



UNIVERSIDAD DE CHILE

Facultad de Artes
Escuela de Posgrado

LA MICROFORMA MUSICAL COMO CONCENTRACIÓN DE IDEAS: UNA CARACTERIZACIÓN DESDE LO CUALITATIVO.

Tesis para optar el grado de Magister en Artes
con mención en Composición Musical

Profesor guía
Rolando Cori Traverso

Claudio Merino Castro
Santiago de Chile, 2017

ÍNDICE

1. Introducción.....	5
2. Indicios de la microforma musical en el contexto de la música occidental de tradición escrita.....	12
2.1 El motete.....	13
2.2 Piezas de carácter.....	16
2.3 La microforma en los siglos XX y XXI.....	18
3. La microforma en Chile en los siglos XX y XXI.....	23
4. Música y palabra.....	33
4.1 El <i>Haiku</i>	35
4.2 Micro poesía.....	37
4.3 El <i>graffiti</i> como texto.....	38
4.4 El cuento como microrrelato.....	40
5. Análisis de entrevistas. Categorías emergentes.....	43
5.1 Procedimientos técnicos.....	47
5.2 Temporalidad y duración.....	48
5.3 Referentes musicales y extra musicales.....	48
5.4 Participación del auditor.....	49
5.5 Valoración de la microforma.....	50
5.6 Proceso compositivo.....	51

6. Cuerpo creativo	52
6.1 Aspectos generales de “ <i>Graffitis</i> ”.....	52
6.2 Aspectos generales de “El grito”.....	60
6.3 El palíndromo.....	62
6.4 Partituras.....	65
6.4.1 “ <i>Graffitis</i> ”.....	65
6.4.2 “El grito”.....	73
7. Análisis estructural de “EL grito”	77
8. Caracterización de la microforma	84
9. Discusión	88
10. Conclusiones	93
11. Bibliografía	95
12. Anexos	98

1. Introducción

*“El arte, por suerte, desborda todo intento de definición.
El arte crea mundos, el lenguaje puede, a lo sumo, narrarlos.”*

Nelson Goodman

La sociedad actual está caracterizada por un proceso de aceleración en todos los ámbitos del quehacer humano, al menos en nuestra sociedad occidental. El desarrollo vertiginoso de la tecnología y las exigencias de un mundo cada vez más controlado han generado una sociedad competitiva, donde el ciudadano común, difícilmente destina tiempo al ocio o al cultivo de sí mismo.

En ese contexto, la experiencia del tiempo y del espacio propio –aquello que remite un mundo íntimo– se ve claramente afectada por esa realidad. No contar con “tiempo” para la experiencia, o solo con un tiempo reducido. La vorágine propia de nuestra época afecta a todo quehacer humano y a todos los aspectos de lo humano.

De manera general, podemos referirnos a este estado de las cosas como una suerte de *cultura de la inmediatez*, aquella que es descrita como:

una cultura cuyos rasgos fundamentales son el presentismo, el sensualismo, el consumismo y una falta absoluta de cualquier perspectiva histórica o reflexiva. [...] El trabajo se concibe y se defiende inestable y variable, la amistad, como algo aleatorio y cambiante; el amor, plural en sí mismo; el sexo, rápido y de consumo; la comunicación, casi angustiada de tan multifocal; los viajes, como expediciones en *turbo-diesel*; las lecturas y los *films* [...], como folletines pre-digeridos de los que se sabe cómo terminan antes de comenzar. (Huici, 2005)

Inmersos en esta "cultura" o "cultura del *plug and play*" (en referencia a la informática, internet y casi cualquier dispositivo de uso doméstico), –de la cual somos parte y de la que difícilmente podemos abstraernos–, tiende a la homogenización de la actividad del ser humano en un mundo globalizado. En este contexto, el ser humano de alguna manera está caracterizado por la ausencia o privación de un tiempo que privilegie la construcción,

práctica y validación de su propia historia, tanto como individuo y como ser social. La microforma musical como práctica compositiva, talvez pudiera representar, o ser reflejo de ese mínimo espacio de tiempo que el individuo moderno pareciera disponer para el ocio y su propio esparcimiento.

El vocablo microforma aparentemente ha tenido un uso más bien discreto en el ámbito nacional (transmisión oral de acuerdo implícito en el contexto de la enseñanza de la composición musical)¹. Lo he observado de manera escasa en la literatura local e internacional, no obstante aquello, me permito utilizarlo a lo largo de este trabajo como mi objeto de estudio. Posteriormente, con relación a los datos obtenidos a lo largo de este trabajo, me propongo caracterizarlo en sus aspectos estructurales o constituyentes.

Dicho esto, la microforma musical, desde una mirada más bien general, se caracteriza principalmente por su brevedad. En un tiempo reducido busca provocar o afectar al auditor en algún nivel de su estructura emocional, afectiva, mental, o incluso física. La microforma musical está conformada por ideas musicales mínimas, que no se constituyen como una historia relatada o diégesis controlada, sino que es el auditor que mediante ese estímulo musical, es capaz de construir su propio relato, una narración única, donde la construcción es el resultado de consecuencias de su propio acontecer o visión de las cosas y que surja en especial, de su mundo emocional.

Dicho de otra manera, la microforma expresa una intencionalidad de ser reflejo de una inmediatez, un mínimo de tiempo, para expresar un “algo”, con consecuencias incontroladas y con un mínimo de tiempo requerido para el auditor. En este caso, *e/ y a/* encuentro de un gesto sonoro, que sea provocativo en algún, cualquiera o muchos niveles y que pueda contener o no una emotividad condensada. Tal vez, con la cualidad de reflejar más de una realidad, para constatarla, reafirmarla o desecharla; tal vez, apenas para sugerir un color o un aroma.

¹ Este dato fue obtenido en conversación con algunos académicos del Departamento de Música de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, que imparten la asignatura de composición en la Licenciatura en Artes mención Composición.

La necesidad de acercamiento a esta expresión, la microforma, surge de mi propia experiencia. Lo efímero de la existencia, y la vulnerabilidad en lo físico; la angustia, entre otros estados de inquietud, han sido parte recurrente en mi acontecer.

Estas relaciones entre el propio devenir y este mundo pragmático descrito me han parecido, por tanto, importantes para la reflexión que se lleva a cabo en este trabajo. Diría que, sin esta premisa explicitada, mucho de lo que aquí aparece vertido carecería de sentido y verdadero significado.

El trabajo que a continuación presento nace de la necesidad de reflexionar frente a mi propio quehacer en el ámbito de la música. Esto puede parecer bastante amplio, sin embargo, esa misma amplitud podría ser una forma de describir las diferentes actividades que a lo largo de mi vida en la música, he ido desarrollando de manera inconsciente y no tanto. Una suerte de devenir natural, algo así como un “libreto” que si bien ya escrito, se hace necesario develar.

Vale la pena considerar que como músico no solo me he interesado por la docencia, campo que, de una u otra manera ha estado presente a lo largo de mi carrera profesional, sino que además como intérprete, particularmente, como pianista colaborador² (de repertorio tradicional y la improvisación) y la composición musical (sin la formación académica específica) desde muy temprana edad. Mis primeras composiciones se reducen a pequeñas piezas para piano, principalmente, en un contexto tonal y de estructuras muy simples, formas periódicas libres. Estas pequeñas piezas fueron escritas sin ninguna finalidad clara y solo representaron la necesidad de volcar “algún” estado emocional en una partitura (para compartir).

Hablar del propio quehacer tiene, al menos, dos consecuencias. Una de ellas se refiere a tener que develar lo propio frente a uno mismo, lo que implica una suerte de toma de

² Antiguamente se le denominaba “pianista acompañante”.

conciencia de lo que una hace o es; la otra, mostrar a los otros qué es lo que uno es. Esto último puede ser un tanto peligroso, más cuando uno quisiera pasar inadvertido, y esto debido a muchas razones que no considero necesarias de explicitar.

En este trabajo entonces, me refiero en lo particular a la composición musical como actividad personal recurrente, pero que inevitablemente se verá teñida por mis otros intereses. La poesía ha sido uno de ellos, y ha estado presente independientemente de la música, pero también mi propia creación poética ha sido la base y soporte para obras musicales propias. Este último considerando se irá apreciando en la estructura general de este trabajo.

En la experiencia musical hay muchas obras que pueden afectar a un individuo de diversa manera (dependiendo de las capacidades perceptivas y experiencia propia) y son muchas las que generan asombro y otras que lo seguirán generando. En consecuencia, en mi experiencia como músico hay obras musicales que han generado gran impacto, esto es, el acercamiento a ciertos compositores y sus obras. No a un nivel profundo en primera instancia, sino al impacto emocional que sus obras han generado o afectado en mí. Una de ellas ha sido la obra, *5 piezas para orquesta op.10* (compuesta entre 1911-1913) de Anton von Webern, las que en su estructura mínima temporal, son capaces de abrir un mundo infinito hacia posibles e impensadas interpretaciones, producto de la concentración del material musical expresivo que las caracteriza. Otra de estas obras ha sido *The Unanswered Question* (compuesta en 1906) de Charles Ives, que nos remite a un estado casi meditativo respecto de nosotros mismos y nuestra relación con la existencia. Esta obra con rasgos filosóficos, con elementos narrativos insoslayables y con elementos musicales simples y sutiles, a mi modo de ver, provocan un efecto más allá de lo previsible. Finalmente, considero algunas de las piezas breves contenidas en la obra de carácter pedagógica *Játékok* (publicadas entre 1979 y 2017) de G. Kurtág que impresionan por su simplicidad, riqueza y concentración e intensidad expresiva. Aquí solo me refiero a estas obras en particular y que junto a otras, son consideradas posteriormente.

Lo expuesto, sin duda, quiere dar cuenta de cómo ciertas experiencias musicales pueden afectar la práctica musical y condicionan, en este caso, mi propia condición creativa.

Es en este contexto han surgido algunas preguntas a las que pretendo dar respuesta en este trabajo:

¿Es posible ir al encuentro de un gesto sonoro único e indivisible que pueda ser capaz de contener una emoción particular y ser autosuficiente?

¿Cuáles son aquellos elementos que pueden considerarse para la construcción de una microforma musical?

¿Pueden éstas obras en su gestualidad, servirse de cualquier elemento estructural proveniente del lenguaje tonal o atonal; jerarquización tonal o serialismo independiente?

¿Es posible sustentar obras musicales que se constituyan como tales, autosuficientes orgánica y estructuralmente con elementos mínimos que tengan la cualidad de independientes, sin la necesidad de la predicación de las mismas a través de la funcionalidad del desarrollo como consecuencia o necesidad?

Estas preguntas están dirigidas a resolver o sustentar la propia poética, sin la pretensión de resolver un problema puntual, sino que provocar una inquietud susceptible a la modificación o reafirmación.

En relación con la literatura observada respecto de la microforma como práctica compositiva, considero apropiado aplicar un estudio de carácter exploratorio-descriptivo.

El tema de estudio propuesto ha sido poco investigado o no se ha abordado de manera específica, como tampoco se evidencian con precisión las características o dimensiones que le son propios.

Por lo tanto, como objetivos me propongo generar un corpus que sea capaz de caracterizar a la microforma musical en sus aspectos constitutivos y sus delimitaciones y describir mi actividad creativa en directa relación con la microforma.

Con respecto a la metodología a seguir, en pos de dar respuesta a las preguntas y objetivo señalados, considero los siguientes pasos:

1. El análisis de algunas expresiones musicales que están presentes en la música de tradición escrita de la cultura occidental, abordando un análisis musical general de obras que a mi juicio pueden tener relevancia en el desarrollo de la denominada microforma, tanto desde el punto de vista de su extensión, como de los elementos propios que la constituyen y, en particular, sus relevancias expresivas. Es decir, expresiones o géneros musicales que se constituyen como antecedentes históricos de la microforma.

2.- El análisis de expresiones artístico-creativas que contienen elementos o aspectos afines con la música y con la microforma musical en lo particular: aspectos estructurales generales, condensación del material expresivos, entre otros.

Es así que, me detengo, brevemente, en expresiones visuales o pictóricas, y otras provenientes de la literatura en general: el *graffiti* en espacios públicos y privados, la poesía breve y el microrrelato. De esta última expresión, me centraré en la teoría literaria respectiva.

3. Posteriormente, a través de la herramienta investigativa propia de las ciencias sociales –la entrevista en profundidad–, indago en la práctica compositiva de obras de corta duración, entrevistando a cuatro compositores que, además de su actividad creativa, han desarrollado la enseñanza de la composición musical a nivel académico. Esto con la finalidad de obtener datos, concepciones, características y otros aspectos respecto de la microforma musical.

4. La construcción del cuerpo creativo en directa relación con la microforma musical.

5. El análisis estructural y formal de las obras compuestas.

6. La última etapa corresponde a la caracterización de la microforma, de acuerdo con el análisis de los datos obtenidos en las etapas anteriores.

Cabe señalar en esta instancia que uno de los problemas a los que me he visto enfrentado ha sido que en la literatura específica al campo de la música no hay definiciones ni descripciones específicas respecto de la “microforma musical” y solo se observan análisis formales, estructurales, y de orden estético de obras musicales-modelos, pero que no consideran aspectos generales que pudieran generar una individualización de la microforma como tal. Esto puede deberse a que la práctica musical de composiciones breves es más bien reducida en el campo de la literatura musical: obras de corta duración, muchas de ellas con fin educativo, práctica compositiva por un grupo reducido de compositores importantes y trascendentales; o porque la microforma no ha sido considerada como una forma musical per se.

2. Indicios de la microforma musical en el contexto de la música occidental de tradición escrita

En este capítulo me refiero a algunas expresiones musicales y a obras de algunos compositores que representan, en mi opinión ciertos indicios (“antecedentes”) de la microforma musical u obras de corta duración.

Para lo atinente a este trabajo solo me centro en aspectos más bien generales y no profundizo particularmente en aspectos relacionados con la construcción de las obras, ni tampoco en los aspectos históricos que las condicionan.

En primera instancia considero a los motetes politextuales del siglo XIII. Estas obras, algunas de ellas breves, condensan tanto el material poético, textos religiosos y profanos superpuestos y lo propiamente musical, líneas melódicas elaboradas sobre elementos contrapuntísticos incipientes.

Durante el período Barroco y el Estilo Clásico, no observo composiciones musicales que pudieran tener relación con la microforma. Desde una mirada muy general, las obras de estos períodos se basan o se sustentan en formas periódicas de mayor extensión y aquellas que no, amplían su discurso a través del desarrollo como técnica de expansión del discurso musical.

Es así que considero pertinente referirme a las piezas de carácter propias del siglo XIX. La variedad de obras al respecto es enorme, tanto por su extensión y duración, como también por cierta libertad en la forma de estructurar u organizar el material musical. Estas piezas además, son ricas en elementos expresivos característicos y en muchas ocasiones poseen un sustento extra musical.

Posteriormente, en el siglo XX considero la figura de Anton von Webern, figura enigmática desde todo punto de vista y que considero como el primer compositor que cultiva la microforma musical propiamente tal. La búsqueda de síntesis de lo expresivo es esencial en su poética.

Para concluir este capítulo considero a György Kurtág, compositor activo desde la segunda mitad del siglo XX, que evidencia en su composición musical la intención de una síntesis expresivo-musical.

2.1 El Motete

Es importante señalar que, “La posición del motete en la música de los siglos XIII y XIV no fue diferente de lo que la fuga era para el período Barroco. El motete fue un estilo, un modo de expresión más que una forma” (Parrish, 2000). Al no ser una forma, no estaba delimitado a una estructura fija, y dependía por consiguiente de las necesidades del compositor en relación al texto o a los textos utilizados. Podríamos decir que, si bien los motetes se caracterizaban por la utilización de tres voces (*cantus firmus*, *motetus* y *triplum*), estos varían en extensión, no obstante su dimensión expresiva.

Una característica importante de este modo de expresión es la politextualidad y sus connotaciones de “fijeza y libertad” (Sadie, 1994). El sentido de “fijeza” estaba otorgado por el *cantus firmus* en latín que se constituía como punto de referencia para las otras voces; mientras que la “libertad” era puesta de manifiesto en la diferencia de los textos profanos o religiosos de las otras voces. La politextualidad de textos religiosos y profanos amatorios, a veces en idiomas diferentes, representan un interés particular, pues constituyen una concentración de la poesía o la palabra de forma simultánea en un tiempo breve.

La finalidad de este artilugio —la politextualidad— se constituyó al parecer sólo con la intención de diferenciar claramente, desde y hacia lo melódico, cada una de las tres voces sirviéndose además de la alambicada técnica isorrítmica. El motete (de *cantus firmus*) llegó a ser un estilo complejo y refinado que ponía a prueba la destreza y la creatividad del compositor. Si bien había un texto que servía para la construcción de este estilo musical, el interés no estaba puesto en el contenido de los mismo, sino que era el medio para establecer la diferenciación entre cada una de las voces.

Es importante señalar que algunos de estos motetes tienen una duración que bordean los 35 segundos, como sería el caso del Motete politextual anónimo alojado en el Codex Montpellier, cuyo *incipit* es: *J'ai les maus d'amours - Que ferai - In seculum*³. Otro ejemplo al respecto con similares características, sería: *Pucelete – Je languis – Domino*, cuya duración aproximada es de 40 segundos⁴.

Obsérvese a continuación el siguiente motete:

Pucelete - Je languis - Domino 13th c. Motet

Pucele-te bele et a-venant Joli-e-te, polie et plaisant, La sa-de-te que je de sir
 Je lan - gui des maus d'amours, Mieux aim assez qu'il m'o - ci -
 Domino

9 tant Mi fait liés, jolis, en-voi - sies et a-mant. N'est en mai einsi gai rous - signolet chan-
 e - Que nul au - tres maus; trop est jo - li -

17 tant. S'amerait de cuer entie-remant M'ami-e-te la brune-te jo-li-e-tement Bele ami-e
 e la mort; A-le-giés moi, douce a - mi - e Ces - te

26 qui ma vie en vo baillie a - ves tenu - e - tant, Je vos cri mer - ci en sous pi - rant.
 ma - la - di - e Qu'amours ne m'o - ci - e.

Pucelete - Je languis - Domino - Page 1
 © Monique Rio (CC BY 4.0) | Edition Date: 20-Jun-2016

³ Versión cantada en: <https://www.youtube.com/watch?v=geUeTLnySzM> consultada 19/05/17

⁴ Partitura recogida en: <http://stcpres.org/pieces/pucelete> consultada 19/05/17

2.2 Piezas de carácter

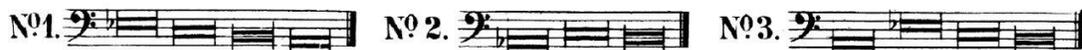
Considero a continuación a las “piezas de carácter”, término aplicado a un gran repertorio de composiciones breves de la tradición romántica decimonónica. Con frecuencia esas piezas llevan títulos que sugieren brevedad e informalidad: *Impromptu* (F. Chopin), *Nocturno* (J. Field), *Momento Musical* (F. Schubert); o también con títulos de orden “programático”: *Lieder ohne Worte* (F. Mendelssohn), *Balada* (F. Chopin), o el título respectivo a cada una de las piezas que conforman el *Kinderscenen* de R. Schumann, entre otros muchos ejemplos.

El uso casi exclusivo del piano como instrumento que facilitaba el recogimiento, arrobamiento e intimidad del “salón romántico”, promoviendo un estado contemplativo y de estimulación de la imaginación lejana a cualquier propuesta racional. Muchas veces aquí se evidencia el elemento literario como sustento creativo. La figura de Robert Schumann representa claramente lo antes descrito. La creación musical de este compositor está asociada de manera particular con componentes literarios, desde lo poético hasta la crítica musical.

En lo estrictamente musical el tratamiento de la armonía “inestabilidad”, y recursos pianísticos particulares son esenciales en la obra de este compositor. Los últimos compases de *Papillons* op. 2, podrían significar un antecedente del llamado *Impresionismo*⁶.

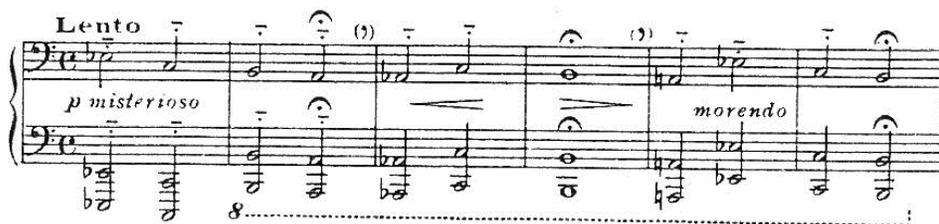
El enigmático momento de las “*Sphinxes*” de su obra “*Carnaval*, op. 9”, subtítulo: “*Scenes Mignonnes sur Quatre notes*”, representan una síntesis temático-motívica de esta obra.

Sphinxes.



6 El Maestro Cirilo Vila, Premio Nacional, hacía esta reflexión al referirse al recurso tímbrico utilizado por Schumann, en el gesto final de “*Papillons. Op. 2*”.

Estas tres “sphinxes”, de 4, 3 y 4 notas respectivamente en figuras de cuadrada, sin duda, están cercanas a una microforma. Es importante aclarar que no existe acuerdo o documentos que se refieran a la interpretación pianística de estos motivos estructurales temáticos, es por ello que la mayoría de las veces son excluidos de la interpretación en escena. Charles Rosen, reconocido pianista y musicólogo estadounidense en su libro, *La generación romántica*, dice que: “*las ‘Sphinxes’, las cuales se parecen con partículas secretas del canto medieval, poseían la intención de no ser tocadas*”. (Rosen:1998). Sin embargo, han existido pianistas de gran fama que han optado por incluirlas en la interpretación de la obra: Alfred Cortot, Vladimir Horowitz y Serguei Rachmaninov. En el caso de Cortot sugería ejecutarlas en tres octavas en el registro grave del piano.



Según Luiz Gustavo Netto Gouveia., en su tesis de magister, *A música programática de Robert Schumann: Carnaval op. 9*, considera tres funciones relevantes respecto de su interpretación: presentar al público atento el “código secreto” sobre el cual la obra fue pensada y compuesta; señalar el final de una gran sección la cual está separada de la segunda parte por las transiciones armónicas y motívicas de A.S.C.H a As.C.H; y por último posee la función de preparar la entrada de la pieza Papillons.

En mi opinión, concordando con Gouveia, considero que estas “Sphinxes” y una vez interpretadas como parte integral de la obra, constituyen microformas que contienen múltiples significados, y esto en relación directa a la participación e interpretación y del oyente.

Podemos encontrar muchos ejemplos notables de obras de muy corta duración durante el llamado Período Romántico: *Valses Nobles* de F. Schubert; los *Preludios* de F. Chopin, en particular el no. 1 que alcanza los 30” y fracción, solo por nombrar algunos.

2.3 La microforma en los siglos XX y XXI

Posteriormente, en la primera mitad del siglo XX, la obra del compositor Anton von Webern nos introduce en la microforma como tal, en la condensación contrapuntística y juego tímbrico, y sobre todo esto último, que lo constituye como el principal exponente de la llamada melodía de timbres (Klangfarbenmelodie). De aquí en adelante el sonido se independiza de los otros parámetros.

Sin duda, es tremendamente complejo tratar de valorar las consecuencias artísticas, filosóficas, estético-musicales y otros aspectos del legado de la obra de Webern debido a lo críptico de su personalidad. Algunos rasgos característicos de su obra son la austeridad de su música, el ahorro de recursos propiamente musicales, la concentración del sonido, riqueza en variaciones dinámicas y tímbricas, convirtiendo a cada uno de estos elementos, en su tejido contextual, en un evento donde todo se torna imprescindible. Aquí el auditor está impelido a una audición consciente y un permanente compromiso con el acontecer de aquella música en particular.

No obstante a estas particularidades, “Webern se resiste a revelar fácilmente sus misterios, pero, quizás, es también gracias a esa esencialidad por la que muchos músicos han bebido de sus fuentes y aun hoy podemos seguir hablando de ella.” (Díaz:2002) Más adelante, se afirma dicha idea con el comentario hecho por Alban Berg al respecto de la obra de Webern: “el tiempo de Webern no llegaría hasta dentro de cien años [...] entonces la gente tocaría su música tal como hoy lee las poesías de Novalis y Hölderlin.” (Díaz: 2002)

Cabe señalar el comentario de A. Schönberg respecto de las *Seis Bagatelas para cuarteto de cuerdas* op. 9 de Webern. En cuyo prefacio de la partitura dice:

One has to realize what restraint it needs to express oneself with such brevity. Every glance can be expanded into a poem, every sigh into a novel. But to express a novel in a single gesture, joy in a single breath;

such concentration can only be found where self-pity is lacking in equal measure. (Lacoste: s/f. Parr.1)⁷

Webern, según nos refiere Diego Fischerman, “trabajó la concentración expresiva hasta el límite mismo de lo posible (concentración también notoria en el hecho de que el total de sus composiciones ronda las tres horas de música)”. (Fischerman:2011)

En mi opinión, las 5 piezas para orquesta op.10, corresponden a microformas no solo por la corta duración de cada una de ellas, sino por su riqueza tímbrica y concentración del material expresivo. A modo de ejemplo, de acuerdo a lo señalado presento la pieza número 4 del op.10.

IV.

Fließend, äußerst zart (♩ = ca 60)
rit. - - tempo rit. - [5] - - - tempo

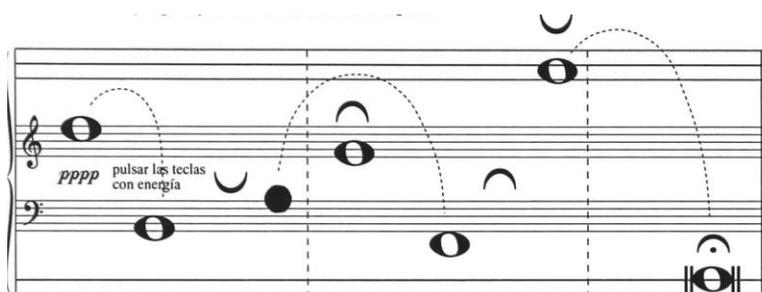
Kl. in B
Trp. in B
m. Dpf.
Pos.
m. Dpf.
Mand.
Cel.
Hrf.
kl. Tr.
Solo - Gg.
m. Dpf.
Solo - Br.
m. Dpf.

⁷ Traducción: uno tiene que comprender cuanto autocontrol es necesario para expresarse con tal brevedad. Cada mirada puede ser expandida en un poema, cada suspiro en una novela. Pero expresar una novela en un único gesto, la alegría en una única respiración; tal concentración sólo puede ser encontrada donde no hay lugar para la autocompasión.

Posteriormente, en el siglo XX y XXI cabe destacar la figura del compositor rumano-húngaro György Kurtág (1926 -) que inspirado por las figuras de Bartók y Webern (en menor grado por Stravinsky) se ha caracterizado a lo largo de su actividad composicional por un particular interés por la expresión de la inmediatez o por la concentración expresiva. Algunas de sus obras revelan dicha intención, como es el *Homenaje a Mihály András* op.13 (esta obra está constituida por 12 microludios, llamados así por Kurtág); *Kafka-Fragmente* op 24 de 1985, constituida por 40 miniaturas para soprano y violín; *Hölderlin-Gesänge* op. 35, que consiste en una gran colección de fragmentos vocales, entre muchas otras composiciones de su extensa producción musical.

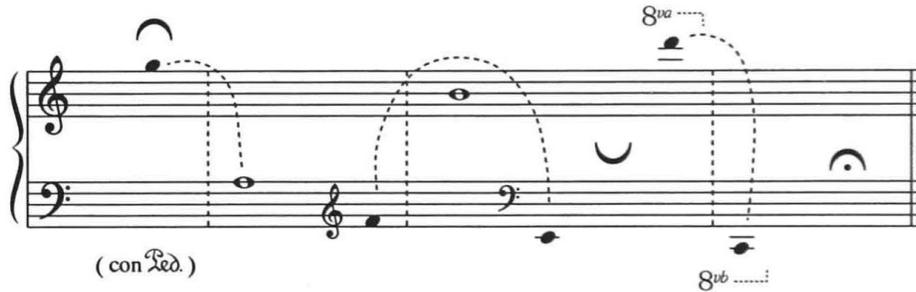
Una de las obras pedagógicas de Kurtág, *Játékok* (juegos), en sus nueve tomos (el I tomo publicados desde 1979, el tomo IX en 2017) es una colección de piezas breves de carácter pedagógico. Aunque suelen compararse con el *Mikrokosmos* de Bartók, las piezas de *Játékok* no están construidas sistemáticamente en ningún orden de dificultad técnica o musical. Tampoco son un "método". Las piezas están concebidas más bien para complementar al material didáctico tradicional, concentrándose fundamentalmente en problemas puramente musicales.

Aquí me refiero en particular a una de las piezas que constituyen *Játékok*. *Virág az ember* (Solo somos frágiles flores ...) en sus dos versiones. La primera de ellas en notación no tradicional:



Kurtág manifiesta un particular interés por rescatar el juego de los niños como expresión natural e innata con todas aquellas características que lo connotan: el mundo perfecto y fantástico de los niños jugando. Su intención en esta obra pedagógica era recuperar parte de ese espíritu de "juego".

La segunda versión en notación tradicional define claramente las alturas y permite al igual que la primera una cierta libertad rítmica, en la que el intérprete participa de forma creativa.



Esta pieza de muy corta duración y de gran simpleza está constituida por elementos mínimos: 7 notas, duraciones relativas, una indicación técnico-pianística y un par de elementos sintáctico-expresivos. El resultado de la combinación de los elementos señalados, en la versión grabada del compositor y su esposa, es de una gran “poesía”⁸. El título, como el resultado musical producto de los elementos que la constituyen ofrecen una cierta narratividad –aspecto que abordo más adelante– que permite y obliga la participación de un oyente activo.

Ronald Cavage manifiesta que:

“musicalmente, *Játékok* muestra un grado de concentración similar al de los poemas japoneses *Haiku* y, del mismo modo, constituyen un intento de representar los pensamientos y las emociones de los compositores con el menor número posible de notas y en las formas más pequeñas posibles”. (Cavaye:1996)

También considera que estas piezas están “inspiradas por la fragilidad de la condición humana”. (Cavage:1996).

Estos ejemplos representan sólo una parte de la actividad composicional del compositor pero que tienen una característica en común, la microforma como expresión compositiva y creativa.

⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=UzRsDD5xbOE>. Consultada 19/05/17.

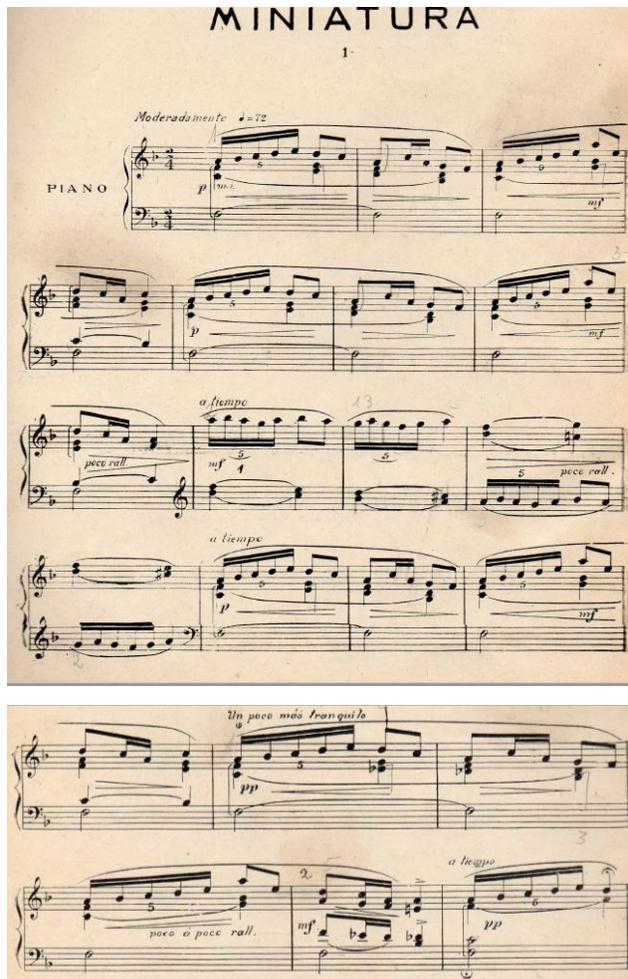
En este capítulo indago, de modo general, en una suerte de práctica compositiva de la microforma desde una perspectiva histórica. Todas las obras observadas si bien tienen rasgos comunes –la brevedad–, son muy diversas en los elementos musicales que las constituyen. El motete observado se basa en elementos modales tanto en la organización de los sonidos como en los elementos rítmicos en su construcción. Las “piezas de carácter” basadas en rasgos tonales más bien claros (modo mayor o menor y elementos modales), se estructuran por lo general en “forma canción” (formas periódicas: repetición de frases o secciones; formas binarias o ternarias) o motivos repetitivos elaborados como lo sería el preludio y una gran variedad de piezas con fuertes rasgos programáticos donde la improvisación ocupa un espacio importante: nocturnos, impromptus y otros en que la estructura formal puede ser más compleja.

En las obras observadas correspondientes al siglo XX y XXI, los elementos musicales inherentes podrían considerarse como diversos y de mayor complejidad. Webern y Kurtág, amplían significativamente no solo lo referente al material sonoro propiamente tal (organización de los sonidos, modos, series, registros, riqueza y ambigüedad rítmica, entre otros) sino que además, incluyen en sus obras elementos dinámicos y tímbricos con fines expresivos y fundamentales en su discurso. Esto es, en un breve lapsus de tiempo todos los elementos músico-estructurales convergen en beneficio de la concentración o condensación de lo expresivo.

3. La microforma en Chile en los siglos XX y XXI

En este capítulo indago sobre la práctica musical respecto de la microforma, en la creación compositiva local. De manera general, observo una práctica más bien discreta al respecto, por lo tanto, me centro en compositores y obras que están documentadas y publicadas en los siglos XX y XXI. Me refiero en este caso, tanto a obras destinadas para ser representadas en espacios escénicos, como a otras de carácter pedagógico.

En 1936 se publica en la Revista de Arte No. 11 de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, la obra *Cuatro piezas para niño* (Miniatura, Ronda, Tristeza y Marcha) del compositor, pedagogo –y del que fuera fundador y primer director titular de la Orquesta Sinfónica de Chile–, Armando Carvajal. Enraizadas en la tonalidad, las cuatro piezas que constituyen la obra pueden describirse además, como piezas de carácter con elementos programáticos. La primera de ella, *Miniatura*, remite a una pieza de corta duración, la que se observa en el siguiente ejemplo:



Esta pieza, una melodía acompañada, lleva por título Miniatura, por tanto, supone algo diminuto, condicionando de alguna manera su interpretación. La pieza está estructurada de modo general en tres secciones (A-b-A'),⁹ con un elemento unificador, el quintillo. Este elemento rítmico de división irregular presente en toda la obra es esencial y representa la obra en sí misma.

Cabe señalar que,

Una característica importante de destacar de la composición musical del siglo XX, en especial de la primera mitad, es la sucesión vertiginosa de numerosos estilos, o tendencias, muchos de ellos de gran complejidad. Sólo algunos alcanzan un cierto grado de madurez que les permita permanecer en el tiempo, para ser enseguida reemplazados por otros.

⁹ A-b-A' = 8 compases en tónica; 4 compases en la relativa menor y trocado; 9 compases en el tono principal.

Todas estas tendencias son importadas y llegan a nuestro conocimiento en Chile y América Latina con evidente retraso, especialmente en las primeras décadas del siglo XX. (Herrera:2003)

Instalados ya en los últimos años de la década del 50, la figura del músico Eduardo Maturana se ve influido directamente por el dodecafonismo y su repertorio gracias a la llegada a Chile de Fré Focke en 1947 (anteriormente ya había tenido un acercamiento con el serialismo dodecafónico de manera más general). Este compositor de origen holandés había sido alumno de composición de Anton Webern entre 1941 y 1944. En Suecia, Focke había conocido a Claudio Arrau y otros artistas chilenos quienes lo instaron a que se viniera a vivir a Chile. Es así que viaja a nuestro país, radicándose en Santiago hasta 1960.

La influencia de Focke –quien trasmite el pensamiento weberniano en sus discípulos Tomás Lefever, Juan Allende-Blin, Leni Alexander y otros–, sobre la figura de Maturana, es apreciable a través del vínculo que se establece entre ellos cuando es invitado a formar parte del grupo *Euphonia*, en el que Maturana se desempeñaba como violista.

Posteriormente, en 1950 y por iniciativa de ambos compositores, *Tonus* sería reemplazado por el grupo *Euphonia*. Es en ese entonces que Maturana aborda la composición de obras estrictamente dodecafónicas y un rasgo notable de ese período es, además, el cultivo de la microforma.

Su obra *Diez Micropiezas* para cuarteto de cuerdas de 1950, estrenada en 1952, representa un claro ejemplo. La valoración que hace la musicóloga Silvia Herrera es relevante para este caso cuando se refiere a esta obra como:

una especie de alta maestría entre la condensación de ideas y la artesanía en que son labradas [...] Sin abandonar la técnica de los doce sonidos como base de orden sonoro [...] se observa una dialéctica más flexible en su manejo: la atomización de la serie y la repetición de sonidos en forma más recurrente enriquecen el equilibrio entre las ideas y la expresión de las mismas. (Herrera: 2003)

Aquí se observa la pieza número 9 de la obra descrita:



La misma autora afirma que esta obra es la más difundida del compositor y puede ser considerada como clásica dentro del repertorio camerístico nacional.

Si bien el ejemplo anterior no representa a una de las piezas más cortas de la obra, desde el punto de vista del manejo del “color” es la más interesante. Observo una intención pictórica en su construcción: diversos tonos (tonalidad desde el punto de vista de la pintura) planos de color que se superponen, colores puros y “destellos luminosos”.

Luego de esta obra, Maturana no compone obras con las características señaladas y su período creativo siguiente se centra en obras de mayor extensión y para agrupaciones

mayores. La música de cámara había sido la característica de su primer período compositivo.

Durante este período no observo otras obras que puedan representar modelos de microformas de la importancia de las *Diez micropiezas* señalada.

Sin embargo, en la década del 60 se publica el texto *El pianista chileno. Selección de composiciones de autores chilenos para la enseñanza del piano*, en sus dos volúmenes, compilación de Carlos Botto V., con obras para piano de carácter pedagógico, donde se observan pequeñas piezas, algunas de ellas abstractas y otras con soporte programático.

De este texto he seleccionado la siguiente obra:



Esta pieza está construida sobre el intervalo de quinta como elemento estructural, y la manera es que este intervalo está abordado, sugiere las cuerdas al aire del violín, lo que está reforzado con el título. La estructura simétrica se organiza en A-B-A'.¹⁰

Más adelante, la obra de Eduardo Cáceres *Fantasías rítmicas. Repertorio creado para el aprendizaje gradual en la interpretación del piano en la música del s. XX*, publicada en 2006, constituye un ejemplo más reciente, en la que se observan algunas piezas de muy corta duración, también con rasgos programáticos. A continuación, dos piezas seleccionadas del texto referido:

" Cometas "

Eduardo Cáceres

" El Sapito "

Eduardo Cáceres

¹⁰ A-B-A'= 8 compases; 8 compases-trocado; 8 compases con extensión de un compás cadencial y tercera de picardía.

Estas dos piezas breves de Cáceres son ejemplos claros de microforma. Piezas de muy corta duración y ricas en elementos expresivos condensados: uso de registros extremos, dinámicas contrastantes y acompañadas de un título que las condiciona, tanto para el intérprete como para el auditor.

Estos dos últimos textos referidos claramente tienen un fin pedagógico. Muchas de las piezas contenidas en ellos, son de gran riqueza musical y por tanto se constituyen como obras individuales valiosas por sí mismas. Cabe señalar que el elemento programático es evidenciado a través del título de muchas de ellas que nos remite a una suerte de imaginario, y en ese sentido, condicionan de alguna manera su interpretación. Además de estar conducidas al desarrollo de la técnica pianística, contribuyen al conocimiento de compositores nacionales y su producción musical.

Otra obra destinada explícitamente a la práctica de la transcripción musical (dictado), titulada *De la música al papel. 35 temas para escuchar y transcribir*, de Tania Ibáñez y Marcela Oyanedel, publicada en 2012. Para esta producción se convocó a académicos del Departamento de Música de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile – compositores y profesores especializados– a construir arreglos basados en líneas melódicas creadas por las mismas autoras. Estas microformas tonales de corta duración y diverso estilo –con títulos sugerentes–, son autosuficientes en términos musicales producto de la buena calidad de los arreglos propuestos.

A modo de ejemplo, el *Pequeño Huaynito* con arreglo de Santiago Cerda, corresponde a una de las piezas que constituyen el texto de carácter pedagógico señalado:

Pequeño Huaynito

Arr. Santiago Cerda C.

♩ = 80

Violin I
Violin II
Viola
Cello

Vn.I
Vn.II
Va.
Vc.

Vn.I
Vn.II
Va.
Vc.

Recientemente, Andrés Maupoint, estrena su obra *Veintiún miniaturas y una pieza final*, versión para sexteto de cuerdas, estrenada en 2016. La versión original de esta obra es para conjunto instrumental compuesta en 2015. Una de sus piezas está contenida en un solo compás. Me parece interesante señalar que esta obra fue compuesta luego de la entrevista que le hiciera respecto de la microforma, (ver Anexos). A continuación, a modo de ejemplo, inserto la pieza veintiuna de la obra referida (un solo compás).

XXI

The image shows a musical score for a piece titled 'XXI'. It consists of six staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola I (Vla. I), Viola II (Vla. II), Violoncello (Vc.), and Contrabajo (Cb.). The music is in 5/4 time and marked 'Lento' with a tempo of 42. The score includes dynamic markings such as *ff* and *p*. Performance instructions include 'pizz.' (pizzicato), 'arco' (arco), and 'jeté' (jeté). The score is written in a modern, minimalist style with a focus on timbre and dynamics.

Cabe señalar que lo observado solo considera algunos ejemplos aislados que ameritaría, por lo tanto, una investigación mayor al respecto y que para los fines de este trabajo no considero atingente. Sin embargo, los ejemplos aquí considerados remiten a una cierta práctica compositiva de obras de corta duración en el ámbito local.

Como se ha declarado al comienzo de este capítulo las obras musicales observadas corresponden al siglo XX y XXI. Varias de ellas enraizadas en la modalidad (Carvajal, Lehman y Cerda) con elementos programáticos (título); en el caso de Maturana y su vínculo con la obra de Webern, lo que es observable mediante la presencia de la riqueza tímbrica en la pieza número 9 de su obra *Diez Micropiezas para cuarteto de cuerdas*; Cáceres en las dos obras examinadas, no solo propone obras muy breves, sino que presenta una intencionalidad visual-espacial¹¹ (arquitectónica) en ellas, con gran riqueza dinámica, y cuyos títulos respectivos: *Cometas* y *El sapito*, otorgan el elemento programático. Algo similar se observa en la obra de Maupoint, cuya pieza número XXI (de un solo compás de 5/4) de su obra *Veintiún miniaturas y una pieza final*, hace suponer también una intención visual-espacial en su construcción no explicitada.

¹¹ Declarado explícitamente por Cáceres al autor de este trabajo.

Es importante destacar que varias de las obras observadas en este capítulo como en el anterior, han sido destinadas a la formación musical. En muchas de ellas está declarada la intención pedagógica (Kurtág, Lehman, Cáceres, Ibáñez y Oyanedel).

Actualmente en la Licenciatura en Composición en artes mención Composición del Departamento de Música de la Universidad de Chile, no está declarado de manera explícita en los programas de la actividad curricular correspondiente la práctica compositiva de microfomas como contenido. Sin embargo, podría estar incluida en los saberes o contenidos observados en los programas referidos, tales como: Tendencias musicales a partir de 1900; Tendencias compositivas de la segunda mitad del s. XX; o en Escritura o sintaxis de la música de hoy¹². No obstante lo anterior, según lo declarado por algunos profesores que enseñan la asignatura específica, concuerdan que esta es una práctica habitual y recurrente en la formación de jóvenes compositores.

¹² Programa académico Licenciatura en artes mención composición. Escuela de pregrado. Facultad de artes. Universidad de Chile.

4. Música y palabra

“La música es un verdadero lenguaje. En el canto de las palabras, la música adorna a éstas con variedad de tonos para causar en el ánimo una impresión más viva.”

Eximeno

En este capítulo me refiero a varias expresiones de orden literario que en sus aspectos formales reflejan una inmediatez, un breve tiempo para expresar un “algo”, un estado particular o una emoción. Podrían describirse como una suerte de artificio cuya finalidad es afectar a quien las observa. A pesar de tener aspectos comunes, se diferencian por el contexto en que aquellas se manifiestan: espacios íntimos o espacios públicos, y tienen en común la palabra como medio comunicativo y expresivo.

Música y palabra pareciera que, de una u otra forma, han corrido por un mismo carril. Ambas tienen elementos comunes. La sintaxis, entendida esta como la disciplina lingüística que estudia el orden y la relación de las palabras, es tan propia de la música como de la literatura o de la expresión escrita, incluso de la expresión oral. Es así que los signos de puntuación¹³, tanto en música como en la organización de las palabras, son necesarios para que el emisor-intérprete pueda constituirse como vehículo eficiente para transmitir una idea, un mensaje o una obra musical y que sea percibida por el receptor. Claro está que es posible transgredir esta organicidad de diferentes formas y esto será producto de la necesidad creativa de quien las transgrede.

Por un lado, creo que toda obra de alguna manera atiende a las necesidades del receptor, es decir, permitir que este pueda suponer aquello que acontecerá en el devenir de la obra

¹³ Los signos de puntuación son parte de los signos ortográficos (marcas gráficas que, no siendo números ni letras, aparecen en los textos escritos con el fin de contribuir a su correcta lectura e interpretación) y tienen por función, marcar las pausas y la entonación con que deben leerse los enunciados, organizar el discurso y sus diferentes elementos para facilitar su comprensión y evitar posibles ambigüedades. (versión electrónica de la 23ª edición del Diccionario de la lengua española)

misma; y por otro, sorprender a ese mismo auditor con lo imprevisto. Dos situaciones que estimulan al receptor y lo mantienen atento: placer y displacer.

Mirado desde esta perspectiva el sonido organizado como forma expresiva –la música–, y la palabra organizada como forma comunicativa inmanente, dialogan de modo general desde aquello que las estructura. Es posible afirmar que producto de esta relación, palabra y música pueden potenciarse en contextos particulares.

Es así que para los griegos la poesía y la música correspondían a un solo arte, especialmente en las etapas más antiguas de la historia de la cultura griega. Esto puede explicarse: “[...] porque también la poesía toma como materia prima el sonido, y una de las características básicas de la poesía es la potenciación del aspecto básico del lenguaje (del lenguaje verbal en cuanto hecho sonoro o, dicho de otra manera, de su faceta musical)”. (Molina:1998).

La relación entre música y palabra resulta interesante e indiscutible en consideración a los aspectos afines que las caracterizan. El hecho más evidente sería que ambos tienen la capacidad y propósito de expresar emociones o sentimientos con la intención de afectar de alguna manera al receptor.

Profundizando en aspectos estructurales, los griegos consideraban que,

su gramática tenía un apartado específico, la prosodia, dedicado a enseñar la correcta utilización de los tiempos y los tonos de las sílabas. Estas reglas tenían como fin capacitar al orador para que hablara correctamente y de forma agradable. [...] Los primeros oradores, al hablar en público, articulaban su voz de determinada manera, por instinto y al ver su efectividad, convertían en regla esa forma de articulación. (Santacreu: 2002)

Entonces, aspectos tales como las alturas, agógica (variaciones en el tiempo o duración) y la dinámica (variaciones en intensidad y la articulación) están presentes tanto en la música como en lenguaje con intención expresiva y que tienen por finalidad la de conmover al oyente.

A *grosso modo*, la doctrina griega del *Ethos* se fundaba en la convicción de que la música afecta el carácter, a la voluntad y a la conducta de los seres humanos; la doctrina de los Afectos en el período Barroco considera a la música como un arte retórico, donde se trata de reconocer en la música la capacidad para transmitir significados de una manera objetiva, mediante convenciones, sin depender de la participación subjetiva del oyente, del compositor o del ejecutante.

Basado en estos aspectos generales, considero relevante referirme a algunos géneros que se sirven de la palabra para su construcción –géneros breves– y que tienen relación con la microforma musical y el cuerpo creativo de esta tesis.

4.1 El *Haiku*

*“Este camino
ya nadie lo recorre
salvo el crepúsculo”*

Basho

La poesía oriental, el *Haiku* ¹⁴ en especial (género poético influido por la filosofía y la estética del zen) representa cierta curiosidad literaria. Poesía que podría resumirse como contemplativa por su temática y su estructura asimétrica, de la que se infieren aspectos filosóficos: libertad y trascendencia. Esta microforma o forma poética breve (también lo son los aforismo, proverbios y epigramas, pero estos persiguen otro fin) ha inspirado, entre

¹⁴ El haikai o haiku tradicional consta de 17 moras (unidad lingüística de menor rango que la sílaba) dispuestas en tres versos de 5, 7 y 5 moras, sin rima. Suele contener una palabra clave denominada *kigo*, que indica la estación del año a la que se refiere. Tradicionalmente el haiku, así como otras composiciones poéticas, buscaba describir los fenómenos naturales, el cambio de las estaciones, o la vida cotidiana de la gente. Su estilo se caracteriza por la naturalidad, la sencillez (no el simplismo), la sutileza, la austeridad, la aparente asimetría que sugiere la libertad y con ésta la eternidad.

otros, a grandes escritores americanos como Jorge L. Borges, Mario Benedetti, José Watanabe Varas entre muchos otros.

Esta estructura diminuta invita al lector a un estado de observación de sí mismo y de su entorno. Muchas veces estos “poemas breves” son de gran simpleza y presentan una imagen, una especie de instantánea fotográfica, que solo invita a contemplarla; en cambio otros, igual de breves, nos son crípticos y nos inducen a un estado más profundo. Ambos, estados contemplativos. Aquí presento dos ejemplos, un poema breve del poeta argentino Juan Gelman (1930-2014) y un *Haiku* del poeta japonés Watanabe Hakusen (1913-1969):

“Eres mi única palabra:
no sé tu nombre”.¹⁵

“Anoche cubrí
mis hijos dormidos
y el ruido del mar”.¹⁶

¹⁵ <http://www.ejemplos.co/20-ejemplos-de-poemas-cortos/> Consultado 4/7/2017

¹⁶ <https://www.poeticas.com.ar/haikus/seleccion-de-haikus-clasicos/> Consultado 4/7/2017

4.2 La Micro poesía

*“Las palabras
las caricias
las miradas
los besos
el semen tiene que ser depositado en alguien”*

Claudio Bertoni

En sentido similar, por su carga expresiva, la micro-poesía o poesía breve de lo cotidiano, de lo directo, incluso lo irreverente, es apreciable de manera destacada en la poesía del poeta chileno Claudio Bertoni.

Podemos encontrar muchos ejemplos de poesía breve, la producción al respecto es significativa. En este caso, he elegido la poesía de este poeta chileno, que además ha desarrollado la fotografía como disciplina en su quehacer artístico. En consecuencia, dos disciplinas que se relacionan en su producción y resultado artístico y creativo.

La poesía de Bertoni es sorprendente y de pronto se torna incómoda. Con pocas palabras es capaz de generar diversas reacciones: es impudorosa, ofensiva muchas veces, transgresora, “ruidosa”, vehemente; pero también sorprende por su simpleza, su inocencia, sus sutilezas e incluso a veces se torna contemplativa.

Ambas poesías, “la trascendental y la irreverente”, pretenden, a mi modo de ver, sorprender: “conmover, suspender o maravillarse con algo imprevisto, raro o incomprensible”¹⁷.

¹⁷ Diccionario de la lengua española - Vigésima segunda edición.

4.3 El *Graffiti* como texto

*“Más vale pájaro en mano
que ser padre a los 15”¹⁸*

Algo similar ocurre con el *graffiti* como microforma, este “se origina en una necesidad de expresión y comunicación sintética que le es inherente a su naturaleza.” (Silva:s/f). Una expresión transgresora, que tiene su propia historia como expresión artística. Que es íntima, cuando se expresa en un espacio privado: un baño; que es pública, cuando se transgrede el espacio público o la propiedad privada. Los *graffitis* son expresiones sorprendentes que se caracterizan por ser un arte efímero. No son de larga vida, rápidamente sobre ellos se pintará uno nuevo, una y otra vez.

El *graffiti* es una expresión que da cuenta de la vida de la ciudad. Es la ciudad misma que habla a través de la libre expresión de aquellos que la pueblan, y esas expresiones anónimas representan la pluma que las fija en cualquier espacio donde sea posible.

Cada urbe, de este modo, expresa sus temores y delirios, sus anhelos y utopías, sus vergüenzas y orgullos, y como un libro abierto de literatura, va mezclando información real con fantasía, para colocarse el mismo *graffiti* como otro de los grandes relatos contemporáneos, que proviniendo del fondo de sus silencios y represiones de las ciudades y sus ciudadanos, habla y se expresa sobre la misma epidermis, marcando la ciudad como un inmenso tatuaje en permanente transformación (Silva:1986).

*“No te lo voy a decir de nuevo: ME TENES PODRIDA
–¡se nota por el Olor!”
(Castro:2004)*

El *graffiti* de baño –el *graffiti* del espacio íntimo que difiere al del espacio público– tiene carácter “dialógico”, cuya intención es la de comunicar y en la mayoría de ellos hay un

¹⁸ Graffiti urbano recogido por el autor en Quito, Ecuador en el año 2009.

fuerte deseo de encontrar un interlocutor que responda. Es un mensaje que constituye una provocación que convoca y anhela una respuesta, aunque simplemente sea un insulto o un tachado.

Silvana Castro en su libro: *Peleas sangrientas de mujeres furiosas*, explica de modo general y pone en contexto esta expresión popular:

En un baño, donde se hacen cosas que en otros lugares no se puede, lo que allí se escribe (y por lo tanto también, en este sentido, se hace), está 'fuera de lugar'. Es decir, produce un 'fuera de sentido', al menos del que se le otorga en otros lugares. Enlace entre lo privado y lo público que, sin proponérselo, atina a describir nada menos que las vicisitudes de una época. (Castro:2004)

Más adelante continúa:

Son mensajes, ideas, fantasías, relatos, denuncias, preguntas de irónicas a desesperadas, que en conjunto componen los signos de una literatura desconocida y descentrada. Un espacio para la duda [...] una vía de circulación para saberes informales, una materialización literaria de la angustia. (Castro:2004)

Este tipo de *graffiti* puede representar una suerte de "diario de vida" de quienes habitan un espacio determinado donde se expresa aquello que no es permitido expresar libremente. Como rasgo importante es la trasgresión que se torna liberadora y por lo tanto necesaria. Es de naturaleza efímera, no puede tener larga vida, sin embargo, representa un relato ingenioso y dinámico, y enriquecido por todos los que participan de esa expresión, siendo autores o tan solo meros espectadores.

4.4 El cuento: como microrrelato

El Dinosaurio
"Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí."
Augusto Monterroso

*"For sale:
Baby shoes, never worn"*
Ernest Hemingway

Este subgénero literario en prosa, estructurado por la narratividad y la hiper-brevidad, de donde emana la velocidad, condensación y fragmentariedad diegética (desarrollo narrativo de los hechos) como sus elementos medulares (Álamo:2010), reúne ciertas características, que de alguna manera son similares a las expresiones artísticas enunciadas anteriormente.

Con relación a la teoría literaria respecto del microrrelato –planteada por Álamo–, me atrevo a generar una propuesta sintética en la que se da forma y sustenta este género hiper-breve:

Concisión: brevedad y economía de medios para expresar “un algo” con exactitud. Un aspecto relevante y vital en la construcción del microrrelato es la importancia del título como tal.

Estructura Narrativa: la existencia de una situación narrativa única, formulada en un espacio imaginario y en su decurso temporal (acción, espacio y tiempo). La acción se singulariza, lo cual conduce a la supresión de cualquier tipo de acciones y acontecimientos secundarios o no determinantes. No hay caracterización de personajes. El tiempo narrativo se condensa. Ausencia de técnicas decelerativas como el diálogo, la pausa o la descripción. Ausencia de complejidad estructural. Final sorpresivo o enigmático.

Rasgos Temáticos: pueden ser caracterizados por la intertextualidad¹⁹, la meta ficción²⁰, la ironía, la parodia, el humor o la intención crítica.

Efecto: el microrrelato debe provocar una impresión o efecto en el lector, lo que constituye su substancia.

Apertura: el microrrelato se funda en que debe ser sugerente, y el lector deberá construir su propia historia a partir de la historia sugerida. Está destinado a ser leído en forma autónoma, sin nexos aparentes con textos previos o subsiguientes. Aquí se requiere de la exigencia de un lector activo.

Lo expuesto anteriormente, –las expresiones arriba individualizadas– representa aquellos aspectos que me conmueven de manera muy particular. A pesar, de ser expresiones cuyos medios son evidentemente diferentes y más aún, configuran épocas, estéticas y fines también diferentes, contienen en su estructura un elemento común: la concentración de lo expresivo.

Las microformas son expresiones materializadas en un espacio, a veces mínimo o en tiempo reducido de un “algo” que no requiera de ninguna explicación posterior o desarrollo de ideas.

Está claro que ninguna de las expresiones anteriormente caracterizadas utiliza el sonido como elemento estructural, pero es posible observar algunas características en común como aquella de la brevedad. No están ausentes de sonidos, pues es la palabra la que las conduce y el sonido es un ingrediente más. La palabra resuena en nosotros mismos, su sonido les otorga la capacidad de “sonar” cuando son dichas.

Elementos como la rima, esté presente o no, es un elemento constituyente. La prosodia otorga variedad y enriquece cada vocablo, incluso lo diferencia de otro con su misma

¹⁹ La relación que un texto (oral o escrito) mantiene con otros textos (orales o escritos), ya sean contemporáneos o anteriores; el conjunto de textos con los que se vincula explícita o implícitamente un texto constituye un tipo especial de contexto, que influye tanto en la producción como en la comprensión del discurso.

²⁰ Es un estilo de escritura que de forma reflexiva o autoconsciente recuerda al lector que está ante una obra de ficción, y juega a problematizar la relación entre ésta y la realidad.

estructura silábica, entonces las diferencia y les otorga un significado cada vez distinto, dependiendo del contexto en que se hallen.

Otro elemento importante es el que estas palabras organizadas de una manera peculiar generan en el que las escucha o lee, una reacción diferente, y que estará en estricta relación con sus aprendizajes previos, con sus propias interpretaciones de la realidad. Dicho de otro modo, un mismo *Haiku* no tendrá el mismo sentido para todos los individuos. La poesía de Bertoni, por ejemplo, podrá provocar rechazo o agrado en relación con las expectativas del propio lector. Un *graffiti*, podrá generar risa, desagrado, complicidad, etc.

A pesar de las diferentes reacciones que puedan provocar estas expresiones, le es común una suerte de afectación en el lector o receptor. Se podría decir que independiente de la cercanía de estas expresiones, estas son capaces de provocar una reacción emocional. Y esto es lo esencial.

5. Resultados entrevistas y categorías emergentes

En el siguiente apartado se procederá al análisis de las entrevistas a 4 compositores, nacionales e internacionales. 3 de ellos académicos del Departamento de Música de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, 2 chilenos: Eduardo Cáceres y Andrés Maupoint, 1 argentino-chileno: Jorge Pepi-Alos y 1 compositor venezolano: Erin Vargas, a quien se le entrevistó en la Universidad Nacional de Costa Rica. Todos ellos compositores activos y que tiene directa relación con la docencia y la enseñanza de la composición musical.

Del análisis respectivo se obtuvieron 6 categorías emergentes. Si bien, estas categorías surgen evidentemente de las propias preguntas formuladas a los 4 entrevistados (ver Anexos), generan una serie de considerandos que se relacionan con las propias apreciaciones y puntos de vista respecto de la microforma. No solo se observan comentarios técnicos propiamente tal, sino que además se profundizan en aspectos que podrían considerarse como generales y que se relacionan directamente con sus propias experiencias composicionales y visiones estéticas.

En el siguiente cuadro se observan en la columna de la izquierda las categorías emergentes y en las columnas consecutivas a la derecha las declaraciones de los 4 entrevistados en relación a las categorías emergentes determinadas.

CATEGORÍAS EMERGENTES	ENTREVISTA 1 Eduardo Cáceres	ENTREVISTA 2 Andrés Maupoint	ENTREVISTA 3 Jorge Pepi-Alos	ENTREVISTA 4 Erin Vargas
PROCEDIMIENTOS TÉCNICOS	<p>Ausencia de desarrollo, elaboración y/o variación.</p> <p>No hay necesidad de desarrollar ni elaborar en el discurso. Higiene composicional.</p> <p>Tomar un motivo y darse vuelta con el mismo motivo.</p> <p>Aspectos generales que deben estar presentes en la Mif y en la Maf²¹: preparación (punto de entrada), un camino hacia el clímax y resolución. Sección Aurea.</p>	<p>Aspectos relacionados con la dinámica que enriquecen el material compositivo.</p> <p>El juego de las dinámicas es lo que le da vida a una obra musical.</p> <p>Si bien puede ser un procedimiento sencillo, pero donde hay una gran preocupación por el color, el timbre y la dinámica.</p> <p>Tener presente una suerte de dramaturgia.</p> <p>En la Mif como en la Maf existen los mismos elementos y solo se diferencian por el tiempo de duración.</p>	<p>Es necesario aprovechar el impulso que tiene un gesto sonoro o una idea musical en sí misma, sin necesidad de justificarla con una estructura temporal.</p> <p>Debería haber ausencia de desarrollo. Una cierta oposición a el fenómeno de la temporalidad. Aquí se podría hablar del cuento en oposición a la novela, donde hay desarrollo e intelecto.</p>	<p>“Píldora de sonoridad” que contenga comienzo, desarrollo-clímax y final.</p> <p>Generalmente tonales, rara vez atonalidad.</p>
TEMPORALIDAD O DURACIÓN	<p>El tiempo destinado para Mif es breve. Compromiso con un proyecto composicional de corta duración. Se trabaja brevemente y luego se olvida: higiene musical.</p> <p>Mecánica minimalista.</p>	<p>Composición de corta duración (a veces producto de un encargo)</p> <p>Comprimir una suerte de dramaturgia en un lapso breve de tiempo.</p> <p>Concentrar información en un tiempo breve.</p>	<p>Es necesario aprovechar el impulso que tiene un gesto sonoro o una idea musical en sí misma, sin necesidad de justificarla con una estructura temporal.</p>	
REFERENTES MUSICALES Y EXTRAMUSICALES	<p>Música indígena: Selknam, Onas, alacalufes. En la música mapuche hay desarrollo, aunque breve, podría describirse como minimalista.</p> <p>Por otro lado, se manifiesta antecedentes histórico-europeos, como Schumann, previo a Webern., sin</p>	<p>R. Schumann: Carnaval, Papillons, Escenas infantiles, Escenas del bosque, etc.</p> <p>Hablar de Mif en el siglo XX, es hablar de A. Webern. Su propuesta ha sido la de condensar en breve tiempo toda una sinfonía en 30 o 40 segundos y que</p>	<p>Webern, Chopin, Wolf. Schumann, son maestros de la microforma.</p> <p>El más notable Kurtag.</p> <p>Aquí se podría hablar del cuento e oposición a la novela, donde hay</p>	<p>Relación con el Haiku japonés. La micro poesía que en ocho líneas es un mundo.</p>

²¹ Mif: microforma; Maf: macroforma.

	que el entrevistado los reconozca como referentes.	resulta muy interesante, incluso perdiendo la noción del tiempo, pero que contiene todos los requisitos (timbre, dinámica, etc)	desarrollo intelectual.	e
PARTICIPACIÓN DEL AUDITOR				<p>El auditor debe querer escuchar más, o escuchar de nuevo que escuchó, en esa Mif.</p> <p>Un auditor activo y receptivo. La obra debe hablar por si sola, y el auditor verá qué hace con eso.</p> <p>El auditor se predispone a la audición de una Mif, cuando se le informa de aquello.</p> <p>Un mínimo de tiempo para que el auditor preste un máximo de atención.</p>
VALORACIÓN DE LA Mif	El valor de la Mif es igual al de la Maf. La Mif es igual a la Maf, no hay diferencia entre ellas. No observa diferencia entre la Mif y la Maf. Una obra mayor está compuesta por varios o muchos chispazos creativos que tienen principio y fin en una misma temporalidad psicológica.	Lo emocional que se traduce en una sonoridad.	<p>La Mif es el fundamento de la composición musical.</p> <p>Es el gesto. (cuando la obra crece, tiene que ver con el intelecto)</p> <p>La Mif es una forma en si misma. Es decir, no hay una forma Mif.</p> <p>En el caso de Webern la obra no se desarrolla porque se contiene a si misma en el gesto.</p> <p>La Mif está relacionada con el impulso creativo del compositor. Por lo tanto es vital en la formación del compositor.</p>	

			<p>La Mif es fundamental en el principio de la composición, ahí está el impulso del compositor. Alguien que no puede hacer una microforma no tiene un impulso creativo.</p> <p>Las grandes estructuras son reconocibles solo porque sabemos de qué están compuestas, pero si no, no podríamos identificar realmente nada.</p>	
<p>PROCESO COMPOSITIVO</p>		<p>La Mif es el resultado de un procedimiento composicional, esto es, no hubo una intención específica: voy a componer una Mif. Concreción de una visión sonora.</p> <p>Según le han manifestado algunos compositores-estudiantes: Sentirse más cómodo escribiendo pequeñas obras, en oposición a tratar de mantener el discurso musical por más de 10 minutos.</p>	<p>Tiene que ver con un proceso relacionado con la intuición. Una intuición relativa, lo relativo se relaciona con ciertos procesos de aprendizaje, por lo tanto, no puede haber intuición al 100%.</p> <p>Existe algo que se podría describir como "coeficiente musical" o "coeficiente sonoro", que está relacionado con la percepción del sonido, con su entorno sonoro, por tanto un proceso de aprendizaje inevitable.</p>	<p>Con pocos elementos decir mucho.</p>

Categorías emergentes:

- 5.1 Procedimientos técnicos.
- 5.2 Temporalidad y Duración
- 5.3 Referentes musicales y extra musicales
- 5.4 Participación del auditor
- 5.5 Valoración de la microforma
- 5.6 Proceso compositivo

5.1 Procedimientos técnicos

En esta categoría los entrevistados acuerdan de manera tácita la ausencia de técnicas de desarrollo, ausencia explícita de elaboración y/o variación.

No existe la necesidad de desarrollar ni elaborar el discurso. En palabras de uno de los entrevistados esta suerte de ausencia de desarrollo o procedimientos de elaboración o expansión de la forma, se describe como “higiene compositiva” (ver Anexos).

Otro aspecto señalado que, a pesar del tiempo reducido de la microforma, esta debe contener al menos tres estadios diferenciados: comienzo o punto de entrada, climax o “camino hacia el clímax”, final o resolución. Dicho de otra forma, una suerte de “dramaturgia”. Esto es similar en la macroforma que a modo general ha de contenerlos y solo se diferencian por el tiempo de duración de la obra. Considerando estos aspectos, incluyendo estos 3 estadios sucesivos y consecutivos, uno de los entrevistados los describe como una “píldora de sonoridad” (ver Anexos).

Se pueden considerar ciertos procedimientos compositivos sencillos, pero debe haber una gran preocupación por el color, el timbre y la dinámica.

Resumen: ausencia de técnicas de expansión de la estructura formal. Riqueza tímbrica y de la dinámica y presencia de tres estadios dramáticos: inicio-clímax-resolución.

5.2 Temporalidad y duración

En esta categoría se manifiesta un compromiso compositivo de corta duración, en donde es posible considerar una suerte de dramaturgia en un lapso breve de tiempo, es decir, concentrar información en un tiempo reducido.

Uno de los entrevistados considera de gran importancia el tener presente el impulso que tiene un gesto sonoro o una idea musical en sí misma, sin que exista la necesidad de justificarla con una estructura temporal de larga duración. Esto es, esencialmente, tener presente que un gesto sonoro puede tener valor por sí mismo y no es necesaria su justificación en un espacio de tiempo mayor.

Resumen: concentración de la información musical en un tiempo breve. Dramaturgia musical concentrada. Relevancia del gesto sonoro o idea musical.

5.3 Referentes musicales y extra musicales

Todos los entrevistados hacen referencia a diferentes referentes musicales y extra musicales, en particular la literatura en sus diferentes estructuras formales o poéticas.

Aquí es posible observar algunos referentes provenientes de música indígena como de los Selknam, Onas y en especial a música Mapuche. Aquí uno de los entrevistados

considera que la microforma, más microforma de todas, es la que se refiere a un patrón rítmico (troqueo o yambo) que estaría presente en gran parte de la música mapuche.

Por otro lado, también se hacen referencias provenientes de la música occidental académica desde el romanticismo en adelante. Compositores en los cuales es posible evidenciar composiciones de corta duración como Schumann, Chopin, Wolf, Webern, y Kurtág, considerado como el más destacado en la construcción de piezas breves.

También se consideran géneros literarios como el cuento en oposición a la novela. El cuento como concentración de ideas en un breve tiempo a diferencia de la novela donde es apreciable la participación significativa del intelecto para la construcción de un desarrollo de personajes y situaciones que se entrelazan para ampliar el discurso narrativo. En este mismo sentido se hace referencia al Haiku japonés y a la poesía, que en “ocho líneas es un mundo”.

Resumen: referentes provenientes de la música indígena, música occidental académica, y referentes de la literatura como el cuento, la poesía y el Haiku japonés.

5.4 Participación del auditor

En esta categoría solo un entrevistado consideró relevante la participación de un auditor activo y receptivo. En este caso el auditor se predispone a la audición de una microforma, cuando se le informa de aquello. Es decir, una predisposición a que en un breve tiempo debe prestar el máximo de atención, donde la obra musical debe de hablar por si sola y el auditor tendrá que ver qué es lo que hace con ello. En este sentido, el auditor podrá querer escuchar de nuevo lo recepcionado, o más aun, querer escuchar más.

Resumen: participación de un auditor activo y receptivo frente a lo que escucha, o al estímulo musical.

5.5 Valoración de la microforma

Uno de los entrevistados considera que la microforma como la macroforma tiene el mismo valor y que en general no observa diferencias entre una y otra. Una macroforma está compuesta por varios o muchos “chispazos creativos” que tienen principio y fin en una misma temporalidad psicológica.

Según otro de los entrevistados la microforma representa el fundamento de la composición musical es el gesto, sin embargo, cuando la obra crece (a través de técnicas de elaboración o desarrollo) tiene que ver con el intelecto. La microforma es fundamental en el principio de la composición, ahí es donde se evidencia el impulso creativo del compositor. Alguien que no puede hacer una microforma no tiene, un o el impulso creativo necesario para la composición musical.

Por otro lado, el mismo entrevistado manifiesta que no existe una forma llamada microforma, ya que esta es una forma en sí misma. En este sentido, en el caso de Webern la obra no se desarrolla porque se contiene a sí misma en el gesto, a diferencia de las grandes estructuras formales que son reconocibles solo porque sabemos de qué están compuestas. Esto es, solo podemos reconocer el plan sonata de una obra o movimiento en particular, ya que conocemos los elementos formales que están contenidos en ella. En caso contrario, no podríamos con la mera escucha saber que aquello que escuchamos tiene esa estructura dramática-tonal-estructural del plan sonata. En palabras del entrevistado, si no conociéramos este contenido formal, no podríamos identificar realmente nada.

Resumen: la microforma es el fundamento de la composición musical, representa el gesto como elemento generador en la composición musical.

5.6 Proceso compositivo

La microforma corresponde a la concreción de una visión sonora, a través de un procedimiento compositivo o la composición como tal, donde no hubo una intención específica de componer una microforma propiamente tal.

Se manifiesta también que algunos compositores en formación (estudiantes) declaran sentirse más cómodos escribiendo pequeñas obras, en oposición a tratar de mantener el discurso musical por más de 10 minutos.

Aquí se manifiesta que es un proceso relacionado con la intuición. Entendiendo que la intuición se relaciona o es parte de ciertos procesos de aprendizajes.

También se expresa que existe algo que podría describirse como “coeficiente musical” o “coeficiente sonoro”. Este se relaciona con el entorno sonoro del individuo, por lo tanto, implica un proceso de aprendizaje inevitable.

Resumen: concreción de una visión sonora a través de procedimientos compositivos, en la que se incluye la participación de la intuición y del “coeficiente musical” o “coeficiente sonoro” inherente al individuo que compone.

6. Cuerpo creativo

Las obras que configuran el cuerpo creativo de esta tesis tienen como propósito dar cuenta de mi propio quehacer creativo y su directa relación con la búsqueda de la concentración o condensación expresiva.

He creado dos obras –una no-autónoma y otra autónoma–, que son reflejo de esa intencionalidad y búsqueda. La descrita como no-autónoma será analizada de modo general, sin detallar los aspectos estructurales que la constituyen. La obra considerada como autónoma se analizará en profundidad en todos sus aspectos estructurales.

La primera de ellas, “Graffitis”, construida para tres voces (coro) y trio de cuerdas (violín, viola y cello), es una obra que utiliza la palabra como eje central. Aquí he elegido textos “poéticos” de Claudio Bertoni que han sido abordados y utilizados a la manera de un motete politextual.

6.1 Aspectos generales de “Graffitis”

La estructura general de la obra es la siguiente:

Graffitis

Preludio instrumental

Motete 1

*Sentí su mirada caliente como la sopa.
Es tan corta la minifalda y es tan largo el olvido.
La carne es débil, ojalá fuera débil.*

Interludio I instrumenta Motete 2

*No entiendo cómo puedes vivir sin mí, yo no podría.
De puro solo saludo a mi cama cuando me acuesto.
Esté donde esté, sentado o de pie, si me descuido lloro.*

Interludio II instrumental Motete 3

*Nadie más veloz que el dolor, ni siquiera la morfina.
¿Y si después de la muerte hay una vida infinitamente más dolorosa que esta?
Dios no tiene perdón de Dios.*

Postludio instrumental

A continuación, presento esta obra indicando las secciones anteriormente señaladas:

Enérgico ♩ = 140

Violin
Viola
Cello

Preludio

Aparece graffitis I ----- fuera

♩ = 40

Vln.
Vla.
Vc.

10 $\text{♩} = 60$

V1 Sen-ti su mi - ra - da

V2 Es tan cor-ta la mi-ni

V3 La car - ne es dé - bil o - ja - lí fue - ra

Vln. *mp*

Vla. *pizz.* *mf*

Vc. *mf*

Motete 1

14

V1 *f* so-bre mi ca - ra ca-lien - te co-mo la so pa.

V2 fal - da y es tan lar - go el ol - vi do

V3 dé - bil, o - ja - lí fue - ra dé - bil.

Vln. *pizz.* *sfz*

Vla. *pizz.* *sfz*

Vc. *pizz.* *sfz*

17 $\text{♩} = 60$

Vln. *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Aparece graffitis 2

Vln.

Vla.

Vc.

Vln. *f* *sf* *mp*

Vla. *f* *sf* *mp*

Vc. *f* *sf* *f*

molto rall.

Vln. *molto rall.*

Vla. *molto rall.*

Vc. *molto rall.*

Interludio 1

fuera $\text{♩} = 70$

V1
No en - tien - do có - - - mo

V2
De pu - ro so - lo sa - lu - do a mí

V3
Es - té don-de es - té sen - ta - do o de pié

Vln.
p

Vla.
p

Vc.

Motete 2

V1
pue - des vi - vir sin mi yo no po - drí - a

V2
ca - ma cuan - do me a - cues - - - tu.

V3
si me des - cui - do ho - - ro ho - ro.

Vln.
p

Vc.
p

Ataca súbito

Allegro (M.M. ♩ = c. 120) Aparece graffitis 3

Vln. *f* *sfz* *piz.*

Vla. *f* *sfz* *piz.*

Vc. *f* *sfz* *arco*

Vln. *arco* *ff* *f* *sfz* *ff*

Vla. *ff* *f* *ff*

Vc. *ff* *f* *ff*

fuera

Vln. *mp* *p* *sfz*

Vla. *p* *f* *sfz*

Vc. *sfz*

Interludio 2

65

V.1 *na - die más ve - loz*

V.2 *¿Y si des - pués de la*

V.3 *mf* *Dios no tie - ne per - dón de Dios no tie - ne no tie - ne per - dón de Dios Dios*

68

V.1 *que el do - lor*

V.2 *muere - - - te hay u - na vi - da in - fi -*

V.3 *no tie - ne per - dón de Dios per - dón de Dios no tie - ne per - dón de*

Vln. *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Motete 3

72

V.1 *ni si - que - ra la mor - fi - na.*

V.2 *ni - ta - men - te más do - lo - ro - sa que és - - - ta?*

V.3 *Dios no tie - ne per - dón de per - dón de Dios.*

Vln. *plz.* *p*

Vla. *plz.* *p*

Vc. *plz.* *p*

Postludio

La intención de esta obra ha sido indagar y experimentar con la superposición de textos independientes—organizados con cierto eje argumental—, emulando a un motete politextual.

Esta propuesta compositiva sugiere la proyección de los textos utilizados a la manera de “graffitis de baño” como soporte visual para la comprensión de las poesías breves de

Bertoni. Aquí debería darse una lectura aleatoria de los mismos sin importar cómo estos sean proyectados.

Desde otra perspectiva la obra propone un paseo, un transitar por diferentes espacios. En la medida que se va avanzando por algún lugar indeterminado u otros espacios cerrados como un baño, se van encontrando estos *graffitis* que captan la atención del transeúnte. Esto sucede en tres oportunidades. Finalmente, todo parece disolverse.

Esta obra no se complementa con un análisis musical más profundo que dé cuenta de sus aspectos estructurales. Esto lo abordaré en la siguiente obra que considero más indicada para el presente trabajo.

6.2 Aspectos generales de “El grito”

“El grito”
5 piezas para Piano

I La herida
II La pregunta
III La negación
IV Resignación
V El grito

En esta obra se pretende indagar de manera más precisa y acotada la idea de “microforma” como manera de estructuración poético-musical en un contexto de música autónoma.

De modo general, esta obra de carácter atonal toma elementos o estructuras que pudieran considerarse tradicionales (tema con variaciones, canción, etc.), sin embargo, no serán observadas de manera tal que representen estructuras formales rigurosas en su aplicación. Esto significa que me sirvo de aquellas estructuras, pero su aplicación corresponde a una mirada o propuesta propia. No obstante aquello, la intención ha sido sintetizar al máximo lo característico de esas estructuras y que podrá ser observado en el capítulo siguiente.

Dicho de esta manera, la obra se estructura con elementos melódico seriales. Solo una de estas piezas –la número 3–, utiliza una serie de 12 sonidos. En ningún caso se trata de serialismo dodecafónico estricto. Tampoco existe la preocupación por responder a aquella exigencia, pues se observarán repeticiones de sonidos que contravienen la técnica dodecafónica pura.

Para el análisis musical estructural no me comprometo con una corriente metodológica específica. Por lo tanto, es una propuesta particular, en distintos niveles, que represente aquello que se ha querido construir estructuralmente, consecuente a la intención creativa-musical inherente de las obras propuestas.

En la estructura formal, como lo señalo más arriba, utilizo la idea de tema con variaciones, forma canción, un coral y formas libres. Los recursos contrapuntísticos son evidentes en cada una de las 5 piezas.

La intención del análisis estructural es comprender los procedimientos técnicos utilizados en la obra, de manera tal, que pueda develarse aquello que a nivel superficial no es observable.

En este punto, creo que se hace imprescindible relatar el proceso analítico llevado a cabo, que fue muy posterior a la construcción de las piezas referidas. Este hecho ha sido significativo y en consecuencia, un aporte para la realización de dicho análisis. Al momento de volver a retomar las piezas estas habían sido olvidadas casi por completo, en términos de su construcción (aspectos estructurales y formales), a excepción del estado emocional que las generó.

Es así que el trabajo analítico implicó un proceso de disección completo para poder comprender la estructura y los elementos que las constituyen. Aquí pude reconocer que una serie de recursos y procedimientos fueron producto de procesos intuitivos. Por otro lado, el hecho de ser yo el único interprete de estas piezas, ha implicado la participación de un estado emocional particular que no necesariamente es consciente de la construcción de las piezas en sí mismas. Por lo tanto, el dominio de la emocionalidad en la ejecución ha sido esencial. Debo aclarar que para los fines de este trabajo no profundizaré en el aspecto recién señalado.

En este sentido me parece pertinente ampliar la función de este análisis en particular y no sólo referirme a la función composicional como proceso, sino que a su relación con el proceso intuitivo y la interpretación. La musicóloga chilena Julia Grandela hace una interesante reflexión respecto de cómo la interpretación –o interpretativa en este caso–, unida a el análisis formal, pueden ayudar a generar un pensamiento más amplio respecto de una obra en particular.

[...] la interpretación es una herramienta fundamental que contribuye, por un lado, al esclarecimiento de aspectos intrínsecos de la música y, por otro, a la profundización y toma de conciencia de lo que la intuición revela por sí misma. [...] El conocimiento analítico se hace liberador y constructivo, ya que abre innumerables posibilidades creativas. Es así que la intuición unida al entendimiento musical puede fructificar en creaciones vivas y significativas.” (Grandela: 2010)

En la construcción de estas piezas –como se explicó anteriormente–, se utilizan varios procedimientos contrapuntísticos como también estructuras formales asociadas al tema con variaciones, forma canción, canon y el uso de un procedimiento contrapuntístico recurrente: el palíndromo.

6.3 El Palíndromo

La aplicación del recurso contrapuntístico palíndromo en estas obras no solo pretende ser un recurso estructural, sino que además un recurso con valor expresivo que pretende resumir y concentrar una idea musical. El punto de partida es el mismo que el de término. Mi supuesto es que la idea musical está contenida en sí misma.

En muchas de las obras de A. Berg el procedimiento de la retrogradación o el recurso palindrómico está presente con intenciones específicas, Douglas Jarman al respecto señala que:

el movimiento retrogradado en la música de Berg siempre tiene un particular significado simbólico o metafórico. T.W. Adorno, alumno de Berg y familiarizado con la manera de pensar del compositor, ha señalado

que las retrogradaciones y palíndromos son “anti-tiempo” pues niegan el tiempo regresando al punto de partida de los mismo, y así simbólicamente, borran aquello que ha transcurrido.

[...]Toda la música madura de Berg, con excepción del Concierto para Violín, incluye palíndromos a gran escala y en aquellos casos en que la música tiene un texto o programa conocido por nosotros, estos palíndromos siempre están asociados con la idea de negación. (Jarman: 1989)

Más adelante el mismo autor profundiza en esta idea en un contexto diferente a la obra de Berg:

Los palíndromos en música representan así un símbolo de predestinación y de la incapacidad del hombre para afectar el curso de los eventos. Como las imágenes circulares en el texto, los palíndromos, vuelven al punto de partida del cual han comenzado, cerrando el círculo y así negando simbólicamente su propia existencia, representan el termino (eventual) y el inevitable final de estos predeterminados eventos. (Jarman:1989)

Este recurso, por lo anteriormente descrito es un aspecto importante en la construcción y posterior análisis de mis 5 piezas para piano, donde es considerado un elemento estructural unificador. El punto de partida no se diferencia de la llegada y esto entendido desde una perspectiva emocional. En estas piezas el principio de la obra es al mismo tiempo el final (y viceversa).

Para esta obra propongo un argumento (un microrrelato) para la obra completa, que se construye como soporte para la interpretación y recepción de la misma:

El puñal desangró el horizonte, quedé impávido e inquisitivo, una historia que se vuelve a repetir sin decirlo, la falsa resignación, y el grito final como el principio.

Además, cada una de las 5 piezas de la obra tienen un título respectivo: *La herida* – *La pregunta* – *La negación* – *Resignación* – *El grito*. Estos títulos también suponen una suerte de argumento (más bien críptico en este caso), por lo tanto, un soporte programático.

6.4 Partituras

6.4.1 "Graffitis"

Graffitis

Claudio Merino

Enérgico ♩ = 140

Violín
ff *sfz* *sfz* *sfz*

Viola
ff *sfz* *sfz*

Cello
ff *sfz* *sfz*

Aparece graffitis 1 ----- fuera

♩ = 40

Vln. *p* *sord.* *sin sord.* *molto rit.* *pizz.*

Vla. *p* *sord.* *sin sord.* *pizz.* *molto rit.* *arco* *pizz.*

Vc. *p* *sord.* *sin sord.* *molto rit.*

10 $\text{♩} = 60$

V1 Sen-tí su mi - ra - da

V2 Es tan cor-ta la mi-ni

V3 La car - ne es dé - bil o - ja - lá fue - ra

Vln. *sord.* *mp*

Vla. *pizz.* *mf*

Vc. *mf*

14

V1 so - bre mi ca - ra ca - lien - te co - mo la so pa.

V2 fal - da y es tan lar - go el ol - vi do

V3 dé - bil, o - ja - lá fue - ra dé - bil.

Vln. *pizz.* *sfz*

Vla. *pizz.* *sfz*

Vc. *pizz.* *sfz*

17 $\text{♩} = 60$

Vln. *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Aparece graffitis 2

Vln.

Vla.

Vc.

29

Vln. *f* *sfz* *mp*

Vla. *f* *sfz* *mp*

Vc. *f* *sfz* *f*

35

molto rall.

Vln.

Vla.

Vc.

molto rall.

molto rall.

40

fuera

$\text{♩} = 70$

V 1

No en - tien - do có - - - mo

V 2

De pu - ro so - lo sa - lu - do a mi

V 3

Es - té don-de es - té sen - ta - do o de pié

Vln.

Vla.

Vc.

p

46

V 1
pue - des vi - vir sin mi yo no po - drí - a

V 2
ca - ma cuan - do me a - cues - - - to.

V 3
si me des - cui - do llo - - ro llo - ro.

Vla.
p 3 3

Vc.
3
p
Ataca súbito

52

Allegro (M.M. ♩ = c. 120)

Aparece graffitis 3

Vln.
f *sfz* *pizz.*

Vla.
f *pizz.*

Vc.
f *sfz* *pizz.* *arco*

68

V1 que el do lor

V2 muer - - - te hay u - na vi - da in - fi -

V3 no tie - ne per - dón de Dios per - dón de Dios no tie - ne per - dón de

Vln. *f* 3

Vla. *f* 3

Vc. *f* 3

72

V1 ni si - que - ra la mor - fi na.

V2 ni - ta - men - te más do - lo - ro - sa que és - - - ta?.

V3 Dios no tie - ne per - dón de per - dón de Dios. -

Vln. *pizz.* *p* 3

Vla. *pizz.* *p* 3

Vc. *pizz.* *p* 3

75 (M.M. ♩ = c. 110) *accel.* **A Tempo**
sin vibrato

Vln. *mf*
sin vibrato

Vla. *f* *accel.* *ff*
sin vibrato

Vc. *pp* *f* *ff* *mf*
sin vibrato

79 *pizz.* *arco*

Vln. *mp*

Vla. *pizz.* *arco*

Vc. *pizz.* *arco*

mp

84

Vln.

Vla. *pizz.*

Vc. *pizz.*

"La pregunta"

cmc

Doloroso ♩ = 40

II

ppp con sordina

mp sin sordina

Leo. * Leo. * Leo. *

5

ppp con sordina

mp sin sordina

seco

Leo. *

"La negación"

cmc

Scherzando $\text{♩} = 60$

III

f

3

ff *mf*

5

poco rit.
pp *ffz*

"Resignación"

cmc

Muy expresivo $\text{♩} = 35$

IV *mp* *rit.*

"El grito"

Violento $\text{♩} = 80$

V *fff* *sfz* *sfz* *sfz*

*Leg. ** *Leg.* ** Leg.* *

7. Análisis estructural de “El grito”

I La Herida
TEMA CON VARIACIONES

Serie



TEMA

Con expectación $\text{♩} = 50$

1° gesto

2° gesto

3° gesto

El tema –basado en la serie de nueve sonidos– está compuesto por tres gestos: el primero de ellos representa un gesto sonoro-dinámico acordal de una figura rítmica corta; el segundo, superpuesto al primero, una línea melódica cuya cabeza es una nota larga de duración seguida por una serie de intervalos con duraciones iguales (la serie se presenta en estos dos primeros gestos); y el tercero, una secuencia rítmica acordal.

Primera variación

1° gesto

2° gesto

3° gesto

En esta primera variación, el 1° gesto aparece variado interválicamente; el 2° gesto, presenta variaciones de dirección interválica con la última nota extendida y acéfalo (palíndromo, en relación

con la primera aparición); y el 3° gesto rítmico-acordal, aparece variado interválicamente e invertido rítmicamente (palíndromo rítmico variado).

Segunda variación

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system (measures 3-6) features a treble clef staff with a triplet of eighth notes (measures 3-4) and a half note (measure 5), followed by a 6/4 time signature change in measure 6. The bass clef staff has a whole note (measure 3) and a half note (measure 5). Annotations include 'mf rit.' in measure 3, 'a tempo' in measure 5, and a green box labeled '3° gesto' around the final notes in measure 6. A red oval highlights the triplet in the treble staff. The second system (measures 5-8) starts with a treble clef staff containing a triplet of eighth notes (measures 5-6) and a half note (measure 7), with a 7/4 time signature change in measure 8. The bass clef staff has a whole note (measure 5) and a half note (measure 7). Annotations include 'mp rit.' in measure 5, 'a tempo' in measure 7, and 'molto rit.' in measure 8. A red oval highlights the triplet in the treble staff. A green box labeled '2° gesto' is placed under the first measure, and another green box labeled '3° gesto' is placed under the final notes in measure 8.

En esta variación los gestos 2° y 3° aparecen superpuestos. El 2° gesto aparece variado con un adorno (intervalo de 7ma) y estructurado de manera similar a su primera aparición en el Tema. El 3° gesto aparece variado, similar en estructura rítmica a su primera aparición en el Tema, con una extensión del inciso final. Las variaciones pueden describirse por elaboración.

II LA PREGUNTA CANCIÓN BINARIA

Doloroso ♩ = 40

A

3° gesto
primera pieza

4° gesto-a
Rítmico-melódico

Considero a esta pieza como una canción binaria (A-B), variada en la parte B. Esta se construye utilizando el 3° gesto de la primera pieza. Con este elemento acordal se elabora el ostinato variado que se encuentra a lo largo de la pieza. El 4° gesto, corresponde a un elemento que considero nuevo, a pesar de que la interválica (7mas) se encuentran en el 1° gesto de la primera pieza.

B

5

4° gesto-b
rítmico-melódico

3° gesto

El 4° gesto-a (gesto nuevo, propio de la pieza) aparece rítmicamente invertido, gesto 4-b (palíndromo rítmico). La pieza cierra con el 3° gesto de la pieza número 1.

III LA NEGACIÓN SCHERZO

Serie

Scherzando $\text{♩} = 60$

A

III

f

1° gesto

Enlace o puente

Esta pieza está construida en tres secciones. La primera de ellas contiene el material que se observará en las secciones siguientes. Aquí se aprecia una estructura serial libre (repetición de sonidos) que se enuncia en el 1° gesto, luego una sección de enlace o puente.

Scherzando $\text{♩} = 60$

1° gesto

Enlace o puente

III

f

a b c

El 1° gesto está constituido por tres elementos o incisos. El primero de ellos (a) corresponde a un intervalo de segunda menor superpuesta; el segundo (b) contiene un elemento característico, el saltillo; y el último (c) de mayor extensión y registro. La sección de enlace o puente se constituye por el elemento (a) del 1° gesto, repetido y transportado a una segunda menor ascendente.

La sección B presenta el inciso (a) con un elemento nuevo (d) con algunos elementos comunes al inciso (b); y (d') con cambio de dirección respecto de (d) que incluye el elemento característico del saltillo. Luego se presentan elementos elaborados (b') del inciso (b); y (c') del inciso (c), en ambos casos por eliminación.

La sección C corresponde a una suerte de síntesis del primer gesto, aquí el procedimiento corresponde a la aumentación y superposición de sonidos. La serie se presenta casi completa, con ausencia de un solo sonido, el mi bemol. El bajo presenta el elemento característico del saltillo por aumentación.

IV RESIGNACIÓN CORAL

Primera pieza

Con expectación $\text{♩} = 50$

2° gesto

Motivo

La pieza número 4 se construye a partir de un motivo armónico cuyo origen se encuentra en el 2° gesto de la pieza número 1. Este motivo surge de la descomposición del giro melódico descendente de dicho gesto en dos incisos que se superponen armónicamente.

Segunda variación primera pieza

mp

a tempo *molto rit.*

Réplica

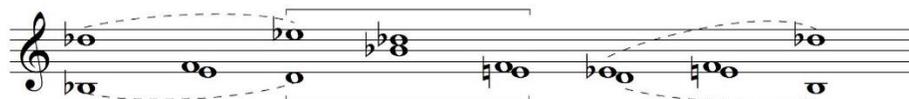
Muy expresivo $\text{♩} = 35$

mp

rit.

Un elemento importante de señalar es aquello que describo como “Réplica” y que corresponde a una cita del gesto melódico que se encuentra en la pieza número 1 en su segunda variación.

Esta pieza de forma general corresponde a un palíndromo variado. Internamente se produce repetición del motivo y variaciones interválicas del mismo como se observa a continuación.



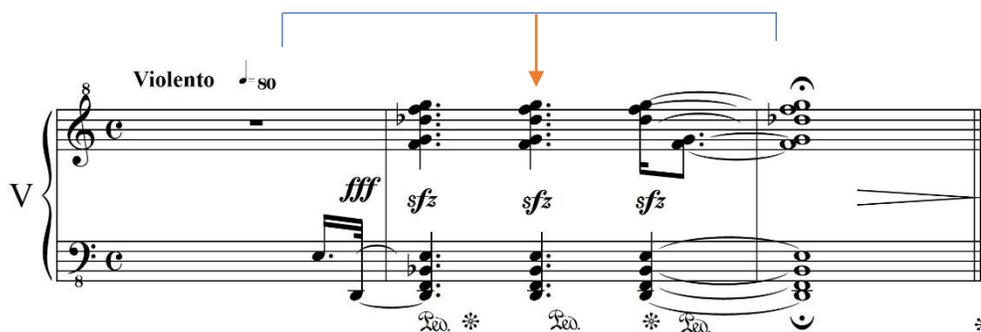
Las secciones marcadas con líneas achuradas corresponden al palíndromo, la sección en paréntesis cuadrado corresponde a una repetición libre.

V EL GRITO GESTO

Motivo



Esta pieza se construye a partir de un motivo compuesto por dos incisos que se originan en el motivo de la pieza anterior. Estos dos incisos se organizan por superposición y repetición de sonidos, palíndromo rítmico e inversión variada. El centro del palíndromo se observa indicado con la flecha de color rojo en el siguiente diagrama.



Finalmente, es importante señalar que la obra podría considerarse, además como cíclica, ya que los elementos que la constituyen son recurrentes en todas las piezas. Esta intencionalidad es la que le otorga unidad, cohesión y concentración expresiva.

8. Caracterización de la microforma musical

En este capítulo considero necesario referirme al vocablo “microforma” respecto de su uso, previo a la caracterización de la misma.

En las primeras páginas de este trabajo manifiesto que esta palabra tiene un uso más bien escaso en la literatura específica y que solo lo he observado en dos autores del ámbito de la música. Por una parte Silvia Herrera, en el artículo ya citado sobre Eduardo Maturana, señala que la microforma es una visión moderna proveniente del pensamiento arquitectónico de Webern y que Maturana, mediante las transformaciones sutiles del material evita la repetición exacta de una idea musical. (Herrera:2003).

Herrera vincula la acepción con la composición y visión estética Weberniana señalando además una de las características de la microforma, es decir, la no repetición exacta del material estructural compositivo.

Por otra parte, Gustavo Yepes en su artículo “Cuatro teoremas sobre la música tonal”, considera a la microforma como uno de los niveles correspondientes al análisis de la forma musical.

[...] Una buena sugerencia sería delimitar mejor los estadios, de menor a mayor: la microforma, que se referiría al estudio de los elementos básicos: desde el sonido y el motivo hasta la sección o forma de canción simple; la mesoforma, que estudiaría los géneros o formas intermedias, como canciones, movimientos, oberturas, danzas, piezas y arias; la macroforma estudiaría los grandes géneros como sinfonías, misas, pasiones, cantatas, sonatas, conciertos, suites, óperas, etc. (Yepes: 2011).

La propuesta de Yepes que se expresa en este extracto parece ambigua. En mi opinión, no se observan con claridad los límites y niveles de análisis sugeridos, incluso se yuxtaponen. En este caso el vocablo además es utilizado de manera muy ajena a la idea de obra musical de corta duración.

El uso que hace Herrera manifiesta una práctica compositiva de la microforma, ubicando como punto de partida a la figura de Anton von Webern. Por tanto, es gracias a él que, de una u otra forma, se sientan las bases para la construcción de composiciones musicales cuya característica esencial es la condensación del material musical con intención expresiva y comunicativa.

Como se ha visto, Herrera habla de microforma, pero sin definirla en términos de estructura formal y solo apunta a un aspecto general de la misma.

A través de todo este trabajo se ha utilizado la palabra “microforma” para referirme a mi objeto de estudio. Sin embargo, luego de las observaciones efectuadas, concluyo que no sería este el vocablo más pertinente y coincidiendo además, con la apreciación del compositor entrevistado Jorge Pepi, quien señala no habría una forma “microforma” (ver Anexos), es decir, no habría un patrón formal que fuera susceptible de replicar.

El prefijo “micro” apunta claramente a algo pequeño o diminuto y “forma” a un patrón predeterminado. Observando las piezas consideradas en este trabajo, gran parte de ellas comparten lo “micro”, pero su aspecto “formal” varía entra una y otra, respecto de los elementos estructurales que las constituyen. Es por esto que el vocablo micropieza, describiría de mejor forma la diversidad observada, en cuanto a la estructuración de los contenidos de estas piezas mínimas.

No obstante esta observación, me permitiré seguir utilizando la acepción de microforma en las siguientes páginas con la finalidad de no confundir al lector.

En los primeros capítulos indago en los indicios o posibles antecedentes de la práctica compositiva de esta estructura mínima, los que están situados en épocas muy diferentes, con visiones estéticas y fines también diferentes. Sin embargo, de una u otra forma, todas comparten rasgos comunes: corta duración, condensación del material y elementos estructurales mínimos o únicos.

Las observaciones efectuadas en los capítulos anteriores, particularmente desde la obra de Webern en adelante (Kurtág, Maturana, Cáceres, Maupoint) y en mi propia obra –las cuales comparten características consideradas comunes–, permiten generar entonces una caracterización de la microforma. Caracterizar supone el ejercicio de determinar las

cualidades y rasgos de un “algo”, de manera tal que resulte inconfundible respecto de otro “algo”.

Para este fin, considero la propuesta sintética generada en el capítulo “Música y palabra”, respecto de la teoría literaria del microrrelato (Álamo:2010), los datos obtenidos de las obras observadas (capítulos 2 y 3) y las categorías resultantes del análisis a las encuestas realizadas (capítulo 5).

Desde una mirada general la microforma puede caracterizarse como:

1. una “forma abierta”, esto es, una estructura musical no periódica que no considera el principio de repetición como parte de la configuración global del discurso musical.
2. una obra musical destinada para conformaciones instrumentales reducidas o instrumentos solistas.

En sus aspectos específicos, la microforma es una obra musical:

1. concisa que considera la brevedad y economía de medios (gesto sonoro o idea musical única).
2. que considera aspectos contrastantes diversos (agógica, dinámica cualitativa (articulación) y cuantitativa (matices), timbres, alturas, duraciones.
3. de estructura narrativa condensada (inicio-transcurso-final), única y singular; con ausencia de técnicas decelerativas, como el desarrollo explícito como procedimiento expansivo; poseer un final sorpresivo o enigmático.
4. que debe provocar una impresión o efecto en el auditor (un receptor activo), una condición esencial.
5. que debe ser sugerente, donde el auditor podrá hacer su propia interpretación de forma autónoma, sin referentes previos.

6. que, no obstante lo anterior, podría considerar el uso de un título como orientación posible para su audición o interpretación (intención programática), y
7. diversa en términos temáticos (música autónoma o no) y lenguajes musicales (tonalidad, atonalidad, serialismo, entre otros).

La caracterización recién expresada, pretende comprender en profundidad los aspectos que constituyen a la microforma en sus aspectos estructurales y ciertas condiciones que le son propias (producción y percepción).

Considero importante señalar que estos aspectos y consideraciones señalados podrían significar un aporte de carácter pedagógico en el ámbito de la formación específica de la composición musical. Y esto, de acuerdo con lo manifestado por académicos del Departamento de Música de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, en relación con la enseñanza y práctica composicional (implícita)²² de microformas por parte de los estudiantes de composición musical. En este contexto, se podría considerar la caracterización propuesta como una base o sustento teórico y pedagógico para la construcción de piezas breves o hiper-breves.

²² La microforma como contenido, no está declarada ni explicitada en los programas de la asignatura de composición musical observados.

9. Discusión

En la introducción del presente trabajo señalo algunas obras musicales que han tenido impacto significativo en mi desarrollo como músico y compositor. Estas obras, a mi modo de ver muy diferentes entre sí, contienen elementos afines. Son obras de corta duración (Webern y Kurtág) y estructuradas con pocos elementos (Ives). Sin embargo, todas ellas contienen una gran carga emocional, observable en una narratividad característica, expresada en tres momentos: comienzo, transcurso y cierre final.

En un sentido amplio, “el concepto de narración alude a la acción de narrar, es decir, a expresar una sucesión de hechos que transcurren en un tiempo determinado [...]” (Diccionario New Grove, 2º Edición).

Una sucesión de hechos, una suerte de segmentación más o menos clara, explícita o no, que pareciera ser necesaria para que una obra musical se pueda sustentar como tal.

En esa dirección, estos segmentos o estadios, de alguna forma, están relacionados con la expectativa y la satisfacción; anhelo y resolución, estos estados psicológicos o anímicos configuran una cierta narratividad en el auditor. La música nos cuenta algo. Cada oyente podrá determinar, producto de su propia experiencia, vivencia y percepción, cada uno de estos niveles estructurales. En este caso, a diferencia de la literatura, no se trata de un relato que pueda expresarse en palabras, por lo tanto, la participación de lo subjetivo es insoslayable.

Lo observado en las entrevistas confirma esta idea de narratividad como una necesidad. Refiriéndose a la microforma en la que, teniendo presente el tiempo reducido que le es propio, indican que deben considerarse tres estadios diferenciados: comienzo o punto de entrada, climax o “camino hacia el climax” y final o resolución, es decir, una suerte de dramaturgia.

No obstante aquello, en muchas músicas contemporáneas es probable que esta sucesión de estadios sucesivos y consecutivos se vea alterada y modificada, o que respondan a un ordenamiento diferente trasgrediendo el orden ya señalado. No toda la música de nuestros

tiempos se estructura siguiendo esta dramaturgia declarada, “[...] más allá de las numerosas diferencias entre unas músicas contemporáneas y otras, lo que casi todas ellas alteran es ese sentido narrativo” (Fischerman:2011), por tanto, una supuesta pérdida de la narratividad.

De una u otra forma, trasgredida o no, la narratividad es parte constituyente de la música, un arte eminentemente temporal. Esto es, y como afirma Diego Fishermann, “la música, inevitablemente, es transcurso”.

Por otro lado, en lo concerniente a la teoría literaria y en referencia a la propuesta que hace Francisco Álamo respecto de la estructura narrativa del microrrelato, expresa la existencia de una situación narrativa única, con ausencia de técnicas decelerativas y con un final sorpresivo o enigmático. Extrapolando estas características a la música, es factible reconocer, explícita o implícitamente, estos tópicos en algunas obras observadas en los capítulos 2 y 3.

En mi obra “El grito”, este aspecto narrativo está presente en los cinco micro movimientos que la componen, cada uno de ellos tiene su propia narrativa, pero además este aspecto se puede observar en toda la obra al considerarla como un todo. Los títulos respectivos corresponden a una suerte de relato implícito, independiente del programa declarado que acompaña a la obra total.

Cada movimiento contiene su material propio y está dispuesto narrativamente de manera también individual. Los 4 primeros micro movimientos transcurren temporalmente, un inicio, un transcurso, y un final sorpresivo. El último de los micro movimientos, el más condensado de todos, propone una narrativa casi instantánea. Los estadios diferenciados: inicio - camino hacia el clímax - final, se presentan casi de forma simultánea.

Estas relaciones explicitadas respecto de la narratividad en la música y en lo concerniente a la microforma solo representan un aspecto más bien general que ameritaría un estudio de mayor profundidad y que para los fines de este trabajo no considero pertinentes.

De modo general, se podría decir que la música contemporánea en muchos casos, más que constituirse como una secuencia de sonidos, notas o pulsos, deviene en “sonidos esculpidos”. Es decir, lo que oímos de esa música, son sonidos o entidades diferenciadas

que casi ocupan un espacio físico. Dicho de otra manera, la música contemporánea “no presenta la fluidez [...] narrativa de un Mozart o Beethoven, sino que existe una especie de presente atemporal, o lo que el teórico Jonathan Kramer denomina “tiempo vertical”, una dimensión instantánea en la que los acontecimientos, más que sucederse, se apilan.” (Kramer citado en Ball:2010)

A mi modo de ver, este aspecto o característica recién descrito implica una forma de escuchar diferente, y que podría ser descrita como “audición vertical”, en oposición a una “audición horizontal” que se relaciona directamente con el discurso o transcurrir temporal, característico de la música que utiliza las técnicas o recursos de elaboración o desarrollo de su material. Entonces, no existe una sola forma de “escucha” y esta estará supeditada a una música o a un repertorio en particular.

Este aspecto supone a un auditor que debe estar consciente de aquello que se le presenta como estímulo musical. Su participación activa se hace necesaria en especial cuando está frente a una microforma musical. Uno de los entrevistados consideró relevante la participación de un auditor activo y receptivo, predispuesto a que en un tiempo breve debe prestar la máxima atención. Un auditor activo que no solo debe escuchar, sino también integrar aquello que escucha, hacerlo resonar en su interior y continuar o construir su propio relato a partir de la obra escuchada. Puedo afirmar que el auditor se encuentra frente a un desafío respecto de la “escucha vertical” requerida cuando se expone a la audición de una microforma musical.

La teoría literaria considera necesaria esta predisposición, en este caso de un lector activo que, con relación al microrrelato, deberá construir su propia historia a partir de la historia sugerida producto de la impresión o efecto que esta le genera. Algo similar ocurre con el *Graffiti*, donde el lector está convocado a continuar un relato o generar una respuesta gráfica, producto del carácter dialógico que le es propio.

Como se ha visto, la brevedad es una característica de todas las expresiones observadas. Lo interesante es que todas estas expresiones concentran su material expresivo y medios de concreción. De alguna manera “menos es más”, –frase acuñada en la década de 1960 por Ludwig Mies van der Rohe respecto de la arquitectura y a veces asociada al minimalismo musical–, parece apropiada para describir la característica esencial de la

microforma. O como describe uno de los entrevistados, “una píldora de sonoridad” (ver Anexos) donde están contenidos todos los elementos constituyentes.

Los procedimientos composicionales muchas veces pueden ser sencillos, pero habrá que considerar ineludiblemente el timbre, el color, y la riqueza dinámica que están presentes en la mayoría de las obras observadas.

La propuesta de Van der Rohe, e mi opinión, implica o supone que la conformación instrumental destinada para estas piezas musicales mínimas también ha de ser pequeña. En todas las obras observadas hasta aquí, a diferencia de Webern (una orquesta reducida y atípica), los medios instrumentales corresponden a conjuntos de cámara (Cerde, Maupoint), cuarteto de cuerdas (Maturana) y a instrumentos solistas (el piano principalmente) (Kurtág, Cáceres). Esto es una característica importante y que hace suponer que esta forma de expresión tiene un carácter más bien íntimo. Los géneros literarios concertados en ese trabajo utilizan elementos mínimos para su concreción, sin embargo, impactantes en el efecto que producen y comparten ese mismo ambiente íntimo. Aquí es más evidente ese espacio, pues el texto (*hayku*, microrrelato, micropoesía) involucra a un lector que es siempre único.

Las dos obras compuestas respectivas a este trabajo responden a esa realidad, una destinada para un coro pequeño con un trio instrumental; la segunda para piano solo. El carácter de ambas supone un espacio contenido e íntimo.

La búsqueda de unidad pareciera ser recurrente, un gesto sonoro o idea musical que sea autosuficiente –“chispazo creativo” (ver Anexos)–, que se constituya como obra, o bien, que por su naturaleza pudiera ser generadora de una obra de mayor extensión. En cualquiera de los casos es una decisión personal. Otro de los entrevistados considera que la microforma es el fundamento de la composición musical o que representa el elemento generador de la misma, además agrega que es un proceso intuitivo como parte de ciertos procesos de aprendizaje y en el que participa el “coeficiente musical o sonoro” (ver Anexos) inherente al individuo y que se aplica de manera consciente o no en la creación musical. Con relación a este último aspecto señalado, la obra “El grito” está compuesta por varios palíndromos más o menos exactos. Lo importante aquí es que este recurso está presente estructuralmente, en este caso de manera consciente.

El palíndromo o anagrama es una manera personal de observar el mundo y que se evidencia por lo general –en el contexto de comunicación escrita– con la firma que utilizo “cmc”, o para despedirme en la abreviación “slds”, en ese caso una suerte de palíndromo variado. Aquí observo un aprendizaje que, extrapolado a la música, se relaciona con ese coeficiente musical o sonoro (también intuición) del que habla uno de los entrevistados (ver Anexos), sin tener claro el origen o el momento de su aprendizaje y que he observado en la composición de la obra “El grito”.

10. Conclusiones

El recorrido llevado a cabo a lo largo de este trabajo –un estudio exploratorio-descriptivo–, junto a la metodología declarada, me ha permitido dar respuesta a las interrogantes explicitadas en la introducción de este trabajo.

De alguna manera, aspectos estructurales y formales resumen lo medular de lo planteado en las preguntas que han sido respondidas afirmativamente. Es posible construir obras musicales de muy corta duración, autosuficientes, con elementos estructurales de diversos orden y economía de recursos y que, de una u otra forma, configuren y expresen emoción (reacción e interpretación de un otro). Ha sido fundamental, con relación a los resultados obtenidos, la observación de las obras musicales individualizadas en los capítulos anteriores, el análisis estructural de mi propia obra y la riqueza de las declaraciones y datos obtenidos, plasmados en las entrevistas a los cuatro compositores consultados.

Mi propuesta ha sido develar aquello que se relaciona con mi actividad en el ámbito de la creación musical, particularmente, en lo que se refiere a la construcción de microformas, además de mis otros intereses relacionados, directa o indirectamente con mi actividad creativa.

La caracterización de la microforma, por un lado, me ha permitido observar mi propia obra musical con un enfoque crítico y por otro, revelar aquello que le es inherente, es decir, aspectos musicales generales y específicos y aspectos extra musicales que considero constituyen su substancia.

Si bien esta caracterización es un producto obtenido que responde a mis propias necesidades y que resuelve positivamente las incógnitas planteadas en las preguntas expresadas en la introducción, la caracterización propuesta no puede ser definitiva. En ese sentido, hay aspectos de la misma que ameritarían ser analizados con mayor profundidad, lo que supone un estudio posterior.

Durante la revisión bibliográfica, fue significativo encontrarme con lo que Jonathan Kramer describe como el “tiempo vertical” (Kramer citado en Ball:2010), refiriéndose al aspecto

narrativo de la música contemporánea (acontecimientos condensados), lo que supone que no existe una única manera de escucha. Por tanto, propongo aquí hablar de un nuevo requerimiento para abordar parte de la música de nuestros días (las micropiezas en lo particular), esto es, la “audición vertical”. Esta sería una condición necesaria para la audición de obras de corta duración, obras breves o hiper-breves.

Finalmente, considero importante señalar que cuando propongo esta caracterización respondo a otro de mis intereses, el de la pedagogía. En este caso, con relación a aquellos aspectos que configuran y definen a esta expresión musical de muy corta duración, la caracterización podría tener un alcance de orden pedagógico. Es así que esta propuesta, podría permitir el análisis de microformas, como también facilitar en el proceso compositivo de los estudiantes de composición musical, obras de corta duración con un sustento teórico.

11. Bibliografía

- Álamo, Francisco. (2010). "El microrrelato. análisis, conformación y función de sus categorías narrativas". *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, Alicante. Documento fuente: Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica. Núm. 19.
- Ball, Philip. (2010). *El instinto musical. Escuchar, pensar y vivir la música*. España: Turner Publicaciones S. L.
- Basho, Matsuo. (1986). *Haiku de las cuatro estaciones*. Madrid: Miraguano Ediciones.
- Bertoni, Claudio. (2007). *Dicho sea de paso*. Santiago: Ed. Universidad Diego Portales.
- . (2006). *Versos Desnudos. Antología poética*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- Burkholder, J. Peter y Palisca, Claude V. (2006). *Norton Anthology of Western Music*, Vol. 2. USA: Norton & Company Inc.
- Castro, Silvana. (2004). *Peleas Sangrientas de mujeres furiosas*. Buenos Aires: Ediciones B.
- Cavaye, Ronald. (1996). "Játékok: Los Juegos de György Kurtág". *Quodlibet: revista de especialización musical*, n° 4, pp. 73-89.
- Díaz, Alicia. (2002). "La influencia de la música de Anton Webern en las vanguardias musicales europeas de los años 50 del s. XX". *Quodlibet: revista de especialización musical*, N° 24, pp. 74-84.
- Fischerman, Diego. (2011). *Después de la música, el siglo XX y más allá*. Argentina: Eterna Cadencia Editora.
- Grandela, Julia. (2001). "El análisis musical y la interpretación creativa". *Revista Música y Sonido*. Departamento de música y sonología. Facultad de artes. Universidad de Chile. no.3, pp. 1-12.
- Gouveia, Luiz G. (2014). "A música programática de Robert Schumann: Carnaval opus 9". Tesis de Magister, Universidad de Aveiro.
- Gómez Amat, Carlos. (1995). "Webern y la segunda escuela de Viena". *Revista El mundo*, VII, nro. 2, España.
- Herrera Ortega, Silvia. (2003) "Eduardo Maturana: un compositor del siglo XX". *RMCh*, vol.57, no.199, pp. 7-38.
- Huici, Vicente. (2005) "Mirando hacia otra parte. La cultura de la inmediatez". *Revista Digital Luke*, 67 (octubre).

- Jarman, Douglas. (1989). *Alban Berg: Wozzeck*. EEUU: Cambridge University Press.
- Lacoste, Steve. (s/f). "About the piece. Five pieces for orchestra, op. 10". <https://www.laphil.com/philpedia/music/five-pieces-for-orchestra-op-10-anton-webern>. Recuperado noviembre 2010.
- Molina, Francisco. (1998). "Orfeo y la Mitología de la Música". Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Filología. Departamento de Filología Griega y Lingüística Indoeuropea. Madrid.
- Parrish, Carl. (2000). *A treasury of early music*. New York: Dover Publications Inc.
- Rosen, Charles. (1998). *The Romantic Generation*. EEUU: Harvard University Press.
- Sadie, Stanley. (1994). *Guía de la música Akal*. Madrid: Ediciones Akal, S.A.
- Sampieri, Roberto, Collado, Carlos y Lucio, Pilar. (1991). *Metodología de la Investigación*. México: McGraw-Hill / Interamericana Editores, S.A. de C.V.
- Santacreu, Óscar. (2002). "La Música en la Publicidad". Tesis Doctoral. Universidad de Alicante. Facultad de Ciencias Económicas y Empresariales. Alicante.
- Silva, Armando. (1986). "Una ciudad imaginada: Graffiti/Expresión urbana". Bogotá: Universidad Nacional. http://datateca.unad.edu.co/contenidos/90160/90160/seccin_16.html. Recuperado noviembre 2010.
- (s/f). "La ciudad como comunicación." *Revista Diálogos de la comunicación*. Federación de Facultades de comunicación social. Edición 74. <http://dialogosfelafacs.net/?s=armando+silva+tellez>. Recuperado noviembre 2010.
- Yepes, Gustavo. (2011). "Cuatro teoremas sobre la música tonal". *Cuadernos de investigación*, Cuaderno 87, (abril), pp. 5-77.

Otras referencias consultadas

- Alexander, Leni. (1997). "Recordando a Fré Focke". *RMCh*, vol.51, no.187, (enero), pp. 54-55.
- Alcántara, Erick. (2015). "Debates de la intimidad: Imaginarios de violencia política y resistencia desde los baños de la Universidad Federico Villarreal". Tesis Magister. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales. Buenos Aires.
- Allende-Blin, Juan. (1997). "Fré Focke y la tradición de Anton Webern". *RMCh*, vol.51, no.187, (enero), pp. 56-58.

Berman, Marshall. (1988). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. España: Siglo XXI Editores.

Cooper, Grosnover y Meyer, Leonard B. (2000) *Estructura rítmica de la música*. Barcelona Idea Books, S.A

Crocker, Richard L. (1986). *A History of musical style*. New York: Dover Publications, Inc.

Dürckheim, Karlfried G. (1982) *El Hombre y su doble origen*. Santiago de Chile: Editorial Cuatro Vientos.

Escobar, Roberto. (1995). *Creadores Musicales Chilenos*. Santiago de Chile: Ed. Red Internacional del libro Ltda.

Eliot, T. S. (2004). *El bosque sagrado*. Madrid: Ed. Cuadernos de Langre.

García Laborda, José María. (2004). *La música moderna y contemporánea a través del escrito de los escritos de sus protagonistas (una antología de textos comentados)*. Sevilla: Editorial Doble J.

Fubini, Enrico. (2004). *Estética de la música*. Madrid: A. Machado Libros, S.A.

Goodman, Nelson. (1976). *Los lenguajes del arte*. Baecelona: Seix Barral.

Lefever, Tomás. (1997). "Fré Focke: el compositor y el maestro". *RMCh*, vol.51, no.187, (enero), pp. 50-52.

Maturana, Eduardo. (1998). "Veinte años en mis recuerdos". *RMCh*, vol. 51, no.187, (enero), pp.48-49.

Meyer, Leonard B. (2001). *La emoción y el significado en la música*. Madrid: Alianza Editorial.

Paz, Octavio. (1956). Ensayo: *El Ritmo*. Antología del Ensayo Ibero e Iberoamericano.

Schopenhauer, Arthur. (1983). *Pensamientos, palabras y música*. España: Editorial EDAF, S.A.

Schönberg, Arnold. (1990) *Tratado de armonía*. Madrid: Edit. Real Musical.

Torres, Rodrigo. (1998). "Los años cincuenta en Chile: una retrospectiva". *RMCh*, vol. 51, no.187 (enero), pp.42-42.

Vázquez, Pablo. (2002). "Nuevas tendencias: el minimalismo". *Revista electrónica Filomúsica*. No. 25 (febrero).

Documentos

Programas académicos de la Licenciatura en Artes mención Composición. Escuela de pregrado. Facultad de artes, Universidad de Chile.

12. Anexos

Entrevista a Eduardo Cáceres

Entrevista al profesor y compositor Eduardo Cáceres, 14 de octubre del 2014. Santiago.

Entrevistador: Profesor, la primera pregunta es respecto a la microforma: ¿Has compuesto microformas musicales?

EC: Desde el concepto de la microforma, sí.

E: Bien, la pregunta siguiente sería, ¿Qué es lo que te ha motivado a construirlas?

EC: Lo que pasa es que la microforma tiene por un lado ciertas ventajas, en el sentido que no te obliga necesariamente a desarrollar, entonces son como diría Nicanor Parra, “artefactos o guatapiques”. Es decir, son como ideas que vienen y que no necesitan una mayor elaboración en el discurso, en el sentido de la variación ni tampoco lo que podría dar origen a la variación o el sentido de la variación que sería el desarrollo, por tanto, en algunos casos la variación es una solución, para cuando uno no está en condiciones ni en situación de desarrollar ni de variar. Esa es la ventaja que yo le veo a la microforma.

Por otro lado, la microforma también desde el punto de vista del tiempo, del tiempo de la composición no del tiempo de la duración, es un tema que no involucra, yo diría, necesariamente otros aspectos, que a uno lo hagan estar durante mucho tiempo preocupado de elaborar una pieza porque como tiene discurso corto, por lo menos a mí me ha pasado, que al hacer micropiezas, yo hago la micropieza, las termino y me olvido; porque cuando hago una obra de discurso largo, entonces ando mucho tiempo pensando en esa obra, hacia donde la voy a dirigir, cómo la voy a dirigir, que procedimientos voy a usar, es decir, una serie de elucubraciones que me hacen andar pensando, que no es malo, pero que es un procedimiento diferente y en el caso de la microforma, yo diría, que es como una especie de higiene composicional, que se produce en algunos momentos en donde uno va a trabajar brevemente y pronto se olvida.

E: Bien, puedo entender algunas de las características que enumeras, pero si tuviéramos que pensar en ciertos procedimientos técnicos ¿hubo alguno en particular que tuviste presente en la construcción?

EC: En mi caso yo no me he hecho mayor problema cuando he trabajado en microformas, en el sentido de tomar un motivo y darme vuelta todo el rato sobre el mismo motivo. Es decir, he entrado en una especie de dinámica, por decirlo así, minimalista, porque en el mismo momento que yo me pongo a desarrollar, por muy pequeño que sea el motivo, netamente, eso se amplía, es decir, comienzan a aparecer las múltiples posibilidades de variación y al aparecer las múltiples variables de la variación, entonces ahí, ya la microforma se me va de las manos, por lo tanto, básicamente, lo que hecho ha sido recurrir a aspectos minimalistas.

E: Ok. Ahora, ¿cuál podría ser tu motivación para escribir una microforma o una miniatura?

EC: Eso, lo que dije antes, el discurso corto, es decir, los estados, yo encuentro que los estados psicológicos de la composición tienen que ver con lo mismo, o sea con los estados psicológicos del compositor.

Eso significa que en algunos casos o en algunos momentos, por ejemplo, estoy preocupado de elaborar o hacer largas elaboraciones o largos desarrollos de algo, y en otros casos no. A veces, yo quiero llevar adelante un proyecto que no me demande demasiada elaboración y recorro al proceso de la microforma, porque en la microforma los elementos que se trabajan, no necesariamente tienen que tener consecuencia unos con otros, con respecto de otra microforma que conjugue o que conforme una pieza mayor. Por ejemplo, el mismo Schuman cuando componía (tanta música que hizo ocupando de alguna manera la microforma) por ejemplo, las danzas de la Cofradía de David, La Fantasía, Les Papillons, son todos trozos, no es cierto, de microforma. La microforma no la invento Anton Webern, la microforma viene desde muy atrás y de hecho Schuman te demuestra que él va elaborando una serie de trozos, que finalmente conforman una gran obra y que los junta todos y que cada uno de ellos son como por decirlo así, chispazos creativos que tienen principio y fin en una misma temporalidad psicológica.

E: Podrías en ese mismo sentido ya que nombras a Schuman, donde si podríamos encontrar algún tipo de indicio que podríamos considerar como microforma, ¿Habría algún referente para ti, que pudiera ser importante respecto de la microforma propiamente tal?

EC: No.

E: ¿No?

EC: No tengo referente.

E: ¿No hay un referente?

EC: Dentro de la música docta no; tengo referentes de la microforma dentro de la música indígena.

E: ¿Podrías explicar?

EC: Ahí yo encuentro, por ejemplo, si tú escuchas los cantos grabados de los Onas, de los Selknam, de los Alacalufes, encuentras que en general son todos cantos que pertenecen a microforma, siempre trabajaron en la microforma en su música, que no es el tema que involucro o involucra a la música Mapuche. Porque la música Mapuche sí que tiene desarrollo, lo que pasa que es un desarrollo minimalista pero tiene distintos estados de desarrollo y cuando ellos lanzan un tema o un motivo finalmente lo van variando a medida que va transcurriendo, lo van variando y lo van desarrollando, va pasando por distintos estados, entonces que es bien distinto a lo que hace la música Ona o lo que hace la música Selknam que son trozos todos microformales. Yo diría que para mí ese es el referente.

E: Entonces, no hay un referente en la tradición de la música escrita, sino que más bien en la música étnica es donde lo podríamos encontrar.

EC: Claro.

E: Ok. La siguiente pregunta se relaciona con tu calidad de profesor de composición y tuvieras que de alguna forma enseñar la microforma, ¿Cuáles serían aquellas características inherentes en esa construcción o esa composición musical? Si pudiéramos aislarlos o individualizarlos independiente de los referentes.

EC: Yo no creo en la microforma como concepto estructural de la música. No creo que la microforma sea, en el fondo, diferente de la macroforma. Si nosotros pensamos en el microcosmos, no estoy hablando de Bartók, sino que estoy hablando del microcosmos o del

macrocosmos, tampoco estoy hablando de George Crumb, estoy hablando del cosmos. Yo creo, estoy convencido y lo he ido comprobando, que las formas tanto en las grandes formas como en las pequeñas formas son iguales, es decir, un sistema solar, una galaxia, por decirlo así de una manera muy rápida tiene el mismo comportamiento o, básicamente, el mismo comportamiento de un átomo. El mirar un átomo es como mirar una galaxia o mirar un sistema solar, seguramente el universo, no lo sé porque nadie lo sabe todavía, debe tener la misma conducta, pero si nosotros miramos los planetas, miramos los seres humanos, las sociedades vemos que en general se mueven de la misma manera tanto en el mundo grande como en el mundo chico y en la naturaleza se manifiesta también así. Por lo tanto, para mí la macroforma es exactamente igual a la microforma, solo que la microforma es pequeña y la macroforma es grande, no es distinta.

E: Entiendo eso, infiero que lo que me explicas tiene que ver con tu visión del mundo, o una filosofía de vida, o cómo explicas tu mundo. Lo que yo quisiera saber, desde una perspectiva más puntual o más concreta, cuáles serían aquellos elementos que tú pudieras aislar: "Mira, estos son los elementos que debieran estar presente en esta microforma o en esta miniatura" a diferencia, por ejemplo, de lo que es un plan sonata. Sabemos que el plan sonata es una estructura dramática que es de largo aliento, y que en términos de estructura tiene elementos que son característicos y que la constituyen. Entonces, la pregunta va dirigida en esa dirección ¿Cuáles serían aquellos elementos que pudieran caracterizar técnicamente a la microforma? Aquí no estoy calificando ni a la macro ni a la microforma sino que sencillamente tratar de diferenciarlas desde una perspectiva más técnica, es decir, Cuáles serían aquellos elementos técnicos que debieran estar presente en la composición de una microforma, y tal vez no solo estructurales, y que pudieran ir un poco más allá inclusive.

EC: Yo creo que lo que sustentaba hasta ahora, lo que toda obra artística, toda obra musical se sustenta en la sección aurea. Lo que pasa es que si yo me planteo un desarrollo ampliado, obviamente tengo que fijar ciertos puntos de partida, ciertos puntos de ingreso al tema, ciertos puntos de donde yo me encamino hacia el punto climático y la resolución. Que es lo que rodea y que es lo que hasta el momento está presente en todas las obras. Una obra que no está bien resuelta en ese sentido es una obra que no se consuma y que el público cuando la escucha siente que justamente le falta algo o le sobra algo, y es justamente porque no se consuma como obra, porque en la relación que existe entre el ser humano y la música no es más que una relación que tiene que ver con la naturaleza, es decir, el ser humano tiene que ver con una música y siente empatía con una música en la medida que esa música tenga que ver con su propia naturaleza y esa naturaleza, obviamente, valga la redundancia, pertenece a la naturaleza misma y que hace empatía con la naturaleza del que la escucha.

Ahora esa naturaleza tiene que ver con la empatía de cada uno, y yo creo que ahí es donde está el punto clave, si yo manejo el desarrollo de la sección aurea, yo puedo hacer microforma o macroforma porque en todas tiene que tener un punto de entrada, un camino hacia el clima y un punto de climax y de resolución. Entonces, ahora cuando nosotros nos planteamos lo que es un tema, cuando nosotros hablamos ¿qué es un tema? o ¿en qué consiste un tema? o ¿en qué se diferencia un tema de un motivo o de un inciso o de una frase?, que son como las típicas preguntas, hay que hacer bien la diferencia. El tema siempre va a estar constituido por todos estos elementos que lo hacen ser en sí mismos autónomo, es decir, un tema tiene características autónomas en el sentido de que pasa por todos estos procesos, por muy simple que sea, un tema puede ser monódico, ahora si tiene frases o semi-frases de cuatro compases o de ocho eso no importa, eso es lo de menos. Pero si pasa por todos los estados, el tema obviamente tiene su misión cumplida

en el sentido de que ha pasado por todas las etapas que lo hacen ser tema. Y yo puedo encerrarme en un tema de seis compases o en uno de doce compases o de ciento veinte compases, obviamente puedo trabajar un tema en distintos niveles de desarrollo. Entonces, sea grande o sea chica yo puedo hacer una sonata de diez compases, si quiero, pero también puedo hacer una sonata como la de Franz Liszt, o sea, puedo hacer una sonata no solo de un único movimiento, sino que de una sonata muy larga, dependiendo de si amplío o estiro la forma, pero, finalmente, las partes de la forma son las mismas.

E: Es decir ¿esto de la proporción aurea y la idea de climax desde el punto de vista del drama griego, que también se basa en esa proporción en su organización dramática, sería importante de visualizar tanto en la microforma como en la macroforma? ¿Para ti son fundamentales?

EC: Lo son, porque son parte de la naturaleza, porque la naturaleza es así, yo no voy a ir en contra la naturaleza. Mi intelecto no le va a ganar a la naturaleza, no pretendo eso, entonces, no tengo para que ir en contra de eso. Eso es así, la naturaleza es así.

Te quería mencionar que la microforma más micro que yo pueda conocer musicalmente, y que es una negra y una corchea. La primera negra con acento, entonces eso suena: túm-tum, túm-tum, túm-tum, bueno, esto repetido mil veces, pero si tu analizas esas figuras, sería la microforma más micro que yo he descubierto y que he trabajado mucho en mi música, que es el latido del corazón, que es la naturaleza misma, y te digo, que es la micro más micro, porque tiene inmediatamente lo que se llama la sístole y la diástole o sea tiene la tensión y el reposo, la música es eso, tensión y reposo; si tú haces música de puro reposo es "fome" y si tú haces música de pura tensión también es igualmente "fome".

El auditor necesita la constante tensión y reposo, y este ritmo mapuche que lo sacan del latido de la tierra o del corazón es la microforma más micro que yo he encontrado, en donde esta resumido todo, porque tú tienes un aspecto, no es cierto, que si tu sumas una negra más una corchea la tensión llega hasta el dos tercio ¿no es cierto,? y una negra y una corchea son tres corchea, la primera negra llega hasta el dos tercio y después viene el reposo, la sección aurea es eso y la tensión climática se produce, justamente, no el punto en que tu atacas sino que se produce tal como suena en la segunda parte de la corchea, o sea, en la primera es el ingreso es como cuando tu analizas lo que se llama el "adsr" que sería el fenómeno de la transiente que es todo ataque aunque por mucho que tú lo hagas rápido un ataque en el momento que lo atacas no es el punto climático del ataque sino que es después, entonces, la segunda corchea se produce el punto más fuerte y después viene el reposo. Eso es la microforma más micro que yo he encontrado en la música, en la cual, digamos yo he trabajado constantemente porque a mí me parece que es justamente en esa microforma está todo.

Entrevista a Andrés Maupoint

Entrevista al Profesor, pianista y compositor, Sr. Andrés Maupoint realizada el 15 de junio de 2015.

Entrevistador: ¿Has compuesto micropiezas musicales o miniaturas musicales?

Andrés Maupoint: Bueno, si bajo esa perspectiva entendemos como micropieza su duración, si, si he compuesto. Fue en la etapa de estudiante que compuse una obra de cámara que comprendía cinco piezas para piano y cuarteto de cuerda; y después no sé si quise contemplarlo tanto como micropieza, porque es un ciclo que dura treinta y un minutos, de los cuales uno de ellos bordea los cuarenta segundos. Además de eso tengo otra pieza que es para celo y piano que no se si podría inscribirse dentro del concepto de micropieza, teniendo en consideración que una de ellas dura un minuto y medio, y otra dura dos minutos. Más allá de esto no tengo recuerdos de haber compuesto micropieza. Ahora podría agregar que quizás el punto de partida para componer esas piezas no fue “voy a componer ahora micropiezas” si no que fue el resultado de un procedimiento y quedaron con esa duración, porque yo sentí que tenía que ser así, quizás, obviamente, habría otra posibilidad, pero para lo que yo quería lograr era suficiente esa citación, ese fue el resultado, pero el punto de partida no fue: “voy a componer ahora micropiezas”.

E: Ok bien. Podríamos profundizar un poco, ¿Qué es lo que motiva esa construcción, ese tipo de composición en particular de esas obras compuestas en tu época de estudiante?

AM: Bueno, en algunos casos puede haber motivaciones tácticas funcionales, por ejemplo, si se trata de un encargo que tiene que tener una duración determinada, tu optas por hacer un conjunto de piezas, inevitablemente, vas a tener que pasar por el concepto de piezas breves. Ahora en los otros casos, el recuerdo que tengo de las piezas para piano y cuarteto de cuerdas, tienen más de veinte años, así que ni siquiera me acuerdo si eran cinco piezas o seis piezas, ¡imagínate! yo creo que el recuerdo que tengo era que cada una cumplía con un proceso composicional y tratando justamente de lo que tu como estudiante en ese momento estás aprendiendo, de lo que más o menos habrías incorporado de que es el concepto de micropieza, cómo comprimir toda una dramaturgia en una dramaturgia al mismo tiempo, que podría ser equivalente a una obra que se pudiera explayar en una duración de media hora ¿Cómo ese contenido estructural y emocional se puede concentrar en un tiempo mucho más breve? Ese era una suerte de desafío, una especie también de cumplir contigo mismo, una experiencia como alumno de tener esa instancia de concentrar toda una información en breve tiempo, ese es el recuerdo que tengo de la experiencia de haber hecho esas piezas para piano y cuarteto de cuerdas.

E: La siguiente pregunta es respecto de esas obras que compusiste, ¿Qué procedimientos técnicos tuviste presente para su composición, si es que los tuviste?

AM: Seguramente los tuve que haber tenido, porque, especialmente, en esa época yo no solía dejar nada al azar. Seguramente hubo algún procedimiento serial, pero más allá de ese procedimiento serial, era más bien ir consiguiendo algunos hitos en el transcurso de cada una de las piezas. A qué me refiero con estos hitos, básicamente, llevo todo lo que tengo a la “cocina”: la serie la damos vuelta, en espejo, todo lo que ya conocemos, vamos más bien incorporando todo. Por otro lado, creo, creo en ello, que es esa instancia emocional que tiene una sonoridad, para mi cierta sonoridad, ciertos contextos en que tú vas logrando un crescendo, después un silencio... el juego de la dinámica es lo que le da gran vida a una obra musical, el concepto de la dinámica. Tú

puedes tener un material que gracias a la dinámica lo puedes iluminar, enriquecer; mantener la expectación y la tensión, es decir, la gran riqueza dinámica que tu le puedes otorgar a ese objeto. Yo creo en eso, y también en lo que tu como músico consideras “esa cosa” emocional. Quizás, tu partes de una visión sonora, al contrario de lo que dice John Cage: *“yo no escucho mi música internamente porque tengo miedo a perder mi originalidad”*, yo no pienso así, creo que mi punto de partida siempre es una visión sonora y de qué forma yo puedo concretizar esa visión sonora. Ahí está todo lo que es la “cocina”, que puede ser algo personal, privado, que es secreto, que solamente tú lo conoces, eso que el auditor no va a descubrir ni a buenas ni a primeras en una sola audición: *“¡Ah! Está haciendo esto, está haciendo esto otro”*. Creo que el resultado total de una pieza, todos estos procedimientos y la “cocina” aseguran un resultado coherente en la pieza, eso es todo. Volviendo al tema de la micropieza, eso mismo que te estoy diciendo ahora, simplemente concentrarlo en un tiempo mucho más breve y con una serie de procedimientos, que ahora sinceramente no me acuerdo, estamos hablando de veinte años atrás. Una era muy simple, A-B, luego el A era invertido, y el resultado que no me convencía plenamente, funciono perfectamente. Era un procedimiento absolutamente sencillo, pero muy preocupado del color y del timbre, y también de la riqueza dinámica.

E: Ahora, desde un punto de vista más general, si es posible que pudieras determinar ¿Cuál es la motivación en la composición de micropiezas? Estoy hablando desde una perspectiva histórica, o ¿Cuál crees tú que ha sido la motivación? ¿podrías determinar algún referente en particular?

AM: Bien, los grandes próceres de la música a veces pueden producir nuevas concepciones, nuevas estéticas, por lo general, pareciera ser que son reacciones, son reacciones a..., podríamos decir que la música aleatoria fue como una reacción frente al polo opuesto a lo que era el serialismo integral, donde todo era calculado, y llega un momento en que una generación dice basta, quizás, aquí se produce este otro fenómeno, que es cuando se le otorga libertad al interprete bajo ciertos parámetros.

La microforma uno la asocia inevitablemente a Anton Webern. Pero si miramos más hacia atrás, también hay grandes compositores como, por ejemplo, Schumann, en este caso, la microforma “sin querer queriendo”. Por otro lado, a través de la historia podemos encontrar una suerte de pares de compositores, musicalmente hablando, como: Haydn-Mozart, Beethoven-Schubert, Schumann-Brahms, Liszt-Chopin, Debussy-Ravel, etcétera. Si hacemos el paralelo entre Schumann y Brahms, podría decir que Brahms es como el tipo del gran discurso, y Schumann por otra parte, si tú miras su producción pianística te vas a encontrar claramente con una obra que puede ser muy extensa, pero que muchas veces, es una colección de piezas, “El carnaval opus 9”, “Las escenas de infantiles”, “Las escenas del bosque”, etc. Ahora en el contexto del siglo XX, inevitablemente, como te decía, pareciera que al hablar de microforma uno tiende siempre a pensar en Anton Webern.

Ahora si recorremos un poco la realidad de Anton Webern, de dónde viene, viene de Schönberg, y Schönberg era amigo de Gustav Mahler, y Mahler, sería como el polo opuesto a Anton Webern. Schönberg también tiene su colección de micropiezas. La obra completa de Anton Webern está compilada en tres, cuatro discos no más, sin embargo, ha tenido una tremenda influencia en la música. La propuesta de Webern ha sido la de condensar todas estas sinfonías que se habían explayado en duraciones apoteósicas de casi una hora y media con Mahler, con Dvorak, y por otro lado, mucho más con las óperas de larga duración de Wagner. Quizás, Anton Webern ha tenido ese mismo discurso, pero concentrado en obras de cuarenta, treinta segundos, y que resultan también muy interesantes, en las que tu pierdes la noción del tiempo. Puedes escuchar una música

y no tienes idea si duro veinte segundos o un minuto, o sea es un discurso que cumple con todos los requisitos: el timbre, la dinámica, todo está tan bien construido; las frases: de una nota pasa a la otra, cosa que es más o menos novedosa. Bueno, Beethoven también había hecho de las suyas no precisamente en los cuartetos de cuerdas, melodías que pasan de un instrumento a otro, de una nota incluso, una nota.

Ahora bien, también hay otra motivación, yo lo sé, pero ya es más bien volviendo al plano local, yo creo que hay gente que se siente mucho más cómoda, justamente, escribiendo una colección de micropieza, porque quizás, si se enfrentan con el desafío de hacer una obra con una duración de diez minutos, dramáticamente les cuesta mantener el discurso musical y recorro a la microforma, eso a mí me consta, he estado con gente que así lo ha confesado: “yo me siento mucho más cómodo escribiendo pequeñas obras en conjunto”

E: más que elaborar.

AM: o mantener el discurso.

E: La siguiente pregunta surge desde la perspectiva de la docencia, ¿Cuáles serían aquellos procedimientos técnicos que tú, eventualmente, le pedirías a un estudiante que tuviera presente en la construcción, en la “poiesis” de una microforma? ¿le sugerirías que revisaran los referentes históricos? ¿cuál podría ser tu exigencia al respecto?

AM: Bueno en términos generales yo creo que, si el estudiante decide hacer una micropieza o una obra de una envergadura mucho mayor, quizás se podrían mantener ciertos criterios semejantes. Creo que en el momento de componer una obra, considero que siempre es importante tener presente lo que se quiere lograr, tener cierta estructura y cierta dramaturgia, y un camino más o menos delineado, un bosquejo, que va desde este punto a este otro. Es decir, tú puedes tener una idea central, y que en el momento en que estás construyendo la obra en sí, está a veces, mágicamente, te pide algo que tu no tenías contemplado desde sus inicios. Aquí tú empiezas a manipular, a buscar un nuevo procedimiento, y empiezas a encontrarte con ciertas sorpresas que no tenías establecidas y hacen que te desvíes de ese camino principal, pero, en algún momento, tienes que volver a ese camino principal que te habías trazado, la dramaturgia.

Ahora ese discurso, esa idea que tú puedes tener, por ejemplo, hay una persona que me dice “ya yo estoy trabajando con este acorde y este acorde va a ser mi acorde semilla y con este procedimiento ¿cómo puedo generar nuevos acordes a partir de este?, bueno, puedes usar esta forma, o esta otra, esto lo puedes trabajar horizontalmente, etc. Puede haber muchas posibilidades, muchas variantes, ahí tú lo vas creando”.

En una pieza de media hora, de una hora, tú puedes lograr eso, y en una pieza de cincuenta segundos también lo puedes lograr, hay similitudes. Por ejemplo, una vez estuve en Dresden con Brian Ferneyhough estaba dando un simposio, unas charlas. Ahí había músicos que tocaban sus piezas y las iban explicando. Después había unos conciertos con esas músicas. Después de terminada sus charlas fuimos a tomar cerveza, ahí me contaba que en la primera clase de composición juntaba a todos sus alumnos y les pedía: “escriban una obra para orquesta que dure un minuto y tienen una hora para hacerlo” y los alumnos en una hora componían una obra para orquesta que durara un minuto; una vez que terminaban les decía: “ahora compongan en un minuto una obra de orquesta que dure una hora”.

E: ¡Vaya!

AM: Es posible. Bueno, no sé si el minuto, sesenta segundos, pero hacer una obra como de un minuto o sea con qué elementos estás poniendo ahí en juego. Tienen que ser mínimos, que te permitan en poco tiempo hacer eso Ahí tienes tú la fantasía del tipo como algo un tanto escabroso y que en apariencia se ve como un imposible, quizás es posible jugar con ciertos elementos, entonces está el fenómeno del tiempo, cómo tú estiras algo y cómo tú lo acortas. Y puede ser que se use el mismo procedimiento, pero con la diferencia de que duró diez segundos o una hora, pero la “cocina”, las fantasías, las posibilidades pueden ser infinitas y pueden ser las mismas tanto para una obra mayor, como para una obra menor. Entonces, a mí la verdad, me cuesta pensar, ya, vamos a hacer una micropieza ahora hay que tener esto o aquello, y si vamos hacer una obra mayor hay que tener estas otras cosas, creo que para ambos casos se puede jugar con el mismo rayado, la misma cancha; simplemente, está el concepto del tiempo.

E: que es lo que varía.

AM: Tienes que acortar los acontecimientos y ese procedimiento es válido para todas las obras, puede ser válido para todas las obras.

Entrevista a Jorge Pepi-Alos

Entrevista al compositor, pianista y profesor, Sr. Jorge Pepi A., de nacionalidad chileno-argentina. 20 de octubre de 2014, en Santiago de Chile.

Entrevistador: ¿Has compuesto micropiezas alguna vez?

Jorge Pepi: Si

E: ¿Cuál ha sido tu motivación para construirlas, para componerlas?

JP: Para mí la micropieza es uno de los fundamentos de la composición a la base, porque la estructura, la micropieza está incluida en el gesto, o sea, si tomamos como ejemplo a Webern, la obra no se desarrolla porque se contiene a sí misma en el gesto. La estructura que viene después cuando la obra crece es más bien intelectual, o si no, es básicamente formal y formal en lo básico, o sea, si yo soy joven y estoy empezando a componer y escribo una enorme obra, va ser generalmente porque me baso en algo extra musical, como un texto, una obra programática o en una estructura ya preestablecida que me ayuda, el problema de los comienzos de la composición, para mí la macroforma de los comienzos de la composición significaría una problemática, porque tiene que ver con la capacidad intelectual del compositor, y la microforma está directamente relacionada con el impulso del compositor, por eso me llamo la atención que muchos colegas especialmente Matalón cuando vino como profesor invitado, insistió a los jóvenes que tenían que hacer micropiezas, cosa que está un poquito pasado de moda acá en la Universidad de Chile, porque los jóvenes quieren hacer enormes obras, y que se pierden en un meandro de ramificaciones que no van para ningún lado muchas veces, en vez de concentrarse en, justamente, estimular el impulso que tiene la gente joven sin echarlo a perder con la falta de madurez para desarrollar la macroestructura.

Eso lo tengo muy claro, o sea yo he escrito mucho más micropiezas cuando era joven que posteriormente. Por ejemplo, compositores como Webern, Chopin, Hugo Wolf, Schumann, son maestros de la microforma, tenemos miles de casos y compositores que pueden hacer tanto una cosa como la otra, y es porque saben aprovechar el impulso que tiene un gesto sonoro o una idea musical en sí misma, sin necesidad de justificarla con una estructura temporal. Según los espectralistas, y especialmente Grisey, lo pone muy en claro, es bastante artificial esa estructura temporal puesto que, según él, y yo le encuentro bastante razón, es casi imposible que la memoria sonora vaya dándose cuenta de lo que está pasando dentro de una obra abstracta; uno se da cuenta cuando ya la tenemos asimilada, o sea, reconocemos el segundo tema porque sabemos lo que es una sonata pero si no, no, y nos confundimos con el segundo tema de una sonata con el B de un rondó hasta que vemos un desarrollo o sea que eso es utópico e implica una cultura formal de la música en el fondo. Grandes compositores como Schubert, sinceramente desde mi punto de vista absolutamente personal, las grandes formas de Schubert son mucho más vánales que las obras más cortas, porque se obliga a desarrollar la macroforma. Para mí la microforma es fundamental en el principio de la composición, ahí está el impulso del compositor, alguien que no puede hacer una microforma no tiene un impulso creativo. Eso es, tú me conoces sabes que soy extremo, ¿no?

E: Claro que sí.

JP: Bueno todo lo que decimos es personal a la base, simplemente, que a veces no nos animamos a decirlo.

E: Si claro, eso es cierto.

E: ¿Cuáles crees tú que deberían ser los procedimientos técnicos en la construcción de una microforma?

JP: Uy! Es como hacer una clase de composición.

E: Pero ¿cuáles, tu dirías, que son los elementos fundamentales para poder entender una microforma? pensando en las figura de Webern, Kurtág o Schpalinger.

JP: ó Schumann.

E: así es.

JP: Que hace macroformas con microformas.

E: Pero no son las microformas a la manera de los "Microludios" de Kurtág, que lo son realmente.

JP: Si, sí, sí....

E: Que son como el súmmum, por decirlo de alguna manera así.

JP: Bueno, pero trata de pensar, ¿tú has leído los procedimientos técnicos de Kurtág? corresponden a lo que te digo, Kurtág es una persona impulsiva, no sé si interpretas bien impulso como algo positivo, no alguien que se tira encima de algo y que no lo maneja, si no que hablo de la energía creativa. Kurtág es absolutamente contrario a enseñar la composición, el no hizo ni una sola clase de composición en su vida, el encuentra que eso no se enseña, punto. Corresponde a su manera de escribir, que es una manera de escribir donde la técnica es accesoria; en principio una persona genial no necesita desarrollar la técnica, porque la va a desarrollar con respecto a sus propias necesidades, los que necesitamos desarrollar la técnica es porque tenemos falencias y la técnica nos va ayudar a desarrollar las ideas. Pero alguien como Kurtág, no creo que haya estudiado nunca composición, en el fondo Boulez tampoco lo hizo, a pesar de que se transformó en una persona híper-ultra intelectual y formalista. Se desarrolla desde el interior eso, cuando empezamos a pensar desde el principio, a estructurar las ideas y dar técnicas yo lo considero importante, si ya hablamos desde ese punto en los jóvenes, en los que están estudiando, nada más que como ayuda para desarrollar la idea que ellos ya tienen en el fondo.

No puedo hablar de Webern porque era una persona muy hermética y no se sabe mucho de su manera de pensar, pero puedo hablar de Kurtág porque lo conozco personalmente un poco, él es una persona que es contrario a desarrollar una cierta técnica, o sea la técnica es nada más de lo que existe, porque la técnica está y se va mejorando, pero ya hay una base técnica, aprovechar lo que necesito y utilizarlo según mi propia creatividad y por eso va a ser diferente que la técnica de otro. Ahí tenemos la diferencia entre alguien como Messiaen que desarrollo su propia técnica, no es de nadie la técnica de Messiaen y los alumnos de Messiaen que escriben como Messiaen pero menos bien, uno solo se salvó que es Grisey porque los otros sabes que Stockhausen y Boulez no son alumnos de Messiaen, ellos hicieron el curso de análisis de Messiaen, y él empezó a enseñar composición después a un montón de Japoneses, gente que le interesaba y que ya eran famoso como Takemitsu que tiene su personalidad que a veces se parece a Messiaen, a veces no lo puede evitar. El único que desarrollo su propia manera de componer y que no tiene

nada que ver con Messiaen es Grisey, todos los otros son Messiaen de segunda. Lo que muestra esto es hasta qué punto lo importante para Messiaen no era mostrarles la técnica a los alumnos, si no que ser una persona con personalidad muy grande que hubiera extendido o hubiera estimulado la creatividad latente en sus discípulos en el fondo.

Pero yo considero que justamente la micropieza tiene que ser propuesta por el que la compone para poder mejorarla técnicamente, pero no componerla después a través de una técnica, es muy complicado lo que te digo, y es muy difícil para mis alumnos.

E: Ok, si entiendo, pero mirándolo desde esa perspectiva, si tú le dices a uno de tus alumnos de composición, compón una micropieza, ¿Cuáles serían aquellos elementos, técnicos, si pudiéramos hablar de elementos técnicos o que caracterizan a la microforma propiamente tal? ¿cuáles podrían ser aquellos? Por ejemplo, si tú le pides a un alumno constrúyeme una sonata, todos sabemos cuál es el “plan sonata”, tema A, puente, B, desarrollo, formulas cadenciales, etc.

JP: Bueno lo primero que hago, no te va a servir para nada como respuesta, porque en el fondo voy a ver qué, cuál, lo que yo consideraría una debilidad, una falencia en lo que me propone para poder hablarle de ese fenómeno para que lo pueda mejorar a su manera, o sea que no tengo una formula.

E: Pero igual el concepto de microforma estaría presente de todas maneras.

JP: Si, pero como una forma en sí misma.

E: Ok.

JP: El concepto, si tu analizas Kurtág no hay una “forma microforma”.

E: No.

JP: No, no hay una estructura preestablecida.

E: No, por supuesto que no.

JP: Puede haber una sola nota, sin que sea una broma porque Ligeti tiene las “Tres Bagatelas para Piano” que son bromas, una es una redonda con un calderón, la otra es una redonda y la otra es una blanca con un silencio, eso es un concepto, simplemente.

E: Si.

JP: Bueno, él tiene mucho sentido del humor.

Pero Kurtág cuando escribe un microludio de una línea con una sola nota, no es una broma, tiene un contenido expresivo impresionante, tiene un desarrollo sonoro, por supuesto que está en la base de la música, pero no hay una estructura para poder hacerlo, en principio; porque la microforma a la base no tendría que tener un desarrollo, entonces cuando la microforma empieza a desarrollarse se puede empezar a hablar de las ramificaciones de la temporalidad de la música. Para mí la temporalidad es la estructura, es la forma, porque la música se desarrolla en el tiempo formalmente. Si comparamos la microforma con la literatura, sin hacer una comparación que sea literaria en sí misma, la microforma sería el cuento. Un cuento tiene que ser lo más fulminante posible, puede tener dos páginas como quince, pero sí lo hizo media página más larga de lo que necesitaba el escritor, se le fue la energía que tiene el cuento, y por otro lado, no tiene que ser bicéfalo ni ramificado, o sea un cuento tiene que tener una sola direccionalidad; en cambio la

novela es un tejido estructural monstruoso que depende por supuesto de la intelectualidad del creador, porque no se puede crear una novela como “Los Hermanos Karamazov” o “Rayuela” simplemente porque se te ocurrió, ahí hay todo un concepto que se desarrolla, todo un trabajo técnico. Entonces si partimos de la microforma, que sería nada más que un gesto como en Kurtág, desde el momento en que la persona empieza a desarrollar ese gesto, empezamos a desarrollar una estructura. Hay muchas maneras de hacerlo, aquí me niego absolutamente a tener una fórmula básica. Es muy diferente cuando se está estudiando, como hacíamos antes en teoría y solfeo que teníamos que hacer un pequeño A-B-A, construir una frase melódica, que teníamos que hacer un ritmo, y no éramos compositores cuando hacíamos eso.

Yo cuando empecé a estudiar composición con un compositor de provincia yo (soy de provincia) me empezó a hablar de la música, sobre la música que yo estaba componiendo ya, y no me enseñó a hacer una frase con una respuesta, eso para mí todavía no es composición, eso para mí es teoría, teoría como se enseñaba antes. El compositor por más joven que sea es la persona que puede traer una idea ya escrita, o pensada o tocada, y que esa idea tiene un valor estético, o relativamente estético, que puede ser relativamente intuitivo. Nada es 100% intuitivo, porque si agarramos un pigmeo del Congo y lo ponemos en el conservatorio de París lo único que se le va a ocurrir es su propia cultura, y hará algo que tiene que ver con su propia cultura, no se le va a ocurrir un microludio a la Kurtág, pero después de un tiempo puede relacionarlo y ya se transforma en otra cosa. Carl Jung considera que la intuición es el equivalente del instinto en los animales, entonces esa intuición no la podemos considerar que es algo que cayó así del cielo. Desde mi punto de vista y desde el punto de vista de Jung, porque él es psicólogo y no simplemente teólogo, sino que es algo que puede venir atado, como que puede venir en el subconsciente de la persona ante que pueda ser consciente de lo que está haciendo.

Y te doy un ejemplo, un amigo en su niñez se escondía bajo el piano a los dos años, mientras su papá ensayaba los cuartetos de Bártok, él no sabía lo que era un cuarteto de Bártok en ese momento, pero estaba escuchando. Yo tengo obras de él, de cuando era un niño con 7 años, que se parecen a Bártok ¿quién se lo enseñó? Nadie. Simplemente es lo que yo le llamo el coeficiente musical, el coeficiente sonoro que desarrollamos, que es un coeficiente intelectual que está relacionado con la percepción del sonido.

Por eso componemos lo que oímos y desgraciadamente oímos un montón de basura hoy en día, ruidos, música que nos ponen obligatoriamente, entonces ese coeficiente puede sufrir. Te doy otro ejemplo que es universal cuando Charles Ives escribe “Central Park in The Dark” en 1904. Hay dos músicas que se superponen al mismo tiempo ¿Qué es lo que pasa?, nos damos cuenta de que cuando niño su papá era el que organizaba la música en el pueblo, era chifladito, y hacia entrar el coro por un lado de la avenida y la banda por el otro y se juntaban en la plaza, y el niño había oído eso. ¿Qué pasa con Mahler? Mahler tiene esa mezcla de música judía con música austriaca, porque ese es su coeficiente sonoro.

Entonces desde el momento que el micro compositor, que sería la persona que está empezando a componer sus primeras composiciones, que como dice Miguel Letelier que había ganado un premio a los ocho años, pero claro si su papá era compositor, todos los compositores de Chile iban a su casa, por lo tanto, siempre estuvo escuchando música, desde muy temprana edad. yo también tengo una pibecita que cuando tiene siete años, ahora pregúntale a alguien que escriba a los siete años, es raro, pero bueno eso salió solo, desde el momento que hay eso se empieza a desarrollar una intelectualidad que se dirige hacia estructurar temporalmente la música y eso para mí tiene una relación mucho más intelectual y se puede empezar a organizar, desde los dos polos

que te dije, el polo tradicional que sería empezar a trabajar con formas, con formas que son ya preestablecidas e incluir la idea dentro de la forma a ver si se siente cómodo, o si no desarrollar estructuras que tengan que ver con el potencial que tiene el gesto en si mismo que sería una composición ya a la “Debussy” y que en parte se dirige hacia una manera de pensar improvisativa, que sería la base de la composición.

JP: El hecho de escribir todos los días obligatoriamente como hacia César Frank o como hacia, mantienen un nivel, que por más que no sea creativo puede estimularlo. Contrariamente, si tú te dejas nada más que por tus impulsos intuitivos, de pronto no tienes ganas de hacer nada, como le paso a Rossini que dejo de componer. Bueno, por qué no, si no tenía ganas. Son distintas maneras de ver el mundo de la creación. Componer todas las mañanas no te va hacer un gran compositor, César Franck tiene obras pésimas porque él tenía que terminar todas sus ideas y sus cosas. Hace poco escuché un poema sinfónico que daba risa, al lado de obras fenomenales que tiene ¿cómo pudo hacer una modulación así?, ¿cómo pudo hacer una transición así, una orquestación tan mala? Porque como estaba tan poco inspirado, una palabra que no le gusta a la gente, pero que es fundamental, que tiene que ver con el impulso creativo, la inspiración, o sea, con la necesidad de estar inspirado, es tener necesidad de hacer algo, entonces escribe unos bodrios de repente; y hay otra gente que se reserva para el momento y que reconoce el momento en que tiene ese impulso; y que puede ser autodestructivo también, como le paso a Manuel de Falla que no se sabe nunca si fue por problemas políticos sociales, porque él se fue de España con Franco, pero bueno, no tiene porque afectarle tanto, pero que en un momento dado dejo de escribir y trato de escribir la Atlántida durante quince años y no la termino nunca. Y no tiene nada que ver con locura porque Scriabin está loco, estaba haciendo el misterio y el misterio era algo que no se podía escribir, así que por más que no se haya muerto joven no lo hubiera escrito nunca, en cambio Falla estaba escribiendo una obra que tampoco hubiera sido buena porque las partes quedaron menos buenas de lo que hacía más joven y no tenía más impulso porque lo podemos tener en un cierto momento y punto, ¿Por qué no? Y...

E: Si, es interesante eso no.

JP: Claro, eso es muy, muy...

E: Sibelius también deja de componer o el mismo Ives deja de componer también.

JP: Claro, completamente. En cambio, otros que les cuesta el principio, las obras de Bartók antes de los treinta años son malas, son francamente como Liszt de tercera y con algunas disonancias que no tienen lógica y de repente encuentra un discurso y encuentra una energía y hasta las últimas, se estaba muriendo y estaba escribiendo obras geniales, así como Beethoven, Beethoven es el ejemplo ¿no?

E: Claro.

JP: Que no decae para nada, no.

E: No, va en ascenso.

JP: Pero ahora están descubriendo que Bach escribió la mayor parte de las obras de quince años y que tuvo momentos de depresión totales y diez años que no escribió una sola nota y que obras que corresponden a ciertos periodos son francamente insoportablemente malas y eso no se sabía y cosas así, por ejemplo, por eso la técnica para mi tiene que estar al servicio de la necesidad, por eso, si no estudiemos teoría de la música, entonces sabemos un montón de cosas no en el fondo

si yo, ahí un chico que tiene problemas de eso no me dijo “mire si hubiera una licenciatura en orquestación, yo la hubiera hecho”, porque él sabe que lo que compone se parece a lo otro y le encanta recrear las obras de los otros y lo hace fantásticamente bien, pero no tiene ninguna imaginación creativa, entonces las obras se parecen a los compositores que ya existen y él lo sabe no, bueno y es su manera de componer, o sea y él tiene razón tendría que haber habido una opción para que yo pudiera hacer algo sin que me obligue, porque le va mal en los exámenes porque le decimos eso en el fondo. Es súper variado para mí, yo soy partidario de esa variedad.

E: Ok.

Entrevista a Erin Vargas

Entrevista al pedagogo, compositor, Doctor en Cultura Latinoamericana y del Caribe, Sr. Erín Vargas de la Universidad de Venezuela. Septiembre de 2014. Heredia, Costa Rica.

Entrevistador: ¿Has compuesto alguna vez micropiezas o microformas musicales?

Erín Vargas: Si, de hecho son como una especie de obsesión. Hubo un momento en que me plantee lo siguiente, me obstiné de escuchar repeticiones en la música, y música larga para mí era como una especie de tortura, por qué si vas hacer largo tienes que repetirlo tanto, yo lo tomaba como una ofensa a mi inteligencia, pero ese era un momento cuando estaba iniciándome en la composición, entonces hubo una frase que yo leí y que decía, “Es mejor con poco decir mucho”, entonces yo se lo apliqué a la música y dije “yo voy a tratar de hacer piezas de pocos minutos, pocas notas, no acordes porque eso si cambiaba, pero con pocos elementos donde yo pudiera decir lo más que se pueda, y el que lo escuche, quiera escuchar más, que lo vuelva a escuchar y que quede con las ganas de volver a escucharlo”.

Hubo un momento que hasta me asusté porque tenía tantas cosas pequeñas que dije, entonces ahora será que no puedo componer algo largo. En un momento, me invitaron a hacer un musical para radio y me dijeron, pero necesitamos músicas más largas, entonces apliqué el sentido de la repetición, de la variación, y muchas otras cosas más. Sin embargo, siempre me han fascinado las obras pequeñas y eso me llevo a pesar de que debo investigar más y que mis piezas no son piezas con la estructura del haiku japonés, pero las he bautizado así, pero no tienen la misma estructura, pero es eso una pieza muy breve que tenga comienzo, desarrollo y final, y que deje como una “píldora de sonoridad” en la mente de la persona y que diga “oye quiero volverla a escuchar”.

E: Ok, aquí me hablas de tu motivación para la composición de micro piezas, ahora, ¿qué procedimientos técnicos tuviste presente para la composición de tu propia música?

EV: Básicamente en la miniatura lo que trato de hacer, técnicamente hablando, le doy su inicio. El inicio es algo, en mi caso, tal vez, son los acordes más sencillos, los acordes que más me gustan pues, me gusta mucho trabajar con las séptimas, con las novenas; generalmente las hago tonales muy pocas cosas microtonales o atonales. El segundo paso es empezar con un desarrollo y la complicación armónica, es como que me fuera a otro ámbito, se trata de alejarse de la armonía de la tónica y luego un regreso forzado, otra vez a la tónica.

E: entonces, básicamente tonales.

EV: Tonales la mayoría y bajo este principio, cercanía y lejanía del centro tonal, y las cosas más interesantes en el medio y luego regreso, posiblemente, no tan inesperadamente, regreso al inicio. Generalmente son treinta segundos, quince segundos, la verdad que son muy cortas. Ese es el principio técnico por decirlo así.

E: ¿Y en lo atonal?

EV: Si lo he hecho y eso ha sido otra forma de explorar, es el caso de la serie dodecafónica, y muchas veces he hecho piezas con cuartas. Pero de esas no tengo muchas, tengo más de las otras. También agregaría micropiezas con música concreta y aleatoria para ser ejecutadas con el

público, músicas muy cortas, un minuto como máximo, pero tienen la misma estructura: comienzo, desarrollo, clímax y final; generalmente, con la forma que rememore una A-B-A.

E: Ahora ¿me podrías decir si existe para ti algún referente o varios referentes en la práctica de la composición de la microforma?

EV: Sí, yo una vez, escuché algo que en mi juventud me llamo la atención, la pieza más corta del mundo. Es de un compositor, no sé si era de jazz o de rock pero la cuestión es así: "This is the shortest sound in the world", eso es todo. Escuche eso y me dije está un poco corto, me llamo la atención que este señor hiciera cinco segundos de música. También me llamo la atención lo de "vals del Minuto" de Chopin, que no dura un minuto ni mucho menos, solamente creo que fue Bugs Bunny que lo toco en un tiempo menor. Y bueno, algunas piezas de Kabalevsky, sus ejercicios cortos y algunas piezas del Mikrokosmos de Bartók, eso también me gusto. Si embargo, creo que los referentes más importantes fueron los haikus japoneses, decir mucho con pocas cosas. De hecho, la poesía que más me gusta, la poesía más significativa: ocho líneas que son un mundo. Bueno, también leo obras más extensas, pero de esas que son concentradas, que con cinco frases te dicen y te dejan pensando. Eso es lo que yo quisiera hacer en música, pues para mí eso sería una maravilla, esos son los referentes que yo uso.

E: Ahora pensando en el auditor ¿cuál sería para ti la información que tu pudieras entregarle, para que pudiera entrar en tu mundo, en tu propia estética? ¿cuáles serían los elementos que pudieran ser importantes para que el auditor los tuviera presente ¿hay alguno o no hay ninguno?

EV: En el caso mío, pienso que una obra debe hablar por si misma, sin que uno tenga que ir dando tantas explicaciones, y que el auditor sea libre de interpretar. Ahora las veces que yo he tocado o le he mostrado alguna miniatura a la gente, me han preguntado, ¿y lo demás? bueno, no hay más, si quieres lo volvemos a escuchar. Bien, vuélvelo a poner, entonces, lo vuelvo a poner, pero, yo no les digo, esto es tal cosa. Ahora voy a escribir un set de piezas muy cortas para coro, y el público tendrá que ver qué es lo que hace con eso. Esto es como una pequeña suite o una microsuite. Yo me siento muy cómodo con este formato de miniatura, sin embargo, no me gustaría explicárselo con muchos detalles a la gente, mira esto es una pieza corta como un poema corto y disfrútenlo, pero, realmente, no me gustaría explicarlo.

E: Ok, o sea no hay nada que tú, no hay nada, que si yo por ejemplo leo un "HAIKU" si yo sé que voy a leer un "HAIKU" ¿no? De alguna manera yo me predispongo ¿no? Naturalmente uno se predispone, a voy a leer un "HAIKU" o incluso un GRAFITI ¿no? Un GRAFITI de baño, de alguna manera el contexto te ayuda un poco a más comprender ¿no?, entonces un poco por eso, a eso apuntaba la pregunta o sea digamos, no hay una manera de ambientarlo previamente a la música, a lo que tú quieres mostrar.

EV: Así es, yo simplemente le digo que es una miniatura, bueno de hecho tú la llamas así miniatura.

E: ¿Qué esperas del auditor en este caso? ¿esperas algo?

EV: Me he dado cuenta de que cuando a la gente le pones una pieza larga, empiezan a dispersarse, no te escuchan la pieza realmente, entonces, eso fue una de las razones por la cual me dije, voy hacer algo que sea concentrado, y que la persona en esos treinta segundos le aplique el máximo de atención. Eso fue una motivación y por eso pienso que el público escuche con la máxima atención esos treinta, segundos o ese minuto, aunque de un minuto para arriba ya es otra cosa.

E: Ya es otra cosa sí, una pieza. Si, ok.

EV: No se si respondí esa última pregunta.

E: Si, si, si, si, si. Ok. A ver es que ya me has respondido todo, todo lo que quiero saber por lo menos desde tu perspectiva ¿no? Por ejemplo, a ver, hay obras ¿Cómo podría decirte?, ¿Qué te sucede a ti? Te acuerdas de las cinco piezas para la orquesta de Anton von Webern, las cinco piezas, el opus 10. Te acuerdas de que son una pieza para una orquesta de cámara con distintos instrumentos y que en realidad las piezas deben durar las más cortas no se diecisiete segundos o alguna obra de Kúrtag.

EV: A Kúrtag no lo conozco.

E: A Kúrtag no lo conoces.

EV: No.

E: Él es húngaro y mucho tiempo vivió en Alemania y ahora hay un compositor más contemporáneo también que es alemán Spahlinger que también trabaja la microforma y ellos tienen o los microludios de Kúrtag, los microludios porque él escribe, es muy interesante eso como él los define, entonces yo por eso te preguntaba, porque si tienes alguna, los

E: Cuando uno va a una sala de conciertos y sabe que va a escuchar una sinfonía de cuatro movimientos, uno como auditor, de alguna manera, se predispone a escuchar una obra de mediana duración. ¿Cómo podrías preparar al auditor que va a escuchar micropieza, sin tener idea de lo que es una micropieza realmente? ¿lo expones directamente?

EV: Si. Directamente

E: Y él tendrá que vérsela con ello.

EV: Bueno, claro, ahora cuando la pieza se llama miniatura ya la persona sabe que es corta.

E: Exacto.

EV: Hice en concierto una pieza para guitarra, contrabajo, dos flautas y vibráfono, eso duró menos de un minuto. Una pieza tipo "blues", que era como un homenaje a los negros.

E: ¿tonal?

EV: Si, era tonal.

E: ¡Ah! Y vibráfono y la última pregunta que te haría, tú crees que la música o para ti más bien ¿Qué es, en tu proceso compositivo?, ¿Qué representa para tí? La música en tu proceso.

EV: La música o...

E: Para ti en el proceso compositivo propiamente tal.

EV: ¿Qué representa la música?

E: Claro, representa algo. Quiere decir algo, quiere o no quiere decir nada.

EV: Muy bien, te entendí ok. Es muy versátil en el sentido en que hay música que yo hago que es música programática, o sea música que quiere decir algo visual ¿no? Por ejemplo, esta pieza que viste al final es una pieza donde bueno lo visual es la partitura y los sonidos salen espontáneamente del público y, pero hay una imagen que como que domina ¿no? Nunca he conseguido un público que haga algo totalmente contrastante a la imagen que se ve, vale ok, eso se vale, pero dentro de la música ya no tanto vamos a decir aleatoria si hay veces en los últimos tiempos que he estado muy metido con la parte del texto, donde el texto, la música sigue al texto o sea es mucho de music painting, como es que lo decimos en español hay un término que le dicen...

E: Mmm... ¡Ay! No sé cómo le dicen pintura sonora, no sé en ese sentido.

EV: Bueno ahorita me voy acordar. Si, si o text painting donde la letra, tú haces la letra, la música acompaña a la letra por ejemplo si hay alguien escondiéndose en la letra por ejemplo hay una pieza que yo hice que se llama Coplas donde dice "Me expuse a colear un toro" ¿no? A enfrentar un toro para demostrar mi brío, el coro estaba en Valencia y yo en Caracas escondido, entonces esas partes la hacen, las contraaltos y claro la melodía está escondida porque el tipo se fue me explico entonces todo el mundo me dice, unos directores me dicen, pero es que no se escucha porque las contraaltos, pero yo digo es que no esa es la idea, que se esconda, porque en el texto dice que se esconda ¿no? Bueno y una de las más obvias dicen que el mundo se acaba y hay un periodo de silencio allí y luego no sabemos cuándo y repiten, pero no sabemos cuándo y vuelven a repetir, pero no sabemos cuándo y vuelven a repetir, pero no sabemos cuándo, hasta que el público se angustia hasta que se termina y nadie sabe cuándo se va a terminar, entonces ese tipo de cosas la parte del texto estoy muy metido en eso porque para mí bueno es el contexto visual.

Mira las últimas piezas que hice son una, sabes que mi hija se fue a vivir ya su vida de adulto ¿no? Y uno queda solo y eso para mí fue desgarrador o sea entonces yo lo tuve que sublimar por la música y la música está plagada de cosas, o sea la música sigue al texto entonces por ejemplo si yo hago, digo que ha dejado un hueco en mi corazón entonces la armonía no tiene tercera, entonces eso hueco o sea son cosas que desde el renacimiento se vienen haciendo ¿no?, pero en ese caso si son ahora, hay muchas piezas que no tienen nada que ver y son etéreas y me gusta y la sonoridad y ya, pero hay una que es una miniatura que se llama "Preludio para un Río" que esa si es totalmente, se trata de que se vea el río, o sea que suene el río, entonces es una cosa muy arpegiada, son connotaciones pero uno muchas veces quiere hacer una obra visual o una obra así y hay piezas que son totalmente abstractas que no tienen nada que ver con nada solamente bueno me gusta la sonoridad y ya lo que sea, más música pura, o sea pero si es mucha, mucha cosa, hay una lista que es una persona muy interesante.

E: Bueno y lo último que te pregunto en realidad se me acaba de ocurrir también ahora, pero en el fondo Stravinski decía que la música no quiere decir nada ¿no? Este según Stravinski decía ¿no es cierto? Que también la música no quiere decir nada y a diferencia de Rabel que él no entendía la música sin ¿no? Con una carga expresiva en particular y que transmitía ¿no? Diríamos que eran como dos grandes o unas cosas que se oponen de alguna manera, si la música quiere decir algo tal vez en Rabel claro que si él pretende decir. Bueno tú finalmente te quedas con Rabel...

EV: Bueno, son dos grandes maestros que yo admiro y oye son, todos hemos aprendido de ellos.

E: Ahora ¿Tú le crees a Stravinski?

EV: No, no, no lo creo.

E: Ah! Yo tampoco.

EV: Especialmente cuando estuvo haciendo todos esos “_____”.

E: Si, claro.

EV: Yo pienso que él lo dijo porque, no sé en qué contexto ¿no? Pero nunca le he entendido esa frase porque lo que él hace en la vida real o sea es totalmente dentro de un contexto hasta emocional, entonces desde el pájaro de fuego, la misma consagración de la primavera, la historia de un soldado porque usa un tritono cuando está el diablo, me explico, si es o sea ¿Por qué?

E: Claro, por ejemplo.

EV: O sea son connotaciones que vienen desde el renacimiento, si no significan nada no lo haría, entonces nosotros podemos mismos meternos dentro de la obra de Stravinski analizarla y le tumbamos ese argumento. Ahora, bueno él puede decir es que yo lo pienso como una cuestión totalmente mecánica y no sé qué, pero eso no, yo estoy más con Rabel desde el punto de vista de esa opinión ¿no? Que uno como músico sabe que tiene fuerzas emocionales que uno las manipula, que uno como compositor las manipula, las dirige y eso es lo que te llena el corazón porque el total la música es el idioma que va Claudio, que habla directo a tu emoción al corazón, o sea en música tú escuchas inmediatamente o tienes una interface ahí victoria o no sabes porque te hace llorar, no sabes porque te pone de mal humor, no sabes porque te recuerda cosas, o sea porque va directo a tu emoción entonces es una de las artes más directas al subconsciente humano ¿no?, entonces pienso que estoy más de acuerdo con Rabel que con Stravinski.

E: Bueno, eso es todo Erín.