



UNIVERSIDAD DE CHILE  
FACULTAD DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE MÚSICA  
ESCUELA DE POSTGRADO

---

SOL CREPUSCULAR  
Confluencias y Aprendizajes

Tesina para optar al Postítulo de Especialización en  
Composición Musical

JORGE IGOR CÓRDOVA RIVEROS

Profesor Guía: Rolando Cori Traverso

---

Santiago, Chile 2016

## ÍNDICE DE CONTENIDOS

<b>RESUMEN</b>	3
<b>INTRODUCCIÓN</b>	4
<b>1. ANTECEDENTES</b>	5
<b>2. ORIGEN DE LA MÚSICA DE “SOL CREPUSCULAR”</b>	7
<b>2.1. ANÁLISIS DE CONCEPTOS</b>	9
2.1.1. El Amor	9
2.1.2. El Crepúsculo	11
<b>3. DESCRIPCIÓN GENERAL</b>	13
<b>4. DESCRIPCIÓN DE LOS MOMENTOS MUSICALES</b>	15
4.1. Preludio de Sol	15
4.2. Mirlo	16
4.3. Tema de Amor	16
4.4. Anochecer	17
4.5. Crepúsculo	18
<b>5. EVOLUCIÓN DESDE LO DRAMÁTICO A LO MUSICAL</b>	19
<b>6. EVOLUCIÓN DESDE EL “YO” A LA MÚSICA</b>	20
<b>7. DE LA MÚSICA AL “YO”</b>	24
<b>8. ANÁLISIS TÉCNICO-MUSICAL</b>	27
8.1. Análisis del “Preludio de Sol”	31
8.2. Análisis de “Mirlo”	37
8.3. Análisis del “Tema de Amor”	41
8.4. Análisis de “Anochecer”	46
8.5. Análisis de “Crepúsculo”	57
<b>9. CONCLUSIONES DEL ANÁLISIS TÉCNICO-MUSICAL</b>	62
<b>10. CONCLUSIÓN FINAL</b>	69
<b>11. BIBLIOGRAFÍA</b>	71
<b>12. ANEXOS</b>	
12.1. “Sol Crepuscular” (texto del monólogo)	72
12.2. “Sol Crepuscular” (partitura)	79

## RESUMEN

El presente trabajo tiene como propósito dar cuenta de mi proceso personal con la composición musical, y cómo una serie de factores paralelos a mi formación académica, permitió que distintos caminos confluyeran en uno solo, dando vida a “Sol Crepuscular”, una obra musical de carácter programático que está basada en el monólogo del mismo nombre y que fue inspirado en la trágica vida de Tamara Sol Farías Toledo.

Para llegar al resultado final de la música, se procedió con un intenso trabajo reflexivo y creativo entre dos creadores, que conllevó un transitar desde los hechos acaecidos en la realidad, hasta el momento final en que la música toma su propio rumbo, tomando como referente lo presentado en la obra teatral.

Finalmente, se realizó un proceso analítico, tanto de índole musical como extramusical, que permitiera vislumbrar los principales rasgos distintivos de la pieza, así como también permitiera describir mi situación actual como compositor.

## INTRODUCCIÓN

El desarrollo de historias que involucren las más viscerales de las emociones humanas, es en esencia, el factor motivante en la creación teatral de Luis Narváez, director y dramaturgo de la compañía de teatro “Los Cenci”. El desafío de traducir ese cúmulo de ideas al lenguaje musical— particularmente en la historia de Tamara, que mezcla de manera única el amor y la venganza— es el principal motivo conductor de este trabajo. Donde se ponen en juego una serie de elementos que mezclan realidad con ficción, técnica con improvisación y causalidad con azar; para concretar un trabajo que se sustenta y valida a través de estos factores, que son trabajados con exhaustividad para presentar una obra que sea capaz no sólo de interpretar cabalmente la emocionalidad que rodea a una historia, sino que también pueda transmitir esta emocionalidad a quien la oye. Por lo que el objetivo principal de esta obra es el de situarse en un camino intermedio entre la música popular y la de tradición clásica, para que el oyente sea capaz de reconocer este lenguaje como reflejo de la vida de la protagonista: un transitar desde su trágica realidad, hasta lo más profundo de su confuso mundo interno.

## **1. ANTECEDENTES**

Esta obra es fruto del trabajo realizado como músico de la compañía de teatro “Los Cenci”, y la idea de su director y dramaturgo Luis Narváez, de relatar parte de la vida de Tamara Sol Farías Vergara desde su visión. La historia de Tamara parece ser la herencia de sus tíos, los hermanos Vergara Toledo, quienes, abatidos por carabineros en 1985, dieron origen al “día del joven combatiente”. Tamara por su parte, es quien, en un supuesto arrebatado de venganza, disparó en contra de un guardia de una sucursal bancaria, en represalia por el asesinato de Sebastián Oversluij, su entonces pareja, aproximadamente un mes antes.

Los hechos relatan que la mujer, el día 24 de Enero de 2014, se acercó a la sucursal del Banco Estado “Las Rejas” en su bicicleta, a eso de las 9:18 hrs. de la mañana, para hacer fila y ser atendida, sin embargo, desistió antes de llegar a las cajas. Deambuló por el lugar, para después pedirle a Ronaldo Vargas, el guardia, que cuidara su bicicleta, luego se detuvo unos cuantos minutos más cerca de las cajas, para finalmente retirarse a las 10:03. Aproximadamente una hora más tarde, volvió con un revólver sustraído de la casa de unos vecinos, el cual ocultaba en un bolso, y disparó a corta

distancia a la cabeza del guardia, para posteriormente percutar otros tres tiros más, mientras el cuerpo de su víctima se encontraba abatido en el suelo, Tamara tiró su arma y sustrajo la del guardia. Durante su desorientada huida se le oyó gritar la palabra “venganza”.

Para tratar de disimular el hecho, Tamara se acercó a la Comisaría de Carabineros más cercana para denunciar el robo de su bicicleta (que aún permanecía donde la había dejado), sin embargo, su errante actuar y la pronta alerta de lo ocurrido en el banco, permitió a carabineros su detención. La defensa de Tamara Sol alegó que la mujer al momento de ejecutar los hechos se encontraba en un estado conocido en psicología como “estado crepuscular”, el cual se caracteriza por una afectación de la conciencia, además de desorientación sostenida y total amnesia de los hechos acaecidos durante el cuadro<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Tamy Palma Silva. (2015). Herencia de Sangre, de Diario La Tercera, Sitio web: <http://diario.latercera.com/2015/02/08/01/contenido/reportajes/25-183174-9-herencia-de-sangre.shtml>

## **2. ORIGEN DE LA MÚSICA DE “SOL CREPUSCULAR”**

Si bien la crónica relata una serie de hechos de violencia, fue la historia de amor entre Tamara y Sebastián, dentro de este contexto, lo que llamó la atención del dramaturgo. Es así como se genera desde la ficción, un relato que describe los minutos previos al ataque del guardia por parte de la protagonista, momento en que se crea todo un mundo que gira en torno a la ira que la sociedad generó en Tamara. Pero por sobre todo, se apela a la relación con su pareja y su muerte, como desencadenante de la decisión de Tamara. Todo este transitar está acompañado con la metáfora del crepúsculo, que paradójicamente no sólo refleja el estado psicológico por el que habría pasado Tamara al momento de cometer su delito, sino que también parece señalar el destino de la joven, con su paso desde la luminosidad, generada por los anhelos y planes de su relación amorosa, a la sumisión en la oscuridad, luego del asesinato de Sebastián, que la llevó al intento de homicidio del guardia y su posterior encarcelamiento.

A partir de los conceptos de amor y de crepúsculo, surge la primera etapa de este trabajo, en donde se me plantea como primer desafío, el de transmutar una idea perteneciente a otra rama de las artes, como es el

teatro, al lenguaje musical, para lo cual se trabajó junto al dramaturgo en los argumentos antes mencionados, y su idea de cómo deberían funcionar en la música. Para esto se buscó resumir todo lo anterior a conceptos que permitieran generar una “imagen emocional”, construida a partir de la relevancia de estos conceptos para la vida de Tamara, y cómo éstos afectan tanto al dramaturgo como al compositor, desde su emocionalidad y experiencia. Existe también la premisa musical del dramaturgo de presentar una idea musical que se viera fracturada a través del tiempo, pero que finalmente conservara su esencia, ya que esa fue la forma en la que la historia de Tamara se desarrolló. En definitiva, se buscó un proceso de confluencia —entre un hecho de la realidad y su interpretación a través de la ficción en la obra teatral— que permitiera dar un primer ordenamiento respecto a cómo se generaría y presentaría la música. Teniendo en cuenta que los mismos hechos presentan su propio ordenamiento, con la génesis de un conflicto (el asesinato del novio de Tamara), y su posterior desenlace (la venganza a través del ataque al guardia), por lo que a esta cronología se sumaron dos conceptos que se consideraron fundamentales en el devenir tanto de la historia real, como en el de la ficción: el amor y el crepúsculo.



## 2.1. ANÁLISIS DE CONCEPTOS

### 2.1.1. El Amor

Este concepto aparece dentro de un contexto social fuertemente politizado, la vida de Tamara estuvo fuertemente marcada por una familia comprometida con la lucha social, por lo cual encontró en Sebastián Oversluij a un verdadero “compañero de batallas”. Sebastián también transitó por una vida similar a la de Tamara, que le enseñó que la enajenación social, entendida como el exilio y destrucción de los símbolos del poder civil, era la alternativa para alcanzar una sociedad mejor. Su ideología cercana al *nihilismo* lo convirtió en una persona solitaria y egoísta, que consideró como válida cualquier forma de ataque al sistema, lo que lo llevó a su muerte al tratar de asaltar un banco, siendo abatido por un guardia<sup>2</sup>. Este hecho es el que habría motivado la posterior venganza de Tamara<sup>3</sup>.

La relación con Sebastián es representada en la obra teatral a través de la ficción, con la metáfora de su reencarnación en un ave (un mirlo) que visita

---

<sup>2</sup> El guardia que mató a Sebastián no es el mismo a quien ataca posteriormente Tamara, la sucursal bancaria tampoco es la misma.

<sup>3</sup> Blog “Libertadhermesyalfonso”. (2014). Sebastián Oversluij Seguel/Angry, de Wordpress.com, Sitio Web: <https://libertadahermesyalfonso.wordpress.com/sebastian-oversluij-seguel-angry/>

a Tamara con su ala herida. Esto busca envolver toda esta historia de amor en una imagen más onírica, quizás dándole la significación que ni siquiera ellos pudieron darle; quizás dándole la oportunidad a Sebastián de volver a vivir su amor, esta vez lejos del egoísmo y las ideologías ajenas, junto a su “compañera nihilista”. Es este uno de los primeros momentos de inspiración de la música: el desafío de reflejar una relación fatídica, que sin embargo se ve iluminada por una serie de actos divinos<sup>4</sup>. En primer lugar, la reencarnación, que devuelve la esperanza de la protagonista al ver su amor renacido, en segundo lugar, la comunión, en donde ambas almas se reencuentran, y finalmente el sacrificio, acto que permitiría la liberación espiritual de Tamara con la muerte del verdugo de Sebastián (el guardia)<sup>5</sup>. Hay aquí, por lo tanto, una paradoja entre lo humano y lo divino, entre la luz y la sombra, que también se encuentra coincidentemente en el crepúsculo. La música, por lo tanto, debería presentar tanto elementos de lirismo que reflejen lo divino, como elementos de irregularidad, que representen la vulnerabilidad de lo humano. No obstante lo anterior, se debe recordar que todo esta contraposición de dimensiones termina inevitablemente siendo conducida a un momento de abstracción y desequilibrio, que significa el encuentro definitivo de un ser, con el camino que le ha señalado su destino. El amor y la muerte enfrentados, como reflejo del día y la noche, lo que nos conecta con el siguiente concepto de relevancia; el crepúsculo.

---

<sup>4</sup> Entendiendo el concepto “divino” en lo más amplio de su significado, no limitándose a una religión específica.

<sup>5</sup> Aquí entendemos que quizás Tamara sabía que a quien atacaría no era el mismo guardia que dio muerte a Sebastián, y que sólo buscaba un “sacrificio” simbólico de cualquier personaje que representara el poder contra el cual luchaba su pareja.

### **2.1.2. El Crepúsculo**

Como habíamos mencionado, existe una particular confluencia de significaciones respecto a este concepto en la presente obra; por un lado, el estado siquiátrico por el que habría pasado Tamara, conocido como crepuscular. Por otra parte, el crepúsculo mismo como imagen, cuyo simbolismo ha inspirado innumerables veces en el mundo del arte, particularmente en la música, en donde existen un sin fin de ejemplos, tanto en los estilos populares, como en los de tradición clásica. Sin embargo, en estos ejemplos se recurre mayormente al crepúsculo como reflejo de una escena de corte meloso, nostálgico-romántica si se quiere, o bien para simbolizar el momento previo a la oscuridad, como metáfora de algo que está por desaparecer (“El Ocaso de los Dioses” de Wagner). En lo que respecta a la presente obra musical, lo que se pretende es ir más allá, tratando de resumir todas las variantes que nos presenta este concepto, para de esta forma hacerlas “confluir” con la vida de la protagonista. Lo que finalmente se graficaría en la música, con la presencia de dos momentos claramente divididos: el primero que evocara la vida de Tamara y su relación con Sebastián, por lo tanto, de corte más romántico y cercano a lo popular; y un segundo momento que representara el transitar de la protagonista hacia su estado de abstracción psicológica, tras entender que la venganza era el único camino para dar justicia a la muerte de su compañero, el cual trataría los

elementos presentados anteriormente de manera más compleja, acercándolo con las técnicas de la música docta.

Teniendo sentados los conceptos germinales sobre los que se trabajaría, en el siguiente paso se apeló al libreto del monólogo, para buscar momentos que fuesen susceptibles de ser desarrollados a través de la música, y que se asociaran de manera natural a los conceptos ya mencionados, para de esta forma, generar un relato que en su sintaxis fuese capaz de transportarnos a través de dos episodios diferenciales, pero que, sin embargo, el transitar entre ellos fuera lo más natural posible gracias a que entre ambos existen elementos comunes, pero tratados desde distintas perspectivas. Finalmente, se buscó una instrumentación que fuese capaz de alegorizar cada momento seleccionado, con lo que la estructura creativa quedaría establecida, para dar paso a la creación musical.

### **3. DESCRIPCIÓN GENERAL**

La obra teatral corresponde a un monólogo, que a través de la ficción relata los minutos que transcurren desde que Tamara vuelve de la sucursal bancaria en una primera instancia, y “decide” regresar a cometer su venganza. En el libreto se apela a momentos y personajes alegóricos para representar cada estado por los que la protagonista va pasando. Son estos momentos los que sirvieron de base para inspirar las diferentes partes de la música, siendo este transitar lo que le da a la música un carácter cíclico, debido a que la idea musical primaria es constantemente aludida, y es a la vez programática, ya que alude a una obra dramática.

La instrumentación es de cámara, ya que consta de Clarinete, Cello y Guitarra, una agrupación que busca el contraste a través de los timbres de los instrumentos melódicos, sumando a la guitarra como telón de fondo de esta dicotomía, y que, debido a su gran arraigo en la cultura nacional, encarna el repertorio popular chileno y la música relacionada a la “nueva canción chilena”, muy vinculada a los movimientos sociales en los que se crió Tamara. Es por esto que la música comienza con una suerte de balada popular a cargo de la guitarra sola, como forma de presentar un antecedente

sobre los orígenes de la protagonista. La inclusión del clarinete busca esencialmente acompañar a la guitarra, con un canto nostálgico que representa la etapa amorosa de Tamara y el recuerdo de Sebastián. La inclusión del cello por su parte, tiene por objetivo fragmentar el anterior dúo, influenciándolo con su oscura y frenética intervención, para generar la atmósfera de inestabilidad que conduzca al final de la obra. En definitiva, las anteriores consideraciones generaron cinco “movimientos”, diferenciados por nombres que aluden a los momentos seleccionados del monólogo, estos corresponden a: “Preludio de Sol”, “Mirlo”, “Tema de Amor”, “Anochecer” y “Crepúsculo”.

## **4. DESCRIPCIÓN DE LOS MOMENTOS MUSICALES**

### **4.1. Preludio de Sol**

La música inicia con una especie de preludio que, como se mencionó anteriormente, busca resumir la historia del personaje y su padecimiento. La guitarra presenta una figuración constante, la cual será posteriormente desarrollada y fragmentada para emular la alteración de la cual se habló anteriormente. El Clarinete se suma con una melodía que refleja el lamento nostálgico de Tamara, por lo que presenta notas de larga duración, a las que se hará constante alusión, ya que este canto busca representar de alguna forma la emocionalidad de la joven. El nombre surge del juego de palabras entre los conceptos de Preludio y Sol, propios de la música, y la conexión con el segundo nombre de Tamara (Sol).

## **4.2. Mirlo**

El segundo movimiento corresponde a un solo de clarinete, que representa el momento en que la protagonista recuerda su visita (ficticia) a el “Parque de los Reyes”, poco después del asesinato de su pareja, buscando una especie de señal que le trajera consuelo, el cual encuentra en la figura de un mirlo cuya ala está herida. Esta ave, en la ficción, era la favorita de Sebastián, por lo que Tamara interpretó su aparición como la reencarnación de su amado, con lo que su amor se ve renacido, pero junto a esto nace también el deseo de venganza. El solo mezcla motivos del “Preludio de Sol” y una melodía que busca emular el irregular danzar del ave. Poco a poco estos elementos se van diluyendo para dar paso al momento de epifanía de Tamara, donde el amor y la muerte le son revelados.

## **4.3. Tema de Amor**

El solo de clarinete termina insinuando un arpeggio similar al del prelude, lo que nos trae de vuelta a la atmósfera inicial. La guitarra vuelve a aparecer, presentando elementos similares a los del comienzo, aunque esta vez fragmentados y con nuevos matices. El clarinete intenta dialogar con un



canto triste que busca recrear la imagen consoladora de Sebastián, finalmente guitarra y clarinete buscan el reencuentro, sin embargo, la melodía del clarinete parece alejarse. Es el último momento de luz para la protagonista, donde se cierra la primera parte de esta obra.

#### **4.4. Anochecer**

La segunda parte de la presente obra está marcada por la entrada del Cello, que representa la caída de la noche, y la paulatina entrada de Tamara en su estado de abstracción. La idea aquí es ir poco a poco alternando momentos de detención, a través de zonas con figuras rítmicas de larga duración, y otros donde parece volverse a la melodía inicial. Sin embargo, la disipación de la tonalidad y la continua fragmentación rítmica nos indican que nos encontramos en otro estado. Al Cello se suma el Clarinete, quien se ve influenciado por el accionar del cello, sucediendo lo mismo con la posterior entrada de la guitarra. El camino hacia la abstracción está señalado por este continuo contraste entre contemplación y delirio, que parece estrecharse hacia el final del pasaje entre los tres instrumentos, hasta finalmente reunirse.

#### **4.5. Crepúsculo**

Cuando todos los instrumentos parecen coincidir, la guitarra sola vuelve a aparecer con una figuración rítmica constante, sin embargo, la figura que se repite es de carácter irregular (quintillo), ésta es la entrada al momento final, donde se pretende volver de alguna manera al comienzo, pero con todos los elementos alterados. El Clarinete comienza con una melodía que poco a poco se ve influenciada por el quintillo, pero éste poco a poco es fracturado, sin embargo, aún busca acompañar a la guitarra. Sólo el Cello nos deja una melodía más familiar, quizás aferrándose a los últimos atisbos de cordura de Tamara. No obstante, ya es muy tarde, el Sol ya ha caído y no hay vuelta atrás, todo termina con un súbito silencio y el vacío que nos señala que nos encontramos dentro de la oscuridad del Estado Crepuscular de Tamara.

## 5. EVOLUCIÓN DESDE LO DRAMÁTICO A LO MUSICAL

Para llegar al resultado final, la obra debió pasar por una serie de procesos de “decantación” creativa. Hubo un largo camino desde la génesis de la obra dramática, y la posterior necesidad del dramaturgo de incluir una música original en ella, que conllevó una serie de pasos para llegar al “producto” final plasmado en la partitura. Para ello existió un primer filtro a través del cual, el dramaturgo presenta los principales aspectos que desea destacar con la obra, y cómo éstos deben resaltar por medio de la música. Es aquí donde el compositor pone al servicio del creador teatral todo su oficio y conocimiento técnico, nos encontramos, por lo tanto, ante una confrontación de ideas que tiene como resultado la creación de una obra, que, si bien se basa en otra ya existente, se independiza de ésta tomando un camino propio, relatando las cosas de otra forma y en otro lenguaje. Este “levantamiento” de imágenes y conceptos sacados del guión, constituye la segunda etapa de esta evolución creativa, un camino intermedio que sirve de nexo entre la obra teatral y la obra musical. Es sólo después de esto que el compositor toma las riendas del proceso, puesto que ya fueron entregados todos los elementos con los cuales él trabajará para dar vida a su visión de la historia. El paso final, por lo tanto, involucra todo el “yo” del compositor, sus vivencias, su experiencia musical, y principalmente, cómo estas causalidades se van confrontando con el azar, para darle la forma final a la música.

## 6. EVOLUCIÓN DESDE EL “YO” A LA MÚSICA

Como se menciona en el anterior apartado, es entonces atingente mencionar parte de las experiencias personales, que me llevaron a través de una serie de confluencias, a plantear una música que no sólo es capaz de dar cuenta de una visión respecto de un tema en particular, sino que también es capaz de involucrar varias historias en una, generando una serie de vínculos que resultan relevantes de mencionar. Y es que resulta ser éste un enigmático camino, que paradójicamente puede ser dilucidado a través de la propia música, ya que es ésta quien nos está reflejando todo lo que somos y lo que estamos viviendo en un determinado momento de nuestras vidas. Este ejercicio busca, por lo tanto, una dinámica inversa a la descripción inicial, que sólo se limitaba a describir hechos, para esta vez adentrarse en las emociones involucradas tras estos hechos, que son en definitiva, los verdaderos motores de la creación. Partiendo esta vez desde la noción del “yo”, como un ser sensible que se enfrenta a una determinada situación de creación, en donde el contexto vivencial por el que está pasando este “yo”, debe ser descrito, ya que resulta esencial para la génesis y el devenir de la obra. Posteriormente pasaremos a desentrañar la “música del yo”, que corresponde a un proceso de análisis que consta de dos etapas: la primera de carácter extramusical, que busque evidenciar criterios filosóficos de

relevancia en mi actual etapa compositiva, y un siguiente y necesario análisis técnico musical, que complemente o contradiga el análisis anterior, para de esta forma vislumbrar las conclusiones finales del presente trabajo.

El primer camino entonces, tiene que ver con cómo mi música se fue involucrando con personas y personajes, ya que mi quehacer musical hasta antes de la presente obra, correspondía al del “ermitaño compositor”, que solo compone para sí mismo. Por lo que la propuesta de vincular mi música al teatro, inherentemente implicaba un nuevo aprendizaje, construyendo “puentes”, no sólo a través de la música, sino que también a través de las relaciones interpersonales. El trabajo con la compañía de teatro “Los Cenci”, significó este retorno a la realidad. Lo más hermoso, sin embargo, fue que este ejercicio también implicaba más realidades: la relación con seres ficticios, creados a partir de la mente del dramaturgo Luis Narváez; una nueva confluencia entre dos creadores, que traería una nueva etapa para mi música, ya que esta vez estaría compuesta no sólo por mí, sino que también contaría con la guía y el consejo de otras personas y personajes, capaces de cambiar el devenir de una melodía, armonía o ritmo. Este es un punto muy interesante de mencionar, ya que es el momento en donde parece haber una mágica cohesión con personajes que uno cree ficticios, que sin embargo viven a través de nuestra propia emotividad; he aquí la casualidad funcionando en la música como motor, ya que en ocasiones donde la razón

se ve limitada, estos personajes se encargan de ir inspirando y generando nuevas estructuras, guiando la mano del compositor.

Fue así como se llegó a la historia de Tamara, que, si bien está basada en hechos reales, se vale de la ficción para alejarnos del contexto social, generador de polarización, para mostrarnos lo absoluto de sentimientos como el amor o la ira. Es aquí cuando se establecen puentes con un personaje surgido de la mezcla tanto del imaginario de un creador, como de la realidad misma, lo que hace todo aún más atractivo y complejo. La vida de Tamara inspiró la música, por lo que hay aquí una intensa reflexión respecto a los sentimientos que afectaron a la joven; el amor, la soledad, la ira, etc. Todos ellos se mezclan con la experiencia personal del compositor respecto de estas emociones, lo que genera una simbiosis que tiene como resultado una “atmósfera” musical, o, dicho de mejor forma, “el carácter” que tendrá la música. El resultado es, por lo tanto, una mezcla de ficción y realidad, un mundo que no pertenece al compositor ni al personaje, pero que sin embargo es capaz de hablar de ambos.

Las primeras notas de la música me encontraron en un momento de profunda oscuridad interior, lo que inmediatamente me conectó con Tamara en su tristeza y soledad. El texto relata que la joven posteriormente a la muerte de Sebastián se dirigió a un parque, en busca de una señal que le

diera consuelo, el que encontró al ver un mirlo herido en su ala. Para mí, el consuelo significó una música que, si bien resultó nostálgica, también me transmitía una gran sensación de paz: el concepto Sol me inspiró para el inicio de la obra y resultó ser una palabra más que inspiradora, ya que también fue sanadora, debido a que el resultado musical significó un equilibrio que trascendió la ficción, trayendo algo de luz al grisáceo momento por el que estaba pasando. De hecho, fue a partir de este comienzo que se desprenderían todos los momentos restantes, cobrando sentido la premisa del dramaturgo de un motivo que estuviera presente a través de toda la obra. “Sol” pasaba a ser una realidad en el mundo de la música, concebida por un acto de comunión de tristes sentimientos, donde un mundo parecía interactuar con el otro. Es debido a esto que me permito hablar de una etapa composicional en donde la casualidad juega un importante papel, ya que fue una serie de hechos aleatorios los que originaron la música de la presente obra, y la continua e impredecible interacción entre ficción y realidad, la que la llevaron a su desarrollo y final.

## 7. DE LA MÚSICA AL “YO”

Como se mencionó anteriormente, la música permite desentrañar muchos aspectos desconocidos del momento que estamos viviendo. Resulta necesario entonces, observar y escuchar el resultado final, desde una perspectiva extramusical, buscando aspectos que no sólo permitan explicar la “ciencia” que actúa detrás del compositor, sino que también nos lleven más allá, hacia a un plano emocional que nos permita explicar una posible sintonía afectiva del oyente con el personaje, y, en definitiva, con la mujer tras toda esta inspiración. Para esto, la música se abstraigo del plano social más contingente, para buscar en lo esencial de los afectos, así pude develar cómo mi música se acercó a la vida de Tamara, a través del amor y la soledad, sentimientos comunes que sirvieron de inspiración y conducción musical. Es aquí donde la música cobra esa capacidad de no sólo ser interpretada o “tocada”, sino que es ella también quien nos “toca” a nosotros, haciéndonos parte de una nueva experiencia, que va más allá de la experiencia personal, y nos hace parte de una emocionalidad universal, exenta de significaciones banales y prejuicios. He aquí unos de los objetivos principales de la música en la presente obra, el de involucrar una serie de historias a través de una afectividad que es esencial y común a todos, para



de esta forma hacer del oyente un activo partícipe de su propia “interpretación” de esta historia.

En lo que respecta al análisis de la experiencia compositiva (la “ciencia” del compositor), es importante destacar que la premisa de esta obra fue la de plantear un relato de emociones más que un relato de hechos, por lo que resulta fundamental la conexión emocional como guía, más allá de las formas y técnicas establecidas, ya que esto es lo que nos permite percibir el cómo la música comienza a trascender al relato, para fundirse con las ideas, que en este caso, están por sobre los mecanismos y tecnicismos. Más allá del posterior análisis técnico-musical que haremos de la música, existe la idea de tender hacia un equilibrio entre dos momentos, con una historia que nos hable de un recorrido que constantemente es obstaculizado, por lo que los nexos y las detenciones cobran una sustancial importancia como puntos de inflexión, en donde cada silencio refleja un meditar respecto a lo sucedido y lo que está por venir; en donde cada nueva mutación significa una complejización del “personaje musical”. Existe entonces, más que un camino hacia la oscuridad de un personaje, un camino hacia lo complejo, una búsqueda que nos lleve desde la abismante realidad, a la belleza de la subjetiva *psiquis* humana. Es por esto que cada sistema planteado busca ser diluido, así como lo soñó Sebastián con los sistemas que rigen nuestra sociedad; así como Tamara buscó simbolizar a través del ataque al guardia.

Finalmente, lo que la música puede decir de mi situación como compositor va más allá entonces de los estilos o las técnicas que podrían encasillarme en un sector u otro, ya que actualmente mi música está más bien supeditada en gran medida al azar. Las estructuras, a las cuales recurrimos casi inconscientemente, siempre van a tender al equilibrio, ya que son ellas las que se encargan del soporte, pero es lo que sucede entre ellas lo que llama poderosamente mi atención, porque es aquí donde las estructuras se diluyen para dar paso a la verdadera creación. Los intersticios, los vacíos, la oscuridad, el silencio, son en definitiva los espacios donde la música y la emotividad se desenvuelven con total libertad, ya que las fronteras de lo concreto no las detienen. El camino en donde la música explica al compositor, resulta paradójicamente terminar en la oscuridad de lo inmaterial, en la esencia de las cosas, el mismo camino que transitó Tamara.

## **8. ANÁLISIS TÉCNICO MUSICAL**

Corresponde entonces, el paso final, en donde analizaremos la partitura misma, buscando elementos que evidencien las conjeturas planteadas anteriormente en el análisis extramusical, para de esta forma, complementar ambas visiones y poder vislumbrar las principales conclusiones de este trabajo. Para tal efecto, nos adentraremos en los principales aspectos referidos tanto a la forma, como a la melodía y la armonía de la presente obra, sin limitarnos a una u otra, sino integrándolas de forma tal, que nos permitan ahondar en aspectos independientes a los extramusicales. Además, buscaremos desentrañar el comportamiento de los espacios que funcionan como nexos de cada momento, ya que como se mencionó en el análisis anterior, son estas zonas las que resultan de vital importancia, tanto para el relato dramático, como para el musical.

Como ya se mencionó, la presente obra posee un carácter cíclico, en donde se nos presenta inicialmente una figuración constante a través de un arpeggio en la tonalidad de La mayor, la cual va sufriendo alteraciones tanto en su estructura motivica, como en su tonalidad de origen. Son estos

cambios, así como también cada reaparición de esta figuración, la que va determinando los distintos momentos de la pieza.

Debe considerarse también de gran relevancia además, el uso de la instrumentación como factor estructurante, ya que la entrada de cada instrumento tiene un carácter solístico, y busca expresar un momento específico del texto, por lo cual también es determinante para definir la forma de la música, ya que vemos que se plantea desde una perspectiva particular, que a diferencia de la mayoría de las obras de cámara más tradicionales, no presenta todos los instrumentos en el primer “movimiento”, sino que cada uno se va sumando en el transcurso del tiempo. De ahí que resulte de gran importancia también, la forma en que estas apariciones solísticas se van presentando, para entender el camino que el personaje ha de seguir.

Pese a convenir que este se trata de un análisis integrado, debemos, en primer lugar, comenzar con los aspectos que se refieren a la forma, ya que la obra musical basa su sintaxis en los momentos acaecidos en el texto dramático, y la aparición de cada momento en la partitura responde en gran medida a la cronología que el guion señala. Tenemos entonces, que, pese a ser ésta una obra que se desarrolla sin detenciones que indiquen los límites de un pasaje u otro, existen, como se ha mencionado, una serie de momentos diferenciados que se corresponden con la historia de Tamara, los

cuales ya se han especificado anteriormente, pero que no obstante, serán re expuestos desde la mirada del análisis musical, para conjeturar respecto a las relaciones que pudiese existir entre ellos, y la posible forma que podrían estructurar.

En primer lugar, tenemos el “Preludio de Sol”, para guitarra y clarinete, que como su nombre lo indica, es una suerte de introducción de los principales elementos de la obra. Cabe mencionar, además, que existe una correspondencia con la concepción barroca del término preludio, ya que presenta una figuración continua durante todo su desarrollo, aunque en este caso, existen fragmentaciones rítmicas que van alterando el motivo principal hasta alterarlo métricamente. La siguiente parte, es el “mirlo” para clarinete solo, en donde se busca contraponer la melodía del preludio, caracterizada por la pasividad, con un canto más vivaz, de carácter dancístico. En tercer lugar, sigue el “Tema de Amor”, que reexpone no sólo la instrumentación del preludio, sino también la figuración inicial, no obstante, esta vez existe un tratamiento más polifónico entre ambos instrumentos, además de presentar una métrica totalmente irregular, lo que hace más llamativo el juego contrapuntístico de las melodías. El siguiente momento, es el “Anochecer” para clarinete, cello y guitarra, que destaca por la entrada solística del cello, que busca equilibrar las entradas anteriores en los otros instrumentos. Destaca aquí una vez más, el tratamiento de las líneas melódicas de cada instrumento, que poco a poco comienzan a configurar el trío propiamente tal.

Finalmente, el “Crepúsculo”, consagra a los tres instrumentos en su aparición más simultánea, la vertiginosidad de la guitarra, es replicada poco a poco por el clarinete, y la intensidad de la melodía en el cello, conducen a la obra a su clímax y repentino final.

Teniendo en cuenta las anteriores consideraciones, la estructura general de la obra, de acuerdo a los momentos musicales anteriormente descritos, podría resumirse a través del siguiente esquema:

<b>A</b>	<b>B</b>	<b>A'</b>	<b>C</b>	<b>C' (A'')</b>
Preludio de Sol	Mirlo	Tema de Amor	Anochecer	Crepúsculo

Tenemos que la forma resultante se corresponde con un posible ciclo, ya que existe una constante vuelta a la figuración inicial, de hecho, la misma parte **C'** podría interpretarse como un **A''**, ya que esta zona busca emular la estabilidad de **A**, pero usando los elementos presentados en **C**, que poseen un carácter más irregular. Analizaremos entonces, más a fondo los principales elementos rítmicos, armónicos y melódicos de cada sección, para

confirmar o descartar nuestra tesis respecto a la forma, además de buscar otros rasgos de importancia, que nos permitan establecer un hilo conductor del discurso, a través de los elementos comunes que hallaremos entre los distintos pasajes a analizar.

### 8.1. Análisis del “Preludio de Sol”

Lento  $\text{♩} = 70$

Classical Guitar (6° cuerda en D) *pp* LaM (9na. ag.) La dim.9/Sol

Cl. Gtr. *mp* LaM (9na. ag.) FaM 7 (4ta. aum. ag.)

Cl. Gtr. *mp*

Figura 1

**Figura 1.** El inicio de la obra presenta el acorde de La mayor a través de un arpeggio, la direccionalidad de éste tiene como eje la nota fundamental (la), y se agrupa en siete corcheas que se comportan regularmente, de acuerdo a como se destaca en las líneas rojas del compás 1. Esta regularidad sólo se

ve interrumpida por la presencia del quintillo del compás 10, cuya función es la de alertar respecto a lo que vendrá más adelante, y que este carácter estático del comienzo ira paulatinamente sufriendo alteraciones. A esta figuración se suma, en el compás 11, la primera melodía de la pieza, que gira en torno a la nota “si”, al ordenar las notas que participan, encontramos el siguiente modo:

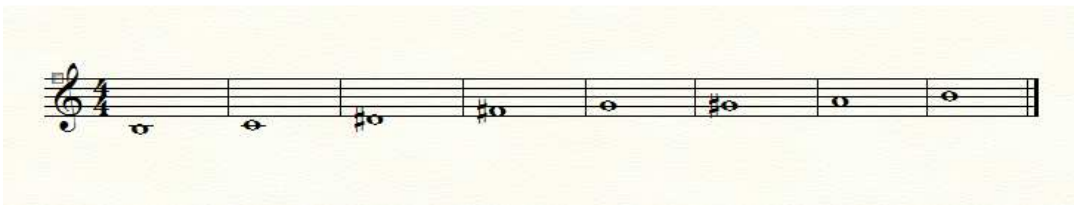


Figura 2

**Figura 2.** El modo resultante podría definirse como una variante de la escala de si mayor, la cual altera sus grados segundo y séptimo, otorgándole una sonoridad “disminuida”, lo que la emparenta con el “juego” armónico entre los acordes de la mayor y la disminuido del comienzo. Debemos considerar, además, que estas alteraciones serán de gran importancia para la construcción armónica de los siguientes momentos.



Cl. Gtr. 28 *mf*  
Lam 9/Si (7ma. #) Sol#m 7/Do# (4ta. ag.)

Cl. Gtr. 31 *f*  
Sol#m/Re# (9na. ag.) Lam/Mi (9na. ag.)

Cl. Gtr. 34 *mf*  
FaM (4ta. aum. ag.) Sol#m/Re# (9na. ag.)

**Figura 3**

**Figura 3.** El fin de la melodía en el compás 28, trae consigo una leve variación de la direccionalidad del arpeggio, manteniendo el gesto de nota de vuelta inicial, pero agregando tres notas descendiendo en grado conjunto (línea azul), lo que destaca el salto de quinta ascendente del final. Nuevamente encontramos el quintillo en el compás 32, sin embargo, esta vez sí comienza a romperse la regularidad rítmica, a través de la variación métrica, introduciendo compases de 7/8 y 10/8, lo que provoca el desfase del motivo inicial, no obstante, podemos ver en el compás 35 como su rítmica y direccionalidad se mantienen prácticamente intactas. Además de lo anterior, se comienza a provocar una detención, a través de la “cabeza” del motivo (línea verde), suprimiendo la cuartina de corcheas (“cola” del motivo), por una nota de mayor duración, cuyo objetivo es generar expectación respecto a la posterior entrada del clarinete.

The image shows a musical score for two instruments: B♭ Clarinet (B♭ Cl.) and Clarinet Gtr. (Cl. Gtr.). The score is divided into three systems, each with a B♭ Cl. staff on top and a Cl. Gtr. staff on the bottom. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 9/8. The first system starts at measure 39, marked 'rit.' and 'a tempo'. The B♭ Cl. staff has dynamics *mp* and *mf*. The Cl. Gtr. staff has dynamics *f* and *mf*. The second system starts at measure 43. The B♭ Cl. staff has dynamics *f* and *mf*. The Cl. Gtr. staff has dynamics *f* and *mf*. The third system starts at measure 47. The B♭ Cl. staff has dynamics *p* and *mp*. The Cl. Gtr. staff has dynamics *mp* and *mf*. Red lines are drawn under certain notes in the B♭ Cl. staff. Green text annotations are placed below the Cl. Gtr. staff: 'Sol#m/Re# (9na. ag.) FaM 7(4ta. aum. ag.)' under the first system, 'Sim/Fa# (9na. ag.) SolM7 (4ta. aum. ag.)' under the second system, and 'Mim9 (7ma.#)' under the third system.

Figura 4

**Figura 4.** Como mencionamos, la entrada del clarinete viene precedida por la disociación del motivo principal, y es esta parte la que se desarrolla para acompañar la melodía. La métrica mantiene su carácter irregular, sumando los compases de 7/8 y 9/8, mientras el canto se caracteriza por presentarse en el registro medio-bajo del instrumento, la interválica se caracteriza por

presentar una quinta (que es repetida), dos sextas mayores y una segunda menor, podemos observar que la quinta consta de las notas que coinciden con la *repercusa* y la *finalis* del tono inicial, y también la encontramos en el motivo arpegiado, por lo que podemos adelantar que este intervalo desde ya puede constituir uno de los principales elementos comunes entre los distintos momentos de la obra.

The image displays a musical score for two instruments: B♭ Clarinet (B. Cl.) and Clarinet in G (Cl. Gtr.). The score is divided into three systems, each starting with a measure number (54, 57, and 60). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 8/8.

- System 1 (Measures 54-55):** The B. Cl. part has a melodic line. The Cl. Gtr. part features an arpeggiated chord. A red bracket underlines the notes G4 and C5 in the first measure, with the label "Sol aum.7/Fa#" below it. A second red bracket underlines the notes G4 and C5 in the second measure, with the label "Sol aum. 7 (4ta ag.)" below it.
- System 2 (Measures 57-58):** The B. Cl. part has a melodic line. The Cl. Gtr. part features an arpeggiated chord. A blue bracket underlines the notes G4 and C5 in the first measure, with the label "f Sol aum.7/Fa#" below it.
- System 3 (Measures 60-61):** The B. Cl. part has a melodic line. The Cl. Gtr. part features an arpeggiated chord. A green bracket underlines the notes G4 and C5 in the first measure, with the label "mf La# dim./Mi (4ta. y 9na. ag.)" below it.

Figura 5

**Figura 5.** La parte final de esta sección comienza con la variación del motivo principal (líneas rojas), el cual mantiene la nota de vuelta, sin embargo, la cuartina presenta ahora un gesto descendente, además de aparecer en un registro más bajo de la guitarra, lo que le otorga un carácter más “oscuro”. Los acordes aumentado y disminuido también buscan reflejar esta atmósfera inestable y oscura, la cual ya se venía insinuando con la alteración métrica y la entrada del clarinete. En cuanto a la rítmica, ésta comienza a estrecharse, alternado al compás de 8/8; el de 7/8 y el de 5/8, los que terminarán predominando los últimos compases de este momento, por lo que el motivo arpegiado también sufrirá cambios en función de esta nueva métrica (líneas azul y verde), La melodía, por su parte, también se estrecha, presentando sólo intervalos de segunda y tercera. El final (figura 6), nos presenta una particular vuelta al inicio, ya que nos presenta el motivo inicial ya fragmentado por los compases de siete y cinco octavos. La armonía llega a La disminuido 7 con el bajo en la nota Sol (que es el acorde que se alterna con el de La mayor en el comienzo del preludio), sin embargo, la melodía del clarinete vuelve a la nota Mi con la que había iniciado su canto, la cual “choca” con el Mi bemol de la armonía. Esto busca reflejar el encuentro de los dos acordes iniciales en un mismo momento, una suerte de alegoría a lo que sucede en el crepúsculo, donde día y noche se encuentran.

## 8.2. Análisis de “Mirlo”

The image displays a musical score for the piece "Mirlo". It consists of six systems of music, each with a B♭ Clarinet (B. Cl.) part and a Clarinet in G (Cl. Gtr.) part. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The score includes various musical notations such as dynamics (pp, p, mp, mf), articulation (rit.), and phrasing slurs. Red lines are drawn under specific notes in the B. Cl. parts, highlighting a descending fifth interval (Mi-La) that is mentioned in the text. A green annotation "La dim.9/Sol" is placed above the Cl. Gtr. part in the second system.

Figura 6

**Figura 6.** La zona del clarinete solo comienza con la insistencia en el intervalo de quinta descendente Mi-La (líneas rojas), con el que entró en la pieza, lo que nos lleva a afirmar con certeza que se trata de un elemento preponderante, que seguramente encontraremos en el resto de los

momentos, también podemos ver que la melodía mantiene figuras de larga duración, como reminiscencia de su anterior aparición, de hecho, en esta parte del pasaje es la negra quien lleva el pulso, aunque notamos que la métrica mantiene su variabilidad. Respecto a la interválica, podemos mencionar que predominan aparte de la quinta ya aludida, las cuartas (como su inversión) y las terceras. Los silencios también juegan un rol relevante para destacar el carácter pasivo de este inicio, sin embargo, el compás 89 nos presenta una corchea, que nos da un indicio del futuro quiebre de esta pasividad.

The image displays four staves of musical notation for a B♭ Clarinet. The first staff, starting at measure 96, shows a melodic line with a half rest, followed by a quarter note, and then a series of eighth notes with slurs and ties. The second staff, starting at measure 100, features a dynamic marking of *mf* and includes triplet markings over eighth notes. The third staff, starting at measure 103, has a dynamic marking of *mp* and continues the melodic development with slurs and ties. The fourth staff, starting at measure 106, shows a dense melodic texture with many slurs and ties. Red and blue annotations highlight specific intervals and rhythmic patterns throughout the score.

Figura 7

**Figura 7.** Como se adelantó en el párrafo anterior, la corchea comienza a predominar la sección central de este pasaje; vemos como las notas de mayor duración y de saltos superiores a la tercera, dan paso a esta figura, que se presenta con movimientos mayormente graduales, y con la articulación de *staccato*, que junto a la presencia del tresillo, confieren un carácter dancístico a esta sección, aun así, vemos que los saltos que existen entre estas gradualidades, corresponden una vez más a la quinta y su inversión (la cuarta, en color rojo), y a la tercera y su respectiva inversión (la sexta, en azul). Vemos también como la prevalencia de la corchea modifica la métrica a octavos, y es a través de esta figura que se llega al clímax de esta sección.

Figura 8

**Figura 8.** La última parte de este momento representa la vuelta a las notas largas, los silencios y los intervalos de tercera y quinta, aun así, podemos ver en los compases 121 y 122, los últimos atisbos de la zona anterior (poblada de corcheas), sin embargo, la dinámica de *pianissimo* nos indica que este conjunto de notas, al igual que el pasaje mismo, comienza a finalizar. Notamos que en el compás 133 comienza a insinuarse un arpeggio, lo que junto a la reaparición del intervalo Mi-La, nos advierte de la vuelta a “A”, por lo que podemos concluir hasta este momento, que este intervalo melódico ha sido el principal responsable de la articulación de los primeros tres pasajes de la obra.



### 8.3. Análisis del “Tema de Amor”

The musical score is divided into five systems, each with a B♭ Clarinet (B♭ Cl.) part on top and a Guitar (Cl. Gtr.) part on the bottom. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 6/8.

- System 1 (Measures 145-147):**
  - B♭ Cl. part: Measures 145-147. A red mark is under the note in measure 146.
  - Cl. Gtr. part: Measures 145-147. Chords are labeled: SolM(4ta. y 9na. ag.) in measure 145, La dim.9 in measure 146, and SolM(4ta. y 9na. ag.) Dom/Sol (9na. ag.) in measure 147.
- System 2 (Measures 148-150):**
  - B♭ Cl. part: Measures 148-150. A red mark is under the note in measure 148.
  - Cl. Gtr. part: Measures 148-150. Chords are labeled: Fa# dim.7b (4ta. ag.) in measure 148, and FaM 7b (4ta. aum. ag.) in measure 150.
- System 3 (Measures 151-153):**
  - B♭ Cl. part: Measure 151. Dynamics: *mf*.
  - r. (Right Hand) part: Measures 151-153. Chords are labeled: Sol aum.7/Fa# in measure 151, Fa aum./Sol in measure 152, and *mf* LaM 9/Sol (4ta. ag.) in measure 153. A red mark is under the notes in measure 152.
- System 4 (Measures 154-156):**
  - r. (Right Hand) part: Measures 154-156. Dynamics: *mp*. Chords are labeled: La dim.9 in measure 154, and LaM 9/Sol (4ta. ag.) in measure 156. A blue mark is under the notes in measure 156.

Figura 9

**Figura 9.** La reaparición de la variante de “A” es precedida por un tratamiento polifónico entre clarinete y guitarra, presentando un juego pregunta-respuesta a través del arpeggio que venía apareciendo en el final de la sección anterior. Éste se repite de manera insistente, apareciendo cada vez más frecuentemente en los dos instrumentos, para finalmente consolidar una figuración similar a la del preludio, aunque agrupada de forma distinta, como se indica en las líneas rojas del compás 152. Sin embargo, la métrica esta vez es inmediatamente quebrada con el 7/8 del compás siguiente (153), lo que altera el motivo en una corchea menos. Armónicamente vemos que cuando se retoma la figuración del arpeggio, también se vuelve al juego del comienzo de la obra, entre el La mayor y el La disminuido, aunque en esta sección existe un movimiento del bajo (entre Sol y La). Melódicamente, se repite el uso de la quinta, como elemento unificador, y notamos como hasta ahora existe una repetición en el gesto resolutivo desde el Re# hacia la nota Mi (compases 151 y 152), el cual ya se había visto también en el final del preludio, lo que reafirma la tesis en torno a esta sección como una variante de “A”.

The image shows a musical score for guitar and clarinet. It consists of five systems of staves. The first system is for guitar (Cl. Gtr.) and contains measures 161 and 162. The second system is also for guitar (Cl. Gtr.) and contains measures 163 and 164. The third system is for guitar (Cl. Gtr.) and contains measures 165, 166, and 167. The fourth system includes a clarinet (B♭ Cl.) in measure 171 and a guitar (Cl. Gtr.) in measures 171 and 172. The guitar part in the fourth system is polyphonic. Chord annotations in green text are placed below the notes: FaM 7b(4ta. aum. ag.) and LaM 9/Sol (4ta. ag.) in the first system; La dim.9 and LaM 9/Sol (4ta. ag.) in the second system; Lam 9/Sol (4ta. ag.), Fa# dis.7b (4ta. ag.), and FaM 7b (4ta. aum. ag.) in the third system; SolM 9/Re and LaM 9/Sol (4ta. ag.) in the fourth system. A red line and a 'mp' dynamic marking are present in the clarinet staff in measure 171.

Figura 10

**Figura 10.** Una vez que es presentado el motivo inicial, surge una melodía en la que participan gran parte de las notas del modo graficado en la figura 2, incluyendo en esta ocasión la presencia del Mi en el compás 163, lo que confirma su parentesco con “A”, aunque esta vez se presentan mayor cantidad de saltos y su rítmica debe adaptarse a la métrica irregular ya presentada anteriormente. La entrada del clarinete retoma el juego polifónico

del comienzo de esta sección, y podemos ver que su entrada recorre el ámbito de quinta desde el Mi (línea roja), elemento que vuelve a marcar presencia en esta zona del pasaje.

179 B. Cl. *mf*

179 Cl. Gtr. FaM 7b (4ta. aum. ag.) SolM 9/Re La# dim.9/Mi

183 B. Cl.

183 Cl. Gtr. Mib aum./Fa# (9na. aum. ag.) La# dim.9/Mi

187 B. Cl. *f*

187 Cl. Gtr. Mib aum./Fa# (9na. aum. ag.)

Figura 11

**Figura 11.** El contrapunto entre clarinete y guitarra se desarrolla con la melodía de la guitarra evocando al preludio, con notas largas que se apegan a la escala ya mencionada de la figura 2, mientras el clarinete poco a poco se impregna de este canto y detiene su devenir. Ambas líneas generan mayormente intervalos disonantes, que sirven de preámbulo al clímax de esta sección, que se configura a partir del Mi aumentado de los compases 188 y 189, al que le sigue el Do menor con novena, que se establece como pedal, y sirve de base para el juego pregunta-respuesta entre ambos instrumentos, el cual termina con la detención del clarinete en la nota Si (figura 12), y es acompañado por el acorde de Mi bemol aumentado con séptima, interpretado en bloque por la guitarra. Con lo cual se cierra la sección y se apela al silencio como generador de expectativa respecto a la siguiente sección.

#### 8.4. Análisis de “Anochecer”

The image displays a musical score for the piece "Anochecer". It features three staves: B♭ Clarinet (Cl.), Violoncello (Vc.), and Clarinet Contrabajo (Cl. Gtr.). The score begins at measure 199 with a tempo marking of "Vivace" and a metronome marking of 100. The B♭ Cl. staff has a dynamic marking of *pp*. The Vc. staff has a dynamic marking of *f*. The Cl. Gtr. staff has a dynamic marking of *f*. A green label "Dom 9/Sol" is placed below the Cl. Gtr. staff. The score continues with measures 204, 207, and 210, with dynamic markings of *mp*, *mf*, and *p* respectively. The time signature changes from 6/8 to 4/4 and then to 21/16.

Figura 12

**Figura 12.** Posterior al final del tema de amor, tenemos la primera y única aparición de un silencio como elemento disociador entre dos momentos, y esto se explica porque la siguiente entrada significa un cambio radical respecto a la música que veníamos oyendo. Como podemos observar en el

compás 203, existe un cambio de *tempo*, el cual sube el valor de la negra a 100, lo que adelanta un carácter más vertiginoso en las secciones venideras. Tenemos además, la aparición de un nuevo timbre con el cello, el que también presenta una entrada con dinámica *forte* y en notas de corta duración ejecutadas con la técnica del *détaché*, lo que otorga una nueva atmósfera, más dura si se quiere, a este momento de la obra. Esta melodía se caracteriza por presentar un marcado cromatismo en las semicorcheas, el cual es presentado como motivo, ya que será desarrollado durante la primera parte del solo, y será matizado con notas de mayor duración que rápidamente son difuminadas por la presencia de la semicorchea, como podemos ver en los compases 207 y 210. Toda esta alternancia desembocará en una nueva variación del tempo, hacia la negra 80, que detendrá el discurso y agregará la sonoridad de la doble cuerda para presentar una suerte de interludio entre la presente sección y el siguiente material temático.

259  
Vc. *pp*

Vivace ♩=100

266  
Vc. *mp*

270  
Vc. *mp*

273  
B♭ Cl. *pp*

273  
Vc. *mf* *p*

276  
B♭ Cl. *mp* *pp* *mp*

276  
Vc. *mp*

Figura 13.

**Figura 13.** Se puede observar en la parte superior, el final de la sección de la doble cuerda, la cual alterna zonas de largos silencios (que también comienza a cobrar relevancia en esta segunda mitad de la pieza), con figuras de larga duración; que además son ligadas para acentuar aún más el carácter contemplativo de este pasaje. La vuelta al tempo *vivace*, nos señala el retorno del carácter más “agresivo” del instrumento, sin embargo, esta vez



la figura que predomina es la corchea, además, su articulación en *legatto* y su figuración nos trae reminiscencias del motivo principal de “A”, ya que como se muestra a través de las líneas rojas, presenta una direccionalidad similar, incluso en el siguiente compás la interválica es prácticamente la misma (líneas azules), aunque en esta ocasión es el cromatismo el que predomina, por lo que se observan intervalos disminuidos y aumentados. Rítmicamente, se observa que el motivo esta vez es alterado en su parte media, en función de la métrica que se va presentando (líneas rojas y azules), lo que no sucedía anteriormente, donde era la “cola” la que variaba. Este punto es de suma importancia, ya que esto podría alterar nuestro esquema inicial respecto a la forma, presentándose acá una nueva aparición de “A” (variada). Por lo que pondremos atención al comportamiento de las secciones que le rodean para poder confirmar o descartar esta nueva teoría.

La entrada del clarinete parece replicar las notas largas que han acompañado a esta figuración cada vez que aparece, y nuevamente hace su aparición con el intervalo de quinta, aunque esta vez su direccionalidad es descendente y se produce entre las notas Re y Sol. Este discurso irá poco a poco dejando las notas largas, para replicar la figuración del cello, hasta configurar un particular juego pregunta-respuesta entre ambos instrumentos, donde el motivo presentado por el cello será fragmentado a través de silencios, procedimiento que será imitado por el clarinete, mientras el cello se hace cargo de las notas largas, este orden irá cambiando entre los dos hasta

llegar a un nuevo clímax, donde ambos instrumentos se encontrarán y generarán un unísono para la entrada de la guitarra (compás 298, figura 14).

Figure 14 shows a musical score for three instruments: B♭ Clarinet (B. Cl.), Violoncello (Vc.), and Clarinet/Guitar (Cl. Gtr.). The score is in 3/8 time and features dynamic markings and hairpins.

The B. Cl. part starts at measure 291 with a *p* dynamic, followed by a crescendo to *mf*. The Vc. part starts at measure 291 with a *mf* dynamic, followed by a decrescendo to *mp*. The B. Cl. part starts at measure 294 with a *mp* dynamic, followed by a decrescendo to *p*. The Vc. part starts at measure 294 with a *mf* dynamic, followed by a decrescendo to *p*. The B. Cl. part starts at measure 298 with a *f* dynamic, followed by a decrescendo to *f*. The Vc. part starts at measure 298 with a *f* dynamic, followed by a decrescendo to *f*. The Cl. Gtr. part starts at measure 298 with a *f* dynamic, followed by a decrescendo to *f*. The Cl. Gtr. part starts at measure 302 with a *mp* dynamic, followed by a decrescendo to *mp*.

The Cl. Gtr. part includes specific fingering annotations in green:

- Sol aum.13/Fa# (9na. aum.)
- Do aum. (4ta. y 6ta. aum. ag.)
- Sol aum.13/Fa# (9na. aum.)
- Lam 9/Sol (4ta. aum. ag.)

Figura 14

**Figura 14.** La figura 14 nos presenta un momento de alta relevancia en la música, ya que es aquí (compás 298) donde por primera vez participan los tres instrumentos; la guitarra se suma al unísono del clarinete y el cello, con recargados acordes de larga duración, que significan la segunda detención de esta sección. Los acordes en su mayoría, se basan en los grados del modo de Si ya presentado, a excepción de la introducción del La#, que ya venía siendo presentado por el cello y que comienza a tomar relevancia en esta zona.

El carácter de la guitarra en esta zona, sumado a la anterior afirmación de que estábamos frente a una nueva aparición de “A”, no contemplada en nuestro esquema inicial, nos hace adelantar que estas secciones de mayor dilatación rítmica podrían funcionar como interludios entre estas “no contempladas” apariciones de “A”. El grado de familiaridad con “A” de las siguientes secciones, y el comportamiento de estos supuestos interludios, nos permitirán dilucidar la forma definitiva de la obra en su totalidad, confirmando o descartando el esquema inicial, en cuyo caso deberemos presentar uno nuevo, con la evidencia recogida en este análisis.

The image displays a musical score for three instruments: Violoncello (Vc.), Clarinet Gtr. (Cl. Gtr.), and Clarinet B. (B. Cl.). The score is divided into measures 313, 317, and 320. In measure 313, the Vc. part has a red highlight on a note, and the Cl. Gtr. part has dynamic markings of *f* and *mp*. In measure 317, the B. Cl. part has a dynamic marking of *p*, the Vc. part has *mf*, and the Cl. Gtr. part has *mp*. In measure 320, the Vc. part has a red highlight on a note, and the Cl. Gtr. part has a dynamic marking of *mf*.

Figura 15

**Figura 15.** La sección acordal es cerrada por la aparición del Fa séptima del compás 313, que nos trae algo de estabilidad armónica. En este punto también reaparece el cello, con una entrada en *forte* que nos recuerda su solo, además de entrar con un intervalo de quinta descendente, esta vez entre el Si y el Mi, el cual replica para recordarnos de su importancia como

gesto melódico, y, confirmándonos una vez más, a estas notas, junto al La y el Re# (o Mib), como ejes fundamentales de la obra. Podemos observar también que esta sección corresponde a una variación de lo anteriormente hecho entre el clarinete y el cello, sin embargo, la interacción entre ambos instrumentos, a diferencia de la sección anterior de carácter polifónico, se hace esta vez a través de la homofonía, siendo sólo la guitarra la que interpreta el motivo y sus respectivas fragmentaciones, mientras el cello se hace cargo de la melodía. Se observa también, como el clarinete se deja ver tímidamente, insinuando la futura configuración del trío. Toda esta sección desemboca en un nuevo pasaje contemplativo, que comienza en el compás 331 (figura 16), y en el cual se vuelve al pulso de negra, nuevamente con presencia de figuras de larga duración, lo que confirma el parentesco entre estas secciones, resultando ser en definitiva una suerte de interludios entre las supuestas apariciones de las variantes de "A", por lo que sólo restarían dos secciones para replantearnos el esquema formal inicial.

330 *rit.* *a tempo*

Vc.

*ff* *f*

Cl. Gtr.

*f* *mp*

SolM 9/Fa

334 *mp*

B. Cl.

Vc.

*mf*

Cl. Gtr.

*mf*

SolM 7/Fa SolM 7/Si

340 *mf* *pp*

B. Cl.

Cl. Gtr.

*mp*

FaM 7(4ta. aum. ag.) SibM 7/Fa

Figura 16

**Figura 16.** Vemos como en esta última detención del discurso participan los tres instrumentos, indicándonos como poco a poco se acerca un *tutti* que marcará el clímax final de la obra. Tenemos que la guitarra detiene su figuración para dar paso a acordes de larga duración, aunque esta vez se caracterizan por estar compuestos sólo de tres notas, además de presentarse en el registro medio-alto del instrumento, lo que contrasta con

los acordes saturados y profundos de la detención anterior (figura 14). Esto sumado al canto también agudo del cello, le otorga mayor dramatismo a esta zona. Melódicamente vemos como este instrumento comienza a insistir en la tercera como un intervalo a considerar (líneas rojas), mientras la aparición del clarinete vuelve a la nota Mi, apelando a esta nota como una de las más importantes de la partitura. Será por medio de este instrumento también, que comenzará a configurarse el “escenario” final, ya que veremos cómo su canto pasará a contrastar figuras de larga duración con otras más cortas e irregulares (figura 17).

The image displays three systems of musical notation for B♭ Clarinet (B♭ Cl.) and Cello/Guitar (Cl. Gtr.).

- System 1 (Measures 346-349):** The B♭ Cl. part features a long melodic line starting at measure 346, marked *mp*. The Cl. Gtr. part provides harmonic support with sustained chords, marked *p*.
- System 2 (Measures 350-353):** The B♭ Cl. part has a rest in measure 350, followed by a melodic phrase starting in measure 351, marked *p*. The Cl. Gtr. part continues with sustained chords, marked *mp*.
- System 3 (Measures 354-357):** The B♭ Cl. part features two distinct melodic phrases, the first marked *mf* and the second marked *mp*. The Cl. Gtr. part provides harmonic support with sustained chords, marked *mf*.

Figura 17

**Figura 17-18.** Como se mencionó, es el clarinete el encargado de generar el nexo entre esta zona y el final, ya que como vemos, alterará su dilatado discurso por figuras de corta duración e irregulares, que abarcan amplios registros, para dar una sensación “frenética”, fenómeno al cual se irán sumando la guitarra y el cello respectivamente. El final de esta sección (figura 18), está dado por la progresiva aparición de estas irregulares figuraciones en los tres instrumentos, lo que desembocará en una especie de *hoquetus*, que conducirá al clímax de esta zona, aunque es el quintillo el que prevalece por sobre el resto de las figuras, ya que es él quien dará vida al siguiente pasaje. Podemos ver también, que el clarinete comienza a fragmentar el motivo a través de silencios (círculos rojos de la figura 18), lo cual tiene como función la de anticipar y presentar el material de la sección siguiente y nos presenta el uso del silencio como un elemento relevante de esta sección.



## 8.5. Análisis de “Crepúsculo”

The image displays a musical score for three instruments: B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Violoncello (Vc.), and Clarinet Gtr. (Cl. Gtr.). The score is divided into four systems, each starting with a measure number (368, 369, 371, 373). The key signature is three sharps (F#, C#, G#).

- System 1 (Measures 368-369):**
  - B♭ Cl.:** Starts with a *mf* dynamic. A circled passage in measure 369 is marked with a '5' above it.
  - Vc.:** Starts with a *mf* dynamic. A circled passage in measure 369 is marked with a '5' above it.
  - Cl. Gtr.:** Features a circled passage in measure 369 marked with a '5' above it. The annotation below reads: *Sol# dim. 9/Fa#*.
- System 2 (Measures 369-370):**
  - B♭ Cl.:** Starts with a *f* dynamic and ends with a *ff* dynamic. A circled passage in measure 369 is marked with a '5' above it.
  - Vc.:** Starts with a *f* dynamic. A circled passage in measure 369 is marked with a '5' above it.
  - Cl. Gtr.:** Features a circled passage in measure 369 marked with a '5' above it. The annotations below are: *FaM 7/La (4ta. aum. ag.)*, *Sol#m (9na. ag.)*, and *FaM/La (4ta. aum. y 9na. dim. ag.)*.
- System 3 (Measures 371-372):**
  - Cl. Gtr.:** Features a circled passage in measure 371 marked with a '5' above it. The annotation below reads: *Sol aum.9#/Fa#*.
- System 4 (Measures 373-374):**
  - Cl. Gtr.:** Features a circled passage in measure 373 marked with a '5' above it. The annotation below reads: *Sol# dim.9/Fa#*.

Figura 18

**Figura 18-19.** La entrada de la sección final está dada por la aparición de la guitarra sola, quien, al igual que en el comienzo de la obra, se hace cargo de la figuración motívica, sin embargo, esta vez toma el quintillo presentado anteriormente, para presentarlo de manera prácticamente inalterada hasta el final, estabilizando la métrica, pero generando una especie de “frenético” *ostinato*. Esto sirve de base para la entrada del clarinete, y como se ha venido dando, ésta es en intervalo de quinta (Mi-Si), y con figuras de larga duración, aunque podemos ver en la figura 19, como en el compás 388 se deja influenciar por la guitarra, fenómeno que se ira volviendo más recurrente hacia el final. El cello por su parte, hace su entrada replicando al clarinete con el mismo intervalo (línea roja), sin embargo, éste será el único que se independice de la influencia del quintillo, manteniendo su lirismo en el canto hasta el final.

De acuerdo a lo anterior, podríamos afirmar que esta sección corresponde a una nueva variante de “A”, ya que pese a sufrir alteraciones, principalmente de orden armónico; encontramos una gran cantidad de similitudes con la sección inicial: vemos una figuración constante a través de una figura que ya apareció en el comienzo, como es el quintillo (aunque agrupada en semicorcheas esta vez, en función de la velocidad del pasaje); esta figuración es acompañada por melodías muy líricas, que inician en el mismo intervalo del preludio, incluso en el caso del clarinete, los primeros compases

se ajustan al modo de la primera melodía de este instrumento, graficado en la figura n°2; la métrica también es muy similar. En definitiva, podríamos aseverar que esta sección final toma los elementos de “A”, para extrapolarlos a este nuevo contexto más vertiginoso.

383

B $\flat$  Cl. *mf*

Cl. Gtr. *mf*

Si dim.9/Fa MiM7 (4ta. aum. ag.)

385

B $\flat$  Cl. *mf*

Vc. *mf*

Cl. Gtr. *mf*

Sol aum.9#/Fa#

387

B $\flat$  Cl. *f* *mf*

Vc. *f*

Cl. Gtr. *f*

Sol# dim.9/Fa#

Figura 19

**Figura 20**

**Figura 20.** El final de la sección y de la obra nos presenta el ya mencionado *ostinato* de la guitarra, acompañado por el clarinete, quien toma la figuración rítmica del quintillo, fraccionándola a través de silencios (como ya lo había insinuado anteriormente), para mantenerla de la misma forma “obstinada” de la guitarra, para generar una atmósfera de tensión, en donde la melodía del cello es el único elemento más “estable”, pero sólo debido a la mayor dilatación de sus figuras, ya que como podemos ver destacado en la línea roja, su interválica final corresponde a una quinta aumentada, que rompe de alguna forma con las quintas justas que se venían presentando como elemento común entre las secciones. Toda esta inestable situación es conducida a un repentino silencio que marca el final definitivo, consagrando la importancia de este elemento (el silencio), al atribuirle un rol climático con su súbita aparición, buscando además una significancia metafórica, ya que esta detención refleja la inmersión del personaje en su estado de

abstracción. El silencio, por lo tanto, consagra el vínculo de la historia de Tamara con el oyente, ya que al dejar en suspenso el discurso musical, se busca de alguna forma transmitir el estado de abstracción que ella sufrió, dejando al auditor la “misión” de cerrar este relato desde esta situación.

## 9. CONCLUSIONES DEL ANÁLISIS TÉCNICO MUSICAL

El camino que acabamos de recorrer nos permitió reconocer los principales elementos constitutivos del discurso musical, tratando de poner énfasis en los cambios más significativos que se presentaron, y cómo cada uno de estos elementos reaparecía, adaptándose a cada nuevo contexto presentado. Esta lectura, como se había anticipado, buscaba develar situaciones que escaparan al consciente del compositor, “acusando” posibles órdenes y constantes desconocidas por éste, que incluso riñeran con su concepción extra-musical de la obra. En ese sentido, la primera de las disyuntivas dice relación con la forma, ya que en el comienzo de este análisis se planteó una estructura basada en la cronología del monólogo, planteando los momentos en función de éste, pero como pudimos ver en el anterior análisis, el carácter cíclico de la música escapó al control del compositor. La parte “C,” correspondiente al momento llamado “Anochecer”, que marca la entrada del cello, incluye zonas con suficientes elementos como para ser consideradas variantes de “A”, por lo que las zonas restantes, consideradas como de “detención”, en donde el cello (figura 13), la guitarra (figura 14) y los tres instrumentos (figura 16), presentan figuras de mayor duración para generar un espacio más “reflexivo”, debiesen considerarse como Interludios. En definitiva, si consideramos la observación respecto de la figura 18 —en

donde se afirma que el último pasaje, correspondiente al “Crepúsculo”, también representa una variante de “A”— tenemos que, de acuerdo a lo estrictamente musical, la estructura final quedaría representada según el siguiente esquema:

## **A - B - A2 - C - D - A3 - D' - A4 - D'' - A5**

Siendo así, “A” corresponde a la presentación del material temático, el cual, como podemos ver, se presenta de alguna forma reconocible, en cinco oportunidades dentro de la obra, de ahí su carácter cíclico. A diferencia de cómo se planteaba en un comienzo (donde sólo se graficaban tres apariciones de “A”), existe una mayor cantidad de reapariciones, lo que se explica en la evolución de la música a medida que se acerca el final. Tenemos que temáticamente, la entrada del cello marca el fin de la zona más reconocible en cuanto a tonalidad, por lo que el resto del camino está marcado por secciones más densas armónicamente, lo que, junto a una aceleración del *tempo*, hace necesaria la aparición de interludios (“D” y sus variantes), cuyo objetivo es el de contrastar con un discurso más pausado, además de insinuar los elementos que se presentarán en las secciones siguientes. Todo esto hace que al final tengamos momentos más cortos en

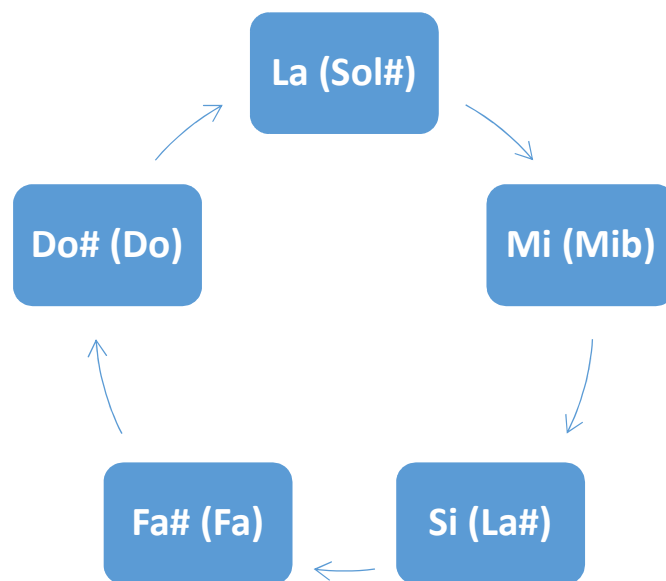
cuanto a duración, lo que da como resultado una mayor cantidad de secciones en relación al esquema inicial.

En definitiva, podemos decir que el carácter cíclico de la obra responde a las necesidades sintácticas del personaje, que se representa a través de una serie de elementos determinados (“A”), los cuales se van adaptando de acuerdo a los nuevos factores que la afectan en su recorrido, pero sin perder sus características esenciales, proceso a través del cual se construye el camino hacia el final.

Como pudimos ver también, melódicamente, existe una insistencia en el intervalo de quinta, el cual resulta ser el encargado de aunar los momentos, ya que se encuentra presente en todos ellos, principalmente al inicio de prácticamente todas las melodías, lo que ayuda a destacar el carácter cíclico de la obra. Vemos además, como los cantos, se caracterizan mayormente por presentar cierta dilatación —la cual tiende generalmente a romperse hacia el final de las frases— por lo que las melodías en general tienden a un lirismo que busca una detención que nos acerque a lo reflexivo y nos conecte con la emotividad más profunda del personaje (recordemos que lo que se busca es un relato de emociones más que de acciones). El modo presentado en la figura 2, resulta ser la base para la creación de la mayor parte de las melodías, estructura que a medida que avanza la partitura, se cromatiza para



“desjerarquizarse”, pero sin perder las alusiones a las quintas o a ciertas notas claves del modo, las cuales aparecen y se alteran rápidamente para representar el estado inestable que se precipita a medida que nos acercamos al final. De acuerdo a lo anterior, tenemos que inicialmente las notas de mayor jerarquía corresponden al La y al Mi, ya que representan las notas *finalis* y *repercusa* del tono inicial, por lo que, para establecer las notas ejes de la presente música, sólo debemos movernos en intervalos de quinta para luego alterar cromáticamente hacia abajo la nota resultante. Lo anterior queda mejor explicado de acuerdo al siguiente esquema:



De acuerdo a la gráfica entonces, podemos ver el comportamiento melódico de la música, en donde el Mib muchas veces actúa como Re#, de acuerdo al contexto que se presente. Además, observamos cómo el proceso

de cromatización genera el intervalo de cuarta aumentada entre la nota natural y la siguiente entre paréntesis, intervalo al que también se alude con insistencia tanto melódica como armónicamente. El ciclo se cierra al aparecer el Do#, cuya quinta (Sol#), es la sensible de la nota principal (La), por lo que lo vemos presente en el último acorde de la obra (Sol#m9 de la figura 18) para generar cierto grado de cercanía con el inicio.

En cuanto a la armonía, la música se desarrolla, en un comienzo, a través de acordes no sujetos a la funcionalidad clásica, apelando más bien al juego “colorístico” que nos ofrecen las distintas variantes del mismo, lo cual queda sentado desde el principio, con el efecto producido entre el La mayor y el La disminuido, lo que nos transporta inmediatamente a una dimensión más onírica, que nos habla del carácter ficticio y emocional en que esta obra abordó los hechos. Más adelante, se siguen presentando acordes “tradicionales”, sin embargo, como el camino está dirigido hacia la inestabilidad, éstos se van sobrecargando de disonancias. Vemos también, que los instrumentos melódicos ayudan a generar inestabilidad a través de la presencia de notas que se encuentran a distancia de un semitono con alguna de las notas de los acordes que va presentando la guitarra, posteriormente esta inestabilidad será reflejada a través del cromatismo. El esquema basado en quintas presentado anteriormente, también sirve de base para ir desarrollando la armonía a través del discurso musical, generando acordes

disminuidos y aumentados que ayudan a resaltar la atmósfera alterada a la que se busca conducir la sintaxis musical.

Finalmente, el ritmo y la métrica nos muestran un fenómeno similar al presentado por la melodía y la armonía, en donde podemos percibir una “plasticidad”, que funciona en pos de la fragmentación que busca el discurso. En un comienzo vemos una figuración y una métrica muy constante, la cual poco a poco se desarma para cambiar los acentos del motivo, momento en el cual se comienzan a presentar compases irregulares, los que se instalan para alternarse con los de métrica regular. En momentos como el “Tema de Amor”, por ejemplo, es la melodía y su acompañamiento los que deben adaptarse a los compases de  $7/8$  y  $5/8$ , ya que es la métrica la que dirige el discurso en ese pasaje. Más adelante comienza a haber un juego de jerarquías, en donde la métrica, el canto y el ritmo armónico pueden ir conduciendo la partitura, incluso pudiendo estar los tres alternando el dominio, como en el último interludio. Sin embargo, todo vuelve de alguna forma al comienzo de la obra en la zona del “Crepúsculo”, donde se “regulariza lo irregular”, ya que es una figura como el quintillo la que hace la figuración en el “bajo armónico”, mientras el cello se independiza con una melodía regular, más cercana a los cantos del comienzo, el clarinete hace las veces de puente entre ambos, mezclando rasgos de ambos instrumentos.

En resumen, podemos decir que la música satisface en gran medida los requerimientos de reflejar la dicotomía entre el día y la noche, y la representación de un personaje que se ve alterada en el transcurso del tiempo. La plasticidad mencionada en el último párrafo describe cabalmente la presente obra, en donde encontramos elementos que se presentan de una determinada forma, para posteriormente aparecer reflejados bajo un prisma distinto, sin dejar de ser reconocibles. Son estos rasgos en conjunto, los que, en definitiva, articulan el discurso de tal forma, que permiten el paso de un estado al otro de forma natural, terminando con un lenguaje que sigue emparentándose con el inicial, pero que, sin embargo, varía mucho en cuanto a elementos como la velocidad y la armonía. Existe también una noción de improvisación, con figuras que aparecen en lugares no “esperados” (como el quintillo que aparece en el Preludio), además de ritmos que parecen no encajar en el devenir de un determinado discurso y melodías que entran antes de tiempo, generando una dimensión en donde elementos de una realidad aparecen en otra, y viceversa. Todo esto, con el objetivo de acercarse a la idea final del Crepúsculo, que es donde conviven de manera equilibrada la luz y la oscuridad, para darnos a entender que ambos fenómenos son esencialmente lo mismo, y es sólo la percepción la que los hace distintos.

## **10. CONCLUSIÓN FINAL**

La última de las “estaciones” nos devuelve inevitablemente al comienzo de este peregrinar, ya que el título de la presente tesina, y especialmente su subtítulo (“confluencias y aprendizajes”), resume en gran medida los hitos por los cuales este proceso fue conducido. Y es aquí donde la palabra “confluencia” adquiere todo su significado, y es que como pudimos constatar, parece haber una mágica tendencia a confabular personas, personajes, historias y emociones; que permitió plasmar en la realidad esta idea. Siendo, en definitiva, la partitura un verdadero mapa de la labor desarrollada, que habla de cómo un afluente se encuentra con otros para formar un caudal creativo. En donde se suman una serie de factores que se conjugan de tal forma, que su resultado final permite “vivir” la emocionalidad de un personaje a través de la música.

Para aunar las confluencias se necesitaron puentes, y esta reflexión permite cerrar el ciclo a través de este último aprendizaje, ya que hasta este punto, mi mayor logro compositivo no está en lo que se pueda observar en la partitura, sino que yendo mucho más allá. Ya que se ha vivido un proceso que testimonia cómo el “ermitaño compositor” abandona su ostracismo creativo y es capaz de componer a partir de la realidad de otros, para lo cual se requirió la construcción de nexos tanto profesionales como emocionales; y como fruto de este proceso se genera una nueva realidad en donde conviven estos mundos cargados de vivencias y sentimientos, sin prevalencia alguna de uno sobre otro, a la imagen del Crepúsculo.

## 11. BIBLIOGRAFÍA

1. GIANNINI, HUMBERTO. Autobiografía y Sistema. Revista de Filosofía Universidad de Chile, vol. 15. Artículo de publicación SciELO. Santiago. 1977. P. 87-95.
2. SPINOZA, BARUCH. Tratado de la Reforma del Entendimiento. Edición electrónica de [www.philosophia.cl](http://www.philosophia.cl) / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.
3. GIESELER, WALTER. Komposition im 20. Jahrhundert. Moeck Verlag. Celle. 1975. P. 46.
4. CASELLA, ALFREDO y MORTARI, VIRGILIO. La Técnica de la Orquesta Contemporánea. Melos. Buenos Aires. 1950.

### Páginas Web

5. <https://libertadahermesyalfonso.wordpress.com/sebastian-oversluij-sequel-angry/>
6. <http://diario.latercera.com/2015/02/08/01/contenido/reportajes/25-183174-9-herencia-de-sangre.shtml>

## 12. ANEXOS

### SOL CREPUSCULAR (MONÓLOGO)

#### Vamos a devolver todas las balas que nos han disparado

*En una minúscula cicatriz de la larga y angosta faja, el día, tímidamente comienza a abrir sus resplandecientes ojos de cielo estival... Algo parecido a una casa, sirve de amparo a una hembra que es sólo escombros. Por ventanas y puertas amortajadas, entra la sangre-luz del mundo fracturado... Dentro de un recipiente, como plantita marchita aferrada a la frescura del rocío, deja caer en su piel, el líquido vital. En su espalda desnuda, se ve la pintura de un ave azul que devora al mundo. De las paredes, de esta falsa caverna original, dibujos y fotografías cuelgan como vestigio de un amor remoto. Un pedazo de trapo es destinado a borrar la humedad de su cuerpo. Otros trapos visten lo natural de su cuerpo... Desde las calles del infortunio, gritos, consignas, golpes de piedra rompiendo vidrios y techos, irrumpen en esta pretensión de hogar... Ella, los repite, como si fuese una Valkiria herida que se dirige al Valhalla... Da uno, dos, tres, hasta cuatro pasos quebradizos para asomar sus agrietados ojos a la guerra invisible de abajo... Cuando los gritos de sirenas mortales, llegan para restablecer la costumbre amarga, esa mujer y sus vestigios detenidos, se escabullen hasta un bulto de telas, que ya han conocido los avatares del cuerpo...*

**LA DE ESCOMBROS DETENIDOS:** De todas, esta es la más bonita, la más bonita y la más importante... Las otras también, sí, también... Pero ésta más... sí, más... Porque acá están los primeros... ¿Escuchaí como cantan...? ¿Escuchaí cómo te gritan...? Sí, esas son las voces, sí, sus voces, escucha... cierra los ojos y escucha... ¿Podís reconocerte en los gritos de los tuyos...? Escucha como corren... Ya salen los vecinos... Sí, sí todos los vecinos... ¿Escuchaí...? Ya llegan las fuerzas de la patria apátrida, ya los compañeros luchan y llevan en sus bocas tu nombre... ¿Te sentí orgulloso...? Te lo merecí... Hoy te celebramos, así, como nos enseñaste... Con lucha, rebeldía, con acción y solidaridad... Sí, se ven hermosos... Sí, todos se ven hermosos, y bellas, como reinas, como dioses nacidos del barro que moldeaste, de la costilla que ofreciste... Si pudieraí ver como se dibuja tu cuerpo en sus labios de arcilla divina... ¿Yo...? No, no extraño estar afuera, tontito, yo he nacido desde que me nombraste... ¿Aprendí bien...? Yo sé que sí, por eso soy yo tu compañera verdadera, tu sombra material... ¿Qué...? ¿La calle...? Se dispersan, sí, ya, con la misión cumplida... Los vecinos ya se entran, sí, con miedo, sí, que somos unos vagos,



que debiesen dejarnos caer todo el peso de la ley, sí, todo el peso, sí, dejarnos caer... ¿Está contento...? También hubo una afuera de ese lugar en donde los preparan, en donde los transforman en los cancerberos de las riquezas sucias... Otra afuera de ese lugar funesto, tu lugar pantano, tu lugar cruz, tu lugar patíbulo, donde te abatieron y me dejaron sin tu cuerpo de hombre justo... Pero es acá en donde dejamos instalado con fuerza tu nombre, en el mundo individual y microscópico de sus casas, entrando a sus barrios, trayendo tus pasos muertos a la vereda que ellos transitan... Yo también estoy contenta... ¿Te gusta eso...? Verme contenta ¿Te gusta...? Sabía que te aparecerías por el parque Balmaceda, en algún momento de ese tercer día... ¿Cuántos días pasaron...? ¿Tres...? ¿Cierto que fueron tres...? ¿Verdad...? Dejé pasar todo el primer día, con el pecho hundido hacia adentro, con esa congoja que arde... Esperé el segundo día, con la mirada gacha por el peso de la amarga tierra que se tragó tu cuerpo... Pero apenas llegó el momento cero del día renacido, me lancé a las tristes calles, volé en bicicleta negra hasta el parque Balmaceda, a esperar que aparecieraí, a que de alguna forma aparecieraí, sólo pa mí, a contarme tus nuevos designios... Te busqué entre los primeros perros, entre los primeros estudiantes tragadores del gas butano, te busqué entre los primeros viejos solos, entre las primeras viejas tristes que llegaban a leer sus abandonos a la biblioteca... Pero me teníaí preparada tan bella sorpresa... Sé que no fue al azar, nunca nada en ti fue casualidad, no hay azar en ti... Tus manos, obedecen a las palabras que dice tu boca... Tus pies, obedecen a las palabras que dice tu boca... No hay casualidad en ti... No hay traje de accidente en ti... Por eso, supe de inmediato, cuando vi tu nueva forma de ave herida, que lo habíaí decidido antes de que esa bala infausta abriese tu cuerpo, deteniéndolo, pero sólo de esta broma vida, vida mal chiste, porque es así como teníaí que volver, como ave, como tu ave favorita, vestido de mirlo, con tu brillante traje de plumas azul petróleo... Tu ala rota me habló urgente, me pidió amor, solidaridad y acción... Por eso no estuve afuera reclamando que nos devuelvan tu vida... Porque ya lo hiciste tú... No más que escombros me dejaron, cuando tu vida se desparramó en el piso de ese lugar de sombras, de tu lugar cadalso, lugar de mierda, lugar de vómitos, lugar de pasos en sangre, lugar infame, lugar injusto, lugar de poemas negros, de tonadas ácidas... ¿A quién le extrañaría si ahora se abriese el cielo y nos tragase a todos...? ¿A quién le extrañaría hoy un verdadero diluvio universal después de ti...? Después de ti, mi compañero ave, mi amor padre-madre, mi amor creador... ¿A quién le extrañaría un cielo a carne abierta, desbordado en llanto...? ¿Qué...? ¿Las cortinas...? ¿La luz...? ¿Aun así hiere tus ojos...? Sí, yo te curo las heridas, porque a mí me elegiste como a tu virgen santa mujer, compañera de tu vida, muerte y resurrección...

***Como si desojase a una trémula flor, quita las telas al bulto y una jaula con un mirlo herido brotan... Alguien la busca a través de ese aparato que une a las voces lejanas...***

**LA DE ESCOMBROS DETENIDOS:** Mamá mamita... sí, lo sé señora madre... no se preocupe mamita madre... sí señora de hogar regazo... ¿Quiénes...? ¿Fueron a qué...? ¿A buscarme por qué...? Yo estuve con ellos hoy... sí, con ellos, sí con todos... Organizándonos como siempre... Se equivocaron... Sí, por eso, por eso... Han sido días muy extraños, muy extraños, extraños y huérfanos... Sí, sí, se confundieron... Es que han sido noches muy tristes... sí, muy tristes y ácidas... ¿Yo...? Bien, sí bien... No, yo no estoy triste... Sí, era sólo uno más, sí, uno de los tantos, sí de los tantos... Sí, a otros ya les pasó, otros ya han partieron... Sí, todo sigue igual, todos seguimos igual, claro, la misma hambre bajo el mismo sol, el mismo odio bañado por la luna, claro, sí, todo tal cual, repetido, sí repetido hasta el infinito, tantas veces que se hace aburrido... Sí, yo estoy bien, sí, entera, sin nada que me inunde, sin nada que me deshaborite... Era uno más... ¿Qué...? No... ¿Qué pistola...? ¿Qué balas...? No mujer mamá... no hay intención en mí... No señora madrecita, no hay deseo en mí... No, no hay muerto para mí... No hay tumba que quiera abrir... No hay bala que quiera disparar... sí, confundido, sí, equivocados... Sí señora madre, estaré ahí, se lo prometí... Sí, se lo prometí... Sí, yo le ayudaré... usted las hace y yo las frío... sí mamita madre... Sí señora de onces en silencio, sin interrumpir la tele... sí, se lo prometo, de mi boca sólo saldrán colores vivos... Promesa... sí, usted las hace y yo las frío... Sí estoy contenta... Llegaré más brillante que el que lleva mi nombre... sí mamita de caricias que cicatrizan... sí, iré con alegres pasos... no hay sombra de luto que me encadene... sí, mejor no recordar... promesa... sí... contenta...

***Deja caer un amargo dedito para silenciar a la otra voz... Como si se mirase por última vez al espejo...***

**LA DE ESCOMBROS DETENIDOS:** Me mirái con ojos duros... con desprecio y reclamos duros... no puedo decir el llanto, no puedo nombrar el luto en la piel, el luto en los músculos, el luto de las uñas y de los párpados... No te niego, te llevo en mí... Todo lo que de ti dejaron es ahora mi cuerpo, es mi alma también pajarito bello... Yo te curo el ala rota, los sueños rotos... ¿Aún tu mirada tá empeñá en herirme...? Tenía que decir eso a la señora mamá... No quiero darle más lagrimitas que secar, no quiero más hoyitos negros en su pecho por la culpa de mis pasos... Por eso no puedo hablarle de muertes, ni de retornos justos... ¿Aún seguí herido, invisible...? Ya sé... ya sé que puede ponerte contento... Espera... espera... cierra los ojos... sí, ciérralos y abre el corazón más allá de la carne pajarito... Escucha... escucha...

***Toma, como tomaron de la tierra a Lázaro, una cinta desde una de las tantas cajas de zapatos... Su voz de antaño, nace de un portal de voces y sonidos al apretar un botón...***

**LA VOZ ESCOMBROS DETENIDA:** Nueve fueron los mirlos que conté... La mañana, hoy se levanta espesa, como una solitaria cremita de espárragos que se muere bajo un techo oscuro...

**LA DE ESCOMBROS DETENIDOS:** Esta la grabé esa primera mañana en el parque, esa primera mañana solos, más allá de la lucha de los compañeros compañeras, más allá de la libertad para otros... Estaba tan ansiosa... ¿Te acordái que te conté de una eternidad de ojos abiertos...? ¿Ah...?

**LA VOZ ESCOMBROS DETENIDA:** Toda la noche el techo y yo, nos hablamos en silencio... nos preguntamos en silencio... nos reclamamos en silencio... Cuando se sintió vencido, me mostró la jaula contra la que predicas... Cuando me sentí vencida, me mostró mi cuerpo marcado con las llagas de la costumbre contra las que luchas... No es más que un vacío de piedra el que se me mete en el pecho... ¿Cómo levantarme...? ¿Cómo preparar mi cuerpo para luego lanzarlo a la guerra inmóvil...? ¿Así es como le decí...? Tomo aire... recuerdo... boto el aire... pienso... cierro los ojos... siento... me tapo la boca... me tapo la boca... me tapo la boca... la boca... la boca... Cuando llega la hora de lavar la cara, tus palabras han germinado en mi piel... Veo un pedazo mío que es nuevo, que es como los tuyos...

**LA DE ESCOMBROS DETENIDOS:** Sabía que te iba a encontrar en el parque, renacido, reinventado para mí...

***Casi al unísono...***

**LA VOZ ESCOMBROS DETENIDA+LA DE ESCOMBROS DETENIDOS:** ¿Qué canciones hoy anidarán tu cabeza...? ¿Qué lecciones...? De lejos te veo, las manos en los bolsillos, un libro bajo el brazo, la ropa que pudiste, el baño que pudiste, los aromas que pudiste... No me importa, admiro tu caminar de frente, sin miedo al frío, sin miedo al hambre... Ya tiembla mi voz antes de que pueda decirte... Hola... Ya sudan mis manos antes de que mendiguen las tuyas... Frente a mí, me mirái divertido mientras sigo vaciando mi voz en este aparatito que me regalaste... para que no olvide me dijiste... Para que no olvidí a los tuyos, a los que te quitaron, a los que no pudieron me dijiste... Te digo hola... ¿Tenís frío...? Sí, tenís frío... tu cara es linda, así... Sí, es linda y blanca y melancólica, como una escultura de hielo ¿Querís sentarte...? ¿Caminar...? Sí... caminar... Pero por el parque... sí, pisando las hojas que bota el otoño, sí, para que crujan, para que nos canten... Sí, y después caminemos sin pisar las líneas... sí, sin pisar las líneas... sino... penitencia...

***Otro dedito escuálido, apaga la voz...***

**LA DE ESCOMBROS DETENIDOS:** Te gustaba ese parque, me decí que en ninguna parte de la ciudad se pueden ver tantos mirlos como allí... Caminamos, toda la mañana... y siguiendo tus pasos llegamos hasta acá por primera vez... ¿Te acordái...? Es de un compañero que ya no está me dijiste... Murió en la guerra, en esta guerra que no todos ven... Ahora es tuya y mía me dijiste... Cualquier lugar puede ser nuestro, nuestro y de quien lo necesite... Después te callaste, y me callé también, pa dejar que hablara el silencio de los cuerpos... Después el tango... Es un viejo triste, que baila con su vieja triste, después de que le deja caer las manos en su cuerpo también viejo y apenado, no pal cariño, me dijiste, no pa la ternura... y te callaste, otra vez, y tu piel se mezcló con la mía, tu sudor se bañó con el mío, hasta que dejamos de ser, para ser uno nuevo, una forma nueva, un aroma nuevo... ¿Te acordái...?

***Alguien la llama con urgencia, para inquirirle, para reclamarle...***

**LA DE ESCOMBROS DETENIDOS:** ¿Sí...? No... no importa... no te importa... No quiero que acerquís tu cara falsa a la casa de mi mamá mamita... No hay que hacer sufrir a mi señora madre... ¿Yo...? Sí, estaba allí... sí, estaba allí... porque no quiero verlos, porque no quiero la calle sin él... ¿Pistola...? No... no te he robado nada... no era tuya... sí, era del... del y no tuya... sí, para los justos... para la libertad... para la sangre de los malos... no para guardar en los cajones... No para presumir frente a los que no te creen... Era mío y no tuyo... No de la causa, no de tu causa... Yo soy la heredera... Tú un usurpador... Sí, un falso compañero compañerito... No me importa que ellos te sigan, ellos no saben, ellos no entienden... No me hablís de justicia... Sólo sé de tumbas, sí, tumbas, tumbas que yo abriré, sí, con mis actos, con mis dedos en el gatillo, sí a todos los que han ocupado su color... No digái, no llení con su nombre tu boca pantano, no lo toqué con esa lengua negra de envidia... Un día volará sobre tu cabeza y sabrás que ha sido un falso... Sí, un falso... Sí, sobre tu cabeza... No, Por eso esa arma es mía, mi guadaña y yo su parca... Sí, para la venganza dulce venganza, que bien dicho queda eso... Sí, así será, dulce, pronto dejaré el nido, y saldré a buscarlo... sí a él... Y también a otros, a otros que se parezcan a él, que vistan como él, con colores de falso mirlo, colores que al él le gustaban y que ocuparon para dejármelo frío y polvo, y aire, y sombra... Sí, no me importa que sepa de esta casita de amores... No me importa si erís tú, o si son otros los compañeros compañeras, a todos les abriré la carne, a todos los vaciaré de sangre... No voy a dejar que esos que cegaron sus pasos, sigan viviendo la mala costumbre de la costumbre día a día, que lleguen hasta la puerta del hogar todos los días inmutables, sin nada de piedrita en el corazón, sin nada de lástima en los ojos, sin nada de culpa cuando mastican el pan, sin nada de remordimiento pa echarle al té... ¿Justicia...? No, sólo la mía... la nuestra, sí, la nuestra, que no es como la tuya... No me importa la causa... sí... no me importa... no es más que un espejo sin alma... si no se quema toda la larga y angosta faja no vale su muerte... ¿Acaso se llamaba Cristo pa que lo olvidemos...? ¿Acaso lo viste vestido de

rey de pueblo ingrato...? A mí me dejaron sin su mano- lazarillo... sin sus palabras de pastor en la oscuridad... sin sus ojos como la última luz que vemos al morir... como la última luz que vemos al morir... al morir... al morir... la última luz que vemos al morir... No... no... no... tú cállate... tú escucha... tú mira y aprende... A ese hombre... ese hombre... ese... ese... ese hombre... en todas... todas... todas las calles lo veo... Lo veo con sus burlas... A todos se parece... de ninguno se diferencia... Todos son él... no... no... no... no me importan sus madres... no... no... no... no me importan sus padres... no... ni sus hermanos... ni las mujeres que puedan llorarlos... no... no... no me importan los hijos que esperan el último de los cuentos... No me importa que me juzgue la patria pal chiste... Todos hubiesen hecho lo mismo... seguro que todos felicitaron al que me lo dejó intangible... por cumplir con el deber... porque hay que hacerlo... porque pa eso estamos patroncito estado... porque pa eso estamos madrequita capital patria ciega... No... no podís venir... ninguno puede entrar... si veo que alguien se acerca, tomaré a la que escupe el dolor, y desde acá haré que besen el polvo los compañeros compañeras... cállate... cállate... cállate... cállate... Compañero... Camarada... Hay una bala también pa ti... Hay un nudo esperando tu cuello si cruzái la causa a la mía... la mía no es para los otros... no es para la memoria de mi origen... no es para el que pueblo unido jamás sea vencido... no es para el orgullo de mi Padre... no es por el linaje de mis abuelos... Cállate... cállate... no tenís derecho, no tenís como saber... no tenís como sentir... No me importa tu acción... no me hablís de solidaridad... Hoy saldré como mi nombre, a la calle como mi nombre, a quemarlo todo, a cegar lo todo...

***Deja caer un dedo sentencia, sobre esa voz que le rompía la piel...***

**LA DE ESCOMBROS DETENIDOS:** No me mirí así... ¿Pa esto abriste tu sepulcro...? ¿Pa esto bajaste de la cruz infame...? ¿Pa qué volviste con alas si no querí dejarme volar al lado tuyo...? No debiese importarte sus muertes, sus muertos... No, tampoco sus viudas, ni sus huérfanos... Fue tanto lo que en mí nombraste, para que yo pudiese nacer en serio, a la vida en serio, a la guerra en serio... Me enseñaste a matar al porque sí... me enseñaste la rebeldía hacia mí misma... hacia mi costumbre asesina... vampírica... asquerosa y cruel...

***Como pianista de la muerte, poza sus agrietados dedos en las teclas del aparato que acopla las voces...***

**LA DE ESCOMBROS DETENIDOS:** Mamita madre, sí señora de piel de desahogos... No podré llegar, mujer mamá... No, debo dar los pasos, los otros pasos... Los pasos que me lleven hasta la muerte de esos que se visten de azul mirlo y que me lo dejaron vaciado, esparcido... Sí, mis pasos hasta la muerte de ellos, de todos ellos... No, no podré llegar... No, señora mamita... sé

que lo prometí... sé que me quiere... pero no puedo... No mamita... no voy a llegar a la once de la familia que no entiende... No hay luz para la vida... Mi nombre es el de sol oscuro, de sol de muerte, de sol que tiñe de sangre y sombra... No, madre mujer señora... No mamita madre... no...

***Como la última lagrimita de Dios asustado, su dedo cae para colgar la voz que al otro lado ya la llora. Toma, de algún rincón, a la que con un dedo en el gatillo, detiene vida y carne.***

**LA DE ESCOMBROS DETENIDOS:** Sí, tiene que haber una bala pa mí también... No quiero las celdas, no quiero la justicia injusta, no quiero el dedo de los hombres señalándome, no quiero sus nudos inmundos en mi cuello... No me mirís así... voy a volver, así como tú... con tu forma... sí, pa volar juntos... sí, juntos...

***Como quien recibe a un bebe que llega la vida herida, esa de escombros detenidos, saca al mirlo de ala rota de la jaula... Lo mece, lo acaricia, lo besa...***

**LA DE ESCOMBROS DETENIDOS:** Espero que enserio exista Dios... Así, feliz me acercaré a la muerte, no voy a esconder el cuello, aceptaré el nudo verdugo con la más hermosa sonrisa que haya anidado en mis labios... Entonces, antes de que mi cuerpo caiga, el mundo al fin estará a mis pies, muriendo a mi lado... Para que me encontrís de nuevo y me invití a caminar... sin pisar las líneas...

**FIN**

## **SOL CREPUSCULAR (Partitura)\***

**(Obra programática para Clarinete, Violoncello y Guitarra. Basada en el monólogo “Sol Crepuscular” del dramaturgo Luis Narváez)**

### **Primera parte**

- I. Preludio de Sol, *el triste transitar hacia la venganza.*
- II. Mirlo, *la reencarnación y la esperanza.*
- III. Tema de Amor, *comuni3n de los amantes.*

### **Segunda parte**

- IV. Anochecer, *el comienzo del oscuro transitar.*
- V. Interludio
- VI. Nocturno de Sol 1
- VII. Interludio 2
- VIII. Nocturno de Sol 2
- IX. Interludio 3
- X. Crepúsculo, *el día y la noche de una mujer...*

***\*Partitura en el siguiente archivo.***



# SOL CREPUSCULAR

Jorge Córdova

Lento  $\text{♩} = 70$  **I**

Guitarra Clásica  
(6° cuerda en D)

pp

Gtr.

mp

Gtr.

p

Gtr.

Gtr.

mp sfz

Gtr. 19 *mf*

Gtr. 23

Gtr. 26 *ff*

Gtr. 30 *mf* *f*

Gtr. 33 *mf*

Gtr. 36 *cresc.*

*rit.*

*a tempo*

Cl. B $\flat$  39

*mp* *mf*

Gtr. 39

*f* *mf*

Cl. B $\flat$  43

*f* *mf*

Gtr. 43

*f* *mf*

Cl. B $\flat$  47

*p* *mp*

Gtr. 47

*mp* *mf*

51

Cl. B $\flat$

Gtr.

*mp*

Detailed description: This system covers measures 51 to 53. The Clarinet Bb part consists of rests in all three measures. The Guitar part begins at measure 51 with a melodic line starting on a half note G4, followed by eighth notes. Slurs are placed over the eighth-note groups. Dynamic markings include *mp* at the end of measure 51 and *p* at the start of measures 52 and 53.

54

Cl. B $\flat$

Gtr.

Detailed description: This system covers measures 54 to 56. The Clarinet Bb part plays a melodic line with slurs over the notes. The Guitar part continues with a similar melodic line, also featuring slurs. The dynamic marking *p* is present at the start of measure 56.

57

Cl. B $\flat$

Gtr.

*f*

Detailed description: This system covers measures 57 to 59. The Clarinet Bb part plays a melodic line with slurs. The Guitar part continues with a similar melodic line, also featuring slurs. Dynamic markings include *f* at the end of measure 57 and *f* at the start of measure 58.

60

Cl. B $\flat$

60

Gtr.

*mf*

63

Cl. B $\flat$

63

Gtr.

*mf*

*f*

66

Cl. B $\flat$

66

Gtr.

*mp*

*mf*

69

Cl. B $\flat$

Gtr.

*p*

*mp*

73

Cl. B $\flat$

Gtr.

*rit.*

*pp*

*p*

## II

77

Cl. B $\flat$

Gtr.

*a tempo*

*pp*

81  
Cl. B $\flat$

*mp* *mf*

86  
Cl. B $\flat$

*p*

90  
Cl. B $\flat$

*mf* *f* *mp*

95  
Cl. B $\flat$

*mf*

99  
Cl. B $\flat$

*mf*

102  
Cl. B $\flat$

*mf*

Cl. B $\flat$  105 *mp*

Cl. B $\flat$  108 *mf*

Cl. B $\flat$  111 *mp* *mf* *accel.*

Cl. B $\flat$  115 *rit.* *a tempo* *f* *p* *mf*

Cl. B $\flat$  119 *mp* *pp*

Cl. B $\flat$  123 *p* *mp*



128  
Cl. B $\flat$

*mf* *p*

132  
Cl. B $\flat$

*mp*

136  
Cl. B $\flat$

*mf* *pp*

### III

141  
Cl. B $\flat$

*p*

145  
Cl. B $\flat$

*mp*

145  
Gtr.

*mp*

148

Cl. B $\flat$

Gtr.

151

Cl. B $\flat$

Gtr.

*mf*

154

Gtr.

*mp*

157

Gtr.

Gtr. 161

161 162 163 164

Detailed description: This system shows the guitar part for measures 161-164. The music is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several slurs and accents (>) throughout. The bass line is indicated by a double bar line with a slash and a dot below it.

Gtr. 165

165 166 167 168

Detailed description: This system shows the guitar part for measures 165-168. The notation continues with similar rhythmic patterns and slurs as the previous system. Measure 168 ends with a double bar line.

Cl. Bb 169

169 170 171 172

*mp*

Detailed description: This system shows the Clarinet Bb part for measures 169-172. The music is in treble clef with a key signature of two sharps. Measures 169-171 are mostly rests. In measure 172, there is a melodic phrase starting with a quarter note, followed by two eighth notes, and a slur over the next two notes. A finger number '2' is written above the final note. The dynamic marking *mp* is placed below the staff.

Gtr. 169

169 170 171 172

Detailed description: This system shows the guitar part for measures 169-172. The notation continues with similar rhythmic patterns and slurs as the previous system. Measure 172 ends with a double bar line.

Cl. Bb 173

173 174 175 176

Detailed description: This system shows the Clarinet Bb part for measures 173-176. The music is in treble clef with a key signature of two sharps. It features a melodic line with slurs and accents (>) over the notes. Measure 176 ends with a double bar line.

Gtr. 173

173 174 175 176

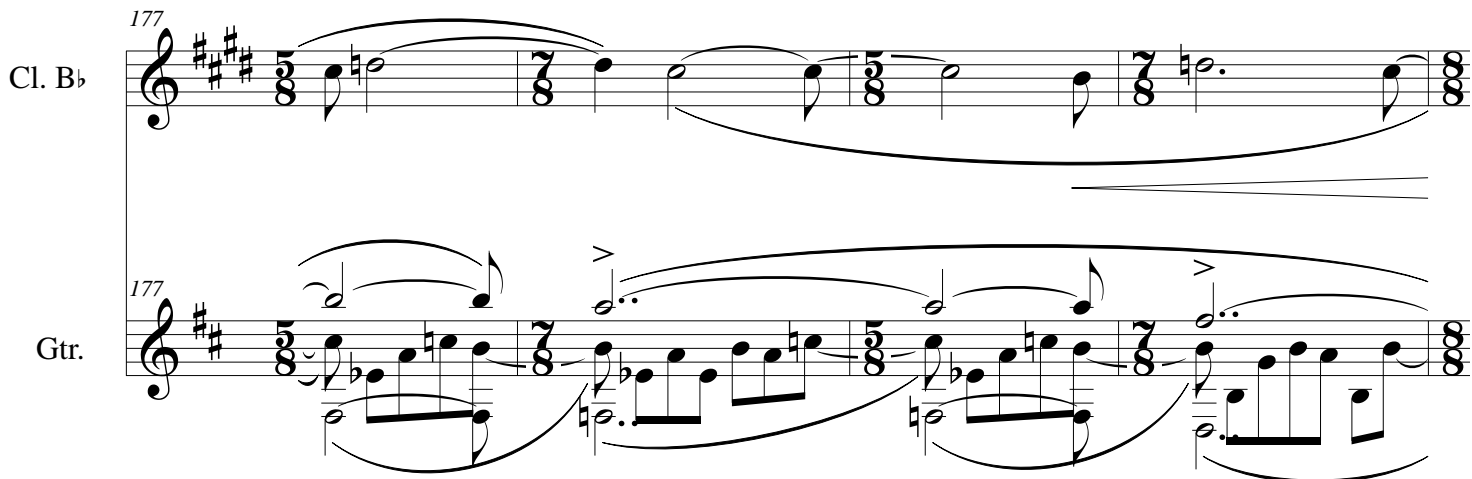
*mf*

Detailed description: This system shows the guitar part for measures 173-176. The notation continues with similar rhythmic patterns and slurs as the previous system. Measure 176 ends with a double bar line. The dynamic marking *mf* is placed below the staff.

177

Cl. B $\flat$

Gtr.

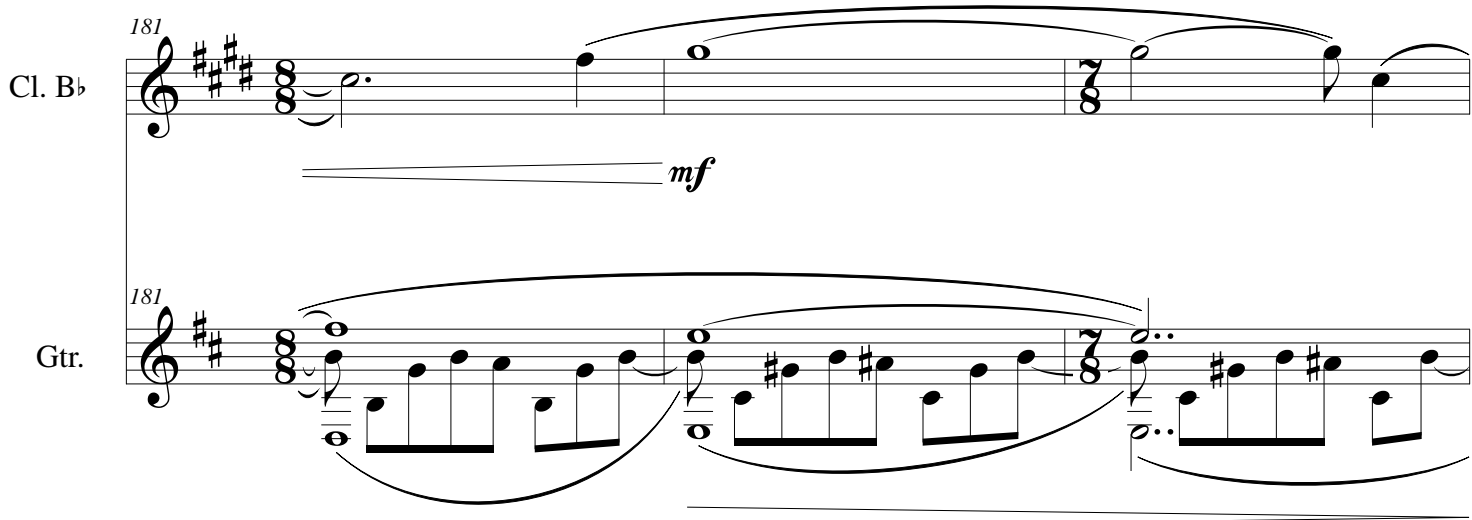


181

Cl. B $\flat$

Gtr.

*mf*

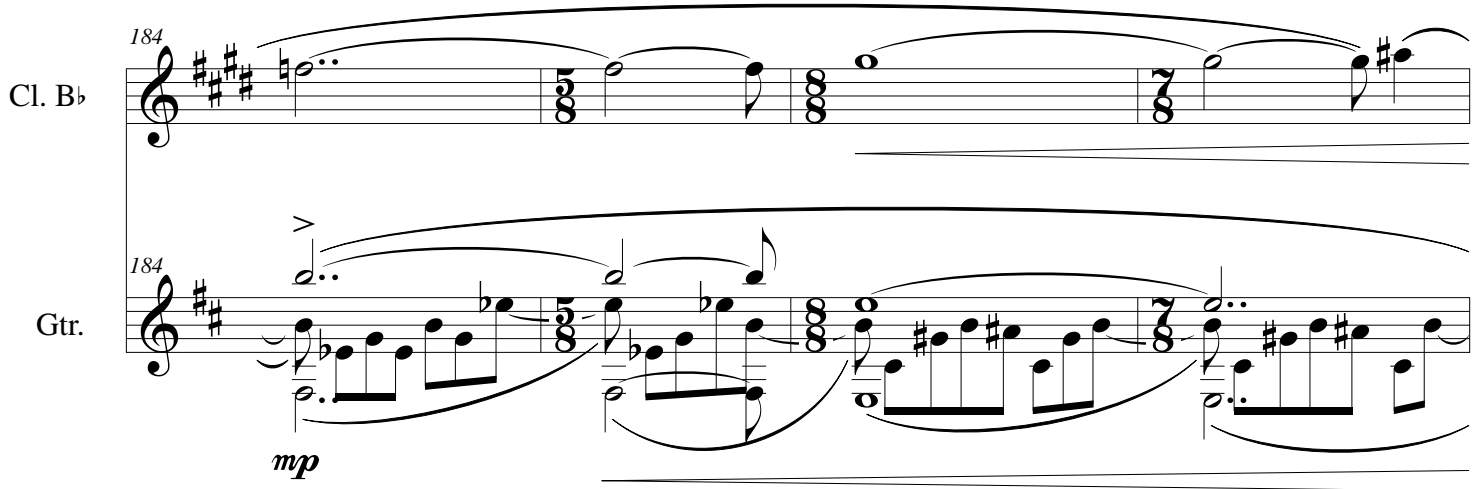


184

Cl. B $\flat$

Gtr.

*mp*



188

Cl. B $\flat$

*f*

Gtr.

*mf*

192

Cl. B $\flat$

*mf*

Gtr.

195

Cl. B $\flat$

Gtr.

*mp*

198 *rit.*

Cl. B $\flat$

Gtr. *pp*

Vivace ♩=100 **IV**

202

Cl. B $\flat$

Vc.

Gtr.

*f*

205

Vc.

*mp*

208

Vc.

*mf* *p*

211

Vc.

*mf*

213

Vc.

*mf*

215

Vc.

*f*

*mf*

218

Vc.

*mp*

*mf*

*mp*

223

Vc.

*p*

*ff*

227

Vc.

*f*

*mf*

229

Vc.

*mp*

*p*

# V

Andante ♩ = 80

233

Vc.

239

Vc.

246

Vc.

253

Vc.

259

Vc.

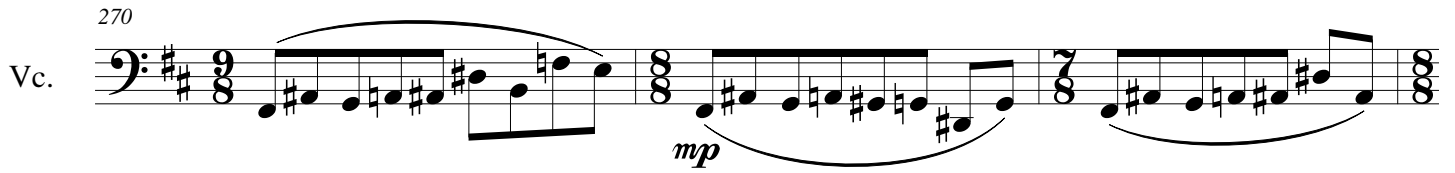
# VI

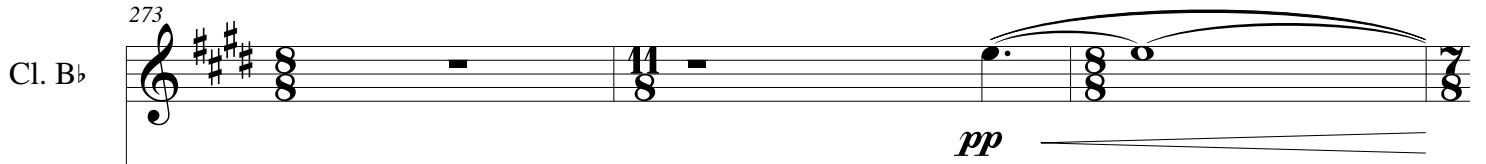
Vivace ♩ = 100

266

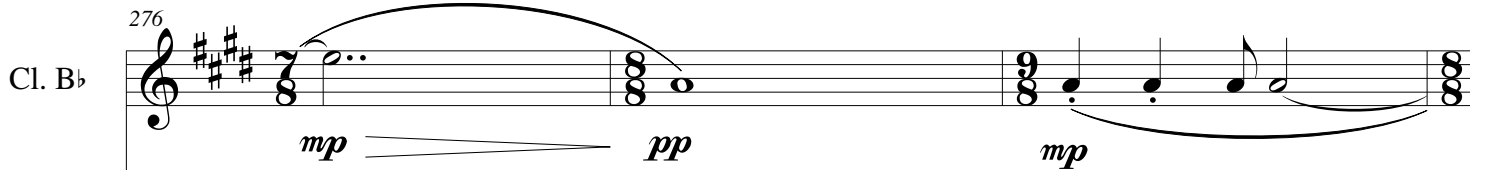
Vc.



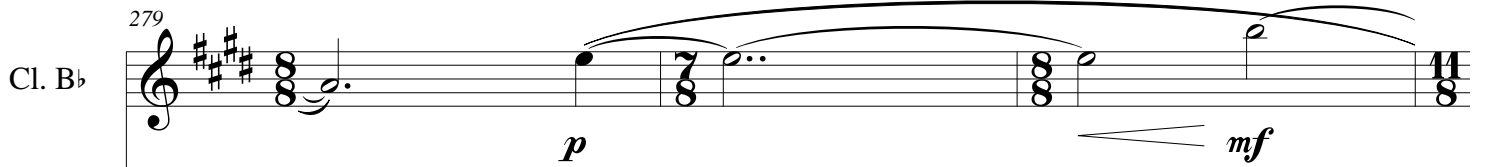
270  
Vc. 

273  
Cl. B♭ 

273  
Vc. 

276  
Cl. B♭ 

276  
Vc. 

279  
Cl. B♭ 

279  
Vc. 

282

Cl. B $\flat$

Vc.

*mp*

3

285

Cl. B $\flat$

Vc.

*p*

*pp*

288

Cl. B $\flat$

Vc.

*mp*

291

Cl. B $\flat$

Vc.

*p*

*mf*

*mf*

*mp*

294

Cl. B $\flat$

*mp* *p*

Vc.

*mf*

# VII

298

Cl. B $\flat$

*f*

Vc.

*f*

298

Gtr.

*mp* *mf* *f*

302

Gtr.

*mp* *mf*

307

Gtr.

*p* *mp*

# VIII

313

Vc. *f* *mp*

Gtr. *f* *p*

317

Cl. B $\flat$  *p*

Vc. *mf*

Gtr. *mp*

320

Cl. B $\flat$

Vc.

Gtr.

322

Vc. *f* *mf*

Gtr. *mf*

325

Cl. B $\flat$  *p* *mp*

Vc. 3

Gtr.

328

Cl. B $\flat$

Vc. *f* 3

Gtr.

# IX

*rit.*

*a tempo*

330

Vc.

Gtr.

*ff* *f*

*f* *mp*

334

Cl. B♭

Vc.

Gtr.

*mf* *mp*

*mf*

340

Cl. B♭

Gtr.

*mf* *pp*

*mp*

346

Cl. B $\flat$

Gtr.

*mp*

*p*

350

Cl. B $\flat$

Gtr.

*p*

*mp*

5

354

Cl. B $\flat$

Gtr.

*mf*

*mp*

7

5

357

Cl. B $\flat$

*f* 10 *mp*

Vc.

357 *f* 5

Gtr.

357 *f* *mf* 5

360

Cl. B $\flat$

*mf*

Vc.

360 5 7 *f*

Gtr.

360 *mp*

5/4



Cl. B $\flat$

362

Vc.

362

Gtr.

362

*p*

5

*mp*

10

Cl. B $\flat$

364

Vc.

364

Gtr.

364

*mf*

*mp*

*mf*

5

10

10

*f*

This musical score page contains three systems of music for Cl. Bb, Vc., and Gtr. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. Measure numbers 366, 367, and 368 are indicated at the start of each system.

**System 1 (Measures 366-368):**  
- **Cl. Bb:** Measure 366 starts with a whole note G5. A long slur covers measures 366, 367, and 368, ending with a whole note G5 in measure 368.  
- **Vc.:** Measure 366 starts with a whole note G2. A slur of 10 notes covers measures 366-367, ending with a whole note G2 in measure 368. Dynamic: *mf*.  
- **Gtr.:** Measure 366 starts with a whole note G2. A slur of 5 notes covers measures 366-367, ending with a whole note G2 in measure 368. Dynamic: *mp*.

**System 2 (Measures 367-368):**  
- **Cl. Bb:** Measure 367 starts with a whole note G5. A slur of 5 notes covers measures 367-368, ending with a whole note G5 in measure 368. Dynamic: *mp*.  
- **Vc.:** Measure 367 starts with a whole note G2. A slur of 5 notes covers measures 367-368, ending with a whole note G2 in measure 368. Dynamic: *mp*.  
- **Gtr.:** Measure 367 starts with a whole note G2. A slur of 5 notes covers measures 367-368, ending with a whole note G2 in measure 368. Dynamic: *mf*.

368

Cl. B $\flat$

*mf*

5

5

Vc.

*mf*

5

Gtr.

5

5

369

Cl. B $\flat$

*f*

5

5

*ff*

Vc.

369

*f*

5

Gtr.

369

*f*

*ff*

# X

Agitado

Gtr. 371 *mf*

5 5 5 10 10

Gtr. 373

5 5 5 5 5 5

Gtr. 375

5 5 5

Gtr. 376 *f*

10 10 10 10

Gtr. 377 *mf*

5 5 5 5 5 5 5 5

Gtr. 379 *mp*

Measures 379-380: Guitar part in treble clef with key signature of three sharps (F#, C#, G#). The music consists of four measures of eighth-note chords, each with a '5' above the staff indicating a fifth fret barre. The notes are G#4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5. The first measure has a sharp sign above the G#4 note. The second measure has a sharp sign above the C5 note. The third measure has a sharp sign above the F#5 note. The fourth measure has a flat sign above the G#4 note. The dynamic is *mp*.

Gtr. 380 *mf*

Measures 380-383: Guitar part in treble clef with key signature of three sharps. The music consists of four measures of eighth-note chords, each with a '5' above the staff indicating a fifth fret barre. The notes are G#4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5. The first measure has a flat sign above the G#4 note. The second measure has a sharp sign above the C5 note. The third measure has a sharp sign above the F#5 note. The fourth measure has a sharp sign above the G#4 note. The dynamic is *mf*.

Cl. B $\flat$  381 *mp*

Measures 381-383: Clarinet part in treble clef with key signature of three sharps. The music consists of three measures of a single note, G#4, held for the duration of the measures. The dynamic is *mp*.

Gtr. 381 *mp*

Measures 381-386: Guitar part in treble clef with key signature of three sharps. The music consists of six measures of eighth-note chords, each with a '5' above the staff indicating a fifth fret barre. The notes are G#4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5. The first measure has a sharp sign above the G#4 note. The second measure has a sharp sign above the C5 note. The third measure has a sharp sign above the F#5 note. The fourth measure has a sharp sign above the G#4 note. The fifth measure has a sharp sign above the C5 note. The sixth measure has a sharp sign above the F#5 note. The dynamic is *mp*.

Cl. B $\flat$  383 *mf*

Measures 383-386: Clarinet part in treble clef with key signature of three sharps. The music consists of four measures of a single note, G#4, held for the duration of the measures. The dynamic is *mf*.

Gtr. 383 *mf*

Measures 383-386: Guitar part in treble clef with key signature of three sharps. The music consists of four measures of eighth-note chords, each with a '5' above the staff indicating a fifth fret barre. The notes are G#4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5. The first measure has a sharp sign above the G#4 note. The second measure has a sharp sign above the C5 note. The third measure has a sharp sign above the F#5 note. The fourth measure has a sharp sign above the G#4 note. The dynamic is *mf*.

385

Cl. B $\flat$

Vc.

Gtr.

*mf*

*mf*

5 5 5 10 10

387

Cl. B $\flat$

Vc.

Gtr.

*f*

*mf*

5 5 5 5 5 5 5

The image displays a musical score for three instruments: Clarinet in B-flat (Cl. Bb), Violoncello (Vc.), and Guitar (Gtr.). The score is divided into two systems, each containing three staves. The first system covers measures 389 and 390, while the second system covers measures 390 and 391. The key signature is three sharps (F#, C#, G#), and the time signature is 3/4. The first system begins with a 6/4 time signature change at the end of measure 389. The Cl. Bb part features a melodic line with a *mp* dynamic and a five-measure phrase. The Vc. part has a long, sustained note with a *p* dynamic. The Gtr. part plays a rhythmic pattern with a five-measure phrase. The second system starts at measure 390 with a 6/4 time signature. The Cl. Bb part has a *mf* dynamic and a five-measure phrase. The Vc. part has a *f* dynamic and a long, sustained note. The Gtr. part has a ten-measure phrase. The score concludes with a 4/4 time signature change at the end of measure 391.

Cl. B $\flat$  391

Vc. 391

Gtr. 391

Cl. B $\flat$  392

Vc. 392

Gtr. 392



394

Cl. B $\flat$

5 5 5 5

Vc.

394

*mf*

5

Gtr.

394

5 5 5 5

395

Cl. B $\flat$

5 5 5 5

Vc.

395

5

Gtr.

395

5 5 5 5

396

Cl. B $\flat$

Vc.

Gtr.

397

Cl. B $\flat$

Vc.

Gtr.

*f*

The image shows two systems of musical notation for measures 396 and 397. Each system includes staves for Clarinet in B-flat (Cl. B $\flat$ ), Violoncello (Vc.), and Guitar (Gtr.).

**Measure 396:**

- Cl. B $\flat$ :** Features a melodic line with a slur over four groups of eighth notes. Each group is marked with a '5' and a bracket, indicating a quintuplet. The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.
- Vc.:** Shows a single note G2 with a fermata, followed by a long rest.
- Gtr.:** Features a rhythmic accompaniment with a slur over four groups of eighth notes. Each group is marked with a '5' and a bracket, indicating a quintuplet. The notes are: G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2.

**Measure 397:**

- Cl. B $\flat$ :** Features a melodic line with a slur over four groups of eighth notes. Each group is marked with a '5' and a bracket, indicating a quintuplet. The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.
- Vc.:** Shows a single note G2 with a fermata, followed by a long rest.
- Gtr.:** Features a rhythmic accompaniment with a slur over four groups of eighth notes. Each group is marked with a '5' and a bracket, indicating a quintuplet. The notes are: G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2.

The guitar part in measure 397 includes a dynamic marking of *f* (forte).

398

Cl. B $\flat$

398

Vc.

*ff*

398

Gtr.

399

Cl. B $\flat$

399

Vc.

*fff*

399

Gtr.

400

Cl. B $\flat$

5

5

5

*ff*

Vc.

400

5

Gtr.

400

5

5

5

*ff*

The image shows a page of musical notation for three instruments: Clarinet in B-flat (Cl. B $\flat$ ), Violoncello (Vc.), and Guitar (Gtr.). The page is numbered 36 and titled "SOL CREPUSCULAR". The music begins at measure 400. The Cl. B $\flat$  part is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It features a melodic line with slurs and a dynamic marking of *ff*. The Vc. part is in bass clef with the same key signature. It has a long slur and a dynamic marking of *ff*. The Gtr. part is in treble clef with the same key signature. It features a rhythmic pattern with slurs and a dynamic marking of *ff*. The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and dynamic markings.