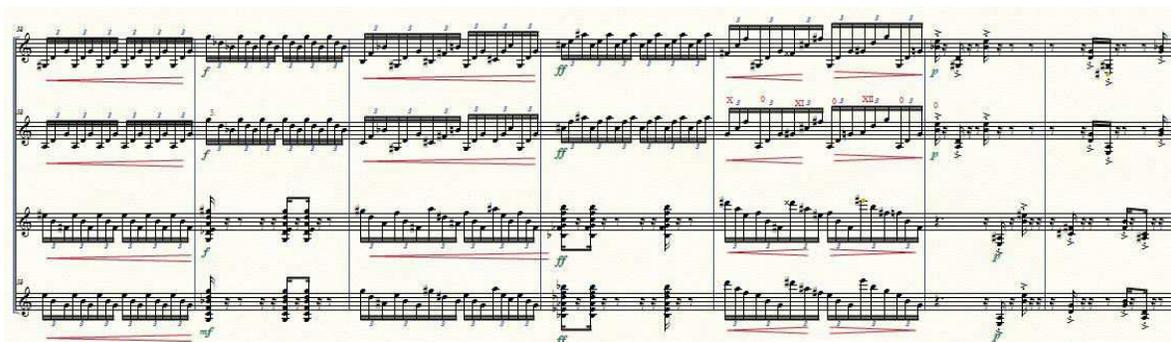
La segunda sección se podría denominar como “Danza”. Aquí los guitarristas siguen tocando con su mano izquierda sola pero poco a poco comienza a intervenir la mano derecha. Esta sección contiene una elaboración rítmica que ha sido medular en mis composiciones, se trata de crear un ambiente folclórico, festivo y popular pero que no pertenezca a ninguna parte, un folclore sin tierra, sin patria, una celebración más bien irónica y sarcástica....



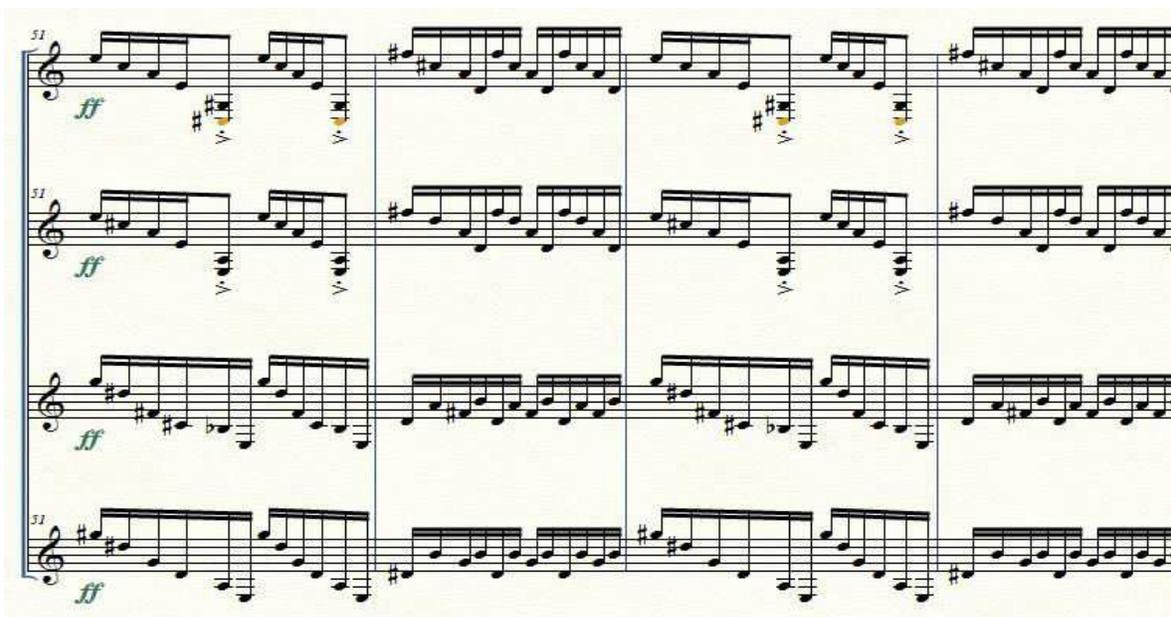
A musical score for guitar and electric guitar, measures 36-43. The score is written for four staves: Guitar 1, Eje. 1, Guitar 2, and Eje. 2. The music is in 4/4 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The guitar parts are characterized by a strong, driving rhythm, while the electric guitar parts provide a more melodic and harmonic accompaniment. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Esta segunda sección es la más extensa de la obra y se puede subdividir en tres subsecciones definidas por el comportamiento e intención de las guitarras. (Revisar partitura adjunta)

Sección 2A compas 37 – 74 danza, en esta sección se elaboran los complejos rítmicos que gobernarán y se presentarán en toda esta gran sección.



Cabe destacar el hecho que en esta sección se explora alterar el sistema de alturas fijas usando “posiciones fijas” en la guitarra transportando así la scordatura a otros intervallos y también alterando su composición interna.



Sección 2B compas 75 – 102 rapsodia, aquí se conjugaran y confundirán los gestos cortando los discursos de uno y otro.

Sección 2C compas 103 – 149 ¿desafinación o afinación? se afinaran las guitarras (moviendo directamente sus clavijas) de tal manera de anular las scordaturas y retornarlas a su “afinación estándar”.

Para que el efecto de ilusión funcione con el máximo efecto la música se ha escrito desde la facilidad de ejecución es decir un nivel técnico muy elemental, quedando en un nivel “complejo” la lectura pues al estar escrita con ritmos matemáticos tradicionales, visualmente crea la idea de complejidad.

La tercera y última gran sección comienza con el “fin de la scordatura”, las guitarras han vuelto a su afinación estándar y se hace un “recuerdo abreviado” del inicio de la obra el cual son solo 5 compases.

Musical score for four guitars, measures 150-154. The score shows a recapitulation of the beginning of the piece. It features a tempo marking of quarter note = 40 and a 3/4 time signature. The notation includes triplets and slurs across all four staves. Red text "Fin scordatura." is written above the second and fourth staves.

Inmediatamente las guitarras recorren el ámbito de la scordatura abandonada, esta vez usando la mano izquierda, ocurre un desarrollo rítmico como evocación final de la sección de danza y finalmente la música se disuelve y funde en la sonoridad de la afinación natural de las guitarras acústicas en forma de acordes alternados...mientras las guitarras estaban en scordaturas distintas la mayor parte del tiempo tocaban juntas, ahora que están en afinación natural e igual¡no tocan juntas!...no están de acuerdo.

Musical score for four guitars, measures 155-160. The score shows a complex rhythmic development. It features a tempo marking of quarter note = 40 and a 3/4 time signature. The notation includes many slurs and accents, indicating a complex rhythmic pattern. The score is written for four staves.

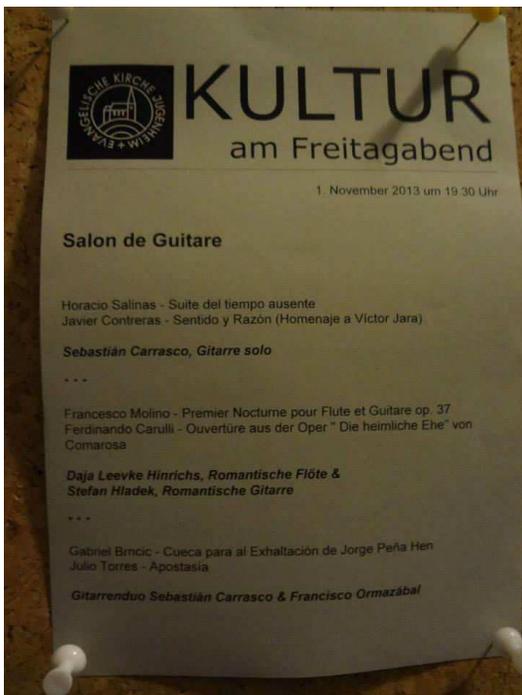


La palabra apostasía tiene su origen en dos términos griegos: απο (apo), que significa "fuera de", y στασις (stasis), que significa "colocarse". (Fuente wikipedia)

De ahí entonces su título, como una declaración de estar “fuera de lugar”.

Estrenada el 31 de Octubre de 2013 en KHG - Katholische Hochschulgemeinde Frankfurt am Main y el 2 de Noviembre de 2013 en Seeheim-Jugenheim, Alemania.

Sebastián Carrasco Mendoza y Francisco Ormazábal Olavarría, guitarras.

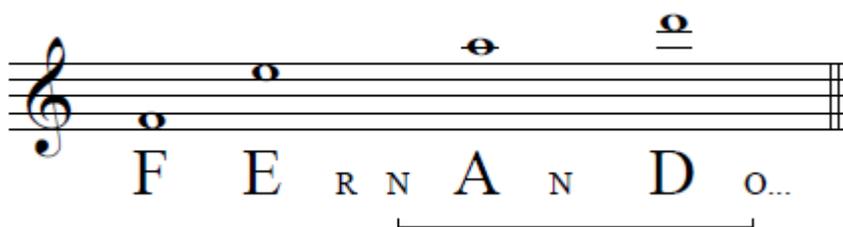


4.2 “NANDO-IS” (para piano y percusión)

La gestación de esta obra se da en un principio, como una continuación de trabajos para músicos jóvenes que había compuesto antes de entrar al magister, pero con la necesidad de desarrollar una estética distinta. Ya no era mi preocupación la estructura formal estilística (neo-clasicismo) sino más bien generar una “sonoridad mixta” y que a la vez planteara un discurso autobiográfico, en palabras de mi profesor Jorge Pepi, “componer desde mi experiencia, desde mi yo interno”.

Dedicada a mi hijo mayor, Fernando, y estrenada en Varsovia por Fernando Torres (percusión) y quien escribe al piano en Octubre de 2013, esta composición plantea una estructura de “momentos” los cuales son articulados desde el piano para que la percusión cumpla un rol de “acompañamiento de empaste tímbrico”.

El material de alturas se extrae con la vieja técnica de los sonidos dentro de un nombre, para esta obra use el nombre de mi hijo:



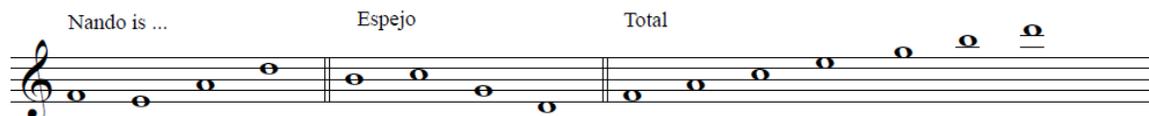
La escritura es proporcional, así se solucionan dos problemas

1: el ensamble se realiza por coordinación mutua de gestos, siendo así una especie de “estudio” para la práctica de un dúo de cámara.

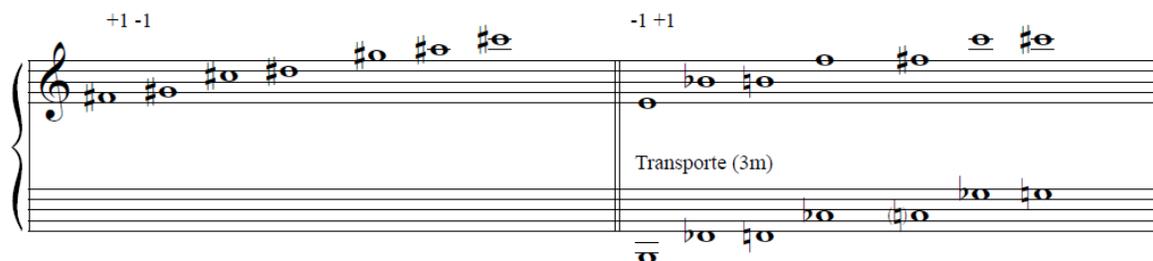
2: la facilidad de descifrar una partitura de música nueva para un intérprete joven (13) con un nivel de solfeo “en progreso”.

Fue fundamental para esta obra el análisis de la obra “Jatekok” (Juegos) del húngaro Gyorgy Kurtag, la cual es un método de piano para niños que plantea un enfoque más espacial y contemporáneo del teclado y la nueva escritura para este instrumento.

Al material de alturas expuesto se le aplica la técnica de espejo y resulta el siguiente total:



Este total es entonces “distorsionado” por sus semitonos cercanos, el segundo resultado al ser más interesante es transportado una 3m descendente:



La obra está organizada en una especie de forma sonata, donde se puede apreciar claramente una “Exposición” (paginas 2 – 4) donde claramente hay dos gestos protagonistas:

The image shows a complex musical score for Perc. 2 and Pno. The score is divided into two systems. The first system shows Perc. 2 with a series of circles and a 'x3' annotation, and Pno. with a series of notes and a 'cresc.' annotation. The second system shows Perc. 2 with a series of circles and a 'x3' annotation, and Pno. with a series of notes and a 'cresc.' annotation. The score includes various annotations such as 'flexible, libre y atento', 'mf', 'cresc.', 'x3', 'md', 'mu', 's', 'v', and 'sf'.

Perc. 2

Pno.

Perc. 2

Pno.

ARPA

Un desarrollo (pág. 4-7) el cual establece un ambiente "chopiniano":

Perc. 2

Pno.

Desarrollo "a la chopin"

LV p

I.C

Perc. 2

Pno.

L.V.

y una "Coda" o final la cual se inicia con una Re-exposición falsa y breve, para dar paso a una sección de "escritura híbrida" donde la percusión esta mesurada (blanca=60) y el piano realiza unos módulos aleatorios sobre la música de la percusión:

Breve "re-exposicion"

Perc. 2

f

x 6

Pno.

f

8

x 6

Escritura híbrida

siempre pp posible > *f*

$\text{♩} = 60$

Perc. 2

L.V

Pno.

L.V

pp

8

1

Perc. 2

8

cresc. ----- *ff*

Pno.

8

2 3 2 1

cresc. ----- *ff*

Aquí, obviamente la percusión termina antes que el piano. En la indicación “sin medida” el percusionista simplemente “espera” a que el pianista termine sus módulos y posteriormente sus gestos de valores largos, juntándose ambos en la fermata de silencio.

Musical score for Percussion 2 and Piano. The Percussion 2 part is marked "sin medida" and "ppp posible". The Piano part is marked "pp" and "rit y dim..." with fingerings 3, 1, 2, 3. Both parts end with a fermata.

La coda final se estructura con la anulación de alturas en teclas negras para dar paso a la sonoridad de teclas blancas y glissandos los cuales son acompañados con platillos en trémolos y con arco.

Musical score for Percussion 2 and Piano. The Percussion 2 part features a tremolo pattern. The Piano part is marked "ff pesante" and includes a glissando. The Percussion 2 part ends with a fermata.

Musical score for Percussion 2 and Piano. The Percussion 2 part features a tremolo pattern. The Piano part is marked "Ligero" and includes a glissando. The Percussion 2 part ends with a fermata.

4.3 “VIRUS” (cuarteto hibrido amplificado)

Esta obra fue escrita como una primera aproximación hacia la posibilidad de “hibridar” en una composición en la mayor cantidad de aspectos morfológicos y fenomenológicos.

El punto de partida se gesta desde la confrontación de elementos de naturaleza contrastante como lo son lo “etéreo” o “inestable” de los instrumentos de viento y lo “estable” y “definido” de los instrumentos de percusión.

Sin lugar a dudas la elección del material de alturas aborda el concepto de “distorsionar” (o infectar) un material diatónico tradicional como lo son las triadas menores.

A

1 2 3 4 5 6 7

B

El eje de construcción es la nota fa# y la secuencia sigue un orden por tonos. La proliferación del material sigue diversos procesos de permutación en relación a “superponer” una triada sobre otra, por ejemplo: una triada A sobre otra B en orden numérico secuencial (A1 + B1, etc.), inverso (A1+B6, etc.), por extremos en su misma letra (A1+A6, o B1+ B6, etc.) alternados (A1+B2, B1+A2, etc.), etc.

Este proceso nos otorga una serie de “acordes mutantes” que son filtrados por sus notas repetidas resultando un constructo acordal que esta “infectado”.

A1+B1

A1+A6

A1+B2

Cada “acorde infectado” genera a su vez un modo propio basado en sus alteraciones de esta forma se generan “gestos melódicos” en forma de escalas o arpeggios cuyo “polo” son las notas que fueron filtradas por repetición (si las hubiese).

El aspecto rítmico es abordado según la construcción de la obra la cual presenta cuatro grandes secciones pensadas en la forma que ataca un virus.

- A. Penetración.
- B. Desnudamiento.
- C. Multiplicación.
- D. Ensamblaje y liberación.

A. PENETRACIÓN:

Un virus ataca por diversas vías para poder ingresar al sistema, el inicio de la obra grafica claramente este gesto a través de un “barrido” el cual una vez que se establece en la primera detención, comienza a expandirse a través de los instrumentos.

The image shows a musical score for the 'PENETRACIÓN' section. It includes the following instruments and parts:

- Oboe
- Wha - Wha
- Overdrive
- Clarinet in B
- Wha - Wha
- Overdrive
- Hi-hat, Cymbals 1
- Electric Drum 2
- Amplified Piano
- Overdrive
- Wha - Wha
- Harmonizer

The score is marked with a tempo of *Tempo I* and a quarter note equal to 100. It features various dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *f* (forte), and includes complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes. The notation is spread across multiple staves, with some parts using a grand staff (treble and bass clefs) for the piano.

Una de las problemáticas a lo largo de la obra fue la escritura, la cual va variando según las secciones, en esta fase por ejemplo, use una escritura convencional pero que graficara la intervención de los instrumentos como analogía de una “invasión” . Tomé entonces como referencia lo usado por Lutoslawski en el “Libro para orquesta”.

Otro problema fue solucionar la escritura para los pedales análogos, ya que esta obra plantea la “saturación tímbrica” a través de procesos análogos usados normalmente en el

rock (pedales de guitarra o bajo eléctricos) que otorgan ciertos filtros y modulaciones del sonido como lo son el Wha-wha, el Overdrive o distorsion y el Harmonizer o Pitch shifter. Escribí entonces una “sugerencia” de acción del pedal en el caso del Wha el cual es modulado por la acción ascendente y descendente del pie, y las indicaciones de “on”(encendido) y “off” (apagado) para las distorsiones y alteración de pitch (altura).

The image shows three staves of musical notation. The top staff is for 'Clarinet in Bb' and contains a melodic line with triplets and slurs. The middle staff is for 'Wha - Wha' and shows a sawtooth waveform representing the pedal's movement, with 'ff' (fortissimo) indicated at the start. The bottom staff is for 'Overdrive' and shows a dashed line that is 'on' for the first part and 'off' for the second part.

Progresivamente el gesto musical comienza a avanzar desde un universo “etéreo” a algo “definido” estableciendo claramente una sincronía rítmica en pagina 5.

The image displays a musical score for four staves. The first two staves are for a melodic instrument, and the last two are for a bass instrument. The music is marked with a forte 'f' dynamic. The notation shows a clear rhythmic pattern across all staves, indicating synchronization.

En la página 6, aparece la cifra indicadora 4/4 que da comienzo a la segunda sección.

En la pagina 8 con la indicación “Expresivo” aparece la escritura proporcional la cual establece ciertos puntos de sincronía, poco a poco esta sección va a dar paso a la sección de multiplicación.

The image shows a musical score for piano, starting with the instruction "Expresivo" and a tempo marking of a quarter note equal to 60 (♩ = 60). The score is written on five systems of staves. The first system consists of two staves with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second system consists of two staves with a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The third system consists of two staves with a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The fourth system consists of two staves with a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The fifth system consists of two staves with a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like *p* and *pp*. Vertical dashed lines are drawn across the staves, indicating points of synchronization. The word "siempre" is written on the left side of the fourth system. The overall style is expressive and proportional.

C. MULTIPLICACION.

Esta sección interviene la sección anterior, comienza a multiplicar el material expuesto antes con gestos de improvisación libre pero con alturas controladas y con diversos reguladores dinámicos y de velocidad de gestos, poco a poco estos gestos se establecerán en una gran caja de improvisación de 6 a 10 segundos, después de esto aparece el mismo material pero esta vez mesurado y en ritardando escrito (Rítmico y expresivo), el cual dará paso a la etapa final.

Musical score for the first system of 'C. MULTIPLICACION.'. It features five staves: two for woodwinds (flute and clarinet), two for percussion (labeled 'baquetas blandas'), and one for piano. Above the woodwind staves, rhythmic patterns are indicated with letters: 'L-R-M-L-R-M-R' for the flute and 'R-M-R-M-R-L-M-L' for the clarinet. The piano part includes a section marked 'ritardando' and another section marked 'Libremente'. A 'Windows' watermark is visible in the bottom right corner.

Musical score for the second system of 'C. MULTIPLICACION.'. It features five staves: two for woodwinds (oboe and clarinet), two for percussion (labeled 'baquetas duras'), and one for piano. The woodwind parts are marked 'Libremente'. The piano part includes a section marked 'rapidamente'. A 'Windows' watermark is visible in the bottom right corner.

Ritímico y expresivo $\text{♩} = 100$

Ob.

B. Cl. *c.a. 6 - 10 "* pasar sin interrupcion ni pausa al 4/4 siguiente

D.S. 1 *simile*

D.S. 2

Pno.

Windows

Ob.

B. Cl.

D.S. 1

D.S. 2

Pno.

D. ENSAMBLAJE Y LIBERACION

En esta etapa todos los instrumentos están tocando, se acentúa la escritura sincrónica y el acelerando. El ritmo sufre una “sustracción” donde los valores de la estructura rítmica se van “restando” produciendo así un acelerando mas frenético.

Musical score for measures 11-13 of the piece "VIRUS". The score is for a full orchestra, including Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B. Cl.), Double Basses (D. S. 1 and D. S. 2), and Piano (Pno.). The tempo is marked "Ferozmente" (Fiercely) with a metronome marking of 120. The music is in 4/4 time. The score shows a complex, rhythmic texture with many sixteenth and thirty-second notes. The piano part features a dense, rhythmic accompaniment. The woodwinds and strings play intricate patterns. The score is marked with "ff" (fortissimo) and "s" (sforzando) dynamics. The word "VIRUS" is written above the staff in measure 12. Measure numbers 11, 12, and 13 are indicated at the top of the staves.

Musical score for measures 14-16 of the piece "VIRUS". The score is for a full orchestra, including Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B. Cl.), Double Basses (D. S. 1 and D. S. 2), and Piano (Pno.). The tempo is marked "Ferozmente" (Fiercely) with a metronome marking of 120. The music is in 4/4 time. The score shows a complex, rhythmic texture with many sixteenth and thirty-second notes. The piano part features a dense, rhythmic accompaniment. The woodwinds and strings play intricate patterns. The score is marked with "ff" (fortissimo) and "s" (sforzando) dynamics. The word "VIRUS" is written above the staff in measure 15. Measure numbers 14, 15, and 16 are indicated at the top of the staves.

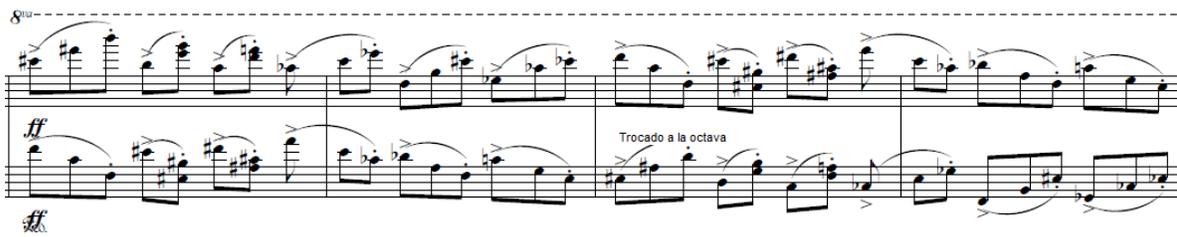
Estructura de doce notas en oboe:



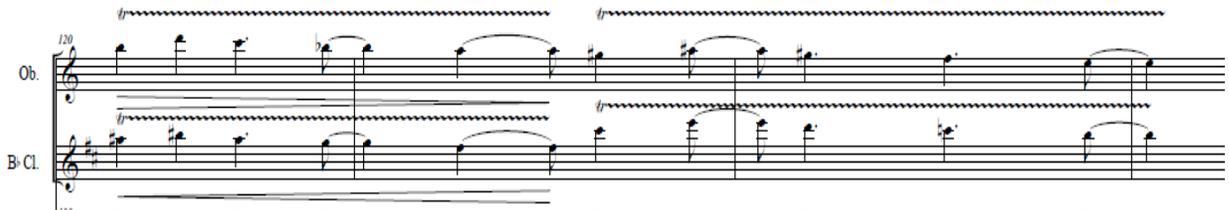
en clarinete:



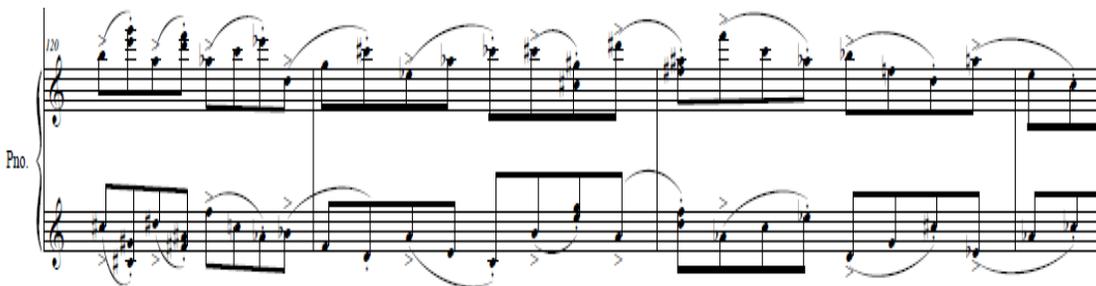
En piano:



La segunda vez ya presentan el primer evento sustraído:



En piano:



Progresivamente se van quitando los comienzos acortando así el gesto e interviniendo el patrón rítmico generando una situación de paroxismo al final.

BIBLIOGRAFIA.

ALONSO, G. "El bello arte del ruido" La saturación en la música contemporánea de los últimos veinte años.

<http://www.tallersonoro.com/anterioresES/22/Belloartedelruido+Biblio.htm>

AUGE, M. 1992. "Los no lugares". Espacios del anonimato. © Editorial Gedisa, S.A.

BARICCO, A. 1999. "El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin". Una reflexión sobre música culta y modernidad. © Ediciones Siruela, S. A., 1999, 2008.

BEDROSSIAN, F / CENDO, R / GALLET, B. "De la saturation", entrevista emitida en Radio Suisse Romande, 11 de marzo de 2007.

CENDO, R. "Les paramètres de la saturation", en De l'excès du son, París , Ensemble 2 e2m, 2008.

DESCHNER, K. 1987. « OPUS DIABOLI ». Catorce ensayos irreconciliables sobre el trabajo en la viña del señor. Traducción: Anselmo Sanjuán. Editor digital: bigbang951/ ePub base r1.2

ECO, U. 1968. "Apocalípticos e integrados". Palabra en el tiempo. Editorial Lumen.

GARCIA- CANCLINI, N. 1989. "Culturas híbridas". Estrategias para entrar y salir de la modernidad. D.R. © 1990 por EDITORIAL GRIJALBO, S.A. de C.V.

ROMITELLI, F. texto de presentación de "Professor Bad Trip", Festival de Música de Estrasburgo, 2000.

VARGAS – LLOSA, M. 2012. "La civilización del espectáculo" Editorial Alfaguara.

Apostasía

A Sebastián Carrasco

Julio Torres
Mayo 2013

Scordatura (no tocar) $\text{♩} = 40$

Guitar 1

Ejec. 1

Guitar 2

Ejec. 2

f

II

II

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

2. V

II

II

©

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

15

pp

pp

pp

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

23

mf

pp cresc.

p

mf

pp cresc.

p

mf

pp cresc.

p

mf

pp cresc.

p

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

$\text{♩} = 76$

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

This section of the score covers measures 42 to 46. It features two guitar parts, Cl. Gtr. 1 and Cl. Gtr. 2, each with a treble clef. The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings such as *f* (forte) and *ff* (fortissimo). Accents (>) are placed over many notes. The Cl. Gtr. 1 part starts with a melodic line, while the Cl. Gtr. 2 part provides a rhythmic accompaniment with chords and moving lines.

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

This section of the score covers measures 47 to 51. It continues with the two guitar parts, Cl. Gtr. 1 and Cl. Gtr. 2. The notation is more complex, featuring many beamed notes and chords. Dynamic markings include *f*, *ff*, and *ff*. The Cl. Gtr. 1 part has a more active melodic role, while the Cl. Gtr. 2 part focuses on chordal textures and rhythmic patterns. The overall texture is dense and rhythmic.

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

This system contains measures 52 through 56. It features two staves: Cl. Gtr. 1 (top) and Cl. Gtr. 2 (bottom). Both staves begin with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music consists of eighth-note patterns. In measure 52, the Cl. Gtr. 1 staff has a melodic line with a sharp sign above the first note, while the Cl. Gtr. 2 staff has a rhythmic accompaniment. From measure 53 to 55, both staves continue with similar eighth-note patterns. In measure 56, the Cl. Gtr. 1 staff has a melodic line with a sharp sign above the first note, and the Cl. Gtr. 2 staff has a rhythmic accompaniment. The system concludes with a double bar line.

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

This system contains measures 57 through 61. It features two staves: Cl. Gtr. 1 (top) and Cl. Gtr. 2 (bottom). Both staves begin with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music consists of eighth-note patterns. In measure 57, the Cl. Gtr. 1 staff has a melodic line with a *mf* dynamic marking, and the Cl. Gtr. 2 staff has a rhythmic accompaniment. From measure 58 to 60, both staves continue with similar eighth-note patterns. In measure 61, the Cl. Gtr. 1 staff has a melodic line with a *f* dynamic marking, and the Cl. Gtr. 2 staff has a rhythmic accompaniment. The system concludes with a double bar line.

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

61

61

ff

ff

p

p

X 3 0 3 XI 3 0 3 XII 3 0 3

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

65

65

ff

ff

p

ff

p

ff

p

Cl. Gtr. 1

71

rit.

a tempo

LV

ff *p* *ff* *p* *ff*

Cl. Gtr. 2

71

ff *p* *ff* *p* *ff*

Cl. Gtr. 1

71

ff *p* *ff* *p* *ff*

L.V

Cl. Gtr. 1

81

f *ff* *p*

I 0 I

XI

Cl. Gtr. 2

81

ff *f* *ff* *p*

0

0

II

Cl. Gtr. 1

88

f *p* *f* *p*

XI X IX VIII VII VI XI XII XI X IX VIII VII

Cl. Gtr. 2

88

f *p* *f* *p*

IV. V. VI. VII VIII IX. V VI VII VIII IX X

Cl. Gtr. 1

93

cresc. *f*

Cl. Gtr. 2

93

cresc. *f*

1.XII 3.X 2.0

Cl. Gtr. 1

98

Cl. Gtr. 2

98

1.X 3.VIII 2.0

II.

0.

1.VIII 3.X 2.0

II.

1.VI 3.VIII 2.0

0.

Cl. Gtr. 1

102

XII.

XI. X IX VIII VII VI

Cl. Gtr. 2

102

XII.

IV V VI VII VIII IX

repetir las veces necesarias
hasta que este afinado

repetir las veces necesarias
hasta que este afinado

Cl. Gtr. 1

Musical score for Cl. Gtr. 1 and Cl. Gtr. 2, measures 106-114. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings of *f* (forte) and *p* (piano). Fingerings are indicated by Roman numerals (I-VI) and numbers (0, 1-5). Specific instructions include "arm XII", "Tensar clavija", and "nota real".

Cl. Gtr. 2

Cl. Gtr. 1

Musical score for Cl. Gtr. 1 and Cl. Gtr. 2, measures 115-123. The score continues with similar rhythmic complexity and dynamic markings. It includes instructions such as "repetir las veces necesarias hasta que este afinado", "tensar clavija", and "nota real".

Cl. Gtr. 2

124 *repetir las veces necesarias hasta que este afinado*

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

0. nota real

tensar clavija

nota real

♩ = 60

137 *repetir las veces necesarias hasta que este afinado*

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

tensar clavija

0. nota real

150 *Fin scordatura.* $\text{♩} = 40$

150 *fin scordatura*

pp

pp

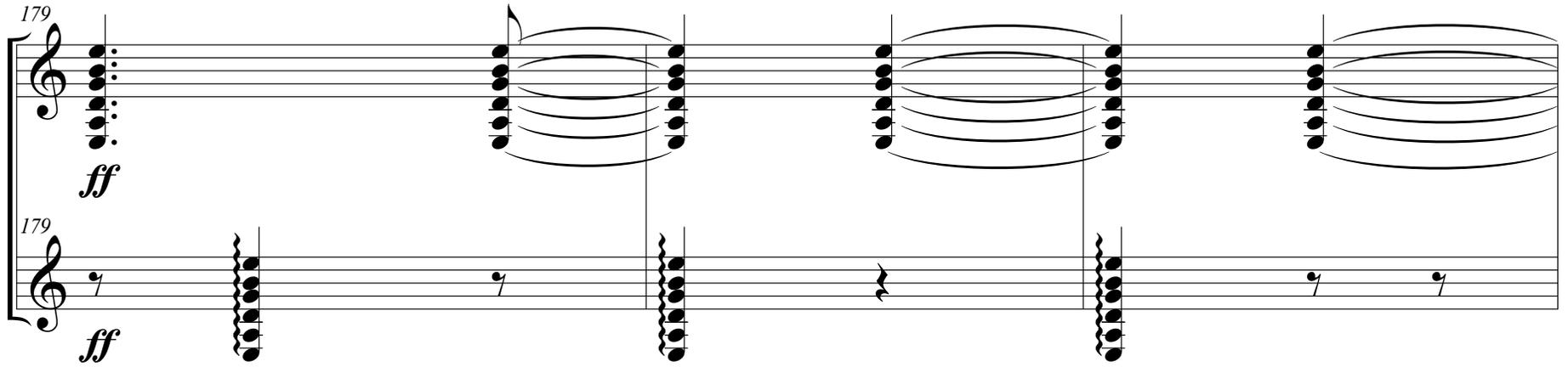
159 $\text{♩} = 80$

159 *p* *cresc.*

p

This musical score page contains two systems of music, each with a treble and bass staff. The first system begins at measure 166, marked with a forte *f* dynamic. The upper staff features a melodic line with slurs and accents, while the lower staff provides a harmonic accompaniment with slurs and accents. A *rit.* (ritardando) marking appears above the upper staff in the latter part of this system. The second system begins at measure 172, marked with a tempo of $\text{♩} = 60$. It includes a *rit.* marking above the upper staff. The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings like *f* and *cresc.* (crescendo).

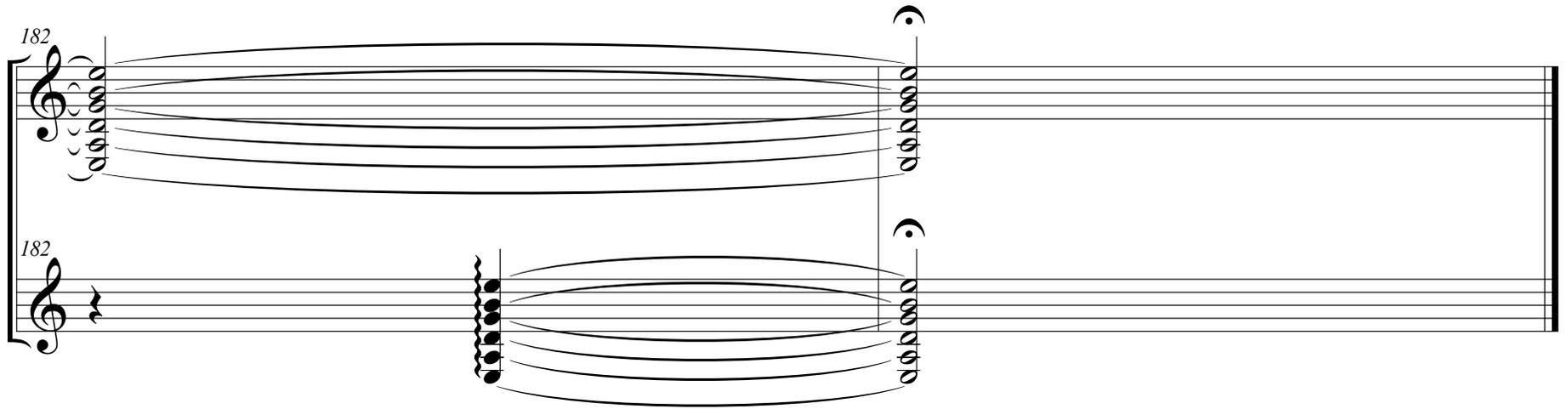
179



ff

ff

182



182

Nando - is ...

Para Piano y Percusión

Julio Torres

A mi amado hijo Fernando Torres Vega

PERCUSIÓN

CRUSH CHINA RIDE TAMBOR TOMPISO

= BAQUETAS BLANDAS = BAQUETAS DURAS = ARCO = BAQUETAS AL REVÉS

= LO MAS RÁPIDO = ACCELLERANDO

= GOLPE NORMAL LARGO O CORTO = GOLPE EN EL ARO = CAMPANA

TRÉMOLO CON INTENSIDAD TRÉMOLO ESTÁTICO

ARCO VELOCIDAD LENTA VELOCIDAD RÁPIDA

PIANO

= REGISTRO SÓLO TECLAS NEGRAS = SÓLO TECLAS BLANCAS

Gliss. Lento Gliss. Rápido

○ = Largo ● = Medio • = más corto Corcheas con rubato Lo más rápido

1/2' = Pedal Medio Segundo después del ataque

Perc. 2

p

f

md

mi

x3

flexible, libre y atento

mf

cresc.

ff

8

8

x3

8

Perc. 2

Piano

ff

sfz

8

Perc. 2

p

f

sf

Piano

p

f

sf

Nando - is ...

Perc. 2

Pno.

f *f* *mf* *p*

Led. Led. Led.

Perc. 2

Pno.

sffz ARPA

Perc. 2

Pno.

p *sffz* (ARPA) *ff* *p* 1/2 Led. *

Perc. 2

p *f* *p*

Pno.

p *ff* *p* 1/2'

1.C. *Reo.* * 1.C. *Reo.*

Perc. 2

L.V. *p*

Pno.

p *Reo.* *

Perc. 2

Pno.

Reo. L.V. *

Perc. 2

Pno.

Red. * Red. *

Perc. 2

Pno.

Red. * Red. *

Perc. 2

Pno.

Red. * Red.

Nando - is ...

6

Perc. 2

Pno.

pp

pp

I.C. Leo.

*

L.V

Perc. 2

Pno.

f

f

cress

cress

Perc. 2

Pno.

f

8

8

Perc. 2 *f* x 6

Pno. *f* x 6

8

Perc. 2 *siempre pp posible > f*
♩ = 60

Pno. L.V. *pp* 8

* ①

Perc. 2 8 *cresc. ff*

Pno. 8 *cresc. ff* ② ①

② ③ *cresc. ff*

Nando - is ...

8

Perc. 2 *ppp* posible

sin mesura

Pno. *pp*

3 1 2 3 rit y dim...

Perc. 2 Calmo *pp*

Pno. Calmo *p*

Red. ???

Perc. 2 *pp* *cresc.* *accel.*

Pno. *pp* *cresc.*

Perc. 2

ff pesante

Pno.

ff pesante

8A

Perc. 2

Ligerio

Pno.

Ligerio

Perc. 2

p tranquillo

Pno.

tranquillo

p

¡depie!

Nando - is ...

10

Perc. 2

Pno.

En el arpa

siempre *And. t.*

ppp

Gesto!

Perc. 2

Pno.

pp

L.V.

Pno.

F E R N A N D O... is A D

Nando - is ...

Nando is ... Espejo Total

Pno.

+1 -1 -1 +1

Transporte (3m)

Detailed description of the musical score: The score is for piano and consists of three systems. The first system is a single treble clef staff with the label 'Pno.' to its left. It contains three measures of music with notes and bar lines. Above the staff, the text 'Nando is ... Espejo Total' is written, with 'Nando is ...' above the first measure, 'Espejo' above the second, and 'Total' above the third. The second system is a grand staff with a brace on the left and the label 'Pno.' to its left. It contains two measures of music. The first measure is in the treble clef and contains notes with accidentals, with '+1 -1' written above it. The second measure is in the bass clef and contains notes with accidentals, with '-1 +1' written above it. An arrow points from the end of the first system to the beginning of the second system. The text 'Transporte (3m)' is written in the middle of the second system. The third system is a single treble clef staff with the label 'Pno.' to its left, containing two measures of music with notes and accidentals.

VIRUS

***PARA OBOE, CLARINETE, PERCUSION Y PIANO
CUARTETO Híbrido Amplificado CON PEDALES ANALOGOS***

Esta obra requiere de amplificación para todos los instrumentos, ideal uso de cajas activas para cada uno y monitoreo desde consola para amplificación hacia el público.

Oboe y Clarinete

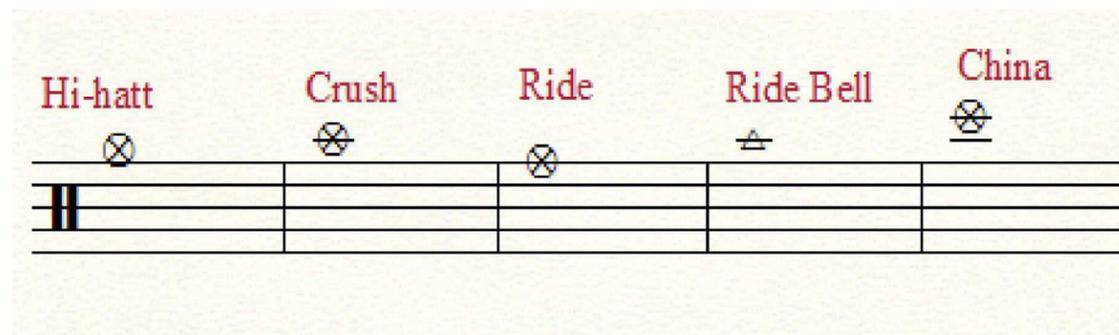
Pedales análogos (o multiefecto)

1. Wha-Wha
2. Overdrive (distorsion metal)

Percusion :usar baquetas duras y blandas

Platillos

1. Hi-hatt
2. Ride
3. Crush
4. China



Parches

(Ideal electrónicos, de no haber entonces “gatillar” bombo y usar maceta dura en el doble pedal)

1. Bombo (con doble pedal)
2. Tambor
3. Tom 1
4. Tom 2
5. Tom de piso



Piano amplificado

1. Overdrive
2. Wha-wha
3. Harmonizer ultrashifter Boss US6 (preferencia usar intervalos de 7a-4ª -2ª)

JULIO TORRES VERGARA

2014

VIRUS

para cuarteto híbrido amplificado
oboe, clarinete, percusión, piano y pedales análogos
2014

Tempo I ♩ = 100

The score is divided into several systems, each with a specific instrument or effect line:

- Oboe:** Treble clef, starting with a *ff* dynamic and triplet patterns. It includes a "Wha - Wha" effect line and an "Overdrive" line. The part concludes with a *p* dynamic and triplet patterns.
- Clarinet in B \flat :** Treble clef, starting with a *ff* dynamic and triplet patterns. It includes a "Wha - Wha" effect line and an "Overdrive" line. The part concludes with a *p* dynamic and triplet patterns.
- Hi-hat, Cymbals 1:** Percussion line with "on" and "off" markings.
- Electric Drum 2:** Percussion line with a *f* dynamic and a *8va* marking.
- Amplified Piano:** Grand staff (bass and treble clefs). Starts with a *ff* dynamic and includes a "Leo." marking. It features a *8va* marking and concludes with a *sfz* dynamic and a *p* dynamic with a *** marking.
- Overdrive:** A line for the amplifier's overdrive effect.
- Wha - Wha:** A line for the wah-wah effect.
- Harmonizer:** A line for the harmonizer effect.

VIRUS

2

This page of the musical score for "Virus" includes staves for Oboe (Ob.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Double Bass (D.S. 1), and Piano (Pno.). The Oboe part begins with a dynamic marking of *mf* and features a complex melodic line with slurs and accents. The B♭ Clarinet part also starts with *mf* and includes a triplet of eighth notes. The Double Bass part consists of a rhythmic pattern of eighth notes. The Piano part is marked *p* and features intricate textures with triplets, octaves (8va), and a *ff* section towards the end. Performance markings include *mf*, *p*, and *ff*. The score is divided into measures by vertical dashed lines, and dynamic changes are indicated by slanted lines.

Two staves of music. The top staff begins with a piano (*p*) dynamic and a fermata. It features a triplet of eighth notes marked *f* and a marking "on". The bottom staff also begins with a piano (*p*) dynamic and a fermata, followed by a forte (*f*) dynamic. It includes a marking "on" and a fermata. Both staves have triangular performance markings below the notes.

Two staves of music. The top staff has a tremolo effect indicated by a series of 'x' marks above the notes. The bottom staff contains a few notes with rests.

Piano score for Pno. (Piano). The score consists of two main systems. The first system has two staves with a fermata and a *Leg.* marking. The second system has two staves with dynamics *mf* and *ff*, and markings for triplets and *Leg.*. Below the main staves are three empty staves with the number "15" written on the left side. The bottom-most staff has a dashed line indicating a continuation or a specific performance instruction.

VIRUS

4

This musical score page, titled "VIRUS", contains measures 23 through 26. The score is arranged in a system with five staves. The instruments are: Oboe (Ob.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Drum Set 1 (D. S. 1), and Piano (Pno.).

- Ob.:** Measures 23-26. Measure 23 starts with a treble clef and a key signature of one flat. The melody consists of eighth and sixteenth notes. Measure 24 features a dynamic marking of *mf* and a triplet of eighth notes. Measure 25 has a dynamic marking of *mf* and a triplet of eighth notes. Measure 26 begins with a dynamic marking of *mf* and a triplet of eighth notes.
- B♭ Cl.:** Measures 23-26. Measure 23 starts with a treble clef and a key signature of two sharps. The melody consists of eighth and sixteenth notes. Measure 24 features a dynamic marking of *mf* and a triplet of eighth notes. Measure 25 has a dynamic marking of *mf* and a triplet of eighth notes. Measure 26 begins with a dynamic marking of *mf* and a triplet of eighth notes.
- D. S. 1:** Measures 23-26. The drum set part is represented by a series of 'x' marks on a staff, indicating hits. There are two distinct patterns of hits across the measures.
- Pno.:** Measures 23-26. The piano part is written in two staves. Measure 23 starts with a treble clef and a key signature of two sharps. The left hand plays a series of chords, and the right hand plays a series of chords. Measure 24 features a dynamic marking of *mf* and a triplet of eighth notes. Measure 25 has a dynamic marking of *mf* and a triplet of eighth notes. Measure 26 begins with a dynamic marking of *mf* and a triplet of eighth notes.

Ob. 28 *f*

B♭ Cl. 28 *f*

D. S. 1 28 *f*

Pno. 28 *f* *gva* *

off

Detailed description: This page of a musical score for 'VIRUS' features four staves. The Oboe (Ob.) staff begins at measure 28 with a melodic line marked *f*. The B♭ Clarinet (B♭ Cl.) staff also starts at measure 28 with a melodic line marked *f*. The Drum Set 1 (D. S. 1) staff shows a rhythmic pattern of 'x' marks in the first measure, followed by a melodic line marked *f*. The Piano (Pno.) staff is divided into two systems. The upper system starts at measure 28 with a melodic line marked *f* and includes the instruction *gva*. The lower system continues the piano accompaniment. A vertical dashed line at the beginning of the page indicates the start of the score, and the word 'off' is written below the piano staff at the end of the first measure.

61

Ob.

L-----R-----M-----L-----R-----M-----R-----

61

B♭ Cl.

R-----M-----R-----M-----R----- L-----M-----L-----

61

D. S. 1

61

D. S. 2

baquetas blandas

61

Pno.

61

61

61

Detailed description: This page of a musical score for 'Virus' includes staves for Oboe (Ob.), B-flat Clarinet (B♭ Cl.), two Drum Sets (D.S. 1 and D.S. 2), and Piano (Pno.). The Oboe and B-flat Clarinet parts feature melodic lines with specific fingerings indicated above the notes. The Drum Set parts show rhythmic patterns with 'x' and circled 'x' symbols. The Piano part consists of a complex melodic and harmonic accompaniment. The score is marked with '61' at the beginning of several staves. The title 'VIRUS' is centered at the top, and the page number '9' is in the top right corner.

VIRUS

10

The musical score is arranged in a system with five staves. The instruments are Ob. (Oboe), B♭ Cl. (B-flat Clarinet), D.S. 1 (Drum Set 1), D.S. 2 (Drum Set 2), and Pno. (Piano). The score includes various performance markings and dynamics:

- Ob.:** Features a wavy line at the top of the staff. A dynamic marking of *Librement* is present in a boxed section on the right.
- B♭ Cl.:** Features a triangular dynamic marking. A dynamic marking of *Librement* is present in a boxed section on the right.
- D.S. 1:** Features a wavy line at the top of the staff. A dynamic marking of *baquetas duras* is present. A series of rhythmic markings with accents (>) is shown.
- D.S. 2:** Features a wavy line at the top of the staff.
- Pno.:** Features a wavy line at the top of the staff. A dynamic marking of *rapidamente* is present in a boxed section. A series of rhythmic markings with accents (>) is shown.

The score is marked with measure numbers 67 at the beginning of each staff. A vertical dashed line is positioned between measures 67 and 68. A horizontal dashed line is positioned between measures 67 and 68.

VIRUS

12

Ob. 95

B♭ Cl. 95

D. S. 1 95

D. S. 2 95

Pno. 95

95

95

95

* Leo.

off

Detailed description: This page of a musical score, titled 'VIRUS', covers measures 95 to 102. It features six staves. The Oboe (Ob.) staff has a dynamic marking of 95 and contains a melodic line with slurs and ties. The B♭ Clarinet (B♭ Cl.) staff also has a dynamic marking of 95 and follows a similar melodic pattern. The Drum Set 1 (D. S. 1) staff has a dynamic marking of 95 and shows a complex rhythmic pattern with many 'x' marks, including triplets and groups of three notes. The Drum Set 2 (D. S. 2) staff has a dynamic marking of 95 and contains several rests. The Piano (Pno.) part consists of two staves with a dynamic marking of 95. The right hand has a melodic line with slurs and ties, and the left hand has a more rhythmic accompaniment with slurs and ties. A performance instruction '* Leo.' is placed below the piano part. At the bottom of the page, the dynamic marking 'off' is centered.

VIRUS

103 **Ferozmente** ♩ = 160

Ob.
B♭ Cl.
D. S. 1
D. S. 2
Pno.

108

Ob.
B♭ Cl.
D. S. 1
D. S. 2
Pno.

VIRUS

This musical score is for a piece titled "VIRUS". It is arranged for Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), Drums (D. S. 1 and D. S. 2), and Piano (Pno.). The score is divided into two systems, with the first system starting at measure 114 and the second at measure 120.

Instrumentation and Parts:

- Oboe (Ob.):** Features melodic lines with various articulations and dynamics. It includes a section of tremolos in the first system and continues with melodic phrases in the second system.
- Bass Clarinet (B♭ Cl.):** Mirrors the Oboe's melodic lines, often in a lower register. It also includes tremolos in the first system.
- Drums (D. S. 1 and D. S. 2):** D. S. 1 plays a complex rhythmic pattern of eighth notes with accents. D. S. 2 plays a pattern of eighth notes, often in triplets, with accents.
- Piano (Pno.):** Provides harmonic support with chords and moving lines. It includes a section of tremolos in the first system and continues with complex chordal textures in the second system.

Key Musical Elements:

- Measure 114:** The first system begins at this measure. The Oboe and Bass Clarinet play a melodic phrase. The Drums and Piano provide a rhythmic and harmonic foundation.
- Measure 120:** The second system begins at this measure. The Oboe and Bass Clarinet continue their melodic lines. The Drums and Piano maintain their complex textures.

Dynamic and Performance Markings:

- ff (fortissimo):** Indicated in the Oboe and Bass Clarinet parts in the first system.
- 8va:** An octave transposition marking is present above the piano part in the first system.
- tr (tremolo):** Markings are present above the Oboe and Bass Clarinet parts in the first system.
- 3:** Triplet markings are used in the Drums and Piano parts.

This musical score page, titled "VIRUS" and numbered "15", features five staves. The top two staves are for the Oboe (Ob.) and B♭ Clarinet (B♭ Cl.), both in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The Oboe part begins at measure 124 with a melodic line of eighth and quarter notes, including trills and slurs. The B♭ Clarinet part follows a similar rhythmic pattern. The third and fourth staves are for the Drums (D.S. 1 and D.S. 2). D.S. 1 uses a snare drum (x) and a cymbal (>) for a rhythmic accompaniment. D.S. 2 plays a continuous sixteenth-note pattern on a tom-tom. The bottom two staves are for the Piano (Pno.), with a grand staff (treble and bass clefs). The piano accompaniment features flowing eighth-note patterns in both hands, with dynamic markings like *fz* and *leg.* (legato).

VIRUS

16

This musical score page, titled "VIRUS", contains measures 128 through 130. It features five staves: Oboe (Ob.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Drum Set 1 (D.S. 1), Drum Set 2 (D.S. 2), and Piano (Pno.).

- Ob.:** Measures 128-130. Measure 128 starts with a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a common time signature (C). The notation includes a fermata over a dotted quarter note, followed by a quarter note, and a dotted quarter note. A wavy line above the staff indicates a tremolo effect. Measure 129 continues with a dotted quarter note, a quarter note, and a dotted quarter note. Measure 130 concludes with a whole note chord.
- B♭ Cl.:** Measures 128-130. Measure 128 starts with a treble clef and a key signature of two sharps (F#C#). The notation includes a fermata over a dotted quarter note, followed by a quarter note, and a dotted quarter note. A wavy line above the staff indicates a tremolo effect. Measure 129 continues with a dotted quarter note, a quarter note, and a dotted quarter note. Measure 130 concludes with a whole note chord.
- D.S. 1:** Measures 128-130. Measure 128 features a snare drum with a fermata over a dotted quarter note, followed by a quarter note, and a dotted quarter note. Measure 129 continues with a dotted quarter note, a quarter note, and a dotted quarter note. Measure 130 concludes with a snare drum and a cymbal.
- D.S. 2:** Measures 128-130. Measure 128 features a snare drum with a fermata over a dotted quarter note, followed by a quarter note, and a dotted quarter note. Measure 129 continues with a dotted quarter note, a quarter note, and a dotted quarter note. Measure 130 concludes with a snare drum and a cymbal.
- Pno.:** Measures 128-130. Measure 128 features a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The notation includes a fermata over a dotted quarter note, followed by a quarter note, and a dotted quarter note. Measure 129 continues with a dotted quarter note, a quarter note, and a dotted quarter note. Measure 130 concludes with a whole note chord.

LINKS PARA AUDIO (O VIDEO) DE OBRAS.

1. **Apostasia** , para dos guitarras.

<https://soundcloud.com/julio-torres-13/apostasia>

2. **Nando-is..**, para piano y percusion.

<https://drive.google.com/file/d/0BxnMvQs4FGFYTVV5RHdEUksxWTA/view>

3. **VIRUS**, cuarteto hibrido amplificado.

<https://www.youtube.com/watch?v=iL9vHUs05I>