



UNIVERSIDAD DE CHILE

FACULTAD DE ARTES

ESCUELA DE POSTGRADO

GESTO SONORO

De la abstracción a la concretización

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

Juan Manuel Quinteros

**Profesor guía
Jorge Pepi Alos**

Santiago, Chile 2018



Proyecto desarrollado gracias al apoyo del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes
Fondo para el Fomento de la Música Nacional
Fondos de Cultura -2013

*“A mi familia y en especial a mi profesor guía
Jorge Pepi, por sus enseñanzas y musicalidad”*

Tabla de contenido

Introducción.....	5
1 Poiesis	9
1.1 Imaginación creadora	9
1.2 Imagen acústica	16
2 El gesto sonoro	27
2.1 Relaciones históricas	27
2.2 Descripción e implicancias	35
3 De la idea a la realización	39
3.1 Partitura, instrumentación y orquestación como herramientas	39
3.2 El Gesto sonoro en mi música de cámara	42
Ejemplos de la “La caja de tensión”	
3.3 Gesto sonoro en mi música orquestal	46
Ejemplos de “Alto en el desierto”	
4 Organización temporal	51
4.1 Introducción	51
4.2 Relaciones estructurales en “La caja de tensión”	52
4.2 Relaciones estructurales en “Alto en el desierto”	60
5 Conclusiones	64
Bibliografía	66
Material (obras)	67
- Alto en el Desierto – para orquesta	
- La caja de tensión – para 6 instrumentos	

Introducción

¿No resulta curioso que una sustancia tan amorfa e intangible como es el sonido pueda tener semejante significación para nosotros?¹

Sabemos que la materia musical en estado puro puede expresar profundos sentimientos en un oyente con una actitud de escucha, aun desprovista de argumentos concretos. Esto podría ser una evolución de nuestro lenguaje, que nos ha dado la facultad de responder emocionalmente a estímulos sonoros que no son necesariamente esenciales para la supervivencia, siendo esto algo inherente al ser humano. Desde la misma perspectiva y en un proceso previo a la transmisión de dicho contenido emocional, para nosotros los compositores esta materia musical es lo que la arcilla es para el alfarero, una materia germinal desde la cual se podrían desprender variados mundos sonoros e, incluso, poéticas del sonido en sí mismo. Esto, según nuestras inquietudes e intereses, a nosotros como compositores nos lleva a problemas creativos de diversa índole dada la naturaleza intangible del material, como dice Copland. En este texto nos ocuparemos principalmente de la idea desde la abstracción y su posibilidad de realización desde una experiencia personal.

El siguiente trabajo, que tiene como laboratorio una pieza de música de cámara, “La caja de tensión” y una pieza Orquestal, “Alto en el desierto”, busca organizar y evidenciar una problemática relacionada con la materia musical misma, como consecuencia de una búsqueda personal en estos últimos años, de una narrativa² que esté directamente relacionada con mi imaginario auditivo.

¹ Aaron Copland. Los placeres de la música (1999), p.

² En este caso entiéndase narrativa, no en su forma clásica, si no como una organización temporal que ordena los sucesos sonoros de acuerdo a una postura e intención personal. Algo que en algunos casos, podría resultar no-narrativo, bajo una perspectiva tradicional.

Para empezar, me permito contextualizar la raíz de mis intereses compositivos con tres aspectos que fueron determinantes para mi inicio en el ejercicio musical y creativo. Primeramente, crecí en un ambiente rodeado de instrumentos y con mucha actividad artística, ya que mis padres folkloristas dedicaban gran parte de la actividad familiar a ensayos y presentaciones de danza y música tradicional, lo cual asocio como mis primeras interacciones con aspectos musicales - instrumentales. En segundo lugar, el inicio de una formación musical a temprana edad en el Liceo de música de Copiapó, donde estudié percusión, siendo intérprete en orquestas juveniles y ensambles de cámara. Aquí es donde tengo mi primer contacto con la música de tradición escrita y, para suerte mía, también con la música de algunos compositores considerados modernos como John Cage y Messiaen. Un tercer aspecto sería mi interés en músicas populares alternativas y experimentales (rock, jazz, etc.), donde también pude desarrollarme tanto en la creación como en la interpretación³.

Poco tiempo pasó para que me diera cuenta de que la principal motivación y el excitante para haberme transformado en compositor eran estas músicas con las que había conectado desde edad temprana, algo que personalmente creo sea la manera más natural de iniciar un ejercicio creativo, llegando desde la interacción espontánea con la disciplina misma.

Ejecutar música en estos mundos y, por ende, al estar en actividad con sus códigos en etapa escolar, afectó profundamente mi imaginario auditivo, con el cual poco a poco empecé a trabajar y desarrollar ideas en las cuales, si bien había un eco de estos tres aspectos aludidos, no los racionalizaba al momento. Imaginaba músicas con la particularidad de que eran sonoridades más bien abstractas y, sin tener mucha consciencia de algún contexto artístico, llegué a interesarme en expresiones musicales que tuvieran niveles de abstracción y pensamiento que no encontraba en músicas populares.

Tiempo después ingreso a estudiar composición en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, donde profundizaría en las herramientas que necesitaba para desenvolverme en mis necesidades artísticas. Y terminando mi formación de pregrado, me

³ Siendo compositor, intérprete y productor de la agrupación de rock experimental Kintral, con el cual he registrado 3 álbumes editados tanto en Chile como en el extranjero.

establezco en Italia donde estudio a los madrigalistas, para complementar algunos intereses nacidos durante mis estudios de pregrado en la Universidad.

A lo largo de mi formación, pude compartir mis inquietudes y reflexiones con mis profesores-compositores en la Universidad de Chile, como también fuera del país con compositores como Yan Maresz, Simon Steen Andersen y Luis Naón entre otros. Esto fue un estímulo muy importante para profundizar cada vez más en la búsqueda de un imaginario personal.

A este punto ya había tomado conciencia de mis necesidades como compositor, y del material tendenciosamente amorfo por el cual me inclinaba, pero que era de especial interés para mi imaginario auditivo. Pero no fue hasta que escribí “Alto en el Desierto”, una de las piezas para esta tesis, donde empiezo a trabajar con una visión más analítica y reflexiva estas imágenes sonoras las cuales defino en mi trabajo como **gesto sonoro**, elemento germinal y base de mi obra, el cual es una idea acústica intrínsecamente musical, un esquema sonoro que contiene movimiento, dirección, energía e identidad específica. En esto profundizaremos en el segundo capítulo de este texto.

Uno de los objetivos principales en mi ejercicio como compositor, es generar una obra donde las características no sean condicionantes como experiencia auditiva, pero que si estén en función de una escucha pura y vigilante. Sin embargo, en ningún caso se piensa esto como un objetivo logrado, sino más bien como un ideal hacia el cual seguir trabajando.

En relación a esto, me interesa particularmente la exploración de fenómenos ligados a la percepción y a la legibilidad de la organización que articula el material musical y, con esto tratar de lograr un amplio nivel de comunicación, que a su vez también contenga una importante dimensión de abstracción, para darle la profundidad necesaria como herramienta de expresión. Por lo tanto, el objetivo es el de generar un discurso musical que tenga una dirección energética clara, pretensión que está estrictamente relacionada con el ideal de escucha personal⁴.

⁴ Con “ideal de escucha” me refiero a músicas que no existen, pero que uno persigue, componiendo obras que para nosotros podrían ser la música ideal según nuestros intereses.

Todos estos intereses se proyectan en el quehacer de la composición, intentando crear un puente directo desde el pensamiento hacia el oficio, en el cual mis investigaciones y reflexiones procuro siempre de encauzarlas hacia a un plano más concreto que conceptual en la creación.

A pesar de abordar desde la práctica algunos aspectos de psicoacústica, dejaremos de lado la física del sonido al no ser este texto una investigación científica, sino más bien, una reflexión sobre el acto creativo y la organización de este en base a mis herramientas y experiencia como creador. Nos ocuparemos de la materia sonora como una idea expresiva, esa idea producto de nuestra imaginación creativa con la que generamos un discurso musical y que en su interior, de naturaleza abstracta, contiene huellas de territorios conocidos y otros todavía no explorados.

En una época donde por primera vez confluyen y conviven tantas estéticas e influencias en la música de arte, y donde al parecer no existieran límites ni dogmas en su planteamiento, me es aún más necesario dar una lógica (personal) y organización consciente a lo intangible del material sonoro sin un significado *a priori*.

1 Poiesis

1.1 imaginación creadora

Existen distintos enfoques para acercarnos a la imaginación, desde formas de pensamientos estructuralistas que la consideran como esquematizaciones de categorías previas al entendimiento, hasta la postura de considerar la imaginación como la denominación a un problema trascendental lejos de esclarecerse. También históricamente se le ha atribuido una función moral. En relación a esto, Platón desarrolló una incipiente desconfianza hacia las artes musicales y literarias que poco a poco comienzan a hacerse más elaboradas, por el miedo a que mediante la imaginación se pudieran excitar pasiones indignas e irracionales. A las puertas de la filosofía contemporánea, Kant por su parte dice:

“La imaginación (como una facultad productiva de la cognición) es un agente poderoso para crear, como si dijéramos, una segunda naturaleza a partir del material proporcionado por la naturaleza real”⁵.

El concepto expuesto anteriormente de “segunda naturaleza”, creo que nos hace mucho sentido a los creadores. En éste se vislumbran dos puntos muy importantes, el primero que evoca a la imaginación como un reflejo de nuestra condición humana, y de nuestra sensibilidad con ésta, y el segundo, que mediante esta imaginación, configuramos una nueva dimensión la cual, según ciertos códigos e implicancias, se transforma en una nueva realidad. Este concepto aparece relacionado de manera directa en el arte con Breton y los surrealistas, quienes tenían como fundamento que se podía entender el mundo que nos rodea desde el punto de vista del inconsciente y la imaginación.

⁵ Kant. Crítica de la facultad de juzgar, p.54

Respecto a esta segunda naturaleza y al fenómeno musical, podemos ejemplificar lo que sucede con la escucha comprensiva: cuando el auditor se conecta con una pieza musical en actividad, el flujo de ésta, llena un espacio temporal que en algunos casos pareciera detener el tiempo y en otros, acelerar el devenir del mismo.

En todos estos enfoques generalizados se considera el hecho que la imaginación es una facultad que viene desde siempre de la mano del desarrollo de nuestra civilización. Esta facultad primordial para la sensibilidad y el entendimiento, no es por supuesto exclusiva de los artistas si no una capacidad humana. Por consiguiente, es lo que acá llamamos **Imaginación creadora** (en algunos casos interpretada como imaginación productiva), lo que nos interesa en este perfil de trabajo. Este tipo de imaginación, personalmente la considero fundamental para desarrollar todo acto creativo.

El acto de imaginar, como ya dijimos anteriormente, se presenta como una aptitud humana parte de nuestras vidas en todo orden de cosas, y no necesita necesariamente un proceso de materialización. Sin embargo, y direccionándonos a lo que nos atañe, la imaginación creadora es el tipo de imaginación que nos permite, en el caso del arte, concebir una imagen expresiva⁶ y llevarla a un plano de concretización por medio de herramientas y métodos adquiridos, debido a procesos de estudio, ejercitación, sensibilización, etc. En pocas palabras, esta facultad con la cual nosotros (creadores) trabajamos, es la que nos permite realizar nuestras ideas en un plano objetivo.

Para mí, como compositor, el origen de una pieza viene justamente con el funcionamiento de esta imaginación creadora y sus dos posibles fases.

- 1) En primera instancia, mediante la abstracción y debido a la necesidad creativa llego a una idea – imagen, evocada por lo que sería nuestro oído interno. Esta primera parte es un proceso de sensibilización, donde la concepción es prácticamente un axioma para nosotros creadores. Este proceso el cual no nos permitiremos desentrañar como fenómeno neurocognitivo, lo abordaremos desde nuestra posición, basados en la búsqueda del imaginario ideal, en un caudal donde confluyen todas nuestras experiencias y huellas perceptuales .

⁶ Por imagen, acá entendemos una representación que no es necesariamente visual.

Esta fase pareciera ser el aspecto más profundo del proceso creativo. Aquí entro por primer vez en contacto con la materia misma, la cual asumo como elemento esencial en mi obra. Sobre esta instancia Copland dice:

“Estas ideas germinales, o pensamientos musicales refinados, como yo los denomino, parecen comenzar su propia vida, pidiendo al creador, al compositor, que encuentre la envoltura que las encierre, que encierre una forma, un color y un contenido que explote en la forma más completa su potencia creadora. En este sentido, la más profunda aspiración del ser humano está corporizada en una trama diáfana de materiales sonoros”⁷.

Aquí Copland nos muestra en un tono poético, el grado de complicidad que tiene el impulso creativo con su autor en un comienzo. Acá el creador se impone la responsabilidad de tratar de objetivar esta concepción inmaterial, punto donde el concepto y pensamiento derivan en la obra artística.

- 2) En segunda instancia, a la idea le atribuimos lo cósmico⁸, algo que en mi ejercicio composicional (y hasta cierto punto en el de todos), tiene su asentamiento en aspectos netamente prácticos. Aquí entran en juego todas las herramientas de construcción que hayamos desarrollado en el oficio creativo (de las artes musicales en este caso), tales como la visión analítica sobre la imagen acústica, la técnica, las disciplinas estudiadas y ejercitadas (contrapunto, análisis, etc.) y donde en mi trabajo pongo especial esfuerzo y atención a la instrumentación – orquestación, con el fin de crear una

⁷ Aaron Copland. Los placeres de la música, p. 36

⁸ Cósmico (*Dinghaft*). Este neologismo es acuñado y desarrollado por Heidegger en su “Arte y Poesía” (1952). En este, parte desde el ente de la obra artística y analiza su existencia natural como cosa. “El cuadro cuelga en la pared como un fusil de caza o sombrero...los cuartetos de Beethoven yacen en los anaqueles de las editoriales como las papas en la bodega”. Heidegger observa que las obras de artes tienen el carácter de cosa arraigada en su representación, con esto analiza sus materiales; “La arquitectura está en la piedra. La obra tallada está en la madera. El cuadro está en el color. La obra musical está en el sonido”. Aquí también propone la reflexión sobre el valor estético en relación a la creación como ente – cosa; “casi parece que lo cósmico en la obra es el cimiento en el cual y sobre el cual está construido lo otro y lo peculiar”.

relación lo más directa posible entre la idea evocada y la idea realizada. Por supuesto el buen resultado de la proyección un plano concreto de la idea evocada, será debido por un lado a las experiencias y habilidades desarrolladas, y por otro, a nuestra sensibilidad y capacidad perceptiva.

Desde luego, en mi experiencia y sin ignorar las reflexiones anteriores, puedo darme cuenta que estas fases anteriormente citadas son guiadas en gran parte por la intuición.

Intuición (del latín *intuitio*), que significa conocer desde adentro-mirar hacia adentro, ha sido mitificada y considerada casi como un capricho de la inteligencia emocional, donde las decisiones pasan por una arbitrariedad del inconsciente. Lo cierto es que en mis años de experiencia en el ámbito creativo he observado que es más una capacidad de activar procesos simultáneos aprehendidos con anterioridad, la cual impulsada por el sentir antes que por el pensar, en un plano práctico me ayuda a concebir objetos artísticos ya configurados con una lógica interna.

En mi quehacer compositivo veo a la intuición estrechamente relacionada a la práctica y a una memoria nutrida de experiencias. La considero como una operación con la cual se pueden sacar conclusiones y definir aspectos en poco tiempo, como una función de procesos sintetizados, donde podemos usar una mayor cantidad de información de manera instantánea a diferencia del pensamiento racional. Esta operación se va haciendo más efectiva con la evolución y dominio de nuestra disciplina, en la cual, las asociaciones y procedimientos comienzan a ser cada vez más automáticas a medida que acumulamos más conocimiento. Si bien esto nos dará más seguridad en el uso de la intuición, la cantidad de espacio que le demos en nuestro trabajo dependerá en gran medida a lo satisfactorio que nos pueda llegar a parecer su utilidad en el resultado de nuestra obra.

Es de conocimiento que muchos creadores artísticos en la historia han mostrado tener más cercanía hacia un comportamiento intuitivo, o hacia un pensamiento racional. En la Pintura tenemos el caso de Mondrian, quien ocupaba una regla para calcular sus líneas y contornos, y en su contraparte Pollock, quien pintaba por instinto tomando conciencia y entendimiento de la materia sobre la marcha.

En la música podemos ejemplificar en esta misma relación a Mozart con su naturalidad y espontaneidad para proyectar sus ideas. Un aspecto de esto, se puede apreciar en sus manuscritos, donde prácticamente no hay correcciones, en una especie de escritura impulsiva donde pareciera que las ideas ya vinieran configuradas. Por el contrario, en Haydn podemos observar en su música un trabajo más sistemático, donde en el proceso compositivo planifica sus estructuras fraseológicas (4+4 / 4+5), con el fin de romper las simetrías en la forma general.

Para mí, en la composición musical, ambos mecanismos aparecen en un mismo plano de importancia, por el lado de la intuición, como un impulso creativo donde se gesta y define la idea-materia musical con la cual decido trabajar y por el otro lado, el uso simultáneo del pensamiento racional como una necesidad de control y organización de nuestro trabajo. Ambas se entrelazan y difuminan, dándome la certidumbre que necesito para la proyección de mi idea, ya que según mi opinión, en el proceso de construcción de una obra de arte ninguna de las dos es infalible.

Sea cual sea nuestra postura con respecto a la intuición, creo que es muy importante conectarnos con ella, ya que es innegable que esta síntesis del pensamiento es un punto de conexión entre sentimiento y conocimiento, emoción y razón, el cual nos puede dar la confianza necesaria con nuestras especulaciones, o por lo menos la ilusión que nos ayudará a llevar a cabo nuestra empresa hasta el final.

Kant observa de cerca este funcionamiento y dice :

“Hay en nosotros, una facultad activa de síntesis de ese múltiple, a la que llamamos imaginación, y a cuya acción ejercida inmediatamente sobre las percepciones, la llamo aprehensión. Pues la imaginación tiene que llevar el múltiple de la intuición a una imagen; y por consiguiente debe previamente acoger las impresiones en su actividad, es decir, debe aprehenderlas.”⁹.

⁹ Kant. Crítica de la facultad de juzgar, p.121

Respecto al concepto Kantiano de aprehensión, lo que considero fundamental, es que uno, como observador, tiene que ser capaz de reflexionar e internalizar la información aprehendida, para que así esta pueda transformarse en herramientas sólidas y útiles para nuestro quehacer creativo. Considero fundamental la asimilación de las percepciones , junto al descubrimiento de las necesidades de nuestro imaginario creativo.

En complemento a esto, Stravinsky expresa:

“La facultad de crear nunca se nos da sola, va acompañada del don de la observación. El verdadero creador se conoce en que encuentra siempre en derredor, en las cosas más comunes y humildes, elementos dignos de ser notados.”¹⁰

Por supuesto cada creador tiene su forma de interpretar esta imaginación creadora. Edgar Varèse hablaba de que oía sus ideas organizadas en su “oído interno”. En el caso de Helmut Lachenmann, que en su ensayo *Über das Komponieren* (1986), reflexiona sobre la concepción de la obra como un “hacer algo” en oposición a “decir algo”. Acá define la creación musical como el pensamiento sobre el medio (*mittel*), el cual sería el material musical en sentido amplio, y donde este “medio” es a la vez, el proceso entre lo abstracto y lo concreto, que relaciono con las fases de la imaginación creativa expuestas anteriormente. Esta mediación para Lachenmann significa construir un instrumento (no en sentido literal), donde su concepto es distanciar lo familiar, y expulsar su cotidianidad, como una constante búsqueda de renovación al valor estético. Pierre Boulez con otro punto de vista, explica que en un inicio, por medio de la imaginación, el compositor evoca problemas circunscritos respecto a materiales, transiciones, timbres, dispositivos, o también problemas más abstractos sobre forma, contrastes, texturas. Considerando Boulez una interacción entre lo consciente y no consciente durante el proceso, concluye:

¹⁰ Stravinski. Poética musical, p.77

“Construimos hipótesis de ideas y formas. En definitiva, no es la racionalidad lo que las justifica, si no la intuición”¹¹

Stravinsky, por su parte, en su poética musical expone una visión práctica donde la concepción de una idea musical, siendo una especulación libre, adquiere sentido solo en su proceso simultáneo de invención, suponiendo imaginación y artesanía como un todo. Este pragmatismo del compositor, a veces un poco forzado, es también una reacción a la mitificación romántica del genio.

“Ahora es el momento de recordar que, en el dominio que nos corresponde, si bien es cierto que somos intelectuales, nuestra misión no es la de pensar, sino la de obrar”.¹²

El intento de comprender en profundidad las fases de este proceso de concepción, ya sea propio o de otro artista, puede llegar a ser un esfuerzo infructuoso. Incluso, quizás el excitante para nosotros es que sean siempre terrenos desconocidos. No obstante, lo cierto es que cada compositor u otro artista creador tiene un entendimiento personal sobre los mecanismos de la creación, los cuales abordamos procurando que nuestra comprensibilidad termine siendo útil para nuestro quehacer.

Como reflexión final, asumo que la imaginación está al inicio y final del acto creativo. Siendo ésta, el motor principal en la gestación de una expresión artística que se crea y realiza para ser apreciado por el receptor. Este receptor, el cual también debido a la imaginación, hace sus relaciones internas, que en el mejor de los casos se transforma en un idea que le hace sentido, comunicándose con la obra a nivel expresivo. Incluso con los conocimientos sobre percepción acústica que contamos hoy en día, sabemos que a nivel auditivo los fenómenos sonoros contienen pequeños vacíos e interrupciones en su horizontalidad, los cuales

¹¹ Jean Pierre Changeux, Philippe Manoury y Pierre Boulez (2014). Les neurones enchantés, Le cerveau et la musique, p. 1879

¹² Stravinski. Poética musical, p.

rellenamos con nuestra imaginación completando el mensaje sonoro (este fenómeno también ocurre con el sentido de la visión).

“La acción musical es discontinua; es nuestra resonancia sentimental lo que le aporta continuidad”¹³.

1.2 Imagen acústica

La música con las artes visuales, comparten el proceso de cosificación a partir de la idea imaginada. Para la música la cosificación se refleja en una imagen acústica y para las artes visuales la cosificación se refleja evidentemente hacia una imagen visual. Para el receptor los estímulos perceptivos estarían bastante cercanos. Una muestra de esta relación es que la mayoría de los análisis aurales de estas imágenes sonoras son descritas con cualidades visuales o táctiles; rugoso, brillante, opaco, pesado, áspero, liso, son algunas de las descripciones semánticas que le atribuimos a estos fenómenos, evidenciando que estas imágenes en el arte no logran su significancia solamente basada en su materia, si no que completa su sentido cuando las percibimos y asociamos a partir de nuestras experiencias.

En el campo de la composición musical, y con respecto a la imaginación creadora, la capacidad de una escucha interior nos permite proyectar ideas musicales, las cuales posteriormente, mediante una organización consciente de sus parámetros, nos permiten proyectarlas en algún medio de comunicación o representación gráfica (partitura). Esta representación nos permite concretizar y en lo posible, asegurar dentro del plano de la ejecución un resultado acorde a lo imaginado.

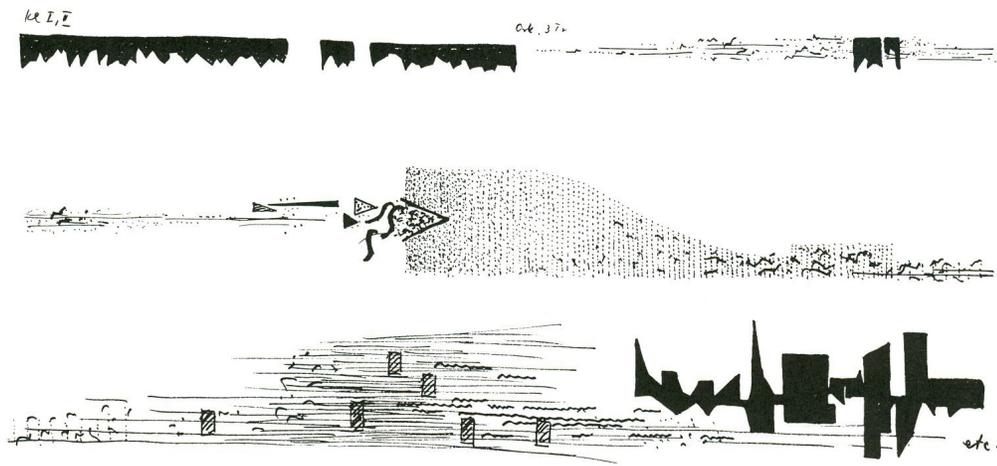
A mediados del siglo XX se realizaron representaciones gráficas sobre estas imágenes acústicas, que más que ser una partitura, parecían ser una representación directa de la idea imaginada, que sin considerar códigos y lenguaje instrumentales, buscaban ser un reflejo espontáneo de este suceso sonoro. Si bien, este no es el modo en el cual trabajo e

¹³ Bachelard (1978). La dialéctica de la duración, p.116.

implemento mi música, como compositor, veo estos casos como un objeto de estudio de mucho interés, ya que en ellas vislumbro forma de plasmar una idea musical pura en el nivel más abstracto, en la cual podríamos contemplar la psicología del compositor en busca de su quintaesencia.

*Milko Kelemen – Composé, part I (1966)*¹⁴

para 2 pianos y grupo orquestal



En estos ejemplos gráficos de las piezas musicales de Kelemen y Mays , podemos ver claramente un esfuerzo en capturar una imagen acústica en estado puro, como un testimonio directo de su idea sonora. Esto se presenta como un sistema de notación adiestemática con la cual el compositor busca diseñar la actividad del material en su temporalidad. En este sistema podemos relacionar la grafía a aspectos de capas, densidad, dirección, acumulaciones, interacciones, todo siempre en un contexto de escritura a “*campo abierto*”.

¹⁴ John Cage. Notations (1969), p. 152

Este tipo de representación gráfica está bastante alejado de garantizar un resultado práctico. Sin embargo, me es de mucho interés, el modo en que estos compositores intentaban tomar esta idea sonora abstracta y plasmarla en lo que pareciera ser una fase previa a la codificación, como si fuera una fotografía de la idea sonora en estado germinal.

*Walter Mays - sketch for sound block one, from music of mountains (1967)*¹⁵

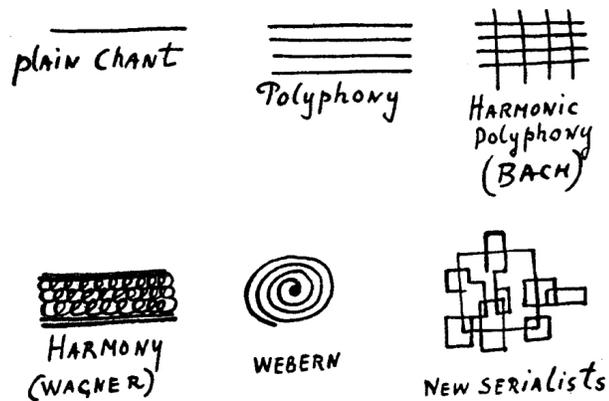


En el caso de Walter Mays, la única relación con nuestra relación musical, es el calderón que se encuentra al final del sistema.

Como muestra de otra visión en cuanto a externalizar una imagen abstracta sobre las cualidades de un suceso sonoro, están los famosos ejemplos diseñados por Stravinsky y publicados en el libro "Conversaciones con Stravinsky"¹⁶, donde queda expuesto el grado de subjetividad que puede tener la percepción de un fenómeno acústico.

¹⁵ Ibid. p.

¹⁶ Robert Craft. Conversations with Igor Stravinsky



17

En la siguiente imagen el compositor diseña una versión de su propia música, que a diferencia de las imágenes anteriores, es una externalización que sin duda contiene la información y conocimiento del proceso y construcción de la misma, viniendo de primera fuente. Esto podría desentrañar todo un estudio psicológico de comparación de cómo nosotros compositores observamos a nivel fenomenológico nuestra música y las músicas externas. Sin embargo, al ser estos terrenos que desconozco y fuera del interés puntual de este texto, no me permito abarcar dicha empresa.



18

¹⁷ Ibid. p.120

¹⁸ Ibid. p.120

También existe otra modalidad de representación de una imagen acústica, la cual está más relacionada con mi quehacer compositivo. Esta nace a partir de un pensamiento instrumental, el cual busca dar forma a una idea germinal abstracta, pero donde existen referencias y códigos que derivan del contexto de los instrumentos musicales en uso.

El siguiente ejemplo es un caso singular en cuanto a su concepción, y un modelo representativo en el plano de la instrumentación y orquestación.

Yan Maresz (Mónaco, 1966), compositor francés que tuvo una formación y experiencia híbrida, quien aparte de su formación clásica académica, fue alumno y posteriormente instrumentista, orquestador y arreglador del histórico Jazzista John McLaughlin. Dicho compositor, que tuve la suerte de conocer en París, compuso la obra ***Metallics*** (1995) para trompeta y electrónica en vivo, que en líneas generales está trabajada a nivel de forma y material, en base al análisis de las propiedades acústicas de diversas sordinas. Esta obra concebida con una idea acústica inicial en su proceso de composición, al implementarla deriva en un resultado sonoro relativamente fijo (considerando la interacción entre la electrónica generada en vivo y las distintas variantes interpretativas del instrumentista que modelan el resultado). Este resultado sonoro se transformó en una segunda imagen acústica como base para otra obra llamada ***Metal Extensions*** (2001) para trompeta solista y ensamble instrumental (orquesta). Esta es una proyección (o extensión como dice su nombre) de la obra solista con electrónica a solista con grupo instrumental, que en términos musicales, es una fiel transcripción instrumental de la idea evocada y fijada con materiales electrónicos en ***Metallics***.

Sin duda el tener esta segunda imagen concretizada en un plano de sonidos electrónicos, idea que normalmente es una imagen pensada, ha estimulado el enfoque instrumental del compositor llevando la concepción de la orquestación tradicional a un plano más sofisticado desde la perspectiva orquestal sin abandonar la notación tradicional, aspecto que se puede comprobar escuchando y confrontando ambas versiones las cuales a momentos parecen confundirse en el plano aural, difuminando la diferencia de formato.¹⁹

¹⁹ <http://www.yanmaresz.com/site/yanmaresz/catalogue/metallics>
<http://www.yanmaresz.com/site/yanmaresz/catalogue/metal-extensions>

El siguiente extracto del inicio de la partitura de **Metallics**, la cual se constituye de un sistema de metrónomo, uno de trompeta solista, y otro sistema con una referencia grafica sobre el resultado de la electrónica.

LIGHTS
ON

fff

p

(in p)

1/2 valve

(soufflé)

L

» très partiellement (parfois même symboliquement). Elle servira principalement de repère pour l'interprète.

Acá tenemos un gesto generador de la trompeta en nota la3 con dos elementos posteriores que se conectan como una extensión de frase, con su articulación y cambio de timbre, lo que en la electrónica genera en un inicio, un impulso percusivo en sincronía, reverberaciones, repeticiones (*delay*) y pequeñas excitaciones de armónicos superiores por la energía del gesto desplegado en un comienzo. Veamos la proyección de esta idea en la versión instrumental.

(Ejemplo página siguiente)

à Sara
 Commande de l'Ensemble Intercontemporain
METAL EXTENSIONS
 pour trompette solo et ensemble instrumental

Yan MARESZ
 2001

The score is written for a solo trumpet and an instrumental ensemble. The instrumentation includes:
 - Flute (Flûte)
 - Clarinet in Bb (Clarinete Bb en Si)
 - Bassoon (Basson)
 - Trumpet (Trompette)
 - Trombone (Trombone)
 - Tuba (Tuba)
 - Percussion (Percussion)
 - Piano (Piano)
 - Harp (Harpe)
 - Violin (Violon)
 - Viola (Viola)
 - Cello (Violoncelle)
 - Double Bass (Contrebasse)
 The score is in 4/4 time with a tempo of quarter note = 76. It features various dynamics such as *pp*, *p*, *f*, and *fff*. Performance instructions include "prendre la partie flûte" (take the flute part) and "souffler sans boucane" (blow without reed). There are also markings for "12 notes" and "12 notes" in different parts. The score is divided into measures, with some sections highlighted by blue and red boxes.

Estando en la selección de color rojo la trompeta solista, vemos una selección parcial de elementos instrumentados a destacar en color azul. Tenemos en la percusión un pequeño platillo chino dando el ataque percusivo de la trompeta, acentuado en *Metallics* por el elemento electrónico, con lo anterior tenemos el tambor (*caisse claire*), normalmente usado como un instrumento de sonido indeterminado, en este caso afinado en la3 (nota del gesto de trompeta), para imitar la resonancia con atisbo de ruido que se expande con la electrónica. Más arriba en los bronce (trompeta + cornos), reconstruyen las repeticiones imitando las variantes de timbre y articulación, siempre por debajo del solista en cuanto a intensidad. Los oboes mediante figuraciones reproducen la sensación de espacialidad que tiene el trabajo con la electrónica, y el último elemento seleccionado en las flautas un elemento de frecuencias agudas casi inaudibles, con un grado de irregularidad por la técnica del “eólico” lo cual ayuda a complementar esta transcripción de una imagen acústica en primera instancia concretizada a través de medios electrónicos, y en este segundo caso proyectados desde un pensamiento instrumental.

En el siguiente ejemplo, vemos como en una sección más *cantabile* en la cual la trompeta (con sordina cup) va cambiando la figuración de manera gradual con un claro sentido melódico - horizontal, en este fragmento la electrónico genera un telón armónico con el material tomado de los análisis de las sordinas, el cual aparece en 2 niveles, uno como fondo estático y el otro con una sonoridad ligeramente granular.

Como reacción a la línea de trompeta, aparecen repeticiones (*delay*), también en 2 niveles, uno muy presente y un segundo más difuso dando una sensación de densidad a la línea solista.

50 ♩ = 54

Larghe, très libre

3 *lent* *rapide* *lent* *rapide* *mf* *mf*

5 6

PER progression d'accords graves (formation d'intervalles no répété)

rit. - 4/8 tempo

ligne principale - trp solo avec délat 1 - trp 2, délat 2 - clar. sur balage harmonique : fl.1 - cl.b - cor 1 - trb 1 - vl 2 - vl 3 - alto 1 - ve 1 fl.2 - cor 2 - trb 2 - vib - vl 1 - alto 2 - vc 2 - cb

♩ = 54

Fl. 1
Fl. 2
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
Bn. 1
Bn. 2
Cor 1
Cor 2
Trp 1
Trp 2
Tbn. 1
Tbn. 2
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Tm.
Cym.
Vib.
Cb.
Vl. 1
Vl. 2
Vl. 3
Alto 1
Alto 2
Vc. 1
Vc. 2
Cb.

largo, vln oltre

pppp
pp
mf

♩ = 54

♩ = 54

♩ = 54

D. & F. 15449

Retomando las características descritas sobre este extracto en la versión de trompeta con electrónica, la proyección de este momento al ensamble se instrumenta con las cuerdas tocando con sordina y sin *vibrato*, con el fin para recrear un fondo estático a modo de acompañamiento basado en el espectro armónico base, en el mismo plano, el vibráfono con motor a velocidad lenta aporta a la reconstrucción con suaves trémolos para dar la sensación de porosidad a la textura. Este fondo se complementa con las flautas, clarinete bajo, cornos, trombones, los cuales le dan movimiento interno a este telón que en su versión electrónica tiende a moverse como acompañamiento en sentido tradicional. Las repeticiones tipo *delay* están instrumentadas por jerarquía, por supuesto una vez que la trompeta solista toca un gesto, la repetición directa está escrita en una de las trompetas del ensamble, la que al igual que el solista, usa la misma sordina con el fin de dar más realismo a la imitación mecánica generada en *Metallics* por medios electrónicos, esta solución es de mucha efectividad dada la proyección del sonido de la trompeta (*delay*) más débil y opaca en relación al solista, al estar posicionada dentro del ensamble. Con esto, la repetición secundaria aparece escrita en el clarinete, el cual teniendo un timbre más delicado cumple la función de rellenar un espacio acústico en torno a la línea solista. Además, sobre la partitura aparecen algunas indicaciones de equilibrio para el director respecto a las jerarquías de ciertos elementos nombrados como las repeticiones y armónicos del espectro utilizado, con el fin de precisar el imaginario acústico y difuminar las diferencias entre versión con electrónica y versión instrumental.

Cabe destacar que este análisis organológico se podría profundizar, pero se han seleccionado elementos que tienen una relación con este capítulo y su tema de fondo en cuanto a la proyección de una idea acústica.

El compositor en *Metal extensions* muestra un claro perfil en cuanto a la orquestación, que es la decisión de construir un discurso instrumental con un material no convencional, pero utilizando los medios y herramientas de la orquestación tradicional, discurso que materializa por medio de una escritura también tradicional. Este aspecto, al que personalmente le doy mucha atención, está en relación con el desarrollado de mi lenguaje instrumental a través de ciertas experiencias de estos últimos años. Como en todas las disciplinas de oficio, en una suerte de ensayo - error he aprendido y sacado algunas conclusiones. Como el hecho de que, independiente del tipo de material sonoro con que

trabaje, sea este sugerido por códigos instrumentales o no, me es más práctico utilizar la notación tradicional, llevándola al máximo de sus posibilidades y solo abandonándola en el caso que la idea se vea perjudicada en su fin último de realización. Junto a lo anterior, para finalizar este capítulo, quisiera decir que en mi quehacer compositivo he aprendido que mientras uno fije más límites y opciones en su trabajo creativo, se acrecienta el desafío. Con esto el resultado adquiere más sentido y por consecuencia resulta ser más satisfactorio a nivel personal.

« El arte vive de límites y muere de libertad. »²⁰

²⁰ Cita atribuida a Leonardo Da Vinci (1452-1519)

2 El gesto sonoro

2.1 Relaciones históricas

A principios del siglo XX pudimos observar muchos cambios en la concepción y significación del arte; en la pintura empezaron a desaparecer los contornos y proporciones, en la poesía y literatura se empiezan a abandonar los discursos lineales y aspectos narrativos. En nuestros terrenos, los elementos anteriormente mencionados se correlacionan con el replanteamiento del concepto de tiempo, material musical y espacio entre otros. Con esto, se acrecienta la conciencia de que el suceso sonoro en sus múltiples dimensiones es portador de información, aunque en esencia siempre lo haya sido.

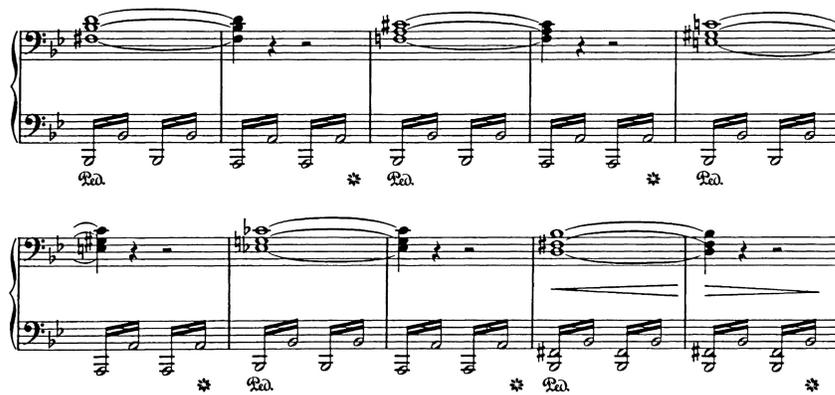
Como consecuencia natural de lo anterior, algunos compositores empiezan a dejar el desarrollo motivico – temático por un imaginario acústico menos formalizado en cuanto a lo fraseológico, pero más desarrollado en aspectos acústicos instrumentales.

Un ejemplo de estos primeros acercamientos a lo que podría ser propiamente un pensamiento instrumental como concepción de una idea sonora como base del discurso, fue el Franz Liszt (1811-1886), compositor austro-húngaro considerado un virtuoso pianista y compositor, quien contrariamente a su voluptuoso discurso material (en algunos casos criticado por su espectacularidad) compuso un par de piezas para piano muy íntimas al final de su vida, en el ocaso de una tonalidad sobreexplotada. La lúgubre góndola y Nubes grises (1881-1882), en las cuales, casi como un testimonio existencialista, explora una dimensión del instrumento más allá de los artificios virtuosos trabajados en su repertorio anterior, con una simpleza voluntaria en búsqueda de recursos acústicos del instrumento, donde pareciera haber una nueva conciencia del mismo y sus posibilidades fenomenológicas como material para la creación.

Este nuevo enfoque de Liszt, que considera de manera intuitiva aspectos de color, timbre y texturas sonoras, lo muestra como un pionero en este ámbito, y será un paso muy

importante para el trabajo desarrollado por los compositores posteriores como Ravel, Debussy, y Scriabin.

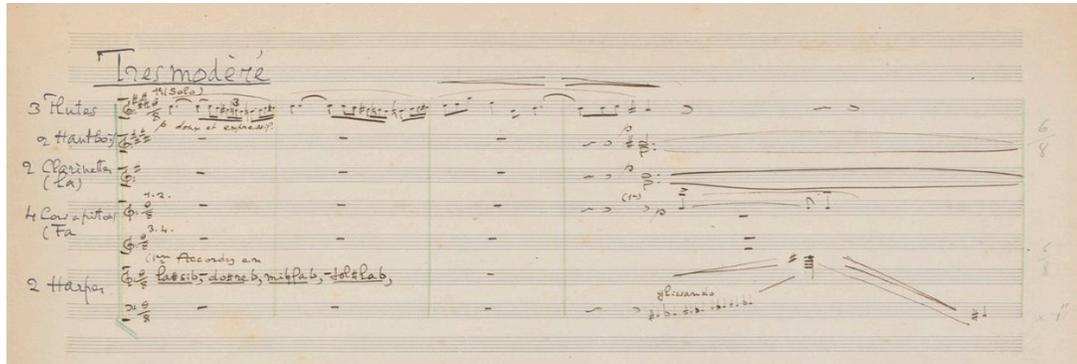
Fran Liszt - Nuages gris (1881), para piano



Al igual que en “La lúgubre góndola”, en esta pieza deja de lado los aspectos técnicos explorados en su música anteriormente, donde ya no hay relaciones temáticas, sino más bien una sucesión de acordes aumentados con unos bajos tremolado en ostinato, el cual provoca distintas combinaciones de color al superponerse a la secuencia de acordes, en búsqueda de la quintaesencia sonora del instrumento.

Un poco más adelante Claude Debussy (1862-1918) toma estas nuevas visiones de lo que se venía gestando y otorga una nueva personalidad al material musical conformando una identidad inseparable entre idea acústica y timbre/instrumento. Esta personalidad se puede percibir ya en su “Preludio a la siesta de un fauno” (1894). Al comienzo de esta obra, en la flauta, la idea acústica es inherente al instrumento y sus cualidades, en la cual, un cambio tímbrico haría que la idea cambiara y perdiera todo valor expresivo. Si bien esta concepción vendría gestándose con la evolución organológica y la profesionalización de los intérpretes, desde este momento más que nunca antes, el imaginario auditivo del compositor tendría una relación directa con las posibilidades tímbricas-técnicas del instrumento.

Debussy - Prélude à l'après-midi d'un Faune (1894), para orquesta



Con Debussy y los aspectos anteriormente nombrados, se vislumbra un nuevo modo de articular el discurso musical. Para mí, el cambio es a nivel energético, donde la direccionalidad ya no está sujeta a elementos motivicos, sino que a la expresividad del timbre, a la elasticidad, libertad del ritmo, y las dinámicas expresivas, atributos que fueron claves para muchas estéticas que vinieron posteriormente. Este devenir energético es fundamental en lo que respecta de mis ideas acústicas.

Debussy – La mer, III Dialogue du vent et de la mer (1905), para orquesta

The image displays two systems of a musical score for 'La Mer'. The first system includes parts for Horns (Hr. b, Cl., C. Bon), Trombones (Tromp.), Timpani (Timb.), Grand Cymbals (Gr. C.), and Cymbals (Cymb.). A blue box highlights measures 43-44, showing dynamics like *sfz* and *p*, and the instruction 'Sordines' for the brass. The second system includes parts for Cor Anglais (Cor. A.), 1st and 2nd Bassoons (1^{er} et 2^e Bons), Clarinet in B-flat (C. Bon), Flute (Flaut.), and Grand Cymbals (Gr. C.). A blue box highlights measures 45-46, showing dynamics like *pp* and the instruction 'Sur le chevalet' for the strings. Another blue box highlights measures 47-48, showing dynamics like *pp* and the instruction 'Position ordinaire' for the strings.

En este extracto del tercer movimiento de “La mer”. Acá se ve, claramente cómo las ideas están asociadas a un fenómeno instrumental, como por ejemplo el efecto crepitante provocado por la polarización de las cuerdas graves con el gesto rápido de tresillos, impulsado por una dinámica impetuosa, la cual se contrapone a una resonancia de Tam Tam . Esto se va transformando poco a poco en estratos de acordes, en una relación de arsis – tesis. Estos acordes más que tener una función armónica en el discurso, vienen a hacer objetos de color que sirven para cumplir funciones expresivas.

Continuando con la línea de pensamiento propuesta, otro compositor que tiene una relación más directa con mi trabajo es el compositor francés Edgar Varèse (1883 – 1965). Desarrolla su lenguaje en un contexto histórico - geográfico particular, con un halo de sincretismo incipiente debido a su interés por el nuevo mundo, destruyendo prácticamente toda su obra compuesta en Europa una vez emigrado a los Estados Unidos. En ese país es donde desarrolla todo su lenguaje por el cual es considerado uno de los compositores más visionarios de su generación.

Varèse desarrolló varias concepciones que se transformaron en fundamentos para la creación musical posterior, como el hecho de considerar que cualquier material instrumental o sonoro podría convertirse en elemento base para el proceso de composición, algo que como pensamiento tuvo un impacto directo en lo que sería más adelante la música electroacústica. Sobre esto, Diego Fischerman nos aporta:

La idea de que toda sensación auditiva era capaz de convertirse en nuevo material básico para la composición, nacida con Varèse, fue, desde ya, esencial para quienes trabajaron con Pierre Schaeffer en el Laboratorio de la Radio Nacional Francesa y, en 1948, desarrollaron la música concreta, en la que realizaban montajes sonoros de sonidos grabados de antemano.²¹

Varèse formaliza su llamado “sonido organizado” en el cual se vinculan las cualidades del sonido (altura, timbre, intensidad, duración) como elemento organizador del material, dando espacio a nuevas codificaciones como las variantes del timbre, texturas como fenómeno acústico, complejos rítmicos, etc.

En la actualidad, me sigue pareciendo muy actual su concepción de que cualquier material sonoro puede convertirse en materia para el compositor. Al igual que Debussy, se desmarca, en su discurso, de una construcción temática, por un principio con mayor interés sobre la percepción. En este nuevo contexto, las ideas acústicas abstractas se pueden

²¹ Diego Fischerman - Después de la música, eb. pag. 54

proyectar de una manera detallada tanto en las posibilidades con medios electrónicos de la época, o en las posibilidades instrumentales cada vez más extendidas.

Déserts (1951 – 1954), escrita para un ensamble de maderas, bronces, 5 percusionistas, piano y cinta electrónica. En ésta, los sonidos electrónicos aparecen como intermedios (bajo el nombre de *interpolation*) a los movimientos instrumentales. No exenta de polémica en su estreno²², en esta obra Varèse define un nuevo imaginario auditivo donde la idea siendo etérea y a veces áspera en un contexto emocional, logra concretizarse de una manera muy precisa en cuanto al funcionamiento de los instrumentos y sus posibilidades derivadas de su potencial. Con esto, construye una imagen acústica con una identidad muy clara, y a su vez con muchos componentes internos derivados de esta nueva conciencia y poética del sonido.

“Déserts significa para mí no solamente los desiertos físicos, de arena, de mar, las montañas o la nieve, del espacio exterior, las calles desiertas en las ciudades; no solamente esos aspectos baldíos de la naturaleza, que evocan la esterilidad, el alejamiento, la existencia fuera del tiempo, sino también ese lejano espacio interior que ningún telescopio puede alcanzar, donde el hombre está solo en un mundo de misterio y de soledad esencial”²³

²² Grabación del estreno en el Théâtre des Champs-Élysées en 1954, con Pierre Henry manipulando la cinta y donde se pueden escuchar algunas reacciones como gritos, abucheos y protestas. https://www.youtube.com/watch?v=_ihrJ2-8xao

²³ Georges Charbonnier - *Entretiens avec Edgard Varese* (1970), p.156

Varèse – Deserts (1954), para maderas, bronces,
5 percusionistas, piano y cinta electrónica

3

Musical score for measures 13 through 18 of 'Deserts' by Varèse. The score is for a woodwind and brass ensemble, piano, and five percussionists. The instruments listed are Piccolo (Picc.), Flute (FL), Bass Clarinet (B^bcl.), Bass Clarinet (Bass cl.), Horns (Hns.), Trumpets (Tpts.), Trombones (Tbns.), Trombone (Tb.), Piano (Pf.), Timpani (Timp.), Suspended Cymbal (Susp. cymb.), Chimes (Chms.), Vibraphone (Vibr.), and Xylophone (Xyl.).

Measures 13-18 are marked with measure numbers at the top. The score includes various performance instructions such as 'Take B^b', 'I. closed', 'I. Sord.', 'III. Sord.', 'I. ped.', 'II. Sord.', 'Sord.', 'mp', 'p', 'pp', 'f', and 'ff'. The piano part features complex textures with multiple layers of sound, including a prominent 'f sord' (sordina) effect. The percussion parts are marked with 'high' and 'low' for the suspended cymbal, and numbered 1 through 5 for the other instruments.

En este extracto del 1er episodio instrumental en Déserts, podemos analizar el modo en que el compositor construye una idea sonora con diversos componentes a partir de las características instrumentales, y las cualidades que estos pueden aportar. En el segundo compás del sistema tenemos el inicio de un gesto de dos ataques en dirección descendente, el primer ataque en unísono, la campana tubular en *forte* (la indicación de dinámica viene de la página anterior), superpuesto a la nota do del piano *senza pedal* en *mezzo piano*, la flauta sostiene la resonancia en *piano* con un *diminuendo* al final (imitando el *vibrare* del Piano y Campana), y junto a esto el ataque del corno en sonido tapado (*bouchè*), el cual teniendo ahogado el instrumento, da una característica especial al ataque *sforzato piano* súbito el cual inmediatamente tiene un *crescendo*. El segundo ataque parte del mismo suceso sonoro, lo implementa con el Piano en dinámica piano presionando el *ped.*, superpuesto a la tuba con sordina también en *piano*, todo junto al trombón tocando la nota pedal grave de Sib. Todo esta arquitectura nos muestra una construcción instrumental detallada para una gesto musical simple, donde en este caso, como en el resto del sistema, en los puntos de encuentros verticales le indica a los instrumentos tocar en distintas dinámicas con distintas articulaciones y en algunos casos con distintas técnicas (como en el caso del *bouchè*), generando una multiplicidad interna de la imagen acústica, que ayuda a destacar los aspectos y parámetros del sonido que le interesan según su idea imaginada.

Este tipo de arquitectura musical me hace reflexionar inevitablemente sobre el hecho que el arte durante toda nuestra historia, directa o indirectamente ha estado buscando imitar los fenómenos de la naturaleza, lo cuales sabemos que independiente de su significado axiomático a la percepción, están constituidos por muchos niveles y organizaciones internas.

Este enfoque empleado por Edgar Varèse, por medio de una nueva consciencia sobre el sonido, para mí, abre una nueva puerta entre la abstracción y la concretización. Esto, en mi música instrumental es un elemento esencial en la proyección de las ideas. Considerando las herramientas y posibilidades instrumentales a disposición, cuando compongo, delimito contornos y luego trabajo el interno de la imagen acústica en un método propiamente artesanal.

2.2 Descripción e implicancias

Me gustaría partir describiendo al uso del término “gesto sonoro” en este trabajo de tesis. Me refiero a una idea sonora imaginada, intrínsecamente musical, que ya tiene sus características y potencialidades implícitas. Este gesto sonoro es el material germinal de mis obras, que se me presenta con un flujo, intención, dirección y energía. La evocación del gesto, no viene necesariamente con un instrumental asociado, lo que lo hace peligrosamente etéreo y de exclusivo interés para mi imaginario musical. Esta idea musical determinada, la cual muchas veces es directa como resultado perceptivo, es el elemento que articula el discurso general de mis obras, apareciendo bajo distintas funciones, insistiendo en su estado natural, o sufriendo metamorfosis como consecuencia de la direccionalidad de la pieza.

El gesto sonoro, al cosificarlo, en primera instancia es codificado en signos y símbolos (notación musical), configurando los elementos como recursos instrumentales, orquestación, etc., con el fin de conformar una especie de unidad, con una intención única. Este proceso, mediante la imaginación creadora, lo llevo desde el plano de la concepción a la concretización. En este punto de la implementación, aparece su personalidad, que en alguna medida evidencia las influencias y rasgos de las músicas que coexisten en mi imaginario auditivo.

Este modo de visualizar y organizar la materia musical se relaciona directamente con el modo en que se fue desarrollando mi ejercicio compositivo. Esto fue tomando sentido como consecuencia de estar contemplando estos aspectos recurrentes en mi música, de los cuales he tomado consciencia en estos últimos años. En relación a esto, adhiero a la siguiente reflexión de Copland:

*El artista vive en un constante estado de autodescubrimiento, creyendo tanto en el valor de su obra como en su perfectibilidad.*²⁴

²⁴ Aaron Copland. Los placeres de la música (1999), p.29

Ya en obras previas a las escritas para este trabajo, aparecía incipiente este tipo de suceso sonoro, al cual poco a poco le daba más espacio como eje central de mi discurso.

28

lo (2009 – rev.2010), para Orquesta

En este extracto de **Io**²⁵, escrita para orquesta, se puede ver cómo, tendenciosamente aparecían estos gestos sonoros. Acá el suceso es una idea abstracta, un ataque distorsionado en los graves de los cuales se desprenden partículas hacia los agudos como consecuencia de su comienzo explosivo. Evitando ahondar acá en el análisis instrumental del suceso mismo, cosa que haremos en el próximo capítulo, podemos apreciar aquí la insistencia de esta recreación de la imagen acústica, que busca un entramado horizontal modelando un mismo gesto sonoro, variando su dimensión temporal con el fin de darle un sentido casi fraseológico a las apariciones del gesto.

²⁵ Premio concurso “Nuevas obras de compositores chilenos”, de la Orquesta Sinfónica de Chile 2010. Estrenada por la misma agrupación en su temporada oficial 2011.

3 De la idea a la realización

3.1 Partitura, instrumentación y orquestación como herramientas

Al componer una pieza musical, un primer paso muy importante para mí, es la abstracción con la cual me conecto con las ideas acústicas que me son de interés, las que para concretizarlas son impulsadas por las herramientas técnicas teóricas que me sirven según el caso (partituras, lenguajes musicales, disciplinas, etc.).

Además, hoy en día sabemos que la realidad acústica imaginaria (en este caso de las etapas ya explicadas) y su realidad perceptiva (dada por la concretización), no son completamente equivalentes.

“En el pasaje a la partitura anotada es importante conservar las relaciones. Se debe buscar una relación homotecia entre la música percibida, música interpretada, partitura escrita, partitura ideal, sin esperar una equivalencia total. Se tendrá también en cuenta la existencia de los mecanismos auto correctores del oído (fisiológicos o culturales)”²⁶

Esta reflexión nos da paso para puntualizar sobre un aspecto importante a considerar dentro del proceso a la concretización. Este proceso es la remisión que tendría un director o un instrumentista frente a la notación del gesto sonoro, ya que hemos dejado claro que si bien, la materia con la cual se trabaja es abstracta, no deja de tener una identidad implícita, posiblemente relacionada con las “músicas” en las cuales uno ha forjado su imaginario auditivo. Debido a esto, existen muchas probabilidades de variantes que pueden resultar en la realización. Desde mi experiencia, he observado que existe una relación compleja entre el resultado esperado y la precisión de la escritura, es más, en ciertos casos he comprobado que al exagerar con la precisión en la notación, el resultado deseado se hace más ininteligible, tanto

²⁶ Tristan Murail. Cuestiones de objetivo(1989). P. 210. Artículo publicado en Entretemps nº 8.

para el compositor, como para el intérprete.

Este riesgo de la música escrita, le suma ciertos grados de variabilidad a la música en acción, lo cual personalmente considero parte de la proyección de la idea y en ningún caso un error. No obstante, nuestra época conlleva un aspecto que podría considerarse negativo para la creatividad musical. Este aspecto es, que muchas de las obras escritas son juzgadas y desestimadas a partir de sus estrenos o primera audición (ejemplo de esto es, la cantidad de obras que se estrenan en festivales y que en el peor de los casos, nunca se vuelven a ejecutar). Frente a esto, percibo un grado de injusticia, considerando que en la historia, muchas de las grandes obras que hoy son consideradas de repertorio, tuvieron que esperar muchas ejecuciones para validarse. Sean cuales sean nuestras pretensiones, para mí, la necesidad última del compositor es comunicar, no importando el grado inicial de abstracción.

“Es en efecto, el oyente el que selecciona, el que crea el ángulo en movimiento de la percepción, que va sin cesar a remodelar, perfeccionar, y a veces destruir la forma musical soñada por el compositor. El tiempo de este oyente está correlacionado con los tiempos múltiples de su lengua materna, de su grupo social, de su cultura y de su civilización”²⁷

Al implementar el gesto sonoro, en mi trabajo, la partitura no es más que una transcripción de dicho gesto. Precisando, diría que esta partitura es más una notación de acciones que de resultados, en la cual, una vez decompuesto el material, configuro todos los aspectos instrumentales posibles para llevar a cabo mi idea imaginada. Con esto, busco lograr un reflejo claro y definido de mi idea evocada, algo que no viene exento de problemáticas derivadas del traspaso del pensamiento a la notación.

Para el caso de la música de cámara hay mucha más flexibilidad para refinar los aspectos no codificados que pueda contener una idea, tanto por la capacidad de

²⁷ Gerard Grisey. Tempus ex machina (1989) Artículo publicado en Entretemps nº 8.

sincronización, como por lo preciso que se puede ser con los aspectos técnicos. Sin embargo, en la música orquestal hay que elucubrar con más precaución.

En el caso de la Orquesta, a diferencia de la música de cámara, existe una brecha más amplia entre la idea primal y su concretización. Aquí, cuando no tenemos una idea asociada a algún código instrumental, nos confrontamos con las jerarquías y certezas sobre un funcionamiento correcto del formato. En este contexto, el uso de recursos extremos o experimentales en los instrumentos, no es algo muy seguro ni funcional. En este escenario, al transcribir el gesto sonoro a la orquesta, tendremos que encontrar soluciones precisas relacionadas con su funcionamiento (orquestación), a la vez de considerar la relación entre director y cantidad de ejecutantes.

Lo anterior nos lleva a la siguiente pregunta: ¿cuál sería el modo más seguro de afrontar la partitura?

Por supuesto, no creo que exista una respuesta genérica y tampoco me atrevería a dar una. Pero si creo que en el caso y, basado en la literatura orquestal, podríamos hablar de dos posturas:

- 1) Una, sería una configuración instrumental basada en el funcionamiento seguro de las técnicas de orquestación, en desmedro quizás de la idea imaginada, al adaptar una imagen acústica que en principio no tiene códigos instrumentales-orquestales asociados. Aquí tenemos el ejemplo con el compositor Marc André Dalbavie y su obra "Color" (2001).
- 2) Una segunda postura, sería organizar la paleta instrumental en desmedro de perder la identidad del formato orquestal, negando el *organico* y su convención, en pos de proyectar la idea en estado puro. Aquí tenemos el caso de Helmut Lachenmann y su obra "Schreiben" (2003).

*El arte de la orquestación, innecesario es decirlo, posee una fascinación inagotable para el compositor; es, en parte, una ciencia, y, también en parte, un inspirado trabajo conjetural.*²⁸

En mi trabajo, al transcribir mis ideas pensadas en la Orquesta, he probado con ambas posturas, tratando de entender cuanto de las dos necesito para poder escribir una partitura, que refleje un resultado satisfactorio en relación a mi idea inicial.

Considerando que en mi música de cámara la relación entre idea y concretización es más “directa”, en el plano orquestal, me predispongo a dar más espacio para descubrir aspectos fuera de la programación inicial, esperando que estos aporten una nueva dimensión al resultado musical final.

3.2 El Gesto sonoro en mi música de cámara

En este capítulo expondré algunos ejemplos de la obra de tesis **La caja de tensión**²⁹, obra de cámara compuesta para seis instrumentos y en la cual construyo el gesto sonoro de manera consciente y con la idea de articularlo dentro de la obra.

La obra se muestra como un engranaje de gestos sonoros, éstos, impetuosos, se articulan y desarticulan en un proceso de deconstrucción. El material, tanto pulsativo como estático, se interrumpe en un discurso que busca lo no lineal - lo no narrativo. Considerando esto como principio formal, se insiste en repeticiones que sugieren una experiencia directa del gesto y que pretenden generar una estructura vertical. El título, sin describir nada, sugiere dos atmósferas, una que alude

²⁸ Aaron Copland. Los placeres de la música (1999), p.9

²⁹ Premio 8ème Forum International des Jeunes Compositeurs - Ensemble Aleph. Estrenada en el XXVI Festival de Música Contemporánea UC.

a la interacción entre emisor y receptor en una sala de conciertos, y como algo extra musical, a la problemática de la comunicación en nuestros tiempos debido a la masificación de la información. 30

La caja de tensión (2016) – para 6 instrumentos

♩ = 105 **Elettrico - Impulsivo ma con precisione** G.S. a G.S. b

Clarinet in B \flat (nota real)

Percussion

Piano

Violin

Viola

Cello

En este comienzo de obra aparece el gesto sonoro (G.S.a) como idea generadora de la obra. Una idea imaginada muy clara y directa, basada en un impulso percusivo, el cual con una idea de elasticidad, las alturas se desprendan de su eje. Este impulso provoca una

³⁰ Nota de programa – La caja de tensión. www.babelscores.com/catalog/instrument-electronics/chamber-ensemble/la-caja-de-tension-3203

resonancia pulsativa superpuesta a una suave vibración grave al borde de la escucha, como un elemento estático y constante que viene a sosegar un especie de *horror vacui*³¹.

Este gesto sonoro está concretizado y codificado con un ataque en el do más grave del piano (nota preparada con clip metálico, para exacerbar el carácter percusivo), sumado a un pizzicato en la cuerda do más grave del cello y a un golpe seco de conga, todo en una dinámica enérgica. La proyección de la idea de elasticidad está escrita en las cuerdas tomando el unísono en do y por consecuencia de la inyección de energía del ataque anteriormente descrito, se desprende la altura en movimiento contrario volviendo a su punto por rebote. El elemento de la resonancia pulsativa está propuesto instrumentalmente con los suaves sonidos de llaves en el clarinete, más el güiro, ambos provocando una textura de pulsos que van al *niente*. En este último elemento también está integrado el resultado de la técnica *gettato* en las cuerdas, con la intención de dar más dimensiones al uso de la instrumentación.

Acá se relacionan algunas de las ideas propuestas en los capítulos anteriores, como la intención de reconstruir esta idea acústica de contorno simple, pero con un mecanismo interno que le dé un cierto tipo de vida o dimensión interior a mi idea inicial.

En el mismo sistema aparece un segundo gesto (G.S.b), que es más bien un complemento al primero, como un polo de contraste, en una especie de trama de estabilidad y tensión. Siendo este segundo gesto sonoro la tensión, con una idea acústica al extremo agudo y más colorística, irrumpe en modo súbito y termina con una precipitación descendente acumulando ruido para encontrarse nuevamente con el G.S.a.

En este segundo elemento la proyección instrumental aparece con pizzicato en nota armónica en el cello, en el resto de las cuerdas dobles armónicos que van *crescendo*. Acá reforzando lo anterior, aparece un color agudo en el piano con un ataque *staccato*, sumado a un platillo sizzle (con cadena resonante) y un agresivo multifónico agudo en el clarinete.

Este gesto sonoro con dos estratos genera una tensa trama donde el contraste y lo impulsivo se establece poco a poco en la base del discurso. Esto se puede observar en los siguientes dos ejemplos a medida que avanza la pieza.

³¹ Horror vacui (miedo al vacío). Se emplea en la historia del arte, especialmente en crítica de la pintura, para describir el relleno de todo espacio vacío en una obra de arte con algún tipo de diseño o imagen. https://es.wikipedia.org/wiki/Horror_vacui

B♭ Cl. **multif.* *f* *G.S.b* *G.S.a* *nexo sintetizado* *ff* *G.S,b* *vibr. asincrono* *più p. poss.*

Perc. *mf* *p* *f* *flash!* *gran c.* *L.V.*

Pno. *f* *mf* *ff* *pp* *mp* *Ped.* *s.p.* *m.d.*

Vln. *p* *f* *pp* *ff* *s.p.* *molto*

Vla. *p* *f* *pp* *ff* *s.p.* *molto*

Vc. *f* *molto* *ff* *pppp* *pppp* *arco* *pizz.* *arco* *s.t.*

♩ = 95

B♭ Cl. *G.S.a* *G.S.b* *vibr.* *transición sintetizado* *growl* *sub. f*

Perc. *mf* *p* *mf* *mf* *sizzle cymb.* *L.V.*

Pno. *mf* *f* *pp* *f* *mp* *Ped.*

Vln. *f* *ppp* *f* *pp* *s.p.* *ord.*

Vla. *f* *ppp* *f* *pp* *s.p.* *ord.*

Vc. *f* *mf* *ppp* *f* *f* *pp* *pizz.* *arco* *pizz.* *arco*

Como se puede observar en los ejemplos anteriores, estos gestos sonoros a lo largo de la pieza van sufriendo pequeñas metamorfosis, remodelando sus cualidades internas mediante el cambio de técnicas y articulaciones. Esto va rotando los planos de sus componentes internos, lo que define distintas funciones en los gestos a lo largo de la estructura general de la pieza. Este aspecto lo abordaré más adelante en el capítulo IV.

3.3 Gesto sonoro en mi música orquestal

En la siguiente obra de tesis ejemplificaré el gesto sonoro en la Orquesta. **Alto en el desierto**³², escrita para orquesta sinfónica. Aquí, intento proyectar el gesto sonoro como si se viese a través de un prisma, mostrando distintas versiones de una misma idea energética con la intención de generar un flujo consistente y natural respecto a las apariciones verticales de este gesto.

*Alto en el desierto, a pesar de estar basada en los parajes en altura del desierto de atacama, no es una obra de música descriptiva, Indudablemente se podrán hacer relaciones directas entre el paisaje sonoro y el geográfico, pero lo cierto es que la imagen acústica que he tratado de proyectar está concebida más bien como una una abstracción y reflexión sonora sobre lo heterogéneo y particular de los paisajes aludidos. No hay aquí una función narrativa, pero si una clara estructura, organizada en 3 atmosferas o micro movimientos, los cuales están conectados y articulados en uno solo.*³³

³² Encargada por el Teatro municipal de Santiago y la Orquesta Filarmónica, estrenada por la misma agrupación en la temporada oficial 2014.

³³ Nota de programa – Alto en el desierto. www.babelscores.com/catalog/instrumental/2188-alto-en-el-desierto

↓ = 54

Pi.1
Pi.2
Pi.3
Cl.1
Cl.2
E. Ha.
BnCl.1
BnCl.2
B. Cl.
Des.1
Des.2
C. Ba.
Ho.1
Ho.2
Ho.3
Ho.4
C. Tpt.1
C. Tpt.2
C. Tpt.3
Tbn.1
Tbn.2
D. Tbn.
Tbn.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Ho.
Fru.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.

G.S.a
G.S.a transformado
G.S.a transformado
G.S.a
G.S.b

En estas dos páginas de “Alto en el desierto” vemos una idea incipiente, una masa sonora profunda, de complejo color, que aparece y desaparece, desde y hacia una textura de ruido, sin alturas. Esta idea (G.S.a), que poco a poco se asoma desde un difuso espectro grave, por retención y acumulación de tensión, este gesto se desprende de manera brusca e impetuosa hacia los agudos (G.S.b), dejando un halo de colores, en un ámbito y contexto donde las alturas son claramente perceptibles. Esta masa ascendente desencauja súbitamente en la antes mencionada textura de ruido, estableciendo polos de tensión entre ambas atmosferas.

La concretización del G.S.a está escrita en la partitura con las cuerdas, las cuales, desde el *niente*, crecen y desaparecen tocando al *sul tasto*. Se le suma un tremolo de tam-tam y bronces con sordinas *mute*, los cuales están en sincronía con el movimiento dinámico de las cuerdas. Además, la masa sonora reconstruida conlleva un movimiento interno de alturas (por *glissandi* o figuraciones rápidas). Intento mantener estos elementos en una textura donde las notas son casi imperceptibles, con el fin de fundir las apariciones del gesto en el fondo de ruido. Este fondo está codificado en la partitura por un entramado de sonidos indeterminados escritos en tremolo de gran cassa, tam tam, tambor (con una bordona suelta) y cañas de agua, más los sonidos soplados en los vientos (sin nota) con distintas articulaciones y figuraciones. El G.S.b, como contraparte al G.S.a, escrito en las cuerdas, arpa, percusión y vientos, se alcanzan de manera súbita *in crescendo* hacia los agudos, donde rápidas escalas en los instrumentos melódicos producen polarizaciones al contorno principal. Este suceso sonoro tiene como idea de implementación técnica el uso de los filtros en música electrónica, puntalmente, el filtro pasa altos³⁴ (al liberar el espectro en modo súbito, hacia los agudos de la posibilidad orquestal). El gesto sonoro termina rápidamente en una nota indefinida en el caso de las cuerdas y en efectos de ruido en el caso de los vientos y percusión. Con esto se produce un engranaje contrastante entre el gesto y la textura orquestal basada en ruidos, la cual permanece como un sostén a las siguientes intervenciones de los gestos.

³⁴ Filtros paso-alto: dejan pasar las frecuencias altas desde una frecuencia de corte hasta (teóricamente) frecuencia infinita. “Fundamentos de la teoría de los filtros”. Santiago Cogollos Borrás.

Con la metáfora del gesto sonoro pasado por un prisma se evidencian distintos aspectos del mismo, apareciendo con procesos de fragmentación, transformación y amplificación, como se ve en los ejemplos en página 10, 11 y 25 correlativamente.

25

© Juan Manuel Quinteros - BabelScores 2016

Acá, quisiera hacer un paralelo de comparación con la obra “La caja de tensión” ejemplificada en el capítulo anterior, donde al igual que en la presente obra, la sintaxis musical basada en la relación arsis - tesis de la música tonal, es reemplazada por los contrastes de intensidad y timbre-espectro.

4 Organización temporal

4.1 Introducción

En las obras expuestas he tenido la intención de articular un discurso integrado y en concordancia con las posibilidades discursivas del gesto sonoro. Estas posibilidades están determinadas por dos tipos de materiales que componen el gesto. Uno, de carácter pulsativo –rítmico y otro, estático-flotante. Sin embargo, las apariciones de dichos materiales no son lineales. Muchas veces, éstos entran en terrenos ambiguos al interactuar, o bien, sufren alguna metamorfosis en que uno se desprende gradualmente del otro.

En la forma de mis obras, a la vez de tener una visión sobre la temporalidad horizontal (macro), intento dar una especial atención a los momentos verticales (micro). Esto deriva directamente de una preocupación, desde la creación, por la funcionalidad de la escucha comprensiva y el uso de la memoria a largo y corto plazo.

Con lo anterior, mi intención es la de generar una escucha propositiva, donde me alejo de los programas narrativos en su forma tradicional para dar cabida a nuevas formas de organización. Una influencia importante en este plano, son mis intereses artísticos en el cine (David Lynch, Terrence Malick) y en la literatura (Julio Cortázar, Williams Burroughs).

En mi música, en general, trabajo la forma como un medio para que estos gestos sonoros existan, interactúen y se desarrollen; suscitando puntos de tensión y reposo. Por consiguiente, no hay una preocupación por elaborar la forma por sí misma. En este sentido, resueno con una pequeña frase del compositor norteamericano Steve Reich (1936):

El contenido sugiere la forma³⁵.

³⁵ Steve Reich. La música como proceso gradual (1974). *Écrits et entretiens sur la musique*. Christian Bourgois Éditeur.

- 1) Gesto sonoro para apreciar: acá el gesto tiene la función de repetirse, con la idea de mostrarse para ser contemplado y comprendido. Se busca la retención del material en la memoria, para relaciones posteriores.

8 2)

The image shows a musical score for a chamber ensemble, including parts for B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The score is in 3/4 time and consists of 8 measures. A red box highlights the first measure of each staff, which is marked with a '2)' above it. This first measure contains the initial musical material for each instrument. The B♭ Cl. part starts with a 'statico' marking and a dynamic of 'più p poss.'. The Perc. part features a 'conga' and a dynamic of 'p'. The Pno. part has a dynamic of 'ff' and a 'pizz.' marking. The Vln. and Vla. parts have a dynamic of 'p' and a 'chop' marking. The Vc. part has a dynamic of 'ff' and a 'pizz.' marking. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'poco cresc.', 'pp', and 'arco'.

- 2) Gesto sonoro para generar material: Aquí la función es la de originar un nuevo material a partir de alguno de sus componentes.

3) *quasi gliss. ad libitum* *multif. *ff*

1) *susto* *p*

51

Bs. Cl.

Perc.

Pno.

Vln.

Vla.

Vc.

gliss. arm. *mf* *sfz* *sfz*

gliss. arm. *mf* *f* *f* *f*

pizz. *arco st.* *pppp* *pppp*

arco st. *pppp*

pppp

3) Gesto sonoro como precipitación: Acá la función del gesto es de transición, para retornar o encadenar con otro material.

4) *vibr.* *sub. f* *mf* *♩ = 95* *vibr.* *sub. p* *acell. poco il vibr.* *vibr.* *pp*

5) *sizzle cymb.* *mf* *gran c.* *L.V.* *p* *conga* *(p)*

50

Bs. Cl.

Perc.

Pno.

Vln.

Vla.

Vc.

m.s. *f* *p* *(mp)* *pp*

Ped. *gett.* *Sost. Ped.* *gett.* *gett.* *gett.* *gett.*

pizz. *arco s.p.* *pp* *ppp* *pppp* *pppp*

arco st. *pppp*

- 4) Gesto sonoro para cambiar de sección: Este gesto transformado, tiene la función de cambiar hacia otras secciones, las cuales mayormente, conllevan un cambio de atmósfera.
- 5) Gesto sonoro como recuerdo: La función acá, es la de insertar la idea principal en una nueva sección, a modo de remembranza.

22

quasi gliss.
ad. libitum

126

B♭ Cl.

lungo

1) 6)

♩ = 80

(mf) p (mf) p

126

Perc.

sizzle cymb. L.V. guiro (♩) ↓ ↑ simile

Improvisar,
manteniendo la lógica
del modelo anterior

snare d. tumba

f p pp

126

Pno.

5^{ma}

126

Vln.

gett. (f) gett. (f)

126

Vla.

gett. (f) gett. (f)

126

Vc.

pizz. arco st. I pizz. arco st. I

(f) pppp* (f) pppp*

- 6) Gesto sonoro como generador de secciones: Acá, a partir de una característica del gesto, se genera una nueva sección.

24

5)

7)

B♭ Cl. *mf* *p* *vibr. asincrono* *poco a poco sonido normal* *ord.*

Perc. *conga* *trem. frotando* *mf*

Pno. *mf* *p* *ppp* *Ped.*

Vln. *gett.* *II* *III* *sub. (f)* *gett.*

Vla. *gett.* *II* *III* *sub. (f)* *gett.*

Vc. *pizz.* *arco s.t.* *mf* *ppp** *p* *ppp** *arco s.t.* *pizz.* *ppp**

molto rubato *rit. (sempre con rubato)* *molto rit.*

cantabile e molto espressivo

144 *(p)*

145

146

147

Vln. *S.D.* *pp*

Vla. *S.D.* *pp*

Vc. *pp*

7) Gesto sonoro para provocar quiebre: Acá la función del gesto, es la de provocar un ruptura en el discurso.

En este sistema puntual es donde se produce un momento de inflexión en la obra. Después de que todas las secciones de manera progresiva fueron complejizando los

timbres y su actividad, se llega en la sección previa al ejemplo, a un panorama ruidístico, sin alturas. En ese momento, con la idea de abarcar un último peldaño de tensión, llegué a la reflexión, que ya no bastaba con agregar otro elemento de ruido o acumulación sobre lo mismo. Mi propuesta a esta inquietud estructural, fue una solución psicoacústica. Con este “gesto sonoro de quiebre”, como un *switch*, hace que el clarinete poco a poco deje de articular y comienza a limpiar el sonido. Con esto, de manera gradual en este instrumento de viento, nace una melodía tonal *cantabile e molto espressiva* con la intención de provocar un quiebre a la percepción, insertando este elemento que acústica y estilísticamente es ajeno al discurso previo. Esta idea está instrumentada con ciertos elementos que distorsionan sutilmente la claridad de la melodía. Estos elementos son: la nota grave del cello casi imperceptible nacida del gesto inicial (*horro vacui*) y unas polarizaciones al trino de la melodía, en el resto de las cuerdas. Esta melodía termina con una cadencia falsa (en la página 25) sobre el gesto sonoro inicial.

The image displays a musical score for measures 168 to 172, with two specific sections highlighted in red boxes. The first red box, labeled '8)', covers measures 168 to 171. The second red box, labeled '8)*', covers measures 172 to 175. The score includes parts for B♭ Clarinet, Percussion, Piano, Violin, Viola, and Violoncello. The first section (168-171) is marked 'stringendo' and '(mf)'. The second section (172-175) is marked 'pppp' and 's.t.' (sotto voce). The percussion part includes 'tumba' and 'sizzle cymb.' markings. The piano part includes 'Ped.' and 'gliss. tasti bianchi' markings. The violin and viola parts include 'arco' and 's.t.' markings. The violoncello part includes 'distors. il suono' and 'molto' markings.

- 8) Gesto sonoro amplificado como puente: La función de este gesto, es la de acumular tensión mediante su amplificación, tanto instrumental, como temporal.

En esta página vemos cómo en este “gesto sonoro como puente”, se trocan sus componentes con el fin de dar más peso y densidad a la sonoridad total. Además, se amplifica

temporalmente la idea contrapuesta de G.S.a y G.S.b, lo cual se extiende con la energía máxima en el clarinete, precipitándose hacia una transformación de G.S.a. Esto funciona como anticipación al solo de clarinete que vendrá en la siguiente página.

28

Meccanico e ritmico (♩ = 230) 9)

The image shows a page of a musical score for measures 177 to 180. The score is for a full orchestra and includes parts for Clarinet (Cl.), Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The tempo is marked 'Meccanico e ritmico' with a quarter note equal to 230 beats per minute. A red box highlights a specific rhythmic sequence in the Clarinet part, which is also mirrored in the Percussion, Piano, Violin, Viola, and Violoncello parts. The Clarinet part includes the instruction '(si possono improvvisare alcune variazioni dinamiche, sempre con carattere solistico)'. The Percussion part includes 'guiro' and 'tumba'. The Piano part includes 'gliss. tosti bianchi' and 'simile'. The Violin, Viola, and Violoncello parts include 'chop' and '(chop)'. The score is marked with dynamics such as *ff* and *ffp*.

- 9) Gesto sonoro para generar secuencia rítmica: Acá, los G.S.a y G.S.b, mediante algunas transformaciones mantienen la sintaxis instaurada al inicio de la obra, generan un nuevo gesto, una secuencia de base rítmica.

Esta base rítmica funciona como sostén a un histérico solo de clarinete el cual, acumulando sus materiales trabajados a lo largo de la pieza, llegará a su culmine en el gesto inicial. Esto por liberación de energía, nos llevará a la conclusión de la pieza.

4.3 Relaciones estructurales en “Alto en el desierto”

La estructura de esta pieza se organiza en 3 grandes secciones. Cada una de ellas con sus características muy definidas. Si bien las funciones aplicadas al uso del gesto sonoro en “Alto en el desierto” no difieren del trabajado realizado en “La caja de tensión”, la diferencia sería que el uso de estas funciones estarían más individualizadas según cada sección.

Ejemplo:

8

The image displays a page of a musical score for the piece "Alto en el desierto". The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left include Flutes (Fl. 1, Fl. 2), Oboes (Ob. 1, Ob. 2), Bassoons (B. Ba.), Clarinets (Cl. 1, Cl. 2), Bass Clarinet (B. Cl.), Saxophones (Sax. 1, Sax. 2), Trumpets (Tpt. 1, Tpt. 2, Tpt. 3), Trombones (Tbn. 1, Tbn. 2, Tbn. 3), Percussion (Perc. 1, Perc. 2, Perc. 3), Harp (Harp.), Piano (Piano), Violins (Vln. I, Vln. II), Violas (Vla.), Cellos (Vcl.), and Double Basses (Cb.). Two red rectangular boxes highlight specific sections of the score. The first box, labeled with a circled '1)', encompasses the first four staves (Flutes 1-4) and the first two staves of the Percussion section. The second box encompasses the three staves of the Trombone section and the first two staves of the Cello/Double Bass section. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *ppp*.

- 1) Gesto sonoro para apreciar: ídem. P. 55. Siendo la función predominante en la 1ra sección (p.5 -16, partitura). Esta primera sección, está construida con materiales flexibles, sin actividad rítmica perceptible.

20

The image displays a page of a musical score, page 20, for an orchestra and strings. The score is arranged in a standard format with multiple staves for each instrument. The instruments listed on the left include Flutes (Fl. 1, 2, 3), Oboes (Ob. 1, 2), Clarinets (Cl. 1, 2, 3), Bassoons (Bsn. 1, 2, 3), Horns (Hr. 1, 2, 3, 4), Trumpets (Trp. 1, 2, 3), Trombones (Tbn. 1, 2, 3, 4), Timpani (Timp), Percussion (Perc. 1, 2, 3), Harp (Hr.), Piano (Pno), Violins (Vln. 1, 2), Viola (Vla.), Cello (Cello), and Double Bass (Cb.).

Two specific sections of the score are highlighted with colored boxes:

- An orange box highlights a section from measure 70 to measure 84, spanning the upper woodwind and string staves. This section is marked with a tempo of $\text{♩} = 70$ and a dynamic of *ppp*. The notation consists of sustained, rhythmic patterns in the woodwinds and strings.
- A red box highlights a section from measure 70 to measure 84, spanning the lower woodwind and string staves. This section is marked with a tempo of $\text{♩} = 70$ and a dynamic of *ppp*. The notation features sustained, rhythmic patterns in the lower woodwinds and strings.

Additional markings include *ppp* in various staves, *mf* in the Percussion section, and *pp* in the Violin section. The score also includes performance instructions such as "Stacc. marcato" and "Dopo molto ripreso".

- 2) Gesto sonoro para generar material: ídem p.56. Siendo ésta la función predominante de la segunda sección (p.17-26, partitura). Esta segunda sección en cuanto al material, es un intermedio entre lo estático – flotante y lo pulsativo.

25

3)

- 3) Gesto sonoro como generador de secciones: ídem p. 58. La última sección, si bien, tiene huellas de materiales pasados, es en su totalidad, rítmica-pulsativa.

26

III. El baile de la arena

♩ = 70 Poco acent. Ritmico e preciso

© Juan Manuel Quinteros - BabelScores 2016

5 Conclusiones

Llegando al término de este texto me gustaría evidenciar que la intención de este trabajo de reflexión y creación ha sido externalizar y, en cierto grado, formalizar los aspectos que para mí son importantes en el proceso compositivo. Muchos de estos aspectos tratados son consecuencia de mi interés por la libertad de un ímpetu sonoro, que procuro siempre tratar con una visión analítica y reflexiva respecto a lo que quiero proyectar.

La motivación para trabajar sobre el gesto sonoro, por una parte, nace a partir de ciertas constantes que venía observando en mis piezas de música instrumental en estos últimos años, en las que veía un elemento común, cada vez más pronunciado. Por otra, en un ámbito más abstracto, me interesa mucho trabajar sobre una dialéctica musical, que no contenga un argumento concreto pero que pueda expresar en niveles profundos.

Como resultado “concreto” de esta tesis de creación, he compuesto estas 2 obras, una de ensamble y una de orquesta. Esto se decidió, con el fin de aplicar los problemas y posibles soluciones a estos dos formatos. Haber trabajado desde un mismo arquetipo y reflejarlo en estos dos planos diferentes, me presentó dificultades las cuales intenté resolver con métodos aprendidos o creados, en una búsqueda de un reflejo instrumental, que intentó ser lo más fiel posible a la idea imaginada. Estas obras que he escrito y ejemplificado en este recorrido, son el eje central y la materia prima de este texto.

Haber tenido la suerte de haber escuchado estas obras en concierto me ayudó mucho en esta tesis, esclareciendo la relación entre idea y concretización. Ya que en un plano aural, la música nos revela muchos detalles importantes que nos escapan en el momento de la proyección.

También, ésta fue una oportunidad de conectar muchas de mis ideas con un contexto histórico, en el cual reconozco muchas de mis inquietudes en el trabajo de compositores del pasado (considerando las diferencias histórico-geográficas). Algo que es muy estimulante para continuar con mi búsqueda, siendo éste vínculo, un excitante para mirar hacia el futuro.

Finalmente, queda de manifiesto mi inclinación hacia una actitud de artista-artesano, donde las experimentaciones e investigaciones las direcciono desde y hacia la música. Es justo desde este “hacer” que he intentado dar testimonio sobre el origen de una creación musical, sin desestimar que todavía existen terrenos indescriptibles en dicho proceso y, quizás, el “cómo” nace una obra de arte seguirá siendo, como expresa Charles Ives, “una pregunta sin respuesta”.

Bibliografía

- COPLAND Aaron (1999) "Los placeres de la música" .Ediciones siglo veinte ltda.
- KANT Emmanuel (1992) "Crítica de la facultad de juzgar" Trad. Pablo Oyarzún. Caracas, Monte Ávila Editores.
- HEIDEGGER Martin (1997) "Arte y poesía" Trad. Samuel Ramos. Fondo de cultura económica. México.
- STRAVINSKY Igor (2006) "Poética musical" Trad. Eduardo Graud El Acantilado, 2006
- CHANGEUX Jean Pierre, MANOURY Philippe y BOULEZ Pierre (2014). " Les neurones enchantés, Le cerveau et la musique" . Trad. Silvia Lavado. Gedisa editorial.
- BACHELARD Gaston (1978). "La dialéctica de la duración". Trad. Rosa Aguilar. Colección EV
- CAGE John (1969). "Notations". Something else press.
- CRAFT Robert (1991) ."conversaciones con Stravinsky". Trad. José María Martín Alianza música.
- FISCHERMAN Diego (2011). "Después de la música" .Titivillus
- CHARBONNIER Georges (1970) "Entretiens avec Edgard Varese"
- MURAIL Tristan(1989). "Cuestiones de objetivo". Trad. María Julia Druvielle. Artículo publicado en Entretemps no 8.
- GRISEY Gerard (1989). "Tempux ex machina" Trad. Nora García Artículo publicado en Entretemps no 8.
- REICH Steve (1974) "La música como proceso gradual". Trad. Pablo Cetta Écrits et entretiens sur la musique. Christian Bourgois Éditeur.
- SCHAEFFER Pierre "Tratado de los objetos musicales". Trad. Araceli cabezón. Alianza música .
- NANCY Jean Luc " A la escucha" Ensayo. Trad. Cristóbal Durán
- ROEDERER Juan (1997) ." Acústica y Psicoacústica de la música" Ricordi.
- DELEUZE Gilles (2015). "El tiempo musical" Trad. Miguel Angel Leal. El latido de la máquina.

Material (obras)

- La caja de tensión, para 6 instrumentos
- Alto en el desierto. Para orquesta

Juan Manuel Quinteros

La Caja de Tensión

para 6 instrumentos

Partition et matériel disponibles sur:



BabelSCORES®
contemporary music online

www.babelscores.com

La Caja de Tensión (2016)

para 6 instrumentos

Clarinete en Sib

Percusión (1 instr.)

- Guiro
- Gran cassa
- Tambor (caja)
- Tumba
- Conga
- Platillos suspend. (splash, ride, sizzle cymb.)
- Hi hat
- toms, agudo y grave (floor tom)

Piano

Violín

Viola

Cello

NOTAS



sonido de llaves, elegir la digitación mas sonora (cl.) - sonido tapping usando ambas manos, elegir la digitación mas sonora (cuerdas)



sonido multifónico libre, con el fin de priorizar la articulación, potencia y conexión del gesto en el discurso horizontal



impulso de aire (cl.)



sonido aire + nota

Vibr.

vibrato de intensidad + nota coordinado (cl.) - vibrato de arco + nota coordinado (cuerdas). Puede ser asincrono (libre), o sincrono (ritmo escrito).

Piano

preparar notas  con clip aprieta papel  , buscando un sonido percusivo y distorsionado. La preparación tiene que estar a la mano, para poder sacarla cuando se indica.

El Clarinete está escrito en Do

NOTAS



rumore di chiavi: scegliere ad libitum la sequenza di note più sonora possibile (cl.) - tapping, usando entrambe le mani: scegliere la sequenza di note più sonora possibile (corde)



suono multifonico a piacere, privilegiando l'articolazione, potenza e consequenzialità del gesto a favore della linearità del discorso strumentale (cl.)



rumore di soffio (cl.)



rumore di soffio + nota

Vibr.

vibrato de intensidad + nota coordinado (cl.) - vibrato de arco + nota coordinado (cuerdas). Può essere asincrono (libero) o sincrono (ritmo scritto)

Piano



Preparare le corde  con una clip ferma carte , ricercando un suono percussivo e distorto. La preparazione deve essere a portata di mano, in modo da poterla togliere durante l'esecuzione, dove indicato

Il Clarinetto è scritto in Do

10

B♭ Cl. *(mf)* *mp* *sub. f* *multif.

Perc. *simile p* *f* *f* sizzle cymb. Stop.V.

Pno. *(sfz)* *(sfz)* *mf*

Vln. *sub (f)* *(f)* *statico p* *gett.* *statico*

Vla. *sub (f)* *(f)* *statico p* *gett.* *statico*

Vc. *ff* *pppp** *ff* *f* *molto*

gett. arco s.t. pizz. arco I III

15

B♭ Cl. *(vibr.) asincrono* *p* *(mf)* *più sonoro possibile*

Perc. *guiro* *tumba* *conga* *p* *f*

Pno. *(sfz)* *p* *(sfz)*

Vln. *(f)* *statico p* *sub (f)* *gett.* *statico*

Vla. *(f)* *statico p* *sub (f)* *gett.* *statico*

Vc. *ff* *ff* *pppp** *arco s.t.* *pizz.*

20 *statico* *più legato poss.*

B♭ Cl. *più p poss.* *poco cresc.*

Perc. *p* *poco cresc.* *f*

Pno. *(sfz)* *pp* *poco cresc.*

Vln. *gett.* *f* *p* *chop* *simile*

Vla. *gett.* *f* *p* *chop* *simile*

Vc. *pizz.* *arco* *ff*

25 *mp* *f* *molto sfz* *dist. s.* *statico* *più p poss.* *p* *vibr. asincrono...*

Perc. *mf* *f* *simile* *(sfz)* *gran c.* *(p)* *L.V.* *mp*

Pno. *mp* *mf* *f* *(sfz)* *pp* *Ped. I C*

Vln. *pp* *sf* *gett.* *f* *pp* *statico*

Vla. *pp* *sf* *gett.* *f* *pp* *statico*

Vc. *più legato poss.* *mp* *pizz.* *arco s.t.* *molto ff* *pppp*

29 ...

B♭ Cl. *p* *asincrono* *sub. f* **multif.*

Perc. *f* *tumba* *mf* *f*

Pno. *(sfz)* *pp* *mf* *(sfz)*
 (Ped.) (I C) *δ^{ped}* *Ped. IC* *δ^{ped}*

Vln. *pp* *simile* *p* *f* *gett.*

Vla. *pp* *simile* *p* *f* *gett.*

Vc. *pppp** *simile* *f* *pp* *ff* *pizz.* *arco* *pizz.*

34 **multif.* *f* *quasi gliss. ad. libitum* *fff* *vibr. asincrono* *più p poss.* *♩ = 95*

Perc. *mf* *p* *fff* *splash* *f* *L.V.* *sizzle cymb.* *gran c.* *L.V.*

Pno. *f* *(sfz)* *pp* *ff* *(sfz)* *mp* *m.s.* *m.d.*
 Ped. *δ^{ped}* *Ped.* *gliss. tasti bianchi Ped.* *δ^{ped}* *Ped.*

Vln. *p* *(f)* *pp* *molto* *fff* *(s.p.)*

Vla. *p* *(f)* *pp* *molto* *fff* *(s.p.)*

Vc. *f* *molto* *ff* *pppp** *molto* *fff* *molto* *pppp**
(pizz.) III *arco* *pizz.* *arco s.t.* *IV ---> III ---> II ---> I* *s.p.* *s.t.*

38

B♭ Cl. (vibr.) *sincrono* *p* *pp* *statico*

Perc. (frotar) *(ppp)* *p*

Pno. *p* *pp* (Ped.) Sost. Ped.

Vln. s.t. vibr. (vibr. de arco + nota) *p*

Vla. s.t. vibr. (vibr. de arco + nota) *p*

Vc. *p*

43

B♭ Cl. vibr. *pp*

Perc. *(pp)* L.V. tom a.

Pno. *poco* *pp* *poco* *mp* (Ped.) (Sost. Ped.) Ped. (Sost. Ped.)

Vln. s.p. chop *mp* *molto*

Vla. come eco ord. chop *p* *molto*

Vc. II vibr. *sf pp* (vibr.)

accl. ----- ♩ = 105

47

B♭ Cl. *più legato poss.* *mf*

Perc. *mf* *gran c.* (*/*) *hi hat* *pp* *poco cresc.* *simile*

Pno. *sub. f* *sf* *sf* *pp* *(pp)* *poco cresc.* *Ped.*

Vln. *gett. ord.* *sf* *(f)* *pp* *poco cresc.*

Vla. *gett. ord.* *sf* *(f)* *pp* *poco cresc.*

Vc. *molto ff* *ff* *arco* *più legato poss.* *mf*

51

B♭ Cl. *quasi gliss. ad. libitum* **multif.* *fp* *ff* *(mf)* *(mf)*

Perc. *mf* *f* *guiro* *p* *p*

Pno. *f* *(sfz)* *(sfz)* *8va*

Vln. *gliss. arm.* *mf* *(f)* *(f)* *(gett.)* *(gett.)*

Vla. *gliss. arm.* *mf* *(f)* *(f)* *(gett.)* *(gett.)*

Vc. *fp* *molto ff* *pppp** *ff* *pppp**

55

B♭ Cl. *pp* *mp* *p* *più legato poss.*

Perc. 55

Pno. *pp* *I C Ped.*

Vln. *pp* III IV

Vla. *pp*

Vc. *ord.* *p* *più legato poss.*

♩ = 95

59

B♭ Cl. *sub. f* *vibr.* *sub. p* *vibr. ...* *acell. poco il vibr.* *pp* *vibr. ...*

Perc. 59 *sizzle cymb.* *mf* *L.V.* *gran c.* *L.V.* *p* *conga* *(p)*

Pno. 59 *m.s.* *f* *Ped.* *p* *Sost. Ped.* *(mp)* *pp* *Ped.*

Vln. 59 *gett.* *f* *gett.* *gett.* *f*

Vla. 59 *gett.* *f* *gett.* *f*

Vc. *pizz.* *arco s.p.* *pp* *0* *ppp* *0* *pizz.* *arco s.t.* *pppp**

63 ... wavy...
 B♭ Cl. *vibr. sincrono*
pp

Perc.
(pp) *(p)*

Pno.
poco *ppp* *poco*
 (Ped.) (Sost. Ped.) Ped.

Vln. *(vibr. de arco + nota)* *vibr. wavy...* *s.t.* *p*
 Vla. *(vibr. de arco + nota)* *vibr. wavy...* *s.t.* *p*

Vc. *pppp** *pppp**

67 *pp* *mf*
 B♭ Cl. *pp* *mf*

Perc. *hi hat* *mp*

Pno. *pp* *poco* *mp*
 (Sost. Ped.) Ped.

Vln. *s.p.* *chop* *sim.* *mp*

Vla. *come eco* *ord.* *chop* *sim.* *p*

Vc. *pizz. al ponte* *poco a poco ord.* *p*

B♭ Cl. *f* *multif. *sub. p* *pp* *pp* vibr. *vibr. sincrono* 3

Perc. *mp* *mf* *p* *pp* hi hat conga gran c. L.V.

Pno. *mf* *f* *p* *pp* *poco* *pp* (Sost. Ped.) *grd.* Ped. 3 Ped. 3

Vln. *mp* *f* *pp* *s.t.* *vibr.* *vibr.* *s.t.* *vibr.*

Vla. *mp* *p* *f* *s.t.* *vibr.* *p*

Vc. *mp* *f* *pp* *pppp** arco *s.t.*

B♭ Cl. *pp* (vibr.)

Perc. *mp* *pp*

Pno. *poco* *pp* *poco* (Ped.) (Sost. Ped.) Ped. 3 3

Vln. *p* (vibr.)

Vla. *p* (vibr.)

Vc. *pppp** *pppp** simile 3

78 *simile* *f* *mf* *molto* *mf* *molto*

B♭ Cl.

Perc.

Pno.

Vln.

Vla.

Vc.

p *molto* *mp* *molto* *mp* *molto* *pppp**

(Sost. Ped.) Ped. Ped.

(vibr.) *sincrono* *simile*

83 *simile* *f* *pp* *sf* *slp.*

B♭ Cl.

Perc.

Pno.

Vln.

Vla.

Vc.

mf *ppp* *mp* *mf* *f* *pp* *sf* *p* *pppp** *sfz*

guiro | ghost sound

tumba (frotar)

Ped. Ped.

simile *mf* *sf* *gett.*

s.p. I II

88

B♭ Cl. *piú p poss.* *mf* *p* *pp* *f* *f* *growl*

Perc. *snare d.* *mf* *p* *mf* *p* *mf*

Pno. *sf* *(p)* *sf* *(p)* *sf*

Vln. *ord.* *ppp* *(p)* *sf* *p* *sf* *simile* *p* *sf* *simile*

Vla. *ord.* *ppp* *(p)* *sf* *p* *sf* *simile* *p* *sf* *simile*

Vc. *ord.* *ppp* *(p)* *sf* *p* *sf* *simile* *p* *sf* *simile*

92

B♭ Cl. *mf* *f* *p* *sub. f* *growl*

Perc. *conga* *p* *mf* *mf* *guiro* *p* *mf* *sizzle cymb.* *mf* *mf* *p* *mf* *sizzle cymb.* *mf* *L.V.*

Pno. *15^{ma}* *sfz* *f* *sfz* *pp* *f* *mp*

Vln. *(gett.)* *(f)* *ppp* *f* *pp* *ord.*

Vla. *(gett.)* *(f)* *ppp* *f* *pp* *ord.*

Vc. *pizz.* *f* *(pizz.)* *mf* *arco* *pizz.* *f* *(pizz.)* *arco*

B♭ Cl. *vibr. sincrono*

Perc.

Pno.

Vln. *(pp)*

Vla. *(pp)*

Vc. *(sord. m.) ord. vibr. sincrono*

p

ppp

B♭ Cl.

Perc.

Pno.

Vln. *(pp)*

Vla. *(pp)*

Vc. *via sord. m. vibr. sincrono*

p

(o)

108 *p* *growl* *sub. f* *5*

B> Cl.

108 *p* *ride c.* *tom a.* *tom g.* *mf* *5*

Perc.

108 *p* *poco cresc.* *5* *6*

Pno.

Ped.

108 *ppp* *vibr. sincrono* (o)

Vln.

ppp *vibr. sincrono* (o)

Vla.

mp *simile* (o)

Vc.

111 *(f) p* *vibr. wavy...* *p* *(p)*

B> Cl.

111 *f* *splash* *ride c.* *mf* *conga* *p*

Perc.

111 *mf* *3* *p* *sfz* *p*

Pno.

(Ped.) **Ped.**

111 *mf* *s.t.* *pp* *f* (z)

Vln.

mf *s.p.* *f* (z)

Vla.

mf *s.p.* *f* (z)

Vc.

mf *pizz.* *arco s.t.* *sf* *pppp**

115

B♭ Cl. *growl* *sub. f*

Perc. *mf* *snare d.*

Pno. *poco cresc.* *5*

Vln. *ord.* *simile*

Vla. *ord.* *simile* *3*

Vc. *ord.* *simile*

117

B♭ Cl. *vibr. asincrono* *f* *♩ = 95*

Perc. *gran c.* *mf* *snare d.* *splash* *hi hat* *+ simile* *sub. pp*

Pno. *mf f* *3* *5* *sf*

Vln. *vibr. asincrono* *f* *detachè* *chop* *sub. pp*

Vla. *vibr. asincrono* *f* *detachè* *chop* *sub. pp*

Vc. *vibr. asincrono* *f* *detachè* *chop* *simile* *sub. pp*

120

B♭ Cl. *mp* *cresc.*

Perc. *poco cresc.*

Pno. *mp* *poco cresc.* "senza Ped."

Vln. (chop) *poco cresc.*

Vla. (chop) *poco cresc.*

Vc. (chop) *poco cresc.*

Stringendo
Poco accel.

123

B♭ Cl. *(cresc.)* *ff*

Perc. *(poco cresc.)* *f*

Pno. *(cresc.)* *f*

Vln. *ff*

Vla. *ff*

Vc. *ff*

quasi gliss. ad. libitum

lungo

B♭ Cl. *ff* *(mf)* *(mf)* *p* *(mf)*

Perc. *sf* *p* *pp*
 sizzle cymb. L.V. guiro (♩) ↓ ↑ simile
 snare d. tumba

Pno. *sf* *sf* *sfz* *sfz*
 8va

Vln. *ff* *(f)* *(f)* *(f)* *gett.*

Vla. *ff* *(f)* *(f)* *(f)* *gett.*

Vc. *ff* *pppp** *pppp** *pppp**
 pizz. arco s.t. I arco s.t.

130

B♭ Cl. *(sfz)* *(p)*

Perc. *f*
 ... accenti ad libitum
 conga

Pno. *pp* *sfz*
 chromatic cluster
 8va

Vln. *(f)* *(f)* *(f)* *gett.*

Vla. *(f)* *(f)* *(f)* *gett.*

Vc. *pppp** *pppp** *pppp** *pppp**
 pizz. secco!

134

B♭ Cl. *(mf)* *p* *(p)* *(mf)*

Perc. *tumba* *p* *pp* *accenti ad libitum* *f*

Pno. *sfz* *8va*

Vln. *gett.* *(f)*

Vla. *gett.* *(f)*

Vc. *arco* *pizz.* *arco s.t.* *pppp* *ff*

138

B♭ Cl. *(mf)* *(p)* *sfz* *sfz*

Perc. *(pp)* *5* *5* *6* *3*

Pno. *pp* *(pp)* *ppp* *(senza cresc.)* *8va* *Ped.*

Vln. *(f)* *(f)*

Vla. *(f)* *(f)*

Vc. *(f)* *(f)*

142 *mf* *vibr. asincrono* *poco a poco sonido normal* *ord.*

B♭ Cl. *mf* *p*

Perc. *mf* *conga* *trem. frotando*

Pno. *mf* *p* *(ppp)* *Ped.*

Vln. *f* *gett.* *II III* *p* *sub (f)* *gett.*

Vla. *f* *gett.* *II III* *p* *sub (f)* *gett.*

Vc. *mf* *pizz.* *arco s.t.* *pppp** *p* *pppp** *pizz.* *arco s.t.*

molto rubato

rit.
(sempre con rubato)

molto rit.

146 *cantabile e molto espressivo* *(p)*

B♭ Cl. *(p)*

Perc.

Pno.

Vln. *s.p.* *pp*

Vla. *s.p.* *pp*

Vc.

(♩ = 80)

151

B♭ Cl. *(mf)* *p*

Perc. *guiro* (♩) ↓ ↑ *simile* *accenti ad libitum*
p *pp* 3 6 6 5 5 5

Pno. *sfz* *f*

Vln. *gett.* *(f)*

Vla. *gett.* *(f)* *arco* *s.t.* *(0)* 3 *ppp*

Vc. *pizz.* *pppp** *ff*

155

B♭ Cl. *(mf)* *sfz* *p* *sfz* *p*

Perc. 5 5 5 5 5 6

Pno. *pp* *(pp)* 3 *ff*

Vln. *f* *(0)* *f*

Vla. *f* *(0)* *f*

Vc. *f* *(0)* *f*

159

B♭ Cl. *(mf)* *sfz*

Perc. *poco* *ppp*
[gran c.] *pp* L.V.

Pno. *p*
Ped.

Vln. *f* tapping (due mani) *più sonoro possibile* (*mp*) (qualsiasi diteggiatura)

Vla. *f* tapping (due mani) *più sonoro possibile* (*mp*) (qualsiasi diteggiatura)

Vc. tapping (due mani) *più sonoro possibile* (*mp*) (qualsiasi diteggiatura)

(*mp*)

163

B♭ Cl. *(mf)*

Perc. *3/4*

Pno. (Ped.) *3/4*

Vln. *(mf)* *3/4*

Vla. *(mf)* *3/4*

Vc. *(mf)* *3/4*

168 *stringendo* $\text{♩} = 115$

B♭ Cl. *(mf)*

Perc. *f* tumba

Pno. *f* (Ped.)

Vln. *(mf)* *stringendo* arco *ff*

Vla. *(mf)* *stringendo* arco *ff*

Vc. *(mf)* *stringendo* arco *ff* s.t. *pppp** s.t. *pppp**

172 *fff*

Perc. sizzle cymb. *f* con cadena res. L.V. *f*

Pno. *f* Ped. *gliss. tasti bianchi* *sfz* *8va*

Vln. *p* *ff*

Vla. *p* *ff*

Vc. *distor. il suono* *molto sfz* arco s.t. *ff* *pppp**

Meccanico e ritmico (♩ = 230)

177

B♭ Cl. *ff* (si possono improvvisare alcune varianti dinamiche, sempre con carattere solistico) *ffp*

Perc. *f* guiro tumba

Pno. *ff* gliss. tasti bianchi simile Ped. 8^{va}-1 Ped. 8^{va}-1

Vln. chop (chop) *ff*

Vla. chop (chop) *ff*

Vc. chop (chop) *ff*

181

B♭ Cl. *mf* *f* *mf*

Perc. *dim. (mantenendo le dinamiche interne)*

Pno. *ff* Ped. 8^{va}-1 Ped. 8^{va}-1

Vln. *ff*

Vla. *ff*

Vc. *ff*

193 *distor. il suono* *statico* *quasi gliss. ad. libitum* *intenso*

B♭ Cl. *ff* *sub. ppp* *fff*

Perc. *p* *f* *sf* *snare d.*

Pno. *sf* *p* *ff* *sfz*

Vln. *s.p.* *sub. pp* *ff* *sfz*

Vla. *s.p.* *sub. pp* *ff* *sfz*

Vc. *s.p.* *sub. pp* *ff* *sfz*

197 *vibr. asincrono* *veloce* *piú lento* *lento* *♩ = 95* *dim. al niente*

B♭ Cl. *f* *p*

Perc. *sf* *sf* *pp* *gran c.* *sizzle cymb.* *L.V.* *snare d. (frotar)* *pp*

Pno. *sfz* *sfz* *p* *Sost. Ped.*

Vln. *sfz* *sfz* *sfz*

Vla. *sfz* *sfz* *sfz* *s.t.* *vibr.*

Vc. *sfz* *sfz* *sfz* *pppp*

202

B♭ Cl. *pp*

Perc. *pp* *simile* *gran c.* *(pp)* *p*

Pno. *pp* *poco* *(Sost. Ped.)* *Ped.* *Ped.*

Vln. *s.t.* *p* *vibr. ...*

Vla. *simile*

Vc. *simile* *(pppp*)*

207

B♭ Cl. *pp*

Perc. *ppp* *simile* *p*

Pno. *p* *pp* *poco* *p* *Ped.* *Ped.* *Ped.*

Vln. *senza vibr.* *p* *(vibr.) ...*

Vla. *p* *(vibr.) ...*

Vc. *(pppp*)*

211

B♭ Cl. *pp*

Perc. *pp* *simile* *(pp)* *(p)*

Pno. *pp* *poco* *(Sost. Ped.)*

Vln. *senza vibr.* *p* *(vibr.)...*

Vla. *p* *pppp*

Vc. *simile* *(pppp*)*

215

B♭ Cl. *pp* *max.*

Perc. *pp* *molto* *secco!*

Pno. *p* *molto* *max.* *8va*

Vln. *(vibr.)...* *(ord.)* *s.p. secco!* *max.*

Vla. *molto* *(ord.)* *s.p. secco!* *max.*

Vc. *simile* *(pppp*)*

— Ped. — (Sost. Ped.)

Direttore ed ensemble immobili (con atteggiamento teatrale)

(40 ")

♩ = 100

219

B♭ Cl. *secco!*
ppp *poco*

219

Perc. *gran c.* *secco!*
pppp *poco*

219

Pno.

219

Vln.

Vla.

219

Vc. (40 ") *secco!*
poco

Edimburgo - Santiago de Chile 2016

ISMN 979-0-2325-3360-5



Juan Manuel Quinteros

ALTO EN EL DESIERTO
PARA ORQUESTA

ALTO EN EL DESIERTO

PARA ORQUESTA

Escrita para la ORQUESTA FILARMÓNICA DE SANTIAGO, encargada por el TEATRO MUNICIPAL DE SANTIAGO para la temporada oficial 2014. Fecha de estreno, 18 de marzo, bajo la dirección de José Luis Domínguez.

Organico

3 Flautas (1 muta a Piccolo)
2 Oboes
1 Corno inglés
2 clarinetes
Clarinete Bajo
2 fagotes
Contrafagot

4 Cornos en fa
3 trompetas
2 trombones
Trombón bajo
Tuba

Timbales

Percusiones (3)

Perc. 1	- Caña de agua - Gran cassa (grande) - Wind chimes - Triángulo - 2 Jam blocks (agudo y grave) - Platillo suspendido (crash)	Perc. 2	- Caña de agua - Tambor - Flexaton - Platillo suspendido (crash) - Vibráfono	Perc. 3	- 2 Tam tam (grande y medio) - Tambor (bordona suelta) que la bordona quede resonando en el parche - Vibraslap - Platillo suspendido (ride) - Triángulo - Campanas tubulares
---------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------	--------------------------------------------------------------------------------------------	---------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Piano / Celesta
Arpa

Violines I
Violines I
Violas
Cellos
Contrabajos

* La partitura está escrita en nota real, a excepción del contrafagot y contrabajo que suenan una octava debajo de la nota escrita, y la flauta piccolo que suena una octava arriba.

Notas

↓	solo aire (vientos)	↓	nota indefinida o aproximada
♯	mezcla de aire y tono, sonido mixto (vientos)	↓↑	nota mas baja y alta posible, correspondientemente
→	soplar hasta que se acabe el aire (vientos)	≡	tremolo
~~~~~	aire de manera irregular ( vientos )	→	cambiar gradualmente de un sonido a otro

## Percusión

						
mazo	baqueta blanda	baqueta dura	tocar con la mano	escobilla	plumillas	frotar con arco

a Elma Saavedra  
**ALTO EN EL DESIERTO**  
para orquesta

Juan Manuel Quinteros

**I. Manto contraste**

♩ = 44

The score is arranged in systems for various instruments. The woodwind section includes Flute 1, 2, and 3; Oboe 1 and 2; English Horn; Clarinet in B♭ 1 and 2; Bass Clarinet; Bassoon 1 and 2; and Contrabassoon. The brass section includes Horn in F 1, 2, 3, and 4; Trumpet in C 1, 2, and 3; Trombone 1 and 2; Bass Trombone; and Tuba. The percussion section includes Caña de agua (played *lento*), Gran cassa, Tam tam G, and Tambor (played *senza bord.* and *tremolar frotando las plumillas*). The string section includes Violin I and II, Viola, Cello, and Contrabass. The piano and harp parts are also present. Dynamics such as *ppp* and *pp* are used throughout. Performance instructions like *irregular* and *L.v.* are included. The tempo is marked *lento* and the time signature is 4/4.

This page of a musical score contains the following parts and markings:

- Flutes (Fl. 1, 2, 3):** Fl. 1 and 2 have markings for *pp* and *irregular* (solo aire). Fl. 3 has a *pp* marking.
- Woodwinds:** Oboes (Ob. 1, 2), English Horn (E. Hn.), B♭ Clarinets (B♭ Cl. 1, 2), Bass Clarinet (B. Cl.), Bassoons (Bsn. 1, 2), and Contrabassoon (C. Bn.) are present but mostly silent.
- Brass:** Horns (Hn. 1-4), Trumpets (C Tpt. 1-3), Trombones (Tbn. 1-2, B. Tbn.), and Tuba. Tuba has a *ppp* marking.
- Percussion:** Timp. (Tympani), Perc. 1 (Gran cassa), Perc. 2 (Caja de agua), Perc. 3 (Tambor (bord. sucha), Tam tam G). Perc. 1 has *ppp* and *L.v.* markings. Perc. 2 has *ppp* and *L.v.* markings. Perc. 3 has *ppp* and *L.v.* markings.
- Other:** Harp (Hp.), Piano (Pno.), Violins (Vln. I, II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.) are present but mostly silent.

Fl. 1 *irregular* *ppp* *(a)* *irregular* *ppp*  
 Fl. 2 *poco* *(a)* *poco*  
 Fl. 3 *irregular* *ppp* *(a)* *(a)*  
 Ob. 1  
 Ob. 2  
 E. Hn.  
 Bb Cl. 1  
 Bb Cl. 2  
 B. Cl.  
 Bsn. 1  
 Bsn. 2  
 C. Bn.  
 Hn. 1 *molto* *mf* *(a)*  
 Hn. 2 *molto* *mf* *(a)*  
 Hn. 3 *molto* *mf* *(a)*  
 Hn. 4 *molto* *mf* *(a)*  
 C Tpt. 1 *irregular* *ppp* *(a)*  
 C Tpt. 2 *irregular* *ppp* *(a)*  
 C Tpt. 3 *irregular* *ppp* *(a)*  
 Tbn. 1 *molto* *mf* *(a)*  
 Tbn. 2 *molto* *mf* *(a)*  
 B. Tbn. *molto* *mf* *(a)*  
 Tuba  
 Timp. *(a)* *L.v.*  
 Perc. 1 *pp* *L.v.* *Caja de agua* *(a)* *(a)*  
 Perc. 2 *(a)* *(a)* *(a)* *(a)* *(a)*  
 Perc. 3 *p* *L.v.* *0* *pp* *L.v.* *Tam tam M* *ppp*  
 Hp. *mp* *Golpear*  
 Pno. *p* *Ped. ten.*  
 Vln. I  
 Vln. II  
 Vla.  
 Vc.  
 Cb.

This page of a musical score includes the following parts and markings:

- Flutes (Fl. 1-3):** Flute 1 has a wavy line above the staff at the beginning.
- Woodwinds:** Oboe 1 and 2, English Horn (E. Hn.), B♭ Clarinet 1 and 2, Bass Clarinet (B. Cl.), Bassoon 1 and 2, and Contrabassoon (C. Bn.) are mostly silent.
- Brass:** Horns 1-4 play a melodic line with *Sord.* and *p* markings. Trumpets 1-3 and Trombones 1-3 play a similar line with *Sord. Straight* and *p* markings. Tuba and Timpani (Timp.) play a rhythmic pattern with *Sord.* and *pp* markings.
- Percussion:** Percussion 1 (Gran cassa) and Percussion 2 (Tambor senza bord.) play specific patterns. Percussion 3 (Tam tam G) plays a rhythmic pattern with *pppp* markings.
- Strings:** Violins I and II, Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.) play a melodic line with *Sord.* and *pp* markings. The Cb. part includes *Senza Sord.*, *Solo*, and *molto vibr.* markings.
- Other:** Harp (Hp.) and Piano (Pno.) are present but have no notation on this page.

20

Fl. 1 *ppp* simile *pppp* *mp*

Fl. 2 *pp* *pp*

Fl. 3 *pppp* *mp*

Ob. 1

Ob. 2

E. Hn.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

B. Cl.

Bsn. 1

Bsn. 2

C. Bn.

Ha. 1 *pp* *ppp* *bouché*

Ha. 2 *pp* *ppp* *bouché*

Ha. 3 *pp* *ppp* *bouché*

Ha. 4 *pp* *ppp* *bouché*

C Tpt. 1 *p* simile *ppp*

C Tpt. 2 *pp* *ppp*

C Tpt. 3 *pp* *ppp*

Tbn. 1 *mf* *ppp* *Sord.*

Tbn. 2 *mf* *ppp* *Sord.*

B. Tbn. *mf* *ppp* *gliss irreg. (a)*

Tuba *ppp*

Timp. *L.v.* *ppp*

Perc. 1 *pp* *L.v.* *frotar* *pp*

Perc. 2 *ppp* *ord.*

Perc. 3 *pp* simile *Tambor (bord. suelta)* *Tam tam M* *ppp*

Hp.

Pno.

Vln. I *Senza Sord. IV ord.* *ord.* *sul pont.* *ord.* *(Senza Sord.)* *ord.* *sul pont.* *ord.*

Div. *pp* *pp*

Vln. II *Senza Sord.* *ord.* *sul pont.* *ord.* *(Senza Sord.)* *ord.* *sul pont.* *ord.*

*Senza Sord. la mitad* *ord.* *sul pont.* *ord.* *(Senza Sord.)* *ord.* *sul pont.* *ord.*

Vla. *(Sord.)* *ord.* *p* *pp* *Senza Sord. sul tasto* *pp* *espres. ord. Solo*

Div. *(Sord.)* *ord.* *p* *pp* *Senza Sord. sul tasto* *pp* *mf*

Vc. *(Sord.)* *ord.* *mp* *pp* *Senza Sord. sul tasto* *mp*

Div. *(Sord.)* *ord.* *mp* *pp* *Senza Sord. sul tasto* *mp*

Cb. *Sord.* *ord.* *molto vibr.* *non vibr.* *pp* *pp* *Senza Sord. sul tasto* *p*

Unis. *Sord.* *ord.* *molto vibr.* *non vibr.* *pp* *pp* *Senza Sord. Div. sul tasto* *p*





This page of the musical score, page 12, contains staves for various instruments. The woodwind section includes Flutes 1, 2, and 3; Oboes 1 and 2; English Horn; Clarinets in Bb (1 and 2); Bass Clarinet; Bassoons 1 and 2; and Contrabassoon. The brass section includes Horns 1-4; Trumpets 1-3; Trombones 1-3; and Tuba. Percussion includes Wind Chimes, Gran Cassa, Fletstone, Tam tam G, and Tambor (bord. saccha). The string section includes Harp, Piano, Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The score features complex rhythmic patterns, dynamic markings such as *pppp*, *pp*, *p*, *mf*, *f*, and *ff*, and performance instructions like *express.*, *vibrato*, *contabile sempre espress.*, *ord.*, *Div.*, *sul tasto*, *sul pont.*, *Unis.*, *pizz.*, and *Ped. ten.*. Some staves include specific performance notes such as "Tocar las notas de manera libre" and "(equilibrar con wind chimes)".



This page of a musical score includes the following parts and markings:

- Flutes (Fl. 1, 2, 3):** Fl. 1 and 2 have a *f* dynamic marking at the end of the page.
- Oboes (Ob. 1, 2):** Both have a *mf* dynamic marking.
- Clarinets (B. Cl. 1, 2):** B. Cl. 1 and 2 have *pp* markings at the start and *mf* markings later.
- Bassoons (Bsn. 1, 2):** Both have *p* markings at the start and *mp* markings later.
- Contrabassoon (C. Bn.):** Has a *mp* marking.
- Horns (Hn. 1-4):** Hn. 1 and 2 have *pp* and *mp* markings; Hn. 3 and 4 have *mf* markings.
- Trumpets (C. Tpt. 1-3):** C. Tpt. 1 has a *pp* marking; C. Tpt. 2 and 3 have *mf* and *f* markings.
- Trombones (Tbn. 1, 2):** Tbn. 1 has a *pp* marking; Tbn. 2 has a *p* marking.
- Bass Trombone (B. Tbn.):** Has a *p* marking.
- Tuba:** Has a *p* marking.
- Timpani (Timp.):** Has a *p* marking.
- Percussion (Perc. 1-3):** Perc. 1 has a *mf* marking; Perc. 2 has a *mf* marking; Perc. 3 has *p* and *mp* markings, with notes for Tam tam M, Lv., and Tam tam G.
- Harpsichord (Hp.):** No markings.
- Piano (Pno.):** Has *p* and *cresc.* markings, with a note for Senza Ped.
- Violins (Vln. I, II):** Vln. I has *p*, *mp*, and *mf* markings; Vln. II has *p* and *mp* markings. Both have instructions: *sul tasto*, *poco a poco sul pont.*, and *0*.
- Viola (Vla.):** No markings.
- Violoncello (Vc.):** Has *(mp)* and *sempre cresc.* markings.
- Double Bass (Cb.):** Has *arco*, *pp*, *p*, and *mp* markings, with a note for Unis.





II. Luces en el cielo

♩ = 54

Fl. 1, Fl. 2, Fl. 3, Ob. 1, Ob. 2, E. Hn., B. Cl. 1, B. Cl. 2, B. Cl., Bsn. 1, Bsn. 2, C. Bn., Ha. 1, Ha. 2, Ha. 3, Ha. 4, C Tpt. 1, C Tpt. 2, C Tpt. 3, Tbn. 1, Tbn. 2, B. Tbn., Tuba, Timp., Perc. 1, Perc. 2, Perc. 3, Hp., Pno., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.

pp, Sord., Frotar con arco + [Vibraf.], arco V, Ped., mp, Ped. ten., p, ppp, (Ped. ten.), Tam tam M (arco), V, pp, molto vibr., non vibr., mf, >pp, sempre pp, mf sub, mp

This page contains the musical score for measures 61 through 64 of an orchestral work. The score is arranged in a standard orchestral layout with staves for various instruments. The woodwinds include Flutes 1-3, Oboes 1-2, English Horn, Clarinets in Bb 1-2, Bass Clarinet, Bassoons 1-2, and Contrabassoon. The brass section consists of Horns 1-4, Trumpets 1-3, Trombones 1-2, Baritone Trombone, and Tuba. The percussion section includes Timpani, three types of Percussion (1, 2, 3), and a variety of auxiliary instruments: Wind chimes, Gran cassa, Campanas tub., and Tam tam M. The strings include Harp, Piano, Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score features a variety of musical notations, including dynamics (pp, p, mp, mf, f), articulation (accents, slurs, staccato), and performance instructions (arco, sul pont., vibrato, non vibr.). Measure 61 shows the beginning of a section with many instruments playing at a very soft dynamic (pp). Measure 62 continues with similar dynamics. Measure 63 introduces some instruments at a slightly louder dynamic (mf) and includes a 'Sord.' (sordina) instruction for the brass. Measure 64 concludes the section with a variety of dynamics and includes a '(Sord.)' instruction for the brass. The score is written in a common time signature and features a complex melodic and harmonic structure.







This page of the musical score, numbered 22, contains the following instruments and parts:

- Flutes:** Fl. 1 and Fl. 2
- Oboes:** Ob. 1 and Ob. 2
- Clarinets:** B. Cl. 1 and B. Cl. 2
- Bassoons:** B. Cl. and C. Bn.
- Horns:** Hn. 1, Hn. 2, Hn. 3, and Hn. 4
- Trumpets:** C. Tpt. 1, C. Tpt. 2, and C. Tpt. 3
- Trombones:** Tbn. 1, Tbn. 2, B. Tbn., and Tuba
- Percussion:** Perc. 1 (Triángulo), Perc. 2 (Flexatone), Perc. 3 (Tam tam M, arco, Lv.), and Vibraf.
- Other Instruments:** Hp. (Harp), Pno. (Piano), Vla. I and II (Violins), Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), and Cb. (Contrabass).

The score is written in 3/4 time and features a variety of dynamic markings and performance instructions. Key markings include *pp*, *ppp*, *mp*, *mf*, *f*, and *ff*. Performance directions such as *ord. lento*, *rapido*, *lento*, *molto*, *vibrato*, *sub*, *arco*, and *sul pont. vibrato* are used throughout. The page also includes a section for the Harp with a specific chord diagram and a section for Percussion 3 with detailed articulation and dynamics.





This page of the musical score, page 25, contains the following instruments and parts:

- Woodwinds:** Flute 1-3 (Fl. 1, 2, 3), Oboe 1-2 (Ob. 1, 2), English Horn (E. Hn.), Bass Clarinet 1-2 (B. Cl. 1, 2), Bass Clarinet (B. Cl.), Bassoon 1-2 (Bsn. 1, 2), Contrabassoon (C. Bn.).
- Brass:** Horn 1-4 (Hn. 1, 2, 3, 4), Trumpet 1-3 (C Tpt. 1, 2, 3), Trombone 1-2 (Tbn. 1, 2), Baritone (B. Tbn.), Tuba, Timpani (Timp.).
- Percussion:** Percussion 1 (Perc. 1), Percussion 2 (Perc. 2), Percussion 3 (Perc. 3).
- Other:** Harp (Hp.), Piano (Pno.).
- Strings:** Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Contrabass (Cb.).

Key performance instructions and markings include:

- Flutes:** *mp*, *fp*, *gliss.*
- Clarinets/Bassoons:** *mp*, *mf*, *pp*, *gliss.*
- Horns/Trumpets/Trombones:** *p*, *pp*, *gliss. armon.*, *irregular*, *pp*, *poco*.
- Timpani:** *pppp*, *pp*, *ppp*.
- Percussion:** *Caña de agua*, *L.v.*, *[Tambor] senza bord.*, *tremolar frotando los plumillos*, *con bord.*, *ppp*.
- Strings:** *ord*, *sul pont*, *Div.*, *pp*, *mp*, *ppp*, *gliss. armon.*, *non vibr.*, *molto vibr.*.

III. El baile de la arena

♩ = 70 Poco accel. ----- ♩ = 78 Ritmico e preciso

Fl. 1, Fl. 2, Fl. 3, Ob. 1, Ob. 2, E. Hn., B. Cl. 1, B. Cl. 2, B. Cl., Bsn. 1, Bsn. 2, C. Bn., Ha. 1, Ha. 2, Ha. 3, Ha. 4, C. Tpt. 1, C. Tpt. 2, C. Tpt. 3, Tbn. 1, Tbn. 2, B. Tbn., Tuba, Timp., Perc. 1, Perc. 2, Perc. 3, Hp., Pno., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.

prende Piccolo, Piccolo, Sord. wah wah, Sord. Straight, Senza Sord., Sord. harmon, Gran cassa, Jam blocks agudo grave, [Vibraslap], Golpear, Unis., detaché, sul pont., col legno, pizz.

pp, p, mp, mf, f, sfz, sf, fff, molto, irregular, (a), (b), (c), (d), (e), (f), (g), (h), (i), (j), (k), (l), (m), (n), (o), (p), (q), (r), (s), (t), (u), (v), (w), (x), (y), (z)

Poco accel. ----- (Senza Ped.) ----- Ritmico e preciso



This page contains the musical score for measures 112 through 117. The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom:

- Flutes 1, 2, and 3 (Fl. 1, 2, 3)
- Oboes 1 and 2 (Ob. 1, 2)
- English Horn (E. Hn.)
- Bass Clarinets 1 and 2 (B. Cl. 1, 2)
- Bass Clarinet (B. Cl.)
- Bassoons 1 and 2 (Bsn. 1, 2)
- Contrabassoon (C. Bn.)
- Horns 1, 2, 3, and 4 (Hn. 1, 2, 3, 4)
- Trumpets 1, 2, and 3 (C. Tpt. 1, 2, 3)
- Trombones 1 and 2 (Tbn. 1, 2)
- Bass Trombone (B. Tbn.)
- Tuba
- Timpani (Timp.)
- Three Percussion parts (Perc. 1, 2, 3)
- Harpsichord (Hp.)
- Piano (Pno.)
- Violins I and II (Vln. I, Vln. II)
- Violas (Vla.)
- Violoncellos (Vc.)
- Double Basses (Cb.)

Key musical features and markings include:

- Flutes:** *mf* dynamics, various articulations.
- Oboes:** *f* dynamics, slurs.
- Woodwinds:** *mf* dynamics, *espress.* (expressive) markings.
- Trumpets:** *mp* dynamics.
- Trombones:** *mf* dynamics, *metálico* (metallic) effect markings.
- Drums:** *f* dynamics, *pppp* (pianissimo) markings, *Vibraslap* marking.
- Piano:** *f*, *ff*, *mf*, *p* dynamics, *mp* markings.
- Strings:** *f*, *mp* dynamics, *arco* (arco), *col legno* (col legno), *non legno* (non legno), *sul ponticello* (sul ponticello) markings.
- Double Basses:** *mf*, *mp* dynamics, *(pizz.)* (pizzicato) markings.









This page contains the musical score for measures 129 through 133. The score is organized into several systems of staves:

- Flutes (Fl. 1, 2, 3):** All three staves are empty, indicating rests for all flutes.
- Oboes (Ob. 1, 2):** Both oboes enter in measure 130 with a melodic line marked *ppp*.
- English Horn (E. Hn.):** Enters in measure 129 with a melodic line marked *pp* and *poco cresc.*
- Bass Clarinet 1 (B. Cl. 1):** Enters in measure 129 with a melodic line marked *pp* and *poco cresc.*
- Bass Clarinet 2 (B. Cl. 2):** All rests.
- Bassoon 1 (Bsn. 1):** Enters in measure 130 with a melodic line marked *più p possibile*, *pppp*, and *cresc.*
- Bassoon 2 (Bsn. 2):** All rests.
- Contrabassoon (C. Bn.):** All rests.
- Horns (Hn. 1-4):** All four staves are empty, indicating rests for all horns.
- Trumpets (C Tpt. 1-3):** All three staves are empty, indicating rests for all trumpets.
- Trombones (Tbn. 1-2, B. Tbn., Tuba):** All five staves are empty, indicating rests for all trombones and tuba.
- Timpani (Timp.):** Enters in measure 130 with a rhythmic pattern marked *più p possibile*.
- Percussion (Perc. 1-3):** All three staves are empty, indicating rests for all percussion instruments.
- Harpsichord (Hp.):** Enters in measure 129 with a melodic line marked *p*.
- Piano (Pno.):** All rests.
- Violins (Vln. I, II):** Both violin staves are empty, indicating rests for all violins.
- Viola (Vla.):** All rests.
- Violoncello (Vc.):** Enters in measure 129 with a melodic line marked *p*, *sul pont.*, and *detaché*.
- Double Bass (Cb.):** Enters in measure 129 with a melodic line marked *p* and *poco cresc.*

This page contains the musical score for measures 141 through 144. The instruments and parts are as follows:

- Flutes (Fl. 1, 2, 3):** Flute 1 and 2 play a melodic line starting with a *p* dynamic. Flute 3 has a whole rest.
- Oboes (Ob. 1, 2):** Oboe 1 and 2 play a rhythmic pattern starting with *pp* and *poco cresc.*
- E. Hn.:** English Horn has a whole rest.
- Clarinets (B. Cl. 1, 2):** Bass Clarinet 1 and 2 play a rhythmic pattern starting with *mp* and *p*.
- Bassoon (B. Cl.):** Bassoon plays a rhythmic pattern starting with *mp*.
- Bassoons (Bsn. 1, 2):** Bassoon 1 and 2 play a rhythmic pattern starting with *p*.
- Contrabassoon (C. Bn.):** Contrabassoon has a whole rest.
- Horns (Hn. 1, 2, 3, 4):** Horns 1 and 2 play a melodic line starting with *mf*. Horns 3 and 4 have whole rests.
- Trumpets (C Tpt. 1, 2, 3):** Trumpets 1, 2, and 3 play a melodic line starting with *mf*. They are marked "Senza Sord." and "metálico".
- Trombones (Tbn. 1, 2):** Trombone 1 and 2 play a melodic line starting with *f*. They are marked "metálico".
- Bass Trombone (B. Tbn.):** Bass Trombone plays a melodic line starting with *mf*.
- Tuba:** Tuba has a whole rest.
- Timpani (Timp.):** Timpani plays a rhythmic pattern starting with *p* and *poco cresc.*
- Percussion (Perc. 1, 2, 3):** Percussion 1 plays Gran cassa (Lv.) starting with *pp*. Percussion 2 plays Senza Ped. starting with *f*. Percussion 3 plays Campanas tub. starting with *mp*.
- Harp (Hp.):** Harp plays a chordal accompaniment starting with *p* and *poco cresc.*
- Piano (Pno.):** Piano plays a chordal accompaniment starting with *f* and *poco cresc.*
- Violins (Vln. I, II):** Violin I and II play a melodic line starting with *mf* and *gliss. armon.*
- Viola (Vla.):** Viola plays a melodic line starting with *p* and *detaché*.
- Violoncello (Vc.):** Cello plays a melodic line starting with *f* and *molto vibr.*
- Double Bass (Cb.):** Double Bass plays a melodic line starting with *pp* and *pizz.*



This page of a musical score, numbered 36, features a tempo marking of ♩ = 84. The score is arranged in a standard orchestral layout with the following instruments and parts:

- Flutes:** Fl. 1, Fl. 2, Fl. 3
- Oboes:** Ob. 1, Ob. 2
- Clarinets:** B. Cl. 1, B. Cl. 2, B. Cl.
- Bassoons:** Bsn. 1, Bsn. 2
- Double Bassoon:** C. Bn.
- Horns:** Hn. 1, Hn. 2, Hn. 3, Hn. 4
- Trumpets:** C. Tpt. 1, C. Tpt. 2, C. Tpt. 3
- Trombones:** Tbn. 1, Tbn. 2, B. Tbn.
- Tuba**
- Percussion:** Timp., Perc. 1, Perc. 2, Perc. 3
- Harp:** Hp.
- Piano:** Pno.
- Violins:** Vin. I, Vin. II
- Viola**
- Violoncello:** Vc.
- Double Bass:** Cb.

The score includes various musical notations such as dynamics (pp, mf, f), articulation (accents), and performance instructions like 'molto' and 'poco a poco'. The page is a page of a musical score for orchestra, featuring staves for Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons, Horns, Trumpets, Trombones, Percussion, Harp, Piano, Violins, Viola, Violoncello, and Double Bass. The score includes various musical notations such as dynamics (pp, mf, f), articulation (accents), and performance instructions like 'molto' and 'poco a poco'.

**secco !**

The score is divided into two systems. The first system includes Flutes (Fl. 1-3), Oboes (Ob. 1-2), Horns (Hn. 1-4), Trumpets (C Tpt. 1-3), Trombones (Tbn. 1-2, B. Tbn.), Tuba, Timpani (Timp.), Percussion (Perc. 1-3), Harp (Hp.), and Piano (Pno.). The second system includes Violins (Vin. I, II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

Key performance instructions include **secco !** at the top, *irregular* markings above the flute staves, and various dynamic markings such as *máx.*, *p*, *mp*, and *ff*. Specific percussion parts are labeled with *Gran cassa*, *Vibrotap*, and *Tam tam G*. The harp part is marked *Golpear*. The piano part includes a *Ped. ten.* instruction.





ISMN 979-0-2325-1932-6



9 790232 519326 >