



UNIVERSIDAD DE CHILE  
FACULTAD DE ARTES  
ESCUELA DE POSTGRADO

---

Tesis para optar al Magíster en Artes con Mención en  
Composición Musical

Cristián Errandonea

Profesor guía: Jorge Pepi

---

Obra: Acto sin Palabras

Composición para ensamble instrumental,  
Inspirada en la obra homónima de Samuel Beckett

---

Santiago, Chile 2018

## TABLA DE CONTENIDOS

<b>Resumen</b> .....	2
<b>1. Introducción</b> (...y motivación).....	3
1.1.Objetivos.....	7
1.2.Metodología.....	7
1.3.Un poco de Historia a modo de Fundamento.....	8
<b>2. La independencia de la Danza</b> .....	14
2.1.Reflexión.....	23
2.2.La danza en Chile.....	25
2.3.Identidad nacional.....	30
<b>3. Trabajo experimental multidisciplinario</b> .....	47
3.1.Espacio experimental.....	49
3.2. La función participativa, acción y método.....	50
3.3.Respecto a la danza improvisada.....	52
3.4. La improvisación como proyección.....	54
<b>4. La obra: “Acto sin palabras”</b> .....	56
4.1. Inspiración.....	57
4.2. Desarrollo creativo.....	63
4.3. Material constructivo y Decisiones estructurales.....	66
4.4. Instrumentación.....	67
4.5. Breve análisis técnico con ejemplos.....	69
<b>5. Conclusiones</b> .....	81
<b>6. Anexos</b> .....	84
<b>7. Bibliografía</b> .....	87
<b>8. Partitura adjunta</b> .....	88

## **RESUMEN**

Este documento corresponde a mi proyecto de tesis para optar al grado de Magister en Artes con mención en Composición Musical, del programa de Post-Grado de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. La Tesis está orientada a la composición de una obra para ensamble instrumental (10 instrumentistas) destinada al ballet moderno o danza contemporánea, inspirada en la obra de teatro mímica “Acto sin palabras” de Samuel Beckett. Es una obra que persigue una estética contemporánea de carácter escénico, que articula, por medio del uso de las tres familias de instrumentos, aspectos rítmico, de color, atmosférico y la emotividad que se desprende de la comprensión o asimilación de la obra escrita de Beckett.

La obra de Beckett, efectivamente sin palabras, nos muestran un hombre en medio de su soledad, no se sabe de dónde viene y no puede ir a ninguna parte. A base de símbolos se descubre la lucha del hombre por lograr algo en la vida. Las oportunidades se le brindan siempre a medias y en cada una de ellas el hombre fracasa en su intento de aprovecharlas. Impotente, el hombre está a merced de su destino paulatinamente agotando su fe, intenta el suicidio y fracasa de nuevo pues tampoco la muerte depende de su

voluntad. Otra oportunidad se acerca a él y está su alcance, pero el hombre ya no tiene interés en nada y permanece derrotado esperando su fin.

Esta pequeña, pero contundente obra, con su contenido existencial capturo mi atención y decidí tomarla como base simbólica para mi composición y también porque me parece, en su conjunto, muy apropiada para el trabajo colaborativo entre música y danza, cuestión que se investiga en la tesis.

## **1. Introducción (motivación)**

Durante los últimos años ha habido una creciente actividad dancística en nuestro país y el público ha desarrollado afición por asistir a los espectáculos de danza moderna o contemporánea, todos los años se estrenan y reeditan coreografías y montajes de muy buen nivel. Ahora bien, quizás por esta misma recurrencia, hemos notado, como público, que las coreografías, algunas de las cuales, ya hemos dicho, son magníficas, nunca usan música chilena, ni en vivo ni envasada... con ello nos referimos en general a composiciones de chilenos, ya sea para ballet o no, porque una

cosa es la música escrita con la finalidad de involucrarse con la danza y otras, algo muy en uso últimamente, la utilización de otras músicas para acompañar la expresión danzante. Esto que parece tal habitual ha de generarnos una pregunta: ¿por qué en Chile no hay ballet o danza con música original hecha para este fin? Pero claro, esa pregunta resulta algo injusta ya que no dominamos el ámbito artístico de la danza y seguramente ignoramos su desarrollo. Una forma sencilla de comenzar a indagar es en el libro de Samuel Claro Valdez (aunque una publicación antigua pero referencial), donde se puede confirmar que la historia de la música para ballet hecha por compositores chilenos es terriblemente escasa, solo 10 compositores (consignados en esta publicación que habla de la historia musical en Chile) han dedicado sus esfuerzos a crear uno o dos ballets y...si proyectamos este dato en tiempos recientes y con generosidad, podríamos inferir que existen unas 30 obras dedicadas al ballet o danza (sin ref. bibliográfica), lo cual claramente es una tasa muy baja desde la creación del Instituto de Extensión Musical, mediante la Ley N° 6.696.

Otra constatación es por ejemplo que, en la programación de los últimos 40 años de la Orquesta Sinfónica de Chile (solo por nombrar la más importante

de las orquestas nacionales) no ha incluido un ballet con música compuesta por un músico chileno.

Podríamos decir que Juan Lemann tuvo un acierto al escribir entre 1977 y 1979 “*La Leyenda del Mar*“, música orquestal para un ballet en tres actos, inspirado en la leyenda chilena de La Pincoya. El compositor se basó para su creación en el texto del libro *Chiloé, Archipiélago Mágico* (1972) del escritor de origen chilote, Nicasio Tangol. Estrenada y premiada en 1979 en el Festival de Música Chilena organizado por la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile.

Otro ejemplo, mucho más reciente dentro de la escasez, es la obra reciente de José Luis Domínguez “El Zorro”, la tradicional historia expresada al estilo de música incidental de tipo cinematográfica y estrenada en 2009 por la Filarmónica de Santiago junto al Ballet del Teatro Municipal.

No ha de ser necesario hacer un inventario con ejemplos históricos importantes pero lo que quisiéramos destacar en esta introducción es la carencia actual de obras destinadas al ballet. Ya en el año 1961, Daniel Quiroga, realizaba un cuestionamiento a la falta de cooperación entre la música y la danza en Chile:

“Si hacemos un balance de lo logrado en este camino, el resultado es asombrosamente modesto. Del repertorio del Ballet Nacional, sólo un ballet completo (*Umbral del Sueño*, Solariorregio Salas) y partes de otro (*Milagro en la Alameda*, Uthoff-Carvajal)... la ausencia de música de compositores chilenos en nuestra creación coreográfica es, en verdad, sorprendente y bastante extraña. El hecho de que haya algunas partituras actualmente en trabajo, no disminuye la cifra anotada. La falta de contacto profesional entre los creadores de música y danza que se observa en Chile, no guarda ninguna relación con lo realizado por ellos en otros países latinoamericanos, como Argentina, Perú, Brasil, Cuba y México, por ejemplo. ¿Cuál podría ser la causa de esta falta de trabajo conjunto, de una labor coordinada, que representara debidamente, en un resultado de síntesis, la realidad composicional y coreográfica de nuestro país?”

Este fenómeno de carencia despertaría nuestra curiosidad por saber que pasa en esta área y así entonces dedicaremos un trabajo reflexivo para intentar encontrar tanto las razones de esta carencia y a su vez aquello que resulta en la motivación para hacer una propuesta de solución y llevar a cabo la inquietud por componer una obra para ballet.

## **1.1. Objetivos**

El objetivo general de esta tesis es componer una obra musical que sirva como base para un trabajo coreográfico o de danza contemporánea.

Los objetivos específicos son:

1. Proponer una triangulación literatura-música-danza para favorecer el diálogo creativo coreográfico
2. Trabajar la instrumentación para ensamble multi-tímbrico e incorporar texturas musicales y notación extendida propias de la contemporaneidad.

## **1.2. Metodología**

Para realizar este trabajo hemos comenzado por la búsqueda una temática que represente (como ya hemos mencionado en la introducción), un aporte a engrosar el análisis del comportamiento artístico de nuestra cultura musical y danzante.

Paralelamente exploramos un estado del arte en relación a la música para ballet en Chile y hemos profundizado en las circunstancias históricas globales

de la desvinculación de estas dos disciplinas. En esa misma instancia, se cotejó la información bibliográfica y de material escrito que sería útil para el desarrollo de la propuesta. Se valorizó un listado de registros audiovisuales en el apoyo a la canalización práctica del contenido de la obra. Para complementar la información recopilada, se realizó entrevistas a diferentes actores de nuestro medio: compositores, coreógrafos, bailarines. Luego de ordenar todos los antecedentes se comenzó el trabajo escrito y paralelamente se trabajó en la revisión y organización del material para la partitura final.

### **1.3. Un poco de historia a modo de Fundamentación.**

Las peculiares condiciones en que se desenvuelve la creación de ballets hacen que el coreógrafo, sobre cuya imaginación recae lo fundamental en este tipo de creación escénica, busque, por natural sentido de autodefensa, cómo eliminar el mayor número de obstáculos. Uno de éstos ha sido y es, en todas partes y en todas las épocas, el de la relación música-danza. Para un coreógrafo siempre será preferible trabajar sobre una música ya conocida antes que arriesgarse frente a una partitura desconocida o en plan de creación,

cuyos pormenores rítmicos o dinámicos pueden no coincidir con la idea coreográfica.

Durante varios cientos de años que han precedido al s. XX, la danza se ha visto de manera generalizada supeditada muchas veces al resto de las demás artes escénicas. El s. XX sitúa a la danza en igualdad respecto a otras artes, especialmente con la música, donde el ritmo define por igual a ésta y a la danza, es decir, podrían ser lo mismo, sin embargo, entre música y danza se da una pugna jerarquizante a través del tiempo: ¿quién se somete a quién?, es decir, se repiten idénticas operaciones en la búsqueda de sincronismo, continuidad, ilustración y duración. Es por ello que consideramos de gran importancia hacer un breve resumen de la colaboración conjunta entre música y danza a lo largo del s. XX, la cual ha estado marcada por inquisiciones, supeditaciones y concesiones ejecutadas de manera alterna entre una disciplina y otra.

Si observamos más hacia el pasado, podemos darnos cuenta que el nacimiento de la danza estuvo vinculado desde sus comienzos a los ritmos musicales. Sus orígenes, según los historiadores, no estaban enfocados hacia una búsqueda erudita y de análisis, sino que sólo principios ligados a

creencias religiosas. A lo largo de la historia, se experimentan de manera cotidiana todas estas representaciones mitológicas acompañadas de un flujo musical que van interponiendo de una manera evolutiva, todas estas danzas y finalizando en una forma compuesta y, con un discurso cada vez más erudito y de un incesante trabajo de investigación en los campos científicos, artísticos y sociales. A través de todo este período evolutivo y de connotadas experiencias, se van manifestando varias crisis que nos conducen finalmente a una relación de creciente conflicto entre ambos lenguajes: el lenguaje de la danza y el lenguaje de la música.

Desde la antigüedad la danza ha estado profundamente ligada a la música. Desde las manifestaciones de los pueblos más primitivos hasta las creaciones de los coreógrafos actuales disfrutan de esta posibilidad, de este paralelo.

Algunos artistas refuerzan esta idea, Jaques-Dalcroze, por ejemplo reflexiona en lo específicamente compositivo y nos dice:

“Quiero hablar de la danza, se trata de precisar en qué límites el arte de bailar puede acercarse por su concepción misma al arte actualmente en pleno desarrollo al cual está estrechamente ligado: la música.”

Más adelante nos presenta una definición de la danza particularmente musical:

“La danza es el arte de expresar las emociones con la ayuda de movimientos corporales ritmados, no es el ritmo que vuelve los movimientos expresivos pero ordenándolos y estilizándolos, los vuelve artísticos.”

Si para Jaques-Dalcroze la mutación del tono muscular era el lenguaje poético principal del cuerpo y de lo que él buscaba más allá del cuerpo (la música como se la pensaba entre los años 1905 y 1910), actualmente, los nuevos creadores han desplazado esta situación de dependencia con lo musical. El bailarín ya no busca la música más allá de su gesto sino en su gesto mismo, y el canto de su tono muscular, sus variaciones, sus matices son los que componen los elementos principales de su música interior. François Raffinot, por ejemplo nos dice:

“Hay una música, un ritmo de los cuerpos, hay una relación de armonía y de contrapunto en la coreografía que algunas veces vuelve toda otra música superflua.”

Los ejemplos más relevantes de la supervivencia individual de estas dos disciplinas frente a su predestinación en depender una de la otra, los encontramos en las colaboraciones realizadas entre coreógrafos y compositores a lo largo del s. XX. Como principal precedente tenemos las

grandes obras de Tchaikovski (1840-1893) que se inscriben en el ballet ruso del s. XIX. La obra musical de este compositor está fuertemente ligada a la obra coreográfica de Marius Petipa (1818-1910), coreógrafo y maestro de danza en la corte imperial rusa. Petipa transformaría las partituras de Tchaikovski para que la música se acoplara a la danza, de hecho, los compases y los arreglos musicales eran reescritos por Tchaikovski bajo las directrices de Petipa.

Continuando en el contexto ruso de la danza, en 1913 las relaciones entre coreografía y composición musical comienzan una nueva etapa de entendimiento mutuo a partir de la eliminación de las supeditaciones entre ellas: si la danza de Petipa sometía a la música de Tchaikovski, a principios del s. XX Vaslav Nijinsky (1889-1950) adopta una postura de igualdad respecto al compositor Igor Stravinsky (1882-1971) en el ballet *La consagración de la primavera*, estrenado el 29 de mayo de 1913 en el Théâtre du Champs Elysees de París. Nijinsky, en *La consagración de la primavera*, consideró que una de las maneras de que la música y la danza pudieran confluír sin tener que ser dependientes una de la otra, era estudiar y analizar la rítmica como nexo común donde la coreografía y la partitura musical podían encontrar un único lenguaje afín: el ritmo.

Si bien Nijinsky, se encargó de buscar a Émile Jacques-Dalcroze (1865-1950) por sus investigaciones, en cuanto a mejorar el aprendizaje musical a partir de la integración de los elementos rítmicos en el movimiento del cuerpo, Stravinsky mostró su reticencia acusando al coreógrafo de ser un incompetente y corto de miras en cuanto a la esencia musical. Sin embargo, la coreografía de *La consagración de la primavera* realizada por Nijinsky es considerada como el primer ballet sinfónico, precisamente por la yuxtaposición de medidas de duración inigualables. De hecho, en 1987, después de siete años de estudio para la realización de una tesis sobre los Ballets Rusos, Millicent Hodson recopiló datos a través de Marie Rambert (bailarina en *La consagración de la primavera* de Nijinsky), fotografías y notaciones del propio Nijinsky para poder llevar a cabo, de la mano del *Joffrey Ballet*, una reconstrucción de *La consagración de la primavera* en Los Ángeles el 30 de septiembre de 1987. Respecto a la incompetencia musical de Nijinsky apuntada por Stravinsky (1), Millicent Hodson descubrió que Nijinsky se negó a seguir la música porque la coreografía poseía una mayor complejidad rítmica.

## **2. La independencia de la danza**

A finales de los años 50, las obras coreográficas de George Balanchine y Merce Cunningham van a coincidir en la liberación de la danza respecto al argumento, al relato y a lo referencial. Sus danzas se inscribirán, de forma absoluta, en parámetros espaciales donde el bailarín es presentado como el elemento de construcción de una arquitectura efímera y móvil. En cambio, sus diferentes posiciones, respecto a la relación de la música con la danza, van a posibilitar a las posteriores generaciones de bailarines y coreógrafos relativizar la importancia de la música en el espectáculo de danza, ya que va a ser el coreógrafo quien decida si se somete a la música o viceversa, si la ignora o si la elimina.

Esta actitud, presente en muchos de los coreógrafos contemporáneos que surgen a partir de los años 60, se adscribe en los dos modelos opuestos que fueron propuestos por Balanchine y Cunningham. En el primero, la música adquiere un protagonismo preponderante sobre la danza, y formará junto a su compatriota Igor Stravinsky, un tándem artístico cuyos presupuestos estarán basados en la tradición musical, donde la danza quedará sujeta a la

supremacía de la música, aspecto que Stravinsky no consiguió con Nijinsky. En cuanto al coreógrafo Merce Cunningham (junto al compositor John Cage), éste abogará por la independencia de la danza respecto a la música, y viceversa. La relación entre ambas, dentro del espectáculo de danza, se ceñirá a una coexistencia en el tiempo y el espacio, como dos disciplinas que comparten un tiempo común y que eliminan el rol dominante de una sobre la otra. Según Cunningham la música no tiene necesidad alguna de contorsionarse intentando poner de relieve a la danza, ni la danza de hacer estragos intentando ser tan ruidosa como la música. El objetivo es una gran libertad para la expresión individual.

A partir de los años 60 la yuxtaposición entre la partitura coreográfica y musical, inscrita en una duración determinada por el espectáculo a exhibir, influenciará a un sinnúmero de coreógrafos/as respecto a la utilización de la música. La composición musical comienza a formar parte del espectáculo de danza como espacio sonoro eliminándose cualquier atisbo de jerarquización entre música y danza, así como una necesidad del silencio por parte del bailarín que evidencia su deseo de mostrar una danza pura. Otro ejemplo, respecto a la utilización de la música en el proceso de creación coreográfico,

en el contexto de los años 60-70, es el de la bailarina y coreógrafa Trisha Brown, la cual opinaba acerca de su relación con la música que:

“No podía hacer movimientos con la música sin que estos no fuesen afectados, ya que si hubiera continuado trabajando con la música, jamás podría haber desarrollado un vocabulario que inscribe estructuras polirrítmicas dentro del cuerpo. Es decir, no podemos hacer estructuras rítmicas e integrarlas en movimiento estando pendientes del tiempo de la música” (2).

Otra corriente que incluso va más lejos en la desintegración entre las dos artes mencionadas es la danza expresionista, también llamada danza abstracta. Nace en el contexto de la agitación de las grandes vanguardias

Europeas de comienzos del siglo XX. La danza tradicional, vinculada al ballet clásico, fue transformada mediante una nueva estética de movimiento corporal donde no impera ya el valor de la métrica, el ritmo, los saltos y pasos previamente establecidos. Esta tendencia fue liderada por Pina Bausch (1940-2009), precozmente rupturista, testigo de una época desgarrada, donde con la devastación de los cimientos desaparece también el suelo de nuestras certezas más sagradas, se sitúa en la primera fila de la escena de avanzada, desde donde, reinventando el movimiento primigenio de la danza, reducida a los

pocos movimientos posibles para una época crítica, actúa impulsada por un afán de acotar –en un ajuste de cuentas con las categorías impuestas del buen gusto y la belleza– los modelos canonizados del “cuerpo ideal” para mostrar una realidad heterogénea en la que el movimiento adquiere un enorme poder trasgresor.

En la danza expresionista se recupera el movimiento libre, una interacción más dinámica con el espacio, y la posibilidad de la autoexpresión corporal. El concepto de “ballet postmoderno”, que apareció en los círculos especializados a fines de los años setenta, refiere a un conjunto de rupturas estético-expresivas, entre las que se cuentan –entre otras– la eliminación de la perspectiva unidimensional en provecho de un espacio abierto, ampliado, que responde en cierto modo a los descubrimientos de la física moderna; la revalorización de la dimensión cotidiana, el continuo de lo humano, en sus manifestaciones aparentemente triviales y pedestres, incluyendo en esta apertura la palabra, el ruido ambiente, en lo que constituye la irrupción de la música concreta al servicio de la danza; el abandono del entablado clásico por superficies naturales como el césped, la tierra, hojas secas, flores, e incluso el agua, son parte del estilo que alcanza su más plena expresión en las obras de Pina Bausch. Las obras de Bausch no siguen una estructura

narrativa ni una progresión lineal. Se construyen más bien a partir de una serie de episodios. Múltiples acciones escénicas simultáneas, imágenes impactantes, la utilización de las experiencias específicas de sus bailarines, de actividades cotidianas, de textos dirigidos a menudo al público y de una gran variedad de músicas (mayoritariamente no destinadas al ballet) en la banda sonora son elementos que llevan el sello reconocible de Bausch y que han pasado a formar parte de un léxico de la danza-teatro en Europa.

Este grado cero de comunicación entre ambas disciplinas, vendrá reforzado por una reivindicación de derechos por parte de la danza frente a los privilegios de la música, ya que si bien, artísticamente la jerarquización de la música sobre la danza deja de tener vigencia, no sucederá lo mismo en cuanto a su función social, pedagógica y cultural, donde la danza continúa inscrita en una autarquía musical, causada principalmente por su vulnerabilidad. Esta fragilidad que presenta la danza es expuesta de una manera bastante clara por parte del coreógrafo francés Jérôme Bel, quien a partir de una idea que consistía en copiar una coreografía de otro coreógrafo y llevarla a escena como un proyecto artístico propio, decidió hacer una

serie de indagaciones para saber los inconvenientes que podrían surgir a la hora de acometer esta empresa:

“Decidí que iba a hacerlo de todas maneras y fui a un abogado que me dijo que podía ir dos años a la cárcel... Pero fue muy interesante porque no hay ninguna legislación acerca de este problema en Francia. En literatura se puede citar, en música se puede citar...pero en danza no es posible. Lo cual significa que en danza no te puedes referir a la danza. Citar significa que existe un corpus, una historia, un patrimonio que puedes usar, porque pertenece a la humanidad. Pero en danza no. No hay leyes” (3).

Aunque la problemática de la autarquía musical es denunciada dentro de su propio ámbito respecto a las demás artes(4), una parte de la danza contemporánea europea de mediados de los años 80, retomará el tándem danza-música a partir de los programas pedagógicos orientados a la formación del bailarín en Bruselas, principalmente a través de una serie de cursos impartidos por Fernand Schirren, percusionista, compositor, así como pianista acompañante de películas mudas en el *Musée du Cinéma* de Bruselas.

Schirren es considerado por un gran número de coreógrafos belgas como uno de los grandes maestros del ritmo. Es profesor desde 1970 a 1988 en *MUDRA* (Bruselas), escuela multidisciplinar para la danza. Schirren centra

sus enseñanzas en la relación existente entre danza y música, donde el ritmo es el elemento primordial que las une:

“De la misma manera, poco importa que tensiones y descansos sean danzas o música, un mismo motor, el ritmo, engendra y rige los sonidos y los pasos” (5).

Bajo estos presupuestos, el bailarín identifica en el sonido producido por el paso que ha ejecutado, medidas de fuerza e intensidad, de la misma manera que el músico lo percibe a través de las percusiones, frotaciones y vibraciones que realiza sobre diferentes instrumentos. Todas las experimentaciones de fuerza, duración, intensidad y velocidad que tanto bailarines como músicos llevan a cabo dentro de la ejecución dancística y musical, constituyen parámetros referenciales donde maniobrar los ajustes y reglajes del ritmo. Bajo estas premisas una coreógrafa y discípula de Schirren, va a ser la encargada de introducir la importancia y protagonismo del ritmo como sello característico de la danza contemporánea europea de los años 80. Anne Teresa De Keersmaeker (1960), recibe una formación musical y dancística en la ya mencionada MUDRA. El trabajo coreográfico De Keersmaeker aúna la danza y la música:

“La gran aportación de De Keersmaecker consiste en que dinamiza a las relaciones entre la danza y la música” (6).

Su preocupación, así como un posible reencuentro con la música, no obedecen a una reconciliación por parte de la danza, sino más bien a generar en la música una necesidad de hacerse tangible a través de la danza y ampliar su utilidad, recordando que una de las principales funciones de la música es que sea bailada. Uno de los ejemplos más representativos del trabajo de Keersmaecker, respecto a su impecable factura rítmica, corresponde a su pieza coreográfica *Fase*. En esta pieza, el compositor Steve Reich y De Keersmaecker parten de la simplicidad de las notas musicales y de los pasos dancísticos, para yuxtaponerlos de una manera sincronizada y desajustarlos posteriormente del *tempo* musical y dancístico, generando disonancias musicales y desajustes coreográficos que dan valor artístico y estético a la pieza.

Anne Teresa De Keersmaecker utiliza la repetición como elemento propio de los parámetros minimalistas, y es una, o quizá la principal característica de *Fase*. Por este motivo las bailarinas que la interpretan presentan el mismo género, rol y estrechas aproximaciones entre peso y altura, aspecto que no

hace más que remarcar ese carácter repetitivo e idéntico en las cualidades de los movimientos de las bailarinas, permitiendo mayor instrumentalización y precisión en las tensiones de las secuencias coreográficas para que se ajusten o se desajusten en el tiempo exacto. Este aspecto nos recuerda el motivo por el que cada tipo de instrumento musical es elaborado a partir de pesos y medidas, de manera que los resultados que se obtengan de cada uno sean los esperados y se ajusten a la sonoridad que lo caracteriza. Es decir, un piano sonará de una determinada manera por los materiales que lo conforman y por la manera en que se ha construido. Por esa razón la operatividad de crear una pieza musical minimalista con dos pianos corresponderá a la igualdad y uniformidad que se da entre los dos instrumentos para permitir que los desajustes sonoros entre ambos, vuelvan a ajustarse con facilidad. En esta coreografía la propia fisicidad de los bailarines ha sido un presupuesto inicial a la hora de crear esta pieza por lo que acabamos de exponer. En *Fase*, las notas de los instrumentos que corresponden a la composición musical *Piano Phase* de Steve Reich, sumadas a los sonidos generados por las fricciones de los pasos sobre el suelo y las respiraciones de las bailarinas, constituyen la partitura musical de esta pieza coreográfica. En ella, las disonancias que corresponden a dos

pianos que se desajustan y se vuelven a ajustar cobran todo el protagonismo, gracias a la traducción cinética elaborada, con gran maestría, por Anne Teresa De Keersmaeker. Esta coreógrafa retoma para la danza parte de la idea de los presupuestos compositivos de la *Suite*, forma musical que agrupa un conjunto de danzas donde la música y el baile son indisociables.

Con la *Suite* los músicos experimentarán a través de la tangibilidad que los pasos de baile dan a los sonidos, una visión mucho más amplia del movimiento musical. Como muy bien dice Fernand Schirren:

“El verdadero bailarín crea el espacio y la duración, dimensiones y lógicas desconocidas, el genera un mundo que no existe y que no existirá nunca jamás” (7).

## **2.1. Reflexión**

Como hemos visto, después de una apacible y sumisa historia y, también de un sXX ultra convulsionado, la danza corre el riesgo de disolverse si continúa narcisistamente contemplándose a sí misma. La danza

contemporánea ha encontrado una renovadora vertiente abstracta y expresionista, ampliando así sus fronteras, dejando de ser un género teatral diferenciado, para constituirse en una manifestación más de los procesos de hibridación propios de la sensibilidad postmoderna. Las fronteras entre teatro, plástica, danza y literatura se difuminan en un espejo que le devuelve su imagen ampliada y, hasta cierto punto deformada de sus propios orígenes siendo y no siendo ballet, siendo y no siendo teatro, plástica, danza literatura e incluso filosofía.

En este estado de la relación música danza, solo en lo relativo al arte, ya que ni siquiera vamos a esbozar otras aristas, como el mercado o lo socio político...se complejiza mucho encontrar el camino para realizar un trabajo colaborativo y con un relato común sin que nadie se sienta sometido (aunque el sometimiento y la liberación parecen ser parte de la naturaleza humana).

Esta tesis no pretende proponer un paradigma del arte colaborativo actual el cual debemos resolver, lo que se busca es levantar una solución a un problema inmediato para realizar una partitura de ballet contemporáneo y que no quede guardado en un archivador.

## **2.2. La danza en Chile\***

Es en el siglo XX cuando la danza en Chile alcanza su mayoría de edad, ubicándose en un lugar de primera importancia entre las artes nacionales. Esta evolución está marcada por algunos hitos que conforman su derrotero histórico: la visita de la Compañía de Ballet de Ana Pavlova en 1917; la creación del primer elenco profesional del país en 1945, el Ballet Nacional Chileno, bajo la dirección de Ernst Uthoff, su fundador; las creaciones de las coreografías de ópera a cargo de los maestros Vadim y Nina Sulima entre 1949 y 1957; la creación del Ballet de Arte Moderno (BAM) en 1959 bajo la dirección de su fundador, Octavio Cintolesi; la creación en 1965 de Aucamán Ballet Folklórico Nacional por el director Claudio Lobos; la creación del BALCA, dependiente del Instituto de Extensión de la Universidad de Chile en 1967, bajo la dirección de su fundadora, Malucha Solari y; la creación del Ballet Juventud del Ministerio de Educación en 1969, dirigido por Hernán Baldrich y que existió hasta 1976.

A principio de la década de 1940, con la llegada de Ernst Uthoff, Lola Botka y Rudolf Pescht(8), quienes habían visitado Chile con el Ballet de

Kurt Jooss, ocasión donde presentaron, entre otras, la emblemática obra La mesa verde, marcan lo que sería la formación de la danza profesional a nivel nacional.

Durante las siguientes dos décadas, tanto el legado expresionista alemán como el desarrollo del ballet no perdieron fuerza sino mas bien recobraron vida en importantes figuras de la danza nacional chilena a través de figuras como Malucha Solari<sup>(9)</sup>, Octavio Cintolesi<sup>(10)</sup> y Patricio Bunster<sup>(11)</sup>. Estas tres personalidades, bailarines connotados del Ballet Nacional Chileno en las décadas siguientes, estuvieron a la cabeza de la formación de bailarines y maestros desde distintos espacios e instituciones.

Tras el golpe de 1973 muchos maestros y bailarines fueron exiliados por el gobierno militar. La única escuela de danza universitaria que existía entonces era la Escuela de Danza de la Universidad de Chile.

Posteriormente y luego de que la llamada “danza independiente” mantuviera vivo el espíritu creativo de la danza en el primer decenio bajo el gobierno militar, la formación del Centro de Danza Espiral en la década de los ochenta, convocado por Bunster junto a Joan Turner de vuelta del exilio, dan cabida a gran parte de los bailarines y creadores que se encontraban

carentes de espacios de creación y experimentación. Otro hito importante, es la formación de la Escuela de Pedagogía en Danza de la Universidad Arcis, dirigida por Malucha Solari, en el año 1985.

Pero la danza profesional en nuestro país, ha estado inevitablemente influenciada también por otros estilos y escuelas provenientes del extranjero. Por ejemplo, encontramos una eclosión de nuevas perspectivas y propuestas dancísticas en los años 80. Un primer momento tiene que ver, entre otras cosas con la llegada de Pina Bausch<sup>(12)</sup> a Chile, y la presentación de sus emblemáticas obras *Café Müller* y *La consagración de la primavera*, obras que causaron un gran impacto en la alicaída y deprimida escena chilena <sup>(13)</sup>. Gracias a esto y a la gestión realizada en la misma década por el Instituto Chileno Francés de Cultura <sup>(14)</sup>, se pudo contar con la presencia de las figuras más relevantes de la escena francesa contemporánea del momento, entre los que figuraban Angelin Preljocaj, Dominique Petit, Anne Carrie, Jöelle Bouvier y Régis Obadía, quienes influyeron significativamente en los estudiantes, bailarines, maestros y creadores que tuvieron la oportunidad de trabajar con ellos. Asimismo, a través de un

sistema de becas implementado por el Instituto Chileno Francés, y la realización de los conocidos “Encuentros coreográficos” (15), destacados creadores chilenos viajaron a Francia, generándose un auspicioso desarrollo para quienes tuvieron esta oportunidad y, junto con esto, una notoria influencia estética en sus obras.

Tanto el contexto político de la época como la estrecha relación entre artistas de diferentes disciplinas generaron la trama para la conformación de las tendencias o el estilo de danza ya mencionado que, en este período y hasta el día de hoy, se conoce como “danza independiente”(16). Posteriormente, en la década de los noventa, es importante destacar la visita de la coreógrafa y maestra chilena Carmen Beuchat, quien fue depositaria del movimiento posmodernista de fines de los sesenta y principios de los setenta en Estados Unidos. Ella impartió talleres de formación a las nuevas y no tan nuevas generaciones de bailarines y coreógrafos chilenos.

Junto con esto, la visita de coreógrafos y bailarines americanos y las becas American Dance Festival otorgadas por el Instituto Chileno Norteamericano, marcan una nueva influencia en los creadores y bailarines locales. Maestros como Wally Cardona, Shelley Senter, Bárbara Grubel y

Mark Heim, entre otros, comparten sus conocimientos que se suman a las anteriores influencias americanas de los maestros Nikolais, Brown, Martha Graham y tantos otros. Gracias a estos intercambios se comienza a trabajar con técnicas como el release o el contact improvisation, técnicas que en su momento marcaron una significativa ruptura en la danza moderna americana.

Las técnicas de danza llamadas o conocidas en Chile con los nombres de académica, contemporánea, release, contact improvisation, leader o moderna, entre otras, forman parte de las mallas curriculares de gran parte de las escuelas profesionales de danza en Chile, conformando un gremio que es capaz de desenvolverse en diversos estilos y componiendo una escena enriquecida por la diversidad de metodologías en que el cuerpo y el movimiento es abordado. Sin duda, esta escena se amplifica notoriamente en la Región Metropolitana, zona que alberga la mayor cantidad de universidades y escuelas que imparten estas técnicas de todo el país. Todas éstas conviven eventualmente dentro de las mallas curriculares y, según su propia orientación, con las llamadas danzas folklóricas o tradicionales, así como eventualmente con danzas de carácter étnico y/o danzas de espectáculo, entre otras técnicas.

A partir de esto podemos observar que actualmente coexisten una apreciable cantidad de estilos y tendencias que sin duda enriquece nuestro panorama, pero por otra parte daría como resultado una cierta forma de hibridez. Este es el caso de muchas compañías independientes que se desarrollan de manera amateur, realidad que se evidencia con mayor fuerza en regiones diferentes a la Metropolitana, donde la escasez de escuelas y centros de estudio para la danza permite la emergencia de diferentes grupos que abordan la danza, además de las tradicionales de cada zona del país, mezclando, por ejemplo, danza contemporánea, moderna, populares, etc., y logrando establecer un panorama nutrido de ideas poco exploradas en nuestro país.

### **3.1. Identidad nacional**

Para reflejar este punto, hemos tomado un artículo de la periodista Paulina Zapata Contreras, quien realizó un estudio bastante acabado del estado de la danza en Chile en 2004. Esta sección aborda el tema de la identidad y creación desde la perspectiva de sus protagonistas, los coreógrafos. Una

descripción y análisis de temas objetivos: falta de identidad nacional en las propuestas, sistematización de la producción, hermetismo y elitismo del medio dancístico y falta de reflexión en el trabajo creativo.

## **I. Un problema de identidad**

Una de las principales críticas que surgen al hablar de danza contemporánea en Chile es su falta de identidad nacional. Aún cuando este problema no es en absoluto exclusivo de este arte, y pertenece prácticamente a todos los ámbitos de nuestra sociedad, es quizás en esta disciplina donde su carencia es más compleja, ya que al no tener un carácter narrativo, los elementos de identificación con el público son todavía más escasos.

El historiador Bernardo Subercaseaux propone que en Chile existe un “déficit de espesor cultural” en relación a otros países latinoamericanos. “Desde el punto de vista de la sociedad mayor ha primado un discurso de homogeneidad, un discurso que niega y oculta la heterogeneidad étnico cultural del país” (17), señala. Este antecedente explicaría el que “Chile sea hoy -comparativamente- un país de una interculturalidad abortada o interferida, un país de un multiculturalismo mutilado, un país en que, por

razones históricas de nexos y hegemonías sociopolíticas, las diferencias culturales de base étnica o demográfica no se han potenciado; en que los diversos sectores culturales y regionales que integran (¿integran?) la nación no se han convertido en actores culturales a plenitud” (18).

Una de las bases de la propuesta de Subercaseaux apunta a la existencia de una marcada diversidad cultural propiciada, desde luego, por la gran cantidad de influencias extranjeras llegadas a nuestro país desde el siglo XIX.

Al respecto, Luis Eduardo Araneda piensa que “por el hecho de ser colonizados, y también por idiosincrasia estamos siempre mirando hacia el exterior. Eso es bastante negativo porque valoramos poco lo nuestro. Siempre estamos pensando que lo que viene de afuera es mejor que lo que nosotros tenemos o hacemos”.

Pero existe también un factor muy importante que incide en la creación y el desarrollo de un lenguaje propio: nuestra condición geográfica. “Yo creo que tenemos una identidad. Lo que pasa es que es diversa, ya que si lo analizamos históricamente somos una multiplicidad de influencias. Tenemos muchas identidades. Nuestro país es muy contradictorio en cuanto

al norte y al sur. O sea, somos una multiplicidad cultural y por lo tanto tenemos una identidad diversa” dice al respecto Araneda. Sin embargo, este es un problema histórico, que se hace más visible aún al mirar a nuestros vecinos latinoamericanos.

No tenemos la alegría ni el “sabor” característico de los países caribeños, tampoco la tradición indígena de Perú, Bolivia o Ecuador, por ejemplo. En pocas palabras, nuestra cultura tradicional ha sido siempre dejada a un lado a favor de lo extranjero. Se debe tener en cuenta que la cueca, nuestro baile nacional, sólo fue promulgada como tal, por Decreto nº23 el 18/09/1979.

La coreógrafa Luz Marmentini concuerda con Araneda en cuanto a la diversidad cultural de nuestro país. Sin embargo, aclara que “nunca he creído mucho en los lenguajes a nivel local. Yo creo que más bien podríamos hablar de una identidad del cono sur, de América. Tal vez ahí podría haber una identidad, por el tipo de migración, por el tipo de sociedades que somos”.

Esta tesis que plantea la existencia de una identidad latinoamericana por sobre una típicamente chilena se ve reflejada en la reciente discusión que surgió entre nuestro país y Bolivia derivada de una diablada presentada por

el Ballet Folclórico Nacional en el pasado Festival de la Canción de Viña del Mar. Cabe destacar que este baile típico es característico del Carnaval de Oruro y ha sido declarado Obra Maestra del Patrimonio Oral e Intangible de la Humanidad. Sin embargo, también se ha desarrollado durante siglos en el norte de nuestro país.

El vicedecano boliviano Jorge Gumucio instó a sus embajadores a que “reclamen ante las instituciones pertinentes por la constante apropiación distorsionada que realiza Chile del Patrimonio intangible de Bolivia” (19) y formuló un reclamo directo ante la Unesco.

Por su parte, el Ballet Folclórico Nacional (Bafona) aclaró que se trataba de un homenaje a los carnavales latinoamericanos, entre ellos el de Oruro (Bolivia) y el de Río de Janeiro, mientras que Jorge Hevia, encargado de cultura y educación de Unesco en Chile expresó que “El folclore no se puede mantener entre cuatro paredes y decir esto es lo nuestro y nadie más puede tocarlo” (20).

Pero hasta el momento hemos hablado principalmente de lo relativo al folclore. En lo que concierne a la danza contemporánea es aún más difícil

hablar de una identidad, ya que se trata -como ya lo hemos dicho- de un arte no narrativo y muy joven.

Anteriormente destacamos que esta disciplina tiene su origen en la conciencia del cuerpo, más que en una idea, en una sensación corporal y su relación con el espacio. Hablamos entonces de una danza ecléctica que tiene su centro en el ser. Es importante también considerar que esta técnica es propia de un mundo abierto a la globalización, en donde los individuos son cada vez más ciudadanos del mundo. Hablar de identidad en la danza contemporánea hoy se hace por consiguiente casi imposible.

Para Vicky Larraín, profesional que ha desarrollado la mayor parte de su carrera en el extranjero “existe el folclore y el ballet clásico que no tiene nada de latino. Y está esta danza contemporánea que es una mezcla de lo que viene de Estados Unidos y de Europa. La técnica contemporánea latinoamericana no existe, salvo en Cuba. Y la excepción del caso cubano responde por lo demás a la exclusión que ha sufrido durante muchos años de la escena mundial”. Comparable quizás con lo que fue el fenómeno del *rock* argentino a raíz de la prohibición de lo *anglo* como consecuencia del conflicto con Inglaterra por las Islas Malvinas.

Y entonces, ¿qué tenemos? “Entre las compañías independientes del medio nacional se pueden encontrar grupos que adscriben a una u otra tendencia, pero no existe una identificación total, ya que las metodologías extranjeras se incorporan a una sumatoria de técnicas diversas y además, cada coreógrafo las adecua a su lenguaje individual, creando una variante muy personal de la mezcla, de acuerdo a su formación y a su trayectoria. Es decir, hasta el momento no se puede hablar de un lenguaje latinoamericano, ni tampoco de uno chileno, lo que sí se puede decir es que existe una confluencia de metodologías que se conjugan en una búsqueda de lenguaje, un lenguaje que se encuentra en proceso de gestación” (21).

Es importante entonces que la danza contemporánea sea capaz de ir construyendo lenguajes que puedan explicar y aprovechar estas mismas diferencias. “Uno siempre se está relacionando y está interactuando con lo que pasa a tu alrededor. Pero lo importante es generar con eso tu propio lenguaje y eso es identidad. Y a la vez, tiene que estar relacionado desde el punto de vista muy personal con el entorno social en que tú vives, o sea, con las raíces con las cuáles te relacionas”, reflexiona Araneda.

## **II. Hermetismo y elitismo**

Uno de los obstáculos más grandes que ha tenido que sortear el mundo de la danza es la dificultad que reviste para el público la comprensión de sus propuestas. “Hay una narrativa diferente, no hay un verbo, no hay texto, no hay palabras, por lo tanto es más difícil que el entendimiento sea simétrico. No es como en el teatro que tú dices negro y el público entiende negro. La recepción de lo que pasa en la danza es un poco más amplia”, explica Araneda.

Sumado a esto, a menudo se tiende a tildar a la técnica contemporánea de elitista y hermética, lo que dificultaría aún más la comunicación con el espectador. Éste parece ser un círculo vicioso, en donde la gente no entiende lo que ve y a la vez los artistas no ceden por temor a caer en la superficialidad de las temáticas. “La gente se encuentra con este tipo de espectáculo y no lo entiende, se bloquea, no sabe lo que está pasando. Yo creo que puede ir de la mano el que el artista haga su locura y que el público pueda también interactuar con el proceso en la medida en que haya continuidad y que de alguna manera se vaya sintiendo identificado con esas

búsquedas y se conecte. Que se produzca finalmente el hecho comunicacional, lo que no sucede muy a menudo”, comenta Araneda.

En este sentido, hay creadores que reconocen un distanciamiento “a propósito” del público masivo y que puede tener múltiples explicaciones. Luis Eduardo Araneda cree que “los discursos de la danza contemporánea se han ido cada vez más hacia lo personal, por lo tanto se ha vuelto más abstracto y elitista, menos accesible a la gente”. Sin embargo, advierte una actitud aún más excluyente en que “existen algunos coreógrafos a los que simplemente no les interesa que el público entienda lo que están haciendo, y sólo les interesa la opinión de los entendidos”, continúa.

Paulina Mellado sugiere que esta falta de comunicación con el espectador se debe básicamente a una mal entendida abstracción en las creaciones. “La abstracción empieza porque la gente no tiene idea de lo que hace. A mí me pasa que no entiendo la mitad de las cosas y me angustio y me da rabia porque realmente no entiendo, y en el fondo no es problema de uno, es que ellos no se hacen cargo de lo que proponen, porque proponen cosas”.

Para esta coreógrafa el problema sería el fondo y no la forma ya que “todos tienen ideas y geniales. El punto es cómo logran convencer al resto, cómo logran emocionar, cómo logran transmitir de alguna manera. Porque uno no

busca mensajes ni nada, uno solamente quiere pasarlo bien un rato y que te llenen de estímulos. En el fondo tiene que ver con un problema de reflexión”.

Luis Eduardo Araneda advierte que muchos coreógrafos “confunden un buen trabajo con uno visiblemente pretencioso y muchas veces falto de contenidos”. Por otra parte, existe siempre el temor de caer en la simplicidad y en la superficialidad, por lo que constantemente por construcciones cada vez más complejas y menos asequibles para el público general. Es común escuchar entre los espectadores comentarios tales como ‘no entendí mucho, pero parece que era buena’, reafirmando la creencia que postula que mientras más confusa más profunda y mejor es una pieza contemporánea.

“Es cierto que hay creadores que la verdad es que *no están ni ahí*, que no les importa nada y hacen su cuento personal. Para mí es respetable también. Aleja más al público claro, lamentablemente”, reconoce Araneda. Sin embargo, todos los profesionales consultados coinciden en que, aunque existen, son muy pocos los artistas que ven las cosas de esa manera. A su parecer lo importante no es necesariamente que la gente entienda a cabalidad las propuestas, ya que “al lenguaje de la danza aún le falta mucho

para ser interiorizado por todos, sino que logren causar alguna reacción en el espectador. Si al público que va a ver mis trabajos no les pasa nada yo me muero. Algo tiene que pasarle, alguna emoción, angustia, indiferencia, lo que tú quieras pero algo”, explica. Valentina Pavéz también cree que mucha de la responsabilidad proviene de los creadores, reconociendo que en el medio “hay un nivel de abstracción que tiene que ver con una incomprensión, por poca reflexión y poco análisis, por poco asumir qué es lo que realmente se está haciendo en este momento. Yo siento que hay una gran cuota que está medio perdida, que no sabe qué hace, que el proceso metodológico que tienen para crear cada cosa que hacen es disperso”.

Pero existen buenas perspectivas para el futuro. Paulina Mellado cree que “ahora se está rompiendo un poco más el mito de la abstracción. La gente que hace coreografías está entrando en otros textos también, en otras disciplinas, un poco por la imposibilidad de tener otros recursos en su propia herramienta”, lo que vendría a inyectarle un nuevo aire y nuevos temas a la disciplina.

Por otra parte, para Luis Eduardo Araneda un mejor futuro pasa por lograr que la gente vaya comprendiendo cada vez más el lenguaje de la danza. “Si hubiera más continuidad de espectáculos, si hubiera un teatro para la gente

de, donde hubiera más rotación, más posibilidades de dónde elegir y una continuidad en eso el público también iría educándose en un lenguaje que es diferentemente digerible”.

Pero este hermetismo no es exclusivo de la relación de la danza con el público. También se manifiesta duramente entre los mismos artistas. Es muy poca la comunicación y el intercambio entre ellos. Todos los coreógrafos y bailarines consultados coinciden en la poca disposición que existe para ver el trabajo de los colegas, y menos aún para conversar acerca de las propuestas de los otros ni de lo que pasa creativamente en la actualidad.

Según Luz Marmentini, este problema se hace aún más evidente entre las nuevas generaciones: “me ha llamado la atención de la gente más joven la hostilidad, la crítica destructiva ante el trabajo de otro, que es igual de lleno de fuerza y de dedicación, aunque sean perdidos y sin norte. Pero hay una falta de respeto que yo pienso que tiene que ver con este resquebrajamiento al entrar a un sistema donde hay recursos. Es lo mismo que pasa un poco con el sistema del Fondart”. “Claramente las coreografías que nosotros hacemos no son sociales. O sea, todo el mundo las entiende y eso a mí me queda clarísimo, pero no son para todo espectador. Es decir, no son para ir a

mostrarlas a un colegio o a la población no sé cuánto. Yo soy súper elitista no porque me lo plantee así, si no que porque de alguna manera no todo el mundo tiene interés en la cultura. O sea, no son masivas, no creo en esa cosa masiva”.

### **III. ¿Víctimas del Sistema?**

Ya hemos revisado el paulatino proceso que ha llevado a que poco a poco la danza contemporánea abandone la marginalidad en que se encontraba sumida para entrar en un escenario mucho más favorable. Este nuevo contexto sin embargo, caracterizado por la rapidez de los procesos y una sociedad de libre mercado que exige cada vez más espectacularidad en las propuestas revisten ahora nuevos obstáculos en la búsqueda de la calidad en la creación. “Se amplían los lugares, los centros, pero no necesariamente el nivel de formación. Es lo que pasa cuando las cosas entran al sistema, hay una especie de resquebrajamiento que con el tiempo se solidifica y el conocimiento cae por su propio peso”, advierte Luz Marmentini. Con la aparición de nuevas formas de financiamiento para los creadores, como el Fondart y otros aportes de concurso, la efervescencia del medio se

transformó en un incesante trabajo, en el que producir, hacer y bailar era el imperativo. Ahora todo el mundo podía y quería realizar sus propios montajes. En este punto comenzaron a surgir los primeros problemas: la falta de claridad en las propuestas y la poca reflexión de los artistas. Paulina Mellado, quién ha formado parte de la comisión evaluadora del Fondart explica que “Si tienes claridad eres capaz de poder escribir un buen proyecto, aunque tus objetivos generales estén distintos, igual se entiende, igual se ve. Pero también se ve cuando es frívolo. Claramente todo se ve. Yo creo que la danza y el teatro son dos espacios en que la gente no tiene reflexión”.

Según Mellado, la consistencia de una propuesta se basa en una reflexión personal y profunda del artista, que nace de una pulsión (necesidad de crear). “Eso es lo mínimo que se le pide a un creador. Y eso no tiene que ver con el final de una coreografía, porque yo nunca sé qué es lo que voy a terminar haciendo pero sí sé cuál es mi proceso, cuál es mi metodología”. Sus críticas apuntan a que sistemas de financiamiento como el Fondart propician un trabajo basado y generado única y exclusivamente con el fin de obtener esos recursos, y no responden necesariamente a un proceso

creativo. “Hay gente que crea solo para el Fondart, y eso es súper incomprensible para un verdadero artista”, continúa.

Luz Condeza también aborda el tema: “hay creadores que se ganan un Fondart o juntan un grupo y buscan un producto sin preguntarse mucho cuál es su necesidad creativa. Creo que hay de las dos cosas, y eso es comprensible también. Es una cosa de madurez creo yo”, comenta.

Esta situación reviste también un gran peligro, “cuando la creación artística se mete en el sistema es ideal que no sea víctima de éste mismo. Muchas veces pasa que personas que tuvieron la intención de crear optan por un proyecto que es mucho más vendible” comenta Luz Marmentini. “Creo que es el eterno tema del artista y del sistema. Y no se trata de estar fuera, porque somos parte de esto, pero cuando entra el poder a manipular el resultado artístico o el posible resultado se produce esta cosa bien terrible”, continúa. Valentina Pavéz, docente de las Universidades Arcis y Humanismo Cristiano también considera que existe un cambio en los procesos creativos, atribuyendo este problema a los nuevos tiempos. “Yo por ejemplo pido una tarea de una semana para otra y los *cabros* llegan con coreografías prácticamente terminadas. Entonces hay otra práctica. Ahora los productos tienen que ser mucho más rápidos. A ti te dan 4 meses y

tienes que tener una cosa potente lista. Con todas las cuentas al día. Entonces las reglas del juego son diferentes”.

Nos encontramos inmersos en una realidad que exige resultados lo más rápidos posibles en todos los ámbitos de nuestras vidas. Las improntas del libre mercado, es decir, el libre juego de la oferta y la demanda requiere cada vez de mayor rendimiento y productividad, por lo que los procesos se tienden a acelerar. “Antes nos podíamos dar mucho tiempo hasta que la obra estuviera lista para ser mostrada. En cambio ahora es al contrario, uno tiene que meter su proceso en una caja de 20 por 20. Entonces la reflexión queda absolutamente marginada cuando se dan límites para la creación porque no hay espacio para darse el tiempo de pensar, y el que lo hace llega tarde o se queda atrás, se margina”, continúa Valentina. Asimismo esta misma celeridad del tiempo, obliga a los artistas a generar un cambio constante. “Hay que tratar de avanzar para no quedar atrás, de estar como siempre a la vanguardia, atento a lo que va a pasar, por lo tanto uno no tiene el tiempo para detenerse”, agrega.

Por otra parte, los cambios que se produjeron, tanto en el mundo como en el Chile de los últimos años han determinado una clara diferenciación entre las antiguas generaciones de creadores, y las nuevas. “Yo, como profesor, veo

que la gente de ahora no están ni ahí con nada. Cuesta transmitirles lo que uno sintió. Y uno tiene que entender que los parámetros y el entorno que viven son diferentes. Son gente absolutamente pos golpe, pos dictadura, o sea, gente que tiene otro cuento en la cabeza”, explica Araneda. “Están en una especie de ambigüedad, no saben para dónde ir, no saben qué decir y además les pesa también todo lo que pasó. Pero definitivamente hay una postura de rebeldía. Y qué ganas de ver esa rebeldía en sus discursos artísticos. O sea, que sus discursos fueran rebeldes también y contestatarios y cuál es su postura ahora, en el siglo XXI, y no lo que se hizo en los ‘80’, continúa.

Para muchos existe aquí un problema mayúsculo. “Yo no sé si decir que es superficial. Lo que pasa es que se trabaja más rápido. Hay sistemas de trabajo que resultan. Hay recetas, más ahora que antes siento yo. Uno sabe que si hace algunas cosas van a funcionar, eso se aplica rápidamente porque se sabe que se va a llegar a un término más o menos óptimo”, comenta Valentina Pavéz.

En síntesis, la aceleración de los tiempos y la falta de reflexión son los principales problemas que aparecen hoy en día en el proceso creativo. Para

la actual presidenta de Sinattad, “Hay muy pocas personas y muy pocas coreógrafas que se están yendo por el camino de la investigación, entonces es más rápido el resultado. Pero también esto ha marcado una línea. Porque hay una estética que está súper clara, pero están quedándose en el fraseo, en el saber que eso va a funcionar y que cumple, pero hay poca búsqueda, poca investigación”.

### **3. Trabajo experimental multidisciplinario.**

A modo de contraste presentamos aquí un resumen de una experiencia significativa para la temática de esta investigación, a saber, la participación en el proyecto Red Interdisciplinaria de Arte, RIA-TDL.

El proyecto Red Interdisciplinaria de Arte, RIA-TDL busca contribuir al encuentro de artes y ciencias por medio de la improvisación musical y artística distribuida en red.

La improvisación musical de un ensamble de músicos es la base para la incorporación de bailarines y diseñadores gráficos que en conjunto desarrollan su experticia en creaciones grupales. A veces la danza dirige con su propuesta, otras los artistas gráficos guían los avances...todo en

improvisación colaborativa, aprovechando el estímulo y el empuje de los diversos lenguajes.

La improvisación musical distribuida en red es tocar a partir de la escucha de músicos distantes y próximos. Un grupo musical en un mismo lugar intercambia gestos propios de la interpretación por la proximidad mutua que favorece improvisar a partir de la escucha. Al interponer distancia se dificulta ajustar ese tocar musical por el condicionamiento tecnológico al contacto visual y auditivo. ¿Cuál es la idea entonces de interponer esa distancia geográfica en la improvisación? Es trasladar el acento en obtener un resultado musical al énfasis en enriquecer su proceso. Este enriquecimiento se relaciona con lo que inspira el arte desde sus orígenes que es acompañar la contingencia de la vida.

Al introducir la distancia en la improvisación, haciendo más complejo su proceso, la música se abre a lo que la circunda; lo inesperado que rodea los hábitos del tocar de otros. Introducir distancia en la improvisación musical es una metáfora que busca insuflar espíritu, pero no a partir de imágenes internas sino de una suerte de padecimiento que fortalece el oficio.

### **3.1. Espacio Experimental.**

Abarca la experimentación, la búsqueda, los intentos programados o casuales, con o sin objetivos definidos. Este espacio puede aportar al espacio generativo situaciones desencadenantes, “de partida”; al espacio analítico, hallazgos y conclusiones tanto casuales como deseadas. El espacio experimental puede también ser un fin en sí mismo, teniendo por momentos consecuencias más actitudinales que de otra índole, retroalimentarse y permanecer existiendo, aislado pero permeable a los otros espacios.

Boguslaw Schaeffer ante la pregunta ¿tiene sentido experimentar? nos explica que la respuesta variará según a qué pedagogo le preguntamos: los Norteamericanos dirán que sí, los Franceses que se puede pero no tiene sentido, los Alemanes no tienen opinión, los Ingleses que tal vez sí, etc. A continuación escribe: “... la mayoría de los pedagogos de composición no sabe qué es un experimento, por eso están en contra, ¿para qué experimentar si se puede cómoda y tranquilamente escribir música? Entonces escriben una música común. Nada que envidiarles” (22). Continúa

tratando el tema y asegura que experimentar es muy positivo sugiriendo además que la afirmación “ya está todo escrito” es un comentario falaz, sobre todo pensando en la música (potencialmente) todavía no escrita.

La experimentación es una herramienta esencial del músico ya que amplía los horizontes en las distintas especialidades. Una de las maneras más intuitivas de practicar la composición musical podría ser a través de la improvisación, entendida ésta como la simultánea creación y ejecución de un discurso sonoro organizado, lo que también podría denominarse composición en tiempo real.

### **3.2. La función participativa, acción y método.**

Desde mediados de la década de 1950, los compositores comienzan a otorgar al ejecutante la facultad de escoger varias posibilidades para decidir y variar la forma, como sucede en las primeras obras que pueden calificarse de “móviles”.

Pierre Boulez, oponiéndose, a la vez que complementando la noción de indeterminismo de J.Cage, introduce la idea de aleatoriedad en la música.

Lo aleatorio se refiere en general a la idea de lo imprevisible en la obra musical y, en particular, a cada elemento de la composición que se relaciona con el azar, la indeterminación o la movilidad de la forma.

La participación en grupos artísticos de improvisación tiene consecuencias muy positivas en la constructividad, podemos observar, por ejemplo, la tendencia a abandonar las estructuras fijas, obteniéndose en la improvisación un carácter dinámico y fantasioso, que a su vez conlleva libertad y control en la conexión de los materiales empleados. Podemos entonces considerar forma musical como una estructura elástica cuyas posibilidades de fusión sirven a lo secuencial como a lo abierto de la imaginación.

Al elaborar una forma aleatoria se crea un tipo de andamiaje para sostener un material melódico desconocido de antemano y, que en la identificación de sus giros, intervalos o tendencias, debe ser replicado, contestado o contrastado por los otros, a veces consiguiendo secuencias y superposiciones muy atractivas.

### **3.3. Respecto a la danza improvisada.**

Es innegable que los últimos decenios de la danza nos han hecho asistir a una mutación radical de las modalidades de creación y del tratamiento de sus elementos dinámicos, espaciales y rítmicos. Michel Bernard en sus apuntes sobre "Los nuevos códigos corporales de la danza contemporánea"<sup>(23)</sup>, expone diez puntos fundamentales de cambio sobre los que se ha basado la danza contemporánea y que innegablemente algunos de ellos han contribuido a la creación a través de la experimentación o improvisación:

- La primacía de la energía sobre el sentido...el cuerpo del bailarín se deja llevar por las pulsaciones de su circulación energética y de sus tensiones y no pretende guiar, orientar, capturar o manipular la mirada del espectador.
- El privilegio de lo figural sobre lo figurativo. A diferencia de lo figurativo que implica siempre la relación de una imagen a un objeto, lo figural aísla la imagen como único acontecimiento, rompe la narración e impide la ilustración.

- La preferencia de la discontinuidad sobre la continuidad. La danza contemporánea no busca la armonía sino que acentúa la distorsión. Trisha Brown es, sin lugar a dudas, la coreógrafa que más intensamente ha proclamado esta reivindicación.
- La primacía de la democracia corporal. Los bailarines utilizan partes de su cuerpo para realizar un movimiento que habitualmente se realizaba con otra parte, por ejemplo, caminar sobre las manos, o con los glúteos.
- La elección por el micro-movimiento en lugar de las prácticas corporales holísticas. Los coreógrafos actuales se inclinan por el minimalismo y focalizan la atención del espectador mediante un sutil movimiento producido en medio de secuencias de aparente inmovilidad.
- La predilección por el perspectivismo. A partir de Merce Cunningham, los coreógrafos multiplican casi indefinidamente las perspectivas de visión de la obra, alteran constantemente las direcciones y rompen con la unidad ideal de una percepción frontal y globalizante.

- El reemplazo de la pureza y homogeneidad de los códigos de la danza clásica por la impureza, lo inesperado, lo heterogéneo.

Además, como ya hemos visto anteriormente, las nuevas tendencias de la danza incorporan el elemento sonoro con otra mirada u objetivo. Muchas veces se utiliza lo sonoro solo para crear atmósferas o como disparadores creativos. Es, entonces el ritmo de la danza el que prevalece, el que ordena, el que organiza.

### **3.4. La improvisación como proyección.**

En el trabajo de improvisación se han ensayado heurísticas para una mayor variedad y orientación del discurso musical. Se ha usado la improvisación libre sostenida por la escucha mutua, la programación temporal de eventos musicales en unidades de tiempo absoluto, la dirección musical *in situ* y a distancia por medio de gestos manuales, directrices proporcionadas por cuerpos danzantes, gráficas alusivas ordenando gestos musicales y escritura musical convencional. Se ensayan diversas formas de improvisación de arte gráfico realizado manualmente en tiempo real y su articulación con el

discurso musical. Se ensayan diversas maneras de hacer confluir contenidos desarrollados por los grupos de trabajo en diversos puntos de red, con la improvisación artística tanto dentro como fuera de Chile.

Desde 2008 el proyecto RIA-TDL se ha desarrollado a través de presentaciones artísticas a distancia. Desde 2017 se desarrolla como "trabajo en progreso" en forma de curso-taller multi-disciplinario. Se despliega en diversos conciertos en red y también en modo *offline* realizados en diversos escenarios en Chile y en conexión con otras Universidades latinoamericanas. Se han publicado 2 CDs.

#### **4. La obra**

La obra musical presentada en esta tesis está basada en la obra teatral de Samuel Becket, *Acto sin palabras I*, no en el sentido literal y estructural de la pieza sino que se ha extraído de ella una parte de la respuesta emocional que como espectador o lector se puede percibir o vivenciar, los títulos son: desolación; ilusión y carencia; burla; inercia, son conceptos dramáticos y, aunque subjetivos, son la fuente de motivación o guía en la creación de la partitura y representan cada una, una región emocional que va a caracterizar los movimientos o secciones de la obra. A su vez, estos conceptos serán la fuente de inspiración en la creación coreográfica, estableciendo de esta manera un vínculo conceptual en la creación y no una dependencia pre establecida formal de ninguna de las partes.

Alguien podría decir que esta propuesta es paradójica ya que el solo hecho de basarse en un texto teatral, que además podría resultar anacrónico, es una dependencia en sí...sin embargo, esto es solo un proceso más dentro de la multiplicidad de alternativas de cooperación entre música y danza que ofrece el mundo actual, es un impulso inicial, una justificación para realizar algo...una idea.

#### **4.1. Inspiración: ¿Qué es el ACTO SIN PALABRAS?**

"Acto" se emplea en la jerga teatral para designar una de las partes en que se divide la acción dramática para su representación. Este es un uso que proviene de la tradición horaciana, si bien también se aplica a posteriori el término para identificar, en el teatro griego clásico, las partes dialogadas en las que se desarrolla la acción como opuesta a las cantadas y bailadas por el coro. Curiosamente, es en este sentido tradicional que Becket emplea el término, por ejemplo en su tan famosa como rupturista *Esperando a Godot* y probablemente sea en ese mismo sentido para designar las dos pantomimas - *Acto sin palabras I* y *Acto sin palabras II*- que forman parte de su producción para el teatro. Una pantomima no es propiamente una obra dramática, excepto en el sentido que puede mediante ella representarse una historia simple, tal como en el ballet clásico -que no sin razón se conoce como ballet-pantomima- o en las historietas puramente gráficas. Pero en ninguna de ellas esta historia es vehiculada por la interacción verbal de los personajes, sino por medio de gestos y movimientos en las primeras, o a través de dibujos en ese tipo de historietas.

Puede, por supuesto, la historieta organizar esa historia que representa gráficamente según una estructura más o menos dramática, igual como lo hace la narrativa, pero ni una ni otra la comunica por medio de actos de sus personajes directamente representados por actores y actrices desde un espacio escénico, según una linealidad temporal progresiva sin retornos ni meandros producto del libre ejercicio de la actividad receptora de los espectadores. Por el contrario: la ley del teatro, en este sentido, puede describirse con la expresión popular "el que pestañea, pierde". Y es en el respeto a esta ley del teatro, que se funda en ser el acontecimiento de la representación teatral un acontecimiento físico que se realiza en tiempo real, el mismo tiempo que viven los espectadores en su existencia biológica, que la pantomima organiza y ejerce su dramatismo de modo similar al drama: a través de actos, y no como la novela o la historieta.

A este sentido de la palabra "acto" puede referirse el acto de *Acto sin palabras*, esta pantomima escrita por Samuel Beckett para ser originalmente representada con acompañamiento musical: una acción comunicada visualmente que se desarrolla sin interrupción ante los ojos de los espectadores, y que se organiza en torno a una secuencia inteligible y que

suele dejar la impresión de ser sólo un momento más de un movimiento circular o de una serie infinita sin final.

¿Por qué pudo interesarse Beckett en escribir el libreto para una pantomima?

Un autor con una preocupación metafísica tan marcada, ¿por qué renunciaría a la palabra, vehículo tradicional de lo inefable? Tal vez porque lo inefable, como el sentido de la vida, o la presencia -o ausencia- de Dios pudiera encontrar un lugar más apropiado y propicio desde el cual resplandecer en una imagen dado que su elementalidad hace rebotar la percepción desde lo real visto hacia el elusivo sentido que solamente se puede intuir.

Pero también porque la capacidad de juego de Beckett, este dramaturgo tan hosco y serio, deprimente y difícil al decir de mucha gente, es mayor de lo que se suele pensar. Su gusto por lo circense, ya manifiesto en los personajes de *Esperando a Godot* se satisface sin duda en gran medida reduciéndose a crear una "payasada" patética, simple y profunda, en virtud de solas acciones físicas sencillas, reiteradas, repetitivas. Se satisface plenamente ese doloroso sentido del humor, en suma, con actos sin palabras.

La sucesión de acciones indefectiblemente frustradas por una voluntad invisible e inaccesible en que consiste *Acto sin palabras* está constituida por escenas muy sencillas en las que se repite el mismo juego. Las pruebas a que es sometido el personaje no son más complejas que las que hacían científicos, poco antes de la época de escritura de la obra, con primates para medir su grado de inteligencia, la prueba con dos cubos para alcanzar algo que con cada uno no se obtiene es rigurosamente la misma que hicieron los estudiosos de la inteligencia animal, como relata Wolfgang Köhler (24). ¿Quién somete al Hombre a esta prueba? ¿Un dios pequeñito que juega a ser dios, y de cuyos incomprensibles caprichos todos dependemos? Vemos aquí la imagen existencialista acerca del sentido de la humanidad: el hombre arrojado al nacer en medio de un océano cuyas orillas no alcanza a divisar, a quien no le queda sino nadar en una dirección cualquiera tratando de llegar a alguna ribera; y para lo cual toda dirección será la correcta, porque en cualquiera dirección que haya decidido nadar, en la ribera lo estará esperando siempre la muerte. Al final de *Acto sin palabras I*, el hombre ya no reaccionará más a los llamados del silbato, que lo ha estado alertando para terminar siempre burlando sus expectativas y el Telón cae sin desenlace.

Resumiendo, Acto sin palabras es una representación realizada mediante recursos de teatro puro: mímica, juego trágico fundamental. Una obra que plantea desolación, precariedad, fracaso y la perfidia de un sujeto sin referencias, como una muestra de la des personificación que Samuel Beckett pudo avizorar del mundo contemporáneo.

En otras obras, Beckett ya se había referido a la futilidad del lenguaje hablado, pero, en esta pieza, las palabras ya se dan por desvanecidas. Un hombre es arrojado a un escenario, intenta salir, pero es obligado a permanecer en él. La necesidad hace que el escenario se convierta en su único campo de acción, en su único mundo, en el cual, además del escenario, existen unos pocos objetos. Con todo, la misma fuerza que le señaló aquel espacio, le pide tocar y servirse de dichos objetos, un laboratorio de deshumanización donde el experimento recae sobre un hombre.

El protagonista de Acto sin palabras es un hombre libre, pero su libertad es vetada por el orden que rige su conducta. Probablemente sea esta la tragedia.

Todo este análisis previo nos da un marco bien consistente para una creación que bien podría ser programática, aunque no en la narración de hechos, sino en cuanto al estremecimiento emotivo y las consecuencias filosóficas implícitas en esta pequeña obra, que nos brinda una especial referencia para el trabajo creativo.

#### **4.2. Desarrollo creativo**

Sin duda que, para el autor de esta tesis, la problemática de la creación tiene el doble de complejidad que para quien pudiera ser dueño de una mano suelta en escritura, una fantasía generosa en su cabeza o una experiencia llena de contenidos almacenados. Así que una buena estrategia sería la ordenación de recursos mediante el establecimiento de las relaciones fundamentales de la obra (en este caso desde una fuente externa), las que se refieren a la distribución en la línea temporal, a la disposición de las formas, a sus proporciones. En ese sentido también una designación temprana del cuerpo sonoro (ensamble instrumental) favorece las elecciones al momento de la composición.

El compositor norteamericano Frank Zappa piensa que componiendo una pieza de música se escribe en el papel algo, que se corresponde más o menos con una receta, en el sentido de que la receta “no está destinada a ser consumida” porque solo es una instrucción para preparar una comida. Explica que escribiendo música en el papel no se puede afirmar que realmente se escucha lo escrito. Es posible ubicar símbolos en el papel e imaginarse cómo después “sonará” la obra en el concierto, pero claramente es esto una apreciación estrictamente subjetiva que es imposible de transmitir a otra persona, de compartirla con alguien más. Zappa también observa que la música tocada en vivo es algo parecido a una escultura, en el sentido que el aire de la sala de concierto es esculpido de diversas maneras por la propagación sonora: “esta escultura molecular es vista por los oídos del público o por los micrófonos”, o sea que, “Alguien que voluntariamente genera vibraciones en el aire, le da forma... compone” (25).

“La composición responde a uno de los anhelos esenciales del espíritu, el de coherencia, y a una aspiración profunda de nuestro ser, que es la de constituir una realidad de la que su autor sea el hombre” (26). Esta cita, tomada del mundo de las artes visuales cobra valor en nuestra composición ya que en el proceso creativo se asumió un componente de intuición

producto de la investigación en este sentido. Creación, declinación, mutación, dependencia, ruptura, concordancia, oportunismo, obsolescencia, reacción...todo incluido en un simple viaje sin motor sobre aguas apacibles. Los resultados de las decisiones compositivas marcan el propósito y el significado de nuestra temática con el deseo de que tenga implicaciones sobre lo que recibirá el espectador.

Pero esta composición está destinada al ballet y entonces cada gesto, frase o sección, requiere un trabajo analítico, generativo, evaluativo, experimental, organizativo y aplicativo – contextual, si pensamos en las coordenadas que nos envía el texto de Becket utilizado aquí.

Naturalmente entonces fue una elección componer manteniendo una concepción narrativa y lineal del tiempo musical, pero sin recurrir a esquemas formales propios de otros estilos. Intentar guiar al auditor a través de las emociones de la obra, sin necesidad de utilizar las estructuras melódicas y armónicas de tendencia danzante o estereotipadas.

También está muy marcado en nuestro concepto la búsqueda de los lenguajes actuales, pero eso no implica la necesidad de romper con todo, puesto que en

cualquier estilo hay elementos que no están culturalmente determinados (son universales), y que comprimen nuestra labor como auditor y compositor.

He aquí un empeño en que la forma tenga un componente psicológico que trasciende las categorías formales aunque puede seguir siendo asociativo (motivo, variación, re exposición), pero sin perseguir este propósito sino más bien una aplicación en el fenómeno rítmico de las secciones y el control de la cantidad y cualidad de la información en función del destino de la obra.

“Cuando uno escribe música, se improvisa. Tú planteas un acontecimiento sonoro, y la composición consiste en “comentar” ese suceso, y para eso a veces se usan soluciones que ya han sido utilizadas por otros compositores, y así sin darme cuenta, voy resolviendo el puzle” (27).

### **4.3. Material constructivo y Decisiones estructurales.**

En la construcción de esta obra musical se han utilizado procedimientos y elementos bien convencionales del Lenguaje Musical y la forma o estructura, considerando:

- los parámetros del sonido y las capacidades de los instrumentos incorporados a la partitura;
- estructuras rítmicas a partir de variaciones, por ejemplo: desplazamiento, aumentación, disminución, retrogradación, adición y sustracción;
- utilización de escala exótica con diseño de siete notas;
- algunos procedimientos de variaciones melódicas, como: imitación, aumentación, disminución, retrogradación, inversión;
- divisiones estructurales en el diseño melódico, por ejemplo: sección, tema, gesto, frase, introducción, puente, coda, etc.
- uso convencional y no convencional de los instrumentos: técnica extendida, uso de instrumentos o recursos no convencionales;
- utilización de acordes pilares y otros de manera experimental para articular procesos formales y melódicos;

- procesos formales: yuxtaposición, imbricación, superposición, interpolación, transición y separación por silencio;
- búsqueda de texturas diversas en la obra musical así como planos sonoros.

#### **4.4. Instrumentación.** ¿Por qué un ensamble instrumental?

Porque en términos de la colección de material para la composición, la necesidad instrumental se fue ajustando hasta llegar a esta conformación, 10 instrumentistas. De manera bien natural, la instrumentación busca una compensación sonora, o sea: 3 vientos, 3 cuerdas, 3 percusión y piano. Esta agrupación podría denominarse “orquesta” pero, como que la palabra ensamble se ajusta mejor al trabajo experimental y, algo muy importante, desde el punto de vista "pedagógico", el trabajo de ensamble significa aprender a tocar junto con otros músicos, desarrollando la capacidad de "escuchar", comprender los diferentes códigos establecidos, poder seguir las indicaciones del director y la palabra clave es "equilibrio", debe haber equilibrio en todos los sentidos: tempo, volumen, precisión de ejecución, matices, función específica de cada instrumento, indicaciones de "batuta"

etc. Además, en, este caso, hay que considerar todo el espacio orgánico de los bailarines y la propuesta y necesidades de la coreografía, es decir un trabajo simbiótico (asociación íntima de organismos de especies diferentes para beneficiarse mutuamente en su desarrollo vital).

Flauta  
Clarinete  
Trompeta  
Violín  
Violoncelo  
Contrabajo  
Piano  
Vibráfono y accesorios, 3 Percusionistas.

Distribución de las percusiones

Perc 1:

Vibráfono, Rute (rt), 2 Campanas grandes ceremoniales (bell) + crótalos, Plato suspendido pequeño (ps), Woodblock (wb).

Perc 2:

Sanre drum (sn), Campana de tubo (ct), 2 bongos (bg), 2 toms (rt), Gran casa (gc), Plato suspendido grande (ps)

Perc 3:

Triangulo (tr) + tiny metal bells (tmb), Tambourine (tne), Tam tam (tt), Clave (cl) + Palo de agua (pa), Paper set (ppl) + Cabaca (cb).

#### **4.5 Breve análisis a modo de ejemplos**

La Tesis está orientada a la composición de una obra para ensamble instrumental destinada al ballet moderno o danza contemporánea. Es una obra que persigue una estética contemporánea de carácter escénico y que articula, por medio del uso de las tres familias de instrumentos, aspectos emotivos, atmosféricos, colorísticos y rítmicos. El objetivo principal es que esta obra musical que sirva como base para un trabajo coreográfico o de danza contemporánea.

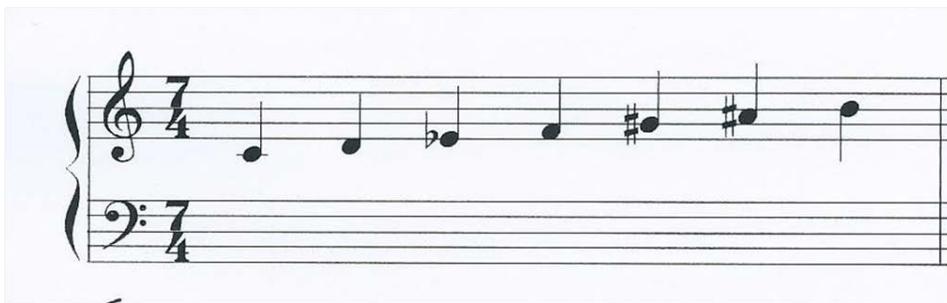
La obra, como ya hemos señalado, se basa en la obra teatral Acto sin Palabras de Samuel Beckett. Con ese pretexto entramos en un desarrollo creativo que nos lleva a una triangulación: texto-música-danza, generando un vínculo conceptual en la creación, que va a considerar un contenido de tendencia existencialista. Es por ello que se han utilizado conceptos dramáticos como títulos de las 4 secciones de la obra: Desolación; Ilusión y carencia; Burla; Inercia. Estas designaciones son favorables en cuanto a prospectar un estilo con una clara concepción narrativa que pretende guiar al auditor, con un lenguaje actual, por estados emocionales con y algunos componentes psicológicos.

Material Constructivo y decisiones estructurales.

- Forma es abierta o indefinida pues no hay una búsqueda de conciliar o aplicar formas determinadas.
- Propósito de la obra es ser bailada, se busca una construcción con un perfil dancístico.
- El 70% procedimientos son convencionales y el resto notación extendida o no convencional para establecer contrastes texturales y atmosféricos o transiciones entre secciones.
- Instrumentación es compensatoria entre las 3 familias instrumentales.

Exposición de algunos ejemplos de los materiales y su aplicación.

El primer material es una escala enigmática o artificial. Ej.1:



Exploraciones Básicas:

-explotación del material primigenio -transporte escala -reducción a acordes

-combinaciones armónicas - desfragmentación escala. etc. Ej.2:

The image displays a musical score for 'Exploraciones Básicas' in 7/4 time, consisting of six systems of piano accompaniment. The first system (measures 1-2) shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The second system (measures 3-4) continues the melodic and bass lines. The third system (measures 5-6) features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with a double bar line and repeat sign at the end. The fourth system (measures 7-8) shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The fifth system (measures 9-10) shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The sixth system (measures 11-12) shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals, illustrating techniques like scale transport and harmonic combinations.

Colección de materiales. Ej.3y 4:

① SAX Soprano: *mf*, *p*, *pp*. MARIMBA: *ppp*, *mf*, *ppp*.  
 ② FLUTE: *p*, *pp*. MULLA WHISTLE: *pp*.  
 ③ STRING: *f*, *pp*. PIANO: *f*, *pp*, *Ped*.

Air: *Andante*. ELEMENTO STRING: *p*, *sf*, *p*, *f*, *ff*. ELE FLUTE: *f*, *ff*. PIANO: *pp*, *Ped*.  
 Performance markings: *slow*, *fast*, *saturando*, *sliss*, *3*, *2*, *7*, *n*, *5*, *4*, *3*.

Diseño melódico.

Este perfil comienza desde la introducción y aunque es un comienzo bien indeterminado, los gestos o células se establecen desde el principio.

Aun cuando el aspecto melódico en la obra no es preponderante si tiene una función compensatoria. Nótese también el tratamiento de la percusión, el rol pseudo melódico del vibráfono y las percusiones con carácter declamativo buscando dramatismo. Ej.5:

The image shows a page of a musical score for a symphony orchestra. The score is written for a variety of instruments and includes dynamic markings and performance instructions. The instruments listed on the left are: flauta (flute), clarinete (clarinet), trompeta (trumpet), vibrafono (vibraphone), perc (percussion), perc (percussion), violín (violin), v.cello (viola/cello), c.bajo (double bass), and piano. The score is in 4/4 time, with a tempo marking of ♩ = 60. The key signature is one sharp (F#). The score is divided into four measures. The first measure features a flute solo with a dynamic marking of *p*. The second measure features a clarinet solo with a dynamic marking of *p*. The third measure features a vibraphone solo with a dynamic marking of *pp* and a performance instruction of *sn bg go*. The fourth measure features a piano solo with a dynamic marking of *pp* and a performance instruction of *SP*. The score is signed "C. Errandonea" in the top right corner.

Acordes pilares.

Como su nombre lo dice, utilizados para devolver la estabilidad armónica o funcional después de secciones inestables...de este modo conseguir también contraste psicológico o reubicación psicológica en el auditor y/o en los bailarines o coreógrafo, en este caso después de una sección errante. Ej.6:

The image shows a page of a musical score, page 14, for a symphony orchestra. The score is written for several instruments: clarinet, trumpet, vibraphone, percussion (two parts), violin, viola, cello, and piano. The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 4/4 time signature. The score is divided into measures, with various dynamics and articulations indicated. Key markings include 'slap' for the clarinet, 'pp' (pianissimo) for the vibraphone and percussion, 'mf' (mezzo-forte) for the strings, and 'legato' for the piano. The piano part features a series of chords in the right hand and a bass line in the left hand. The overall texture is dense and expressive.

## Acordes Experimentales.

Usados para articular procesos formales, como contrastes o cambio de sección o introducir texturas. Véase compas 3 y 4 de la página, el acorde del piano y contrabajo irrumpe la sección rítmica precedente generando un cambio de estado dentro de un periodo x. Ej.7:

The image displays a musical score for Example 7, spanning measures 3 and 4. The score is arranged in a system with the following parts from top to bottom: Clarinete, Trompeta, vibrafono, perc (two staves), violin, v. cello, c. bajo, and piano. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. In measure 3, the Clarinete and Trompeta parts feature a 'slap' dynamic marking. The percussion parts show a rhythmic pattern with 'mf' dynamics. The c. bajo part has 'mf' and 'fz' dynamics. The piano part has 'fz' dynamics. In measure 4, the Clarinete and Trompeta parts continue with 'slap' dynamics. The percussion parts show a change in rhythm with 'mf' dynamics. The c. bajo part has 'fz' dynamics. The piano part has 'fz' dynamics. The score is marked with 'f' and 'mf' dynamics throughout. The page number '- 39 -' is centered at the bottom.

Algunos ejemplos de procesos formales utilizados en esta composición.

- Superposición:

Se usa para dar la sensación de profundidad espacial. Hay formas o planos que tapan parcialmente a otros. 1º plano Piano, 2º plano percusión, 3º plano cuerdas, 4º plano vientos. Ej.8:

The image displays a musical score for Example 8, illustrating the concept of superposition. The score is for a full orchestra and includes the following instruments: flauta (flute), Clarinete (clarinet), Trompeta (trumpet), vibrafono (xylophone), perc (percussion), violín (violin), v.cello (viola), e.bajo (cello/bass), and piano. The tempo is marked 'Lento' with a metronome marking of 60. The score is divided into two systems, with the first system starting at measure 271. The instruments are arranged in a way that creates a sense of depth, with the piano in the foreground and the woodwinds in the background. The score includes various musical notations such as dynamics (mp, pp, ff), articulation (slap), and performance instructions (molto rit., drums, s/vib). The page number 60 is visible at the bottom of the score.

- Yuxtaposición:

Significa poner al lado inmediato, o adyacente, formas contrastantes. Aquí se refiere a la tensión provocada por la sobre posición de dos temas. Ej.9:

The image displays a musical score for Example 9, illustrating the concept of juxtaposition. The score is arranged in a system with multiple staves. The instruments listed on the left are Flauta (Flute), clarinete (Clarinet), trompeta (Trumpet), vibrafono (Vibraphone), perc (Percussion), violin (Violin), v.cello (Violoncello), c.bajo (Contrabajo/Double Bass), and piano. The score begins at measure 140. The Flute, Clarinet, and Trumpet parts feature a complex, rhythmic melody with many sixteenth notes. The Clarinet part includes the instruction 'sord harmon' (muted harmonics). The Violin, Violoncello, and Contrabajo parts play a more melodic line, with the Violin part marked 'SP' (Sordato/Pedaled). The Piano part provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The overall texture is dense and complex, demonstrating the tension created by the juxtaposition of different musical themes.

- Imbricación:

Superposición parcial de gestos iguales en forma y carácter. Ej.10:

The image displays a musical score for Example 10, illustrating the concept of partial superposition of gestures in form and character. The score is written for a large ensemble and includes the following parts:

- Flauta (Flute)
- clarinete (Clarinet)
- trompeta (Trumpet)
- vibrafono (Vibraphone)
- perc (Percussion)
- perc (Percussion)
- violin
- v.cello (Violoncello)
- c.bajo (Contrabajo)
- piano

The score is in 4/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The music is characterized by overlapping melodic lines in the woodwinds and brass, and a rhythmic accompaniment in the percussion and piano. The piano part features a prominent melodic line in the right hand, often overlapping with the woodwinds. The overall texture is dense and complex, with many notes and rests occurring simultaneously across different instruments.

- 19 -

- Interpolación:

En este caso la acción consiste en interpolar o intercalar un grupeto asignado a flauta y clarinete a modo de comentario contrastante. Ej.11:

The image displays a musical score for Example 11, featuring a woodwind duet interpolation. The score is arranged in a standard orchestral layout with the following parts from top to bottom: Flauta (Flute), Clarinete (Clarinet), Trompeta (Trumpet), vibrafono (Vibraphone), perc (Percussion), violin, v.cello (Violin and Cello), e.bajo (Double Bass), and piano. The flute and clarinet parts are marked with 'N.' and 'slap' and include dynamic markings of *mf* and *p*. The vibraphone part consists of sustained chords. The percussion part features rhythmic patterns. The string parts include a 'ricochet' effect in the cello and a 'gliss' in the double bass. The piano part provides a harmonic accompaniment. The score is numbered 274 at the beginning and 61 at the bottom.

- Indeterminismo.

Debido a que la improvisación ha sido una experiencia significativa para la temática de esta investigación -ya que la improvisación musical de un ensamble instrumental mixto, es la base para la incorporación de bailarines y diseñadores gráficos quienes juntos realizan creaciones grupales, su influencia ha marcado algunos puntos en la creación de esta obra- presentamos un ejemplo de indeterminismo. Ej.12:

The image displays a musical score for Example 12, consisting of two pages of notation. The score is written for a mixed instrumental ensemble, including flutes, oboes, violins, violas, cellos, and double basses. The notation is highly complex, featuring dense rhythmic patterns, many accidentals, and various articulations. Several sections of the score are enclosed in rectangular boxes, likely indicating areas of improvisation or indeterminism. The first page is numbered '- 45 -' at the bottom, and the second page is numbered '+ 45 +' at the bottom.

## Conclusiones

En 1557 Estienne du Tertre utilizará por primera vez el término *Suite*. Dentro de la Historia de la música la *Suite* corresponde a una de las primeras formas musicales. Aunque, la característica más relevante de esta forma musical era que se servía de un conjunto o sucesión de danzas como eje para desarrollar el movimiento musical, la evolución posterior de la música hacia formas y estructuras más complejas presentará un talante de escisión con respecto a la danza. Esta separación que resulta indisociable para muchos bailarines, a causa de que el origen primigenio de la utilidad de la música es que sea bailada, generará el inicio de una serie de poderes de la música sobre la danza, hasta que esta última quede relegada a la frivolidad y al entretenimiento.

Poco a poco, de una manera generalizada, la danza comenzará a significar para la música: una forma visible de ilustración, decoración y divertimento de la trama sonora.

Si bien la música ha obtenido el reconocimiento de estatus institucional dominante sobre el arte coreográfico, se corresponde entre otros aspectos a que:

“En razón a su estructura matemática, su escritura, permanencia y objetividad relativa, la música ha conocido un desarrollo teórico considerable que tristemente jamás ha manifestado la danza, confiriendo al arte musical, un estatus institucional dominante, dominador e incluso hegemónico de cara al arte coreográfico confinado y reducido por las connotaciones socioculturales peyorativas (las bailarinas, el mundo del espectáculo, del placer y de la prostitución) que se le adhieren, y que a pesar de una prodigiosa evolución estética durante los cinco o seis últimos decenios, la danza se encuentra en una posición heteronimia que es casi inevitable, generando una molesta dependencia, injusta y humillante: la danza no tiene ninguna relevancia en el seno del Ministerio de Cultura, es dentro de la Dirección de la Música donde se le destina una Delegación”(28).

Si el trabajo unificador de Keersmaecker, entre danza y música, puede parecernos un retorno a ciertos convencionalismos estándares de composición en un espectáculo de danza, dentro del ámbito musical y dancístico, supone más bien una nueva predisposición al diálogo entre estas dos disciplinas casi idénticas, que se redescubren a través de una anclada madurez que ha ido gestándose desde los tiempos de la *Suite* hasta nuestros días. A partir de Keersmaecker la música retoma una parte de su utilidad perdida. Dicho de otra manera, toda obra musical sea de cualquier índole posee en germen al menos un eco coreográfico virtual.

El espectáculo audiovisual de la danza corresponde a un evento simultáneo conducido por una doble temporalización: la de la danza y la de los sonidos o música.

---o O o---

#### Agradecimientos

- Mi tutor Jorge Pepi , por hacerme tomar conciencia de mi estado y mostrarme los caminos a mi alcance.
- A Claudia Stange, por la paciencia y el amor que me brinda, alimento esencial.
- A los Maestros del magister, pues sus clases fueron una diversión muy instructiva.
- A los compañeros, porque sus inquietudes y gentileza me dieron confianza.
- A la Facultad de Artes, porque gracias a todas las dificultades he logrado la templanza.
- A la música por permitirme entrar en su reino maravilloso.

## Anexos

1 Para Stravinsky la danza debe supeditarse al *tempo* musical, convención que persiste en nuestros días. De hecho, debemos señalar que en nuestro país, dentro de los estudios superiores de danza los alumnos están obligados a cursar varias asignaturas de música. Sin embargo, en el currículo de estudios superiores de música no hay ninguna asignatura específica de danza.

2 Declaraciones de Trisha Brown en BERNARD, Michel: *De la création chorégraphique*, Centre National de la Danse, Paris, 2001, p. 161.

3 BEL, Jérôme: «Desde el principio he estado obsesionado con el lenguaje», en *Cuerpos sobre blanco*, Ed. Universidad de Castilla La Mancha y de la Comunidad autónoma de Madrid, Cuenca, 2003, p. 79.

4 El 16 de marzo de 1996 dentro del festival internacional de música contemporánea *Ars Musica* de Bruselas se celebró un coloquio sobre la cultura contemporánea en el Mediterráneo, cuyo título era *La fin des vagues/ El fin de las olas*. La mayoría de los ponentes y el público asistente provenía del mundo de la música, Daniel Franco presentó el coloquio de la siguiente manera: “*Voy a presentar este coloquio con unas palabras de Emmanuel Kant en las que describe a los músicos de la siguiente manera: Falta de sensibilidad por parte de los que utilizan la música como soporte de su creación artística, ya que la música se descubre por las orejas, sólo poniéndose tapones eres libre de querer o no, su entrada a tu entorno, cosa que con las otras artes no pasa, con sólo cerrar los ojos o cambiar la mirada es suficiente.*”

5 SCHIRREN, Fernand: *Le Rythme, primordial et souverain*, Ed. Contredanse, Bruxelles, 1996, p.14.

6 GINOT, Isabell; MICHEL, Marcelle: *La danse au XXe. siecle*, Ed. Larousse, Paris, 2002, p.196.

7 SCHIRREN, Fernand: *Le Rythme, primordial et souverain*, Ed. Contredanse, Bruxelles, 1996,p.220.

\* Política de fomento de la danza 2010-2015CNA

8 En mayo de 1941 se inició el movimiento de la danza chilena con estos tres bailarines, quienes fundaron la Escuela de Danza de la Universidad de Chile, a la que siguió la formación de un grupo de danza que posteriormente se constituiría como Ballet

Nacional Chileno, con el estreno de Coppelia, de Leo Delibes en adaptación coreográfica. Extraído el 26 de noviembre de 2009 desde:  
<http://danzahoy.com/pages/members/nota.php?ed=61&sec=actualidad&art=07>

9 Malucha Solari (1920-2005). Bailarina y maestra de danza chilena. Fue la segunda personalidad ligada a la danza en obtener el Premio Nacional de Artes Escénicas, en el 2001, tras Ernst Uthoff. Fue la mujer más destacada de la primera generación dancística local, alumna de Uthoff. Educó a varias generaciones de bailarines en la Universidad de Chile. Junto con esto, fue forjadora de varios proyectos educativos de danza, entre ellos, la Escuela Coreográfica Nacional, a fines de los años 60, y la creación de la Escuela de Pedagogía en Danza de la Universidad Arcis, en 1985.

10 Octavio Cintolesi (1924–1999). Ex integrante del Ballet Nacional Chileno, crea en 1958 el Ballet de Arte Moderno (BAM) y al año siguiente es invitado a integrarse como la compañía estable del Teatro Municipal de Santiago, pasando a convertirse en el actual Ballet de Santiago, único espacio que forma bailarines profesionales de danza clásica, muchos de ellos pasan a integrar el cuerpo estable del Ballet del Teatro Municipal.

11 Patricio Bunster (1923–2006). Bailarín y maestro de danza chileno. Perteneciente a la primera generación de bailarines chilenos, fue también alumno de Uthoff. Destacada figura del Ballet Nacional Chileno y en el extranjero, así como destacado coreógrafo, el que llegó a ser uno de los más importantes de la escena nacional. Fue director del Departamento de Danza de la Universidad de Chile. A la vuelta de su exilio formó, junto a Joan Turner, el Centro de Danza Espiral, espacio en el que estuvo trabajando hasta su fallecimiento.

12 Pina Bausch (1940–2009). Coreógrafa y bailarina alemana, es considerada no solamente como la gran figura de la danza expresionista alemana sino también como una de las principales coreógrafas contemporáneas. Entre sus obras más importantes destacan: Café Müller, La consagración de la primavera, El lamento de la emperatriz y Mazurca Fogo. Su última obra, Pieza Chile, que se presentó en el Festival Santiago a mil en enero de 2010 está inspirada en la cultura chilena.

13 Ambas obras se presentaron en el Teatro Municipal de Santiago en el año 1980, causando un fuerte impacto entre los asistentes y mayormente, entre los estudiantes de danza y bailarines de la época más vinculados a la entonces llamada “danza moderna”.

14 Destaca la gestión de Marie Christine Rivière, quien impulsó fuertemente la venida de los coreógrafos franceses, así como el viaje de jóvenes creadores a residencias artísticas en Francia.

15 Instancia creada por las bailarinas y maestras Bárbara Uribe, Sara Vial y Luz Marmantini, quienes generaron espacios para que los jóvenes creadores pusieran en escena sus propuestas. Se realizaron entre los años 1985 y 1991.

16 Después del golpe militar en Chile (1973) gran parte de las compañías se disuelven al desligarse de las instituciones estatales que las sostenían (municipalidades, empresas del estado, universidades), generándose entonces la llamada danza independiente, que funcionaba sin aporte de ningún tipo y fuera del alero de las instituciones.

17 Revista Cultural N° 25. En artículo *Espesor cultural, identidad y globalización*, Bernardo Subercaseaux. Pág. 12. Stgo. Chile. 2001.

18 Revista Cultural N° 25. En artículo *Espesor cultural, identidad y globalización*, Bernardo Subercaseaux. Pág. 12. Stgo. Chile. 2001.

19 La Segunda. Chile. Pág. 18. 27 de febrero de 2004.

20 La Segunda. Chile. Pág. 18. 27 de febrero de 2004.

21 CORDOVÉZ, Constanza: *Compañías de Danza Contemporáneas Independientes*. Pág.10. Material inédito. 2001.

22 SCHAEFFER, B.: *Eksperyment w nowej muzyce*, en *Música* 21, n° 58, Varsovia, 2005.

23 BERNARD, Michel: *Les nouveaux codes corporels de la danse contemporaine*, apuntes de clase inéditos, 1990.

24 KÖHLER, Wolfgang: *The mentality of the apes*, 1930.

25 ZAPPA, F.: *Occhiogrosso*, P., *The Real Frank Zappa Book*; Touchstone Rockefeller Center, New York 1999.

26 BERGER, R.: *El conocimiento de la pintura*. Tomo II. Pág. 140. Noguer. Barcelona. 1976.

27 GARCIA, Fernando: Parte de la entrevista en el curso de “seminario de compositores” Facultad de Artes Universidad de Chile.

28 BERNARD, Michel: *De la création chorégraphique*, Centre National de la Danse, Paris, 2001, p.15.

## **Bibliografía**

Daniel Quiroga: La música chilena y el ballet, Artículo publicado en Revista Musical Chilena, Año XV, enero-marzo, 1961, N° 75, pp. 5-8.

Jorge Olea Chandía: La Danza Independiente de Chile, pasos en la escena, Revista Musical Chilena, Número Especial 2002, pp. 74-77

Samuel Claro V.: Las artes musicales y coreográficas en Chile, 1977.

Octavio Cintolessi: Artículo publicado en Revista Musical Chilena, Año XV, enero-marzo, 1961, N° 75, pp. 39-43. Ballet de Arte Moderno en Chile.

Facultad de artes Universidad de Chile. Reseña histórica 2016.

Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Política de fomento de la Danza 2010-2015.

Paulina Zapata Contreras: Con los pies en la tierra, Universidad de Chile Instituto de la Comunicación e Imagen Escuela de Periodismo 2004.

Paulina Mellado: Tesis para optar al grado de magister en artes visuales con mención en danza 2014.

Bernardita Alcalde Cordero: Puntos de correspondencia entre dos artes contemporáneas: música y danza 2007.

Juan Bernardo Pineda: Música y sonido en la danza contemporánea occidental del sXX Revista internacional N° 10 Año 2013.

[www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es](http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es)

Velía Nieto: La forma abierta en la música del sXX, publicación:  
<http://dx.doi.org/10.22201/iiie.18703062e.2008.92.2264>

Rolando Cori: Ciencia y arte: providencia e improvisación en el arte en red. Revista Eletrônica MAPA D2 - Mapa e Programa de Artes em Dança (e performance) Digital, Ivani Santana (Org) Salvador: PPGAC, Nov. 2015; 2(2): 223-239.

Héctor Fiore: Reflexiones sobre la composición musical como objeto de estudio. Facultad de Bellas Artes Universidad Nacional de La Plata. <http://fiore.art.pl> ,2011.

## **8. Partitura Adjunta**

# Acto sin Palabras

Música para ser bailada

Cristián Errandonea

# Acto sin Palabras

Música para ser bailada

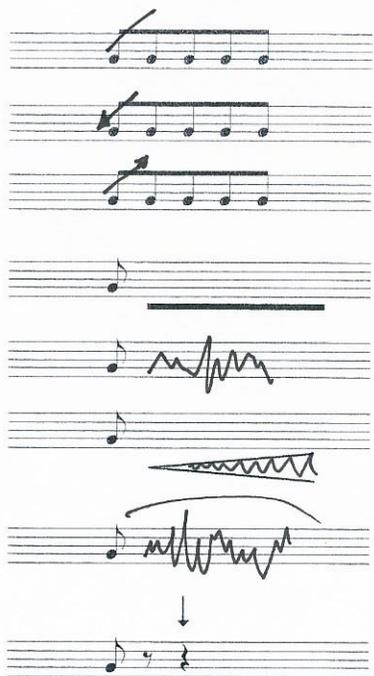
Ensamble instrumental

Flauta  
Clarinete  
Trompeta  
Violín  
Violoncelo  
Contrabajo  
Piano  
Vibráfono  
Percusiones

Cristián Errandonea

Chile 2018

Instrucciones:



Lo mas rapido posible

De rapido a lento

De lento a rápido

Mantener el sonido o repetir una formula en casilla

Cambios abruptos de figura e intensidad

Sonido inestable y vibrato muy irregular

Subiendo y bajando en el registro

A indicación del director

La obra se puede tocar con o sin interrupciones.

Compas 66 y 150 las campanas emulan una atmosfera apacible de campanario muy lejano.

En II mov, el percusionista 3 debe instalarse en el piano según corresponda.

Compas 218 en las cuerdas ejecutar la secuencia a modo de eco con una pequeña pausa entre las repeticiones.

Compases 223, 224 y 229 en las cuerdas ejecutar la secuencia a modo de eco sin pausas.

## Distribución de las percusiones

### Perc 1:

Vibráfono

Rute (rt)

2 Campanas grandes ceremoniales (bell) + crótalos

Plato suspendido pequeño (ps)

Woodblock (wb)

### Perc 2:

Sanre drum (sn)

Campana de tubo (ct)

2 bongos (bg)

2 toms (rt)

Gran casa (gc)

Plato suspendido grande (ps)

### Perc 3:

Triángulo (tr) + tiny metal bells (tmb)

Tambourine (tne)

Tam tam (tt)

Clave (cl) + Palo de agua (pa)

Paper set (ppl) + Cabaca (cb)

	<u>Mov.</u>	<u>PAG.</u>
II Región .....		16
III Región .....		36
IV Región .....		55



# Acto sin palabras

## I Region

Desolación

C. Errandonea

Air

♩ = 60











flauta

clarinete

trompeta

vibrafono

perc

perc

violin

v.cello

c. bajo

piano

*mf* *p* *pp* *f* *sfz* *f* *mf* *p* *cresc...* *p*

tenuto

batt ord batt ord batt ord

*tr* *s* *s* *tr* *s* *s* *tr* *s* *s* *tr*



Subito + rapido

29

Musical score for orchestra and piano, measures 29-32. The score includes parts for Flauta, clarinete, trompeta, vibrafono, perc, perc, violin, v.cello, c.bajo, and piano. The tempo is marked 'Subito + rapido'. The score features various dynamics (ps, p, mf, f, ff) and articulations (accents, slurs, staccato). The piano part includes complex chords and a sequence of chords marked with '5' and 'f'.

This musical score page contains measures 33 through 36 for an orchestra and piano. The instruments and their parts are as follows:

- flauta:** Treble clef, playing a melodic line with slurs and accents.
- clarinete:** Treble clef, playing a melodic line with slurs and accents.
- trompeta:** Treble clef, mostly silent.
- vibrafono:** Treble clef, playing chords with dynamic markings *p* and *ps*.
- perc (rute):** Percussion, playing a rhythmic pattern with dynamic marking *mf*.
- perc (cb):** Percussion, playing a melodic line with dynamic marking *mf*.
- violin:** Treble clef, playing a melodic line with dynamic marking *fp*.
- v.cello:** Bass clef, playing a melodic line with dynamic markings *f* and *p*.
- c.bajo:** Bass clef, playing a melodic line with dynamic markings *p* and *f*.
- piano:** Grand staff (treble and bass clefs), playing a complex rhythmic accompaniment with dynamic markings *f* and *p*.

flauta

clarinete

trompeta

vibrafono

perc

perc

violin

v.cello

c.bajo

piano

*f*

*mf*

*ps*

*fz*

*fz*

*fz*

*P* *cresc...*

rute

*f*

*mf*

*ps*

*cresc...*

*fz*

*fz*

*fz*

*P* *cresc...*

Ped

flauta

clarinete

trompeta

vibrafono

perc

perc

violin

v.cello

c.bajo

piano

The musical score for page 41 is arranged in a standard orchestral format. It features ten staves: Flute (flauta), Clarinet (clarinete), Trumpet (trompeta), Vibraphone (vibrafono), Percussion (perc), Percussion (perc), Violin (violin), Violoncello (v.cello), Contrabass (c.bajo), and Piano (piano). The top three staves (Flute, Clarinet, Trumpet) contain melodic lines with slurs and accents. The Vibraphone part includes complex rhythmic patterns and dynamic markings. The Percussion parts feature rhythmic notation with asterisks and slurs. The Violin, Violoncello, and Contrabass parts provide harmonic support with various dynamics. The Piano part consists of chords and arpeggiated figures. The score is marked 'MOLTO RIT' at the beginning and 'A TEMPO' at the end. A box containing the number '41' is located in the top left corner.

45

This musical score page contains measures 45 through 48. The instruments and parts are as follows:

- flauta**: Treble clef, starting in measure 45 with a dynamic of *f*. It features a melodic line with slurs and accents.
- clarinete**: Treble clef, silent throughout the page.
- trompeta**: Treble clef, starting in measure 45 with a dynamic of *f*. It plays a rhythmic pattern with slurs and accents.
- vibrafono**: Treble clef, starting in measure 45 with a dynamic of *f*. It features a complex rhythmic pattern with slurs and accents.
- perc** (snare drum): Treble clef, starting in measure 45 with a dynamic of *f*. It plays a rhythmic pattern with slurs and accents.
- perc** (pauca): Treble clef, starting in measure 45 with a dynamic of *pp*. It plays a rhythmic pattern with slurs and accents.
- violin**: Treble clef, starting in measure 45 with a dynamic of *f*. It features a melodic line with slurs and accents.
- v.cello**: Treble clef, starting in measure 45 with a dynamic of *f*. It features a melodic line with slurs and accents.
- c.bajo**: Treble clef, starting in measure 45 with a dynamic of *f*. It features a melodic line with slurs and accents.
- piano**: Treble and Bass clefs, starting in measure 45 with a dynamic of *f*. It features a complex rhythmic pattern with slurs and accents.

The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings (*f*, *pp*, *mf*). The page number 45 is located in the top left corner.



flauta

clarinete

trompeta

vibrafono

perc

perc

violin

v.cello

c.bajo

piano

*f*

*5*

slap

*p*

*pp*

*gb*

*tt*

*N*

*SP*

*pp*

*mf*

*p*

*pp*

*mf*

*p*

*pp*

*mf*

*p*

*p* legato





Musical score for measures 70-74. The score includes parts for flauta, clarinete, trompeta, vibrafono, perc, perc, violin, v.cello, c.bajo, and piano. The time signature is 2/4. The percussion parts (perc) feature a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The c.bajo part includes a melodic line with a dynamic marking of *p* (piano) and a fermata. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes with accents.



This musical score page, numbered 82, features ten staves for various instruments and piano. The top five staves are for woodwinds and brass: flauta (flute), clarinete (clarinet), trompeta (trumpet), vibrafono (vibraphone), and perc (percussion). The bottom five staves are for strings and piano: violin, v.cello (viola), c.bajo (bass), and piano. The score is in 3/4 time and consists of six measures. The woodwinds and brass parts are marked with a piano (*p*) dynamic and include slurs and hairpins. The piano part features a complex texture with slurs and a *5* fingering. The string parts are mostly rests, with some activity in the bass line and piano accompaniment.

flauta

clarinete

trompeta

vibrafono

perc

perc

violin

v.cello

c.bajo

piano

The musical score for page 88 is arranged in a standard orchestral layout. It includes parts for Flute, Clarinet, Trumpet, Vibraphone, Percussion (two staves), Violin, Viola/Cello, Bassoon, and Piano. The score is in 3/4 time and features a variety of dynamics and articulations. The woodwinds and brass play melodic lines with dynamic markings such as *p*, *mp*, *fz*, and *sp*. The strings provide harmonic support with dynamic markings like *p*, *fz*, and *sp*. The piano part includes chords and melodic fragments, with a specific instruction 'solo bajar teclas' at the bottom. The percussion parts include a 'dedal gliss' (mallet glissando) on the vibraphone.

solo bajar teclas



100

flauta

clarinete

trompeta

vibrafono

perc

perc

violin

v.cello

c.bajo

piano

air+frulato

N.

bowed

sn

dedal gliss

ct

cresc...

107 vib

flauta *mp*

clarinete *P* air

trompeta *P* air

vibrafono

perc *pp* bg

perc *P*

violin

v.cello

c. bajo

piano *pp*

libremente



flauta

clarinete

trompeta

vibrafono

perc

perc

vib

violin

v.cello

c.bajo

piano

*f*

*P*

*pp*

*f*

*pp*

*mp*

Detailed description: This page of a musical score, numbered 119, contains measures 119 through 122. The score is arranged in a multi-staff format. The top three staves are for woodwinds: flauta (flute), clarinete (clarinet), and trompeta (trumpet), all in treble clef with a 3/4 time signature. The next three staves are for percussion: vibrafono (vibraphone) in treble clef, and two perc (percussion) staves, one in a percussion clef and one in treble clef. The bottom five staves are for strings and piano: vib (violin) in treble clef, v.cello (viola) in treble clef, c.bajo (cello) in bass clef, and piano (piano) in grand staff (treble and bass clefs). The music features complex rhythmic patterns and dynamic markings. The vibrafono part starts with a forte (*f*) dynamic and has a fermata over the first measure. The string parts (violin, viola, cello) also start with *f* and have a fermata. The piano part has a *f* dynamic in the first measure. Dynamic markings change throughout the measures, including *P* (piano), *pp* (pianissimo), and *mp* (mezzo-piano). The time signature changes from 3/4 to 2/4 in the second measure and back to 3/4 in the third measure, with a final 4/4 measure. The key signature has one sharp (F#).

125

flauta *mf* *cresc...* *rall...*

clarinete *f* *cresc...* *rall...*

trompeta *f* *cresc...* *rall...*

vibrafono *mf* *ps* *cresc...* *rall...*

perc *p* *cresc...*

perc *pa* *p* *cresc...* *rall...*

violin

v.cello

c.bajo *p* *cresc...* *rall...*

piano *f* *cresc...* *rall...*

Detailed description: This page of a musical score, numbered 125, is for a symphony orchestra and piano. The tempo is marked 'Sostenuto'. The score consists of ten staves. The woodwinds (flute, clarinet, trumpet) and strings (violin, cello, bass) play melodic lines with dynamic markings of *mf* and *f*, and performance instructions of *cresc...* and *rall...*. The percussion section includes vibraphone (with *mf* and *ps* markings), snare drum (with *p* and *cresc...* markings), and tom-toms (with *pa* and *p* markings). The piano part features a right-hand melody with *f* dynamics and *cresc...* and *rall...* markings, and a left-hand accompaniment. The key signature changes from one sharp (F#) to two sharps (F# and C#) at the end of the page.

VIVO

130

This musical score page contains measures 130 through 134. The instruments and their parts are as follows:

- flauta:** Treble clef, playing a melodic line with dynamics *ff*, *ff*, *mf*, and *f*. The word "air" is written above the staff in measure 134.
- clarinete:** Treble clef, playing a melodic line with dynamics *ff*, *ff*, *mf*, and *f*. The word "air" is written below the staff in measure 134.
- trompeta:** Treble clef, playing a melodic line with dynamics *ff*, *ff*, *mf*, and *mf*.
- vibrafono:** Treble clef, no notes.
- perc:** Percussion, no notes.
- perc:** Percussion, no notes.
- violin:** Treble clef, playing a rhythmic accompaniment with dynamics *ff* and *mf*.
- v.cello:** Bass clef, playing a rhythmic accompaniment with dynamics *ff* and *mf*.
- c.bajo:** Bass clef, playing a rhythmic accompaniment with dynamics *ff* and *mf*.
- piano:** Grand staff (treble and bass clefs), playing chords with dynamics *f* and *ff*.

TEMPO

135

flauta

clarinete

trompeta

vibrafono

perc

perc

violin

v.cello

c.bajo

piano

poco rit

N.

SP

pizz

ARL

mf

Detailed description: This is a page of a musical score, page 28, measures 135-140. The score is for a full orchestra and piano. The instruments listed on the left are flauta, clarinete, trompeta, vibrafono, perc (two staves), violin, v.cello, c.bajo, and piano. The tempo is marked 'TEMPO'. Measure 135 is marked with a box containing the number '135'. The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (poco rit, p, mf), articulation (accents, N., pizz), and performance instructions (ARL). The piano part features a complex rhythmic pattern in the right hand and a more active line in the left hand. The woodwinds and strings play sustained notes with some dynamics changes.

140

flauta

clarinete

trompeta

vibrafono

perc

perc

violin

v.cello

c.bajo

piano

*ff*

*mf*

sord harmon

SP

*fz*

flauta  
dim... air rall...

clarinete  
dim... rall... air sord out

trompeta  
dim... rall...

vibrafono  
wb

perc  
bg sn gc

perc  
tne

violin  
dim... N. rall... P P PP

v.cello  
dim... N. SP P

c.bajo  
dim... N. pizz rall...

piano  
dim... rall... P

libre y serenamente

pp

pp

pp



flauta

clarinete

trompeta

vibrafono

perc

perc

violin

v.cello

c.bajo

piano

air

N

P

pp

mp

5

This musical score page, numbered 163, features ten staves for various instruments: flauta, clarinete, trompeta, vibrafono, perc (two parts), violin, v.cello, c.bajo, and piano. The music is in 3/4 time and includes dynamic markings such as *p*, *mp*, and *f*. The piano part is written in grand staff notation. The score shows a complex orchestration with woodwinds and strings playing melodic lines, while the percussion and vibraphone provide rhythmic accompaniment. The piano part features arpeggiated chords and melodic fragments.



TEMPO

175

flauta

clarinete

trompeta

vibrafono

perc

perc

violin

v.cello

c.bajo

clavijero

piano

tmb| ritmo irregular

ritmo irregular lento

dim...

f

mf

p

N

SP

pp



This musical score page contains measures 184 through 187. The instruments and their parts are as follows:

- flauta:** Treble clef, starting with a dynamic of *fz* in measure 185.
- Clarinete:** Treble clef, playing a rhythmic pattern with dynamics *mf* in measures 185 and 187.
- Trompeta:** Treble clef, playing a melodic line with dynamics *p* in measure 184 and *mf* in measure 187.
- vibrafono:** Treble clef, with rests throughout.
- perc:** Percussion staves with rhythmic notation (marked with 'x') in measures 184-186, and a single note in measure 187 with dynamic *p* and the marking "tne".
- violin:** Treble clef, with rests throughout.
- v.cello:** Bass clef, with rests throughout.
- c.bajo:** Bass clef, playing a melodic line with dynamics *f*, *mf*, and *fz* in measures 185-187.
- piano:** Grand staff (treble and bass clefs), playing a complex accompaniment with dynamics *mf* and *f*.

slap

flauta

Clarinete

Trompeta

vibrafono

perc

perc

violin

v.cello

c.bajo

piano

*f* *slap*

*f* *slap*

*f* *slap* *N.*

*mf*

*mf* *p* *mf* *p* *mf* *p*

*mf* *fz* *mf* *fz* *fz* *mf* *fz*

*sf* *sf* *mf*

This musical score is for a jazz ensemble and is divided into four measures. The instruments and their parts are as follows:

- flauta:** Starts in measure 3 with a series of eighth notes, marked with a forte (*f*) dynamic and a "slap" instruction. It concludes with a triplet of eighth notes in measure 4.
- Clarinete:** Features a melodic line with eighth notes and slurs, marked with a forte (*f*) dynamic and a "slap" instruction in measure 3.
- Trompeta:** Plays a rhythmic pattern of eighth notes with slurs, marked with a forte (*f*) dynamic and a "slap" instruction in measure 3.
- vibrafono:** Indicated by a bracket on the left, it has a staff with rests in all four measures.
- perc:** The top percussion staff uses a drum set notation with asterisks and 'x' marks for snare and cymbal hits. The bottom percussion staff has a melodic line with slurs, marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a "drums" instruction in measure 3.
- violin:** This staff is empty in all four measures.
- v.cello:** This staff is empty in all four measures.
- c.bajo:** Plays a rhythmic pattern of eighth notes with slurs, marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic in measures 1 and 2, and a forte (*f2*) dynamic in measures 3 and 4.
- piano:** Features a complex accompaniment with chords and eighth notes, marked with a forte (*f2*) dynamic in measures 3 and 4.

flauta *mf* N.

Clarinete *mf* N.

Trompeta *mf*

vibrafono *mf* *f*

perc *mf*

perc tne cl *mf*

violin

v.cello

c. bajo *f* *s* *ARCO* *mf* *fz*

piano *mf* *f* *mf*







213

flauta

Clarinete

Trompeta

vibrafono

perc

perc

violin

v.cello

c. bajo

piano

N.

ARC

Pizz

ARCO

Pizz



221

flauta *f*

Clarinete *f*

Trompeta *p*

vibrafono

perc

perc

violin

v.cello *cresc...*

c.bajo *cresc...*

piano *cresc...*

ARCO SP gliss

ARCO SP gliss

ARCO SP gliss

#

#

#

↓

↓

↓

The musical score is arranged in a system with the following parts from top to bottom:

- flauta**: Flute part, mostly silent.
- Clarinete**: Clarinet part, mostly silent.
- Trompeta**: Trumpet part, mostly silent.
- vibrafono**: Vibraphone part, featuring a melodic line starting at measure 225 with a *mf* dynamic, a triplet of eighth notes, and a crescendo leading to a *f* dynamic in measure 228.
- perc**: Percussion parts, mostly silent.
- violin**: Violin part, marked *N.* and *mf*, playing a sustained note with a tremolo effect.
- v.cello**: Violoncello part, marked *N.* and *mf*, playing a sustained note with a tremolo effect.
- c.bajo**: Contrabasso part, marked *Pizz ♀* and *f*, playing a sustained note with a tremolo effect.
- piano**: Piano part, featuring a complex, dense texture with many sixteenth notes, marked with a sharp sign (#).



flauta

Clarinete

Trompeta

vibrafono

perc

perc

violin

v.cello

c.bajo

piano

Pizz ARZO Pizz

P PP PP MP P

g s s s

A b A #

Detailed description: This page of a musical score covers measures 232 to 235. The instruments listed are Flute, Clarinet, Trumpet, Vibraphone, Percussion (two staves), Violin, Viola/Cello, Bassoon, and Piano. The Flute, Clarinet, and Violin parts feature melodic lines with various articulations and dynamics. The Clarinet part includes slurs and accents marked with 's'. The Bassoon part has 'Pizz' (pizzicato) markings and an 'ARZO' (arco) marking. The Piano part consists of chords with dynamic markings: PP (pianissimo) in measures 232 and 233, MP (mezzo-piano) in measure 234, and P (piano) in measure 235. There are also handwritten 'A' and 'b' markings above the piano chords. The Flute, Clarinet, and Violin parts have accents marked with 'g'.

236

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The top staves are for woodwinds: flauta (flute), Clarinete (clarinet), and Trompeta (trumpet). Below them are the vibrafono (vibraphone) and two percussion (perc) staves. The bottom section contains the strings: violin, v.cello (viola), c.bajo (double bass), and piano (grand piano). The score is divided into four measures. The first measure shows the vibrafono and piano with dynamics *pp* and *p*. The second measure features the trumpet with dynamics *p* and *pp*, and the piano with *p*. The third measure includes the vibrafono with *pp*, the percussion with *ps* and *p* mute, and the piano with *p*. The fourth measure shows the violin and v.cello with *ps*, the c.bajo with *p* and *ARCO*, and the piano with *p*. Various musical notations such as slurs, accents, and articulation marks are present throughout the score.

240

flauta

Clarinete

Trompeta

vibrafono

perc

perc

violin

v.cello

c.bajo

piano

cresc...

f

mp

tr

p

mf

p

p cresc...

mf

fz

cresc...

mf

slap

flauta

Clarinete

Trompeta

vibrafono

perc

perc

violin

v.cello

c.bajo

piano

slap

N.

N.

mp

mf

p

mf

mf

fz

fz

fz

fz





# Region IV

Inercia

♩ = 100

256

flauta *pp*

Clarinete

Trompeta

vibrafono

perc *sn* *ps*

perc *ps*

violin *pp* *gc* *s/vib*

v.cello *pp* *s/vib*

c.bajo *f* *s/vib*

piano *f*

259

flauta

Clarinete

Trompeta

vibrafono

perc

perc

violin

v.cello

c.bajo

piano

The musical score for page 56, measures 259-261, is arranged in a standard orchestral format. The instruments and their parts are as follows:

- Flute:** Measures 259-261. Starts with a *N.* (Nasale) marking. Dynamics range from *p* to *f*. Includes a *pp* dynamic in measure 261.
- Clarinet:** Measures 259-261. Starts with a *N.* marking. Dynamics range from *p* to *f*. Includes a *pp* dynamic in measure 261.
- Trumpet:** Measures 259-261. Starts with a *N.* marking. Dynamics range from *mf* to *f*. Includes a *pp* dynamic in measure 261.
- Vibraphone:** Measures 259-261. Features a rhythmic pattern of eighth notes with triplets. Dynamics range from *mf* to *f*.
- Percussion:** Measures 259-261. Features a rhythmic pattern of eighth notes with triplets. Dynamics range from *mp* to *mf*.
- Violin:** Measures 259-261. Starts with a *N.* marking. Dynamics range from *p* to *f*. Includes a *mf* dynamic in measure 261.
- Viola:** Measures 259-261. Starts with a *N.* marking. Dynamics range from *p* to *f*. Includes a *mf* dynamic in measure 261.
- Cello:** Measures 259-261. Starts with a *N.* marking. Dynamics range from *p* to *f*. Includes a *Pizz* (Pizzicato) marking in measure 261.
- Piano:** Measures 259-261. Features a complex harmonic structure with chords and moving lines. Dynamics range from *pp* to *mf*.

This musical score page contains measures 262 through 265. The instruments and their parts are as follows:

- flauta**: Treble clef, 2/4 time signature. Measures 262-265 show a melodic line starting on a whole note, moving to quarter notes, and ending with a half note. Dynamics include *mp*.
- Clarinete**: Treble clef, 2/4 time signature. Similar melodic line to the flute.
- Trompeta**: Treble clef, 2/4 time signature. Similar melodic line to the flute.
- vibrafono**: Treble clef, 2/4 time signature. Features a rhythmic pattern of eighth notes with a sharp sign, moving from a half note to quarter notes.
- perc** (top): Percussion staff with asterisks indicating rhythmic hits. Measures 262-265 show a steady eighth-note pattern.
- perc** (bottom): Percussion staff with asterisks indicating rhythmic hits. Measures 262-265 show a steady eighth-note pattern.
- violin**: Treble clef, 2/4 time signature. Features a melodic line with dynamics *f*, *mf*, and *f*. Includes a first ending marked "N." in measure 264.
- v.cello**: Bass clef, 2/4 time signature. Features a melodic line with dynamics *f*, *mf*, and *f*. Includes a first ending marked "N." in measure 264.
- c.bajo**: Bass clef, 2/4 time signature. Features a melodic line with dynamics *mp* and *ARA* in measure 264.
- piano**: Grand staff (treble and bass clefs). Features a bass line with dynamics *ff* and *mf*.

flauta

Clarinete

Trompeta

vibrafono

perc

perc

violin

v.cello

c. bajo

piano

ff

mf

fff

mp

s/vib

N.

Pizz

mf

This musical score page contains measures 268, 269, and 270 for an orchestra and piano. The instruments are arranged as follows:

- flauta**: Treble clef, starting with a forte (*f*) dynamic and a slur over the first two notes. A crescendo hairpin leads to a fortissimo (*ff*) dynamic for a sixteenth-note run in measure 269.
- Clarinete**: Treble clef, starting with a forte (*f*) dynamic and a slur. A crescendo hairpin leads to a fortissimo (*ff*) dynamic for a sixteenth-note run in measure 269.
- Trompeta**: Treble clef, starting with a forte (*f*) dynamic and a slur. A crescendo hairpin leads to a fortissimo (*ff*) dynamic for a sixteenth-note run in measure 269.
- vibrafono**: Treble clef, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- perc**: Two staves, each with asterisks indicating rhythmic patterns.
- violin**: Treble clef, starting with a forte (*f*) dynamic and a slur. A *SP* (Sforzando) marking is present. A sixteenth-note run in measure 269 is marked with *N.* (Niente).
- v.cello**: Bass clef, starting with a forte (*f*) dynamic and a slur. A *SP* marking is present. A sixteenth-note run in measure 269 is marked with *N.* (Niente).
- c.bajo**: Bass clef, playing a simple harmonic line.
- piano**: Grand staff (treble and bass clefs), playing chords and a simple harmonic line. A *ff* dynamic is marked in measure 269.

271

flauta  
molto rit...  
slap  
mp

Clarinete  
molto rit...  
slap  
mp

Trompeta  
molto rit...  
slap  
mp

vibrafono  
molto rit...  
pp

perc  
drums  
mp

perc  
molto rit...  
pp

violin  
molto rit...  
s/vib  
pp

v.cello  
molto rit...  
s/vib  
pp

c.bajo  
molto rit...  
s/vib  
pp

piano  
molto rit...  
sfz  
mf

Detailed description of the musical score: The score is for measures 271, 272, and 273. It features a full orchestral ensemble. The woodwinds (flute, clarinet, trumpet) play a rhythmic pattern of eighth notes with a 'slap' articulation. The brass (trumpet) also plays eighth notes with a 'slap' articulation. The vibraphone plays chords with a 'pp' dynamic. The percussion includes a drum set (labeled 'drums') and a snare drum (marked with asterisks). The strings (violin, viola, cello, bass) play a rhythmic pattern of eighth notes with a 's/vib' (vibrato) articulation and a 'pp' dynamic. The piano plays a complex rhythmic pattern with triplets and a 'sfz' (sforzando) dynamic. The tempo is marked 'Lento' with a quarter note equal to 60 beats per minute. The score is in 4/4 time and the key signature has one sharp (F#).

274

flauta

mf *N.* *slap* *p*

Clarinete

*N.* *slap* *p*

Trompeta

vibrafono

perc

perc

violin

v.cello

*ricochet*

c.bajo

*gliss* *pp* *s*

piano

*s*

277

This musical score page contains measures 277 through 300. The instruments and parts are as follows:

- flauta**: Treble clef, 5/4 time signature. Measure 277 has a rest. Measure 278 starts with a *N.* (Nasale) marking and a *p* dynamic.
- Clarinete**: Treble clef, 5/4 time signature. Measure 277 has a rest. Measure 278 starts with a *N.* marking and a *p* dynamic.
- Trompeta**: Treble clef, 5/4 time signature. Measure 277 has a rest. Measure 278 starts with a *sord harmon* marking and a *p* dynamic.
- vibrafono**: Treble clef, 5/4 time signature. Measure 277 has a rest. Measure 278 starts with a *p* dynamic.
- perc** (top): Percussion, 5/4 time signature. Measure 277 has a rest. Measure 278 has a *p* dynamic.
- perc** (bottom): Percussion, 5/4 time signature. Measure 277 has a rest. Measure 278 has asterisks indicating a specific rhythmic pattern.
- violin**: Treble clef, 5/4 time signature. Measure 277 has a rest. Measure 278 starts with a *SP* marking.
- v.cello**: Bass clef, 5/4 time signature. Measure 277 has a rest. Measure 278 starts with a *SP* marking and a *p* dynamic.
- c. bajo**: Bass clef, 5/4 time signature. Measure 277 has a rest. Measure 278 starts with a *Pizz* marking, a *pp* dynamic, and a *s* (sordina) marking.
- piano**: Grand staff, 5/4 time signature. Measure 277 has a rest. Measure 278 starts with a *p* dynamic.



This musical score page contains eight staves for various instruments. The top four staves are for woodwinds and brass: flauta (flute), Clarinete (clarinet), Trompeta (trumpet), and vibrafono (vibraphone). The next two staves are for percussion: perc (percussion) and perc (percussion). The bottom three staves are for strings and piano: violin, v.cello (viola), c.bajo (cello), and piano. The score is written in 5/4 time and consists of four measures. The first measure is in 5/4 time, and the subsequent three measures are in 4/4 time. The piano part features complex chordal textures, including some double bass notes in the right hand. The string parts include glissandos and dynamic markings such as *pp* (pianissimo).

gliss

flauta *pp*

Clarinete

Trompeta *pp*

vibrafono *pp* *mp*

perc *sn* *pp*

perc *tt* *pp*

violin

v.cello

c.bajo *gliss*

piano

flauta

Clarinete

Trompeta

vibrafono

perc

perc metal

violin

v.cello

c.bajo

piano

*p*

*mf*

*pp*

*poco cresc...*

*f*

Detailed description: This page of a musical score, numbered 291, features ten staves. The top three staves are for woodwinds: flauta, Clarinete, and Trompeta, each with a treble clef and a 3/2 time signature. The next two staves are for percussion: vibrafono (treble clef) and perc (percussion, with a double bar line and a 'metal' section). The bottom five staves are for strings and piano: violin (treble clef), v.cello (bass clef), c.bajo (bass clef), and piano (grand staff). The score is divided into four measures. The first measure is in 3/2 time, and the second measure changes to 4/4. The piano part includes dynamic markings such as *p*, *mf*, *pp*, *poco cresc...*, and *f*. The woodwinds and strings play sustained notes with various articulations and dynamics.

This musical score page contains ten staves for various instruments and piano. The instruments are: flauta, Clarinete, Trompeta, vibrafono, perc (two staves), violin, v.cello, c.bajo, and piano. The music is in 4/4 time and features a melodic line in the woodwinds and strings, with piano accompaniment. Dynamics include *pp* and *p*. There are also markings for *s* (sforzando) and *g<sup>ra</sup>* (grace notes). The score concludes with a double bar line at the end of the page.