



**Escuela de Postgrado
FACULTAD DE ARTES
UNIVERSIDAD DE CHILE**

ALQUIMIA MUSICAL
Obra para 12 instrumentos inspirada en el
Método Alquimia Mandalas Flores de Bach, Doce Curadores.

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

Alejandro Javier Arévalo Berríos

Profesor guía
Jorge Pepi Alos

Comisión de profesores:
Rolando Cori, Edgardo Cantón.

Santiago, Chile 2022

Agradecimientos

“A Melanie Ríos, mi pareja, quien con su amor me incentivo a tomar este magister y me inspiro a retomar el sentido de mi vida.

A mis padres, hermano y mi gran familia por siempre estar conmigo, confiar en mis capacidades y darme ánimo en los momentos más oscuros de mi vida.

A mis maestros tanto de la música como de la vida, quienes me han guiado y apoyado hasta este punto.

A mi profesor guía por su magistral manera de entender, sentir y explicar la música.

A Marcela Rioseco por compartir sus conocimientos y apoyar este proyecto.

A Rolando Cori por su apoyo con su experiencia y amabilidad.

A mis ancestros por transmitir su fuerza en mi voluntad para sacar adelante esta obra.

A todos quienes de alguna manera se han involucrado en la creación de esta obra.

Al gran misterio y a la vida misma por la oportunidad de transitar en esta tierra.

A Mila quien partió dejándome una lección de amor y humildad con su gracia y ternura.”

Tabla de contenido

<i>Introducción</i>	<i>1</i>
<i>1 Fundamentación.</i>	<i>9</i>
1.1 La música, la naturaleza y su efecto movilizador.	9
1.2 El panorama musical actual	13
1.3 La alienación de la Música	14
1.4 Tipos de oyentes	17
1.5 El fetiche de la música	19
1.6 La sociedad actual	21
<i>2 Método Alquimia Mandalas Flores de Bach, Doce Curadores.</i>	<i>25</i>
2.7 Las flores de Bach	25
2.8 ¿Que son las flores de Bach?	26
2.9 Carl Jung y el mandala	28
2.10 El mandala floral	30
2.11 Presentación de las Flores	32
2.12 Unión de las flores con los chakras	36
<i>3 Orquestación de las flores</i>	<i>37</i>
3.13 Elección de los instrumentos	37
3.14 Representación instrumental de cada flor.	38
3.15 Creación de los ensambles instrumentales	41
<i>4 Alquimia Musical</i>	<i>45</i>
4.16 Mimesis de la obra	45
4.17 Mimulus	48
4.18 Clematis	57
4.19 Rock Rose	71
4.20 Impatiens	90
4.21 Vervain	110
4.22 Water Violet	119
<i>5 Conclusiones</i>	<i>132</i>
<i>Bibliografía</i>	<i>133</i>
<i>Anexos</i>	<i>1</i>

Resumen

El presente trabajo trata sobre la composición de la obra “Alquimia musical” que está inspirada en el *Método Alquimia Mandalas Flores de Bach, Doce Curadores*, de Marcela Rioseco, el cual integra el conocimiento del Dr. Edward Bach sobre el poder curativo de las flores con la visión de Carl Jung sobre el mandala como puerta al Alma, creando un sistema de autoconocimiento basado en doce mandalas florales (coautoras mandalas: Romina Casas y Janitze Faundez).

Se expondrán los fundamentos de la obra, junto a su descripción y análisis, para finalizar con una conclusión sobre lo vivido en el desarrollo del proceso creativo.

Introducción

“El sentido de la existencia humana es descubrir la unidad inherente que la constituye, como parte del cosmos y la naturaleza, y como manifestación de una fuerza creativa superior”¹

El ser humano en su integralidad nos muestra una compleja trama de componentes que se armonizan para estar en un estado de bienestar, que nos proporciona salud y confort para realizar nuestras labores diarias tales como nuestras horas de estudio, de trabajo, de descanso, recreación, familia, etc. Estos componentes están relacionados con nuestro mundo corporal, mental, emocional y espiritual, es decir con nuestra integralidad, lo que el Dr. Edward Bach denomina el principio de Unidad. Acorde con Bach, todos los aspectos que forman el ser, incluyendo su esencia, están relacionados y forman parte de un todo, tanto con su entorno natural, así como con los seres vivos que cohabita.

Esta integralidad me hizo darme cuenta que todos los factores que nos integran juegan un rol fundamental en nuestro desarrollo como seres humanos, y en particular, nuestro desarrollo como artistas.

“Los años en los que seguí a mis imágenes internas fueron la época más importante de mi vida y en la que se decidió todo lo esencial”(Jung, 1957)

¹ Bach,E. Rioseco,M. Fundamentos Filosóficos Método Alquimia, 2018 (p.2)

En mi infancia, cuando comencé a explorar la música sentí un desarrollo en mis sensibilidades y en mi mente que me abrían puertas internas, a un mundo que a través de la estimulación de la música afloraba y se inspiraba tanto para crear como para interpretar. Sin embargo no era consciente de todo lo que se estaba movilizando en mi interior, simplemente me dejaba llevar por las experiencias sin un puente consciente entre el desarrollo de mi arte, mi estilo de vida y mi mundo interior.

A mis veintidós años empecé a hacer clases de piano en la Universidad de Valparaíso, y en este maravilloso viaje pedagógico comencé a notar que muchos de mis estudiantes no llegaban con sus tareas realizadas y sus prácticas musicales comenzaban a decaer. En ese tiempo al no ser consciente de la integralidad del ser, intuitivamente comencé a escucharlos y darles cierta contención, pero en muchos casos eso no era suficiente y algunos terminaban por desertar, puesto que mi empeño estaba en que cumplieran con el programa pedagógico acorde a su nivel, en relación al repertorio, la teoría y el currículo educativo vigente. Sin embargo sentía que algo faltaba en su desarrollo musical.

“Los jóvenes están muy dañados afectiva y emocionalmente por el hecho de que el mercado laboral se traga a los padres y ya no tienen disponibilidad para los hijos. Hay mucha carencia amorosa y muchos desequilibrios en los niños. No puede aprender intelectualmente una persona que está dañada emocionalmente.”(Naranjo, 2007)

Al pasar los años comencé a percibir en mí un estado de cierta latencia, como un desgano por el estudio y por continuar con mis prácticas rutinarias, esto afectado por las circunstancias de vida que atravesaba en el plano personal, sentimental y familiar.

“No poder-poder-más conduce a un destructivo reproche de sí mismo y a la autoagresión.”(Han, 2015)

Me estaba enfermando de una manera silenciosa, el síntoma era mi estilo de vida desordenado y auto exigente, en ese sentido el Dr. Bach habla de un Gran Sol Central, cuyo núcleo luminoso representa el Origen o Principio creador, y donde cada rayo sostiene todos los aspectos de la creación. Perder la conexión con este centro, es lo que produce el sufrimiento y la enfermedad.(Rioseco, 2018. pp 5)

En este tránsito comencé a llevar una vida poco saludable, de excesos y trasnoches que me fueron alejando de mis metas personales más íntimas y elevadas, cambiadas por placeres banales y superficiales. Sin embargo mantuve la música como mi herramienta fundamental pero ya no con la misma disciplina, comencé a trabajar en la música popular, con distintos grupos que necesitaban suplentes para diferentes configuraciones o integrantes más estables para giras y eventos. La sensación que tenía en esa época era de frustración y victimización, sin embargo mi creatividad musical no se detenía, y de alguna manera compuse música que reflejaba esto², pero dentro de mí las cosas se mantenían dentro de un velo que no podía concientizar.

² Obra 5 caprichos para violín y piano, 2009. https://youtu.be/ZA1oX5_z_sU

En este punto me hace mucho sentido la filosofía del Dr. Bach en torno al origen de la enfermedad y la unicidad de nuestro ser, es así como en uno de sus discursos refiere:

“La inspiración de Hahnemann hizo que la humanidad pudiera ver la luz en la oscuridad del materialismo, cuando el hombre había llegado ya tan lejos que consideraba a la enfermedad como un problema puramente material que tan sólo podía ser curado por medios materiales. El, como Paracelso, sabía que si nuestros aspectos espirituales y mentales están en armonía, la enfermedad no puede existir” (Bach, 1931)

Luego de varios años sentí que toqué fondo cuando comencé a tener crisis de pánico, fue en el verano del año 2018 mientras me encontraba grabando el disco Relatos Psicobailables³ donde sentí la sensación de que iba a morir y un terror lo ennegrecía todo y me paralizaba.

“Una persona mientras más alejada vive de la verdadera vida, mientras más perdida, mientras menos está en sintonía con sus potencialidades con su destino, mientras menos esta viviendo para el bien de su alma y el bien de los demás, más grande el remezón, más traumática esa vuelta a la realidad”.(Naranjo,2007)

³ Tercer disco de la banda Sanfelipeña de cumbia sicodélica Por Aquí Pasan Aviones en estudio CHT, Santiago. donde se desempeña como compositor, tecladista y corista.
<https://open.spotify.com/artist/7s4q9iz9YgyNVUqgMxk4Xi>

El llamado de alerta fue ineludible, en ese momento mi ser estaba atravesando un total desequilibrio, por lo que comencé a buscar ayuda, para comprender que estaba pasando dentro de mi, cuales fueron las causas que detonaron las crisis, de esta forma comencé un viaje de auto exploración y sanación.

Es gracias a la guía de Melanie Ríos Gomez⁴ que comienzo conocer diferentes alternativas de terapias que van guiando el camino de auto exploración y auto realización, entre estas surge la posibilidad de estudiar Reiki, cosa que me llamo mucho la atención puesto que es una técnica que ocupa las manos para sanar que me conecto con la utilización de las manos en la música, tanto en el piano como en los demás instrumentos.

Esta técnica de sanación de origen Japonés ensañada por el Dr, Mikao Usui, basa su sistema en 3 pilares: Gassho, Reiji-Ho y Chiryō.

Literalmente, Gassho significa "dos manos que se juntan" y el Dr. Usui enseñaba una meditación denominada Meditación Gassho. Esta meditación era practicada cada vez que se iniciaban sus talleres/encuentros de Reiki.

“Con la Meditación Gassho, nos ponemos en un estado meditativo, un estado de unidad con el Universo. Limpiamos la casa antes de que el huésped —en este caso, la energía Reiki pueda entrar. En India, Gassho se llama Namasté, que significa "doy la bienvenida a lo divino dentro de ti"”(Petter,1999,pp.12)

⁴ Psicóloga con Postítulo en Psicodrama y Terapeuta floral y mi pareja.

Al estar en unidad con esta energía se utilizan las manos que se posicionan en diferentes partes del cuerpo causando la sanación del área tanto en el cuerpo físico como en los cuerpos energéticos más sutiles. El estudio de esta terapia me fue sanando, puesto que en la primera persona con la que aprendes a aplicar Reiki es en ti, los efectos fueron movilizadores y me surgieron más inquietudes dentro de mi mundo interno, es decir, al sanar ciertas capas, se abrieron caminos a las causas más profundas de mis crisis, y esto me impulso a continuar mi búsqueda.

Al cabo de un tiempo, llegué a un taller práctico de auto exploración con el Método Alquimia Mandalas Flores de Bach, Doce Curadores. En este taller se experimenta con los mandalas, de forma que a través de una meditación, comienzas a sentir una conexión con los símbolos, a través de las manos y en todo tu cuerpo, que moviliza tu mundo interior y permite que éste emerja y se manifieste.

En un ejercicio del taller, se nos pide que nos sentemos frente a las doce cartas de los mandalas curadores, estas se ponen boca abajo de forma aleatoria y con los ojos cerrados debemos pasar las manos por encima de ellas hasta sentir alguna conexión. En mi caso en cierta área de las cartas comencé a sentir un calor en mis manos, como una energía que salía, así que conecté con mi intuición y tomé la que sentí era la indicada, comienzo a ponerla en diferentes partes de mi cuerpo siempre con los ojos cerrados, la puse en mi cabeza, en mi pecho, en mi frente, y luego la pongo en mi garganta, en ese momento, comencé a sentir una emoción que me invadía, como si una llave se abriera y

rápidamente mis ojos se llenaron de lágrimas, y comencé a llorar, sin saber por qué, era una emoción con una energía muy potente. La carta mandala que tomé fue Agrimony, que desarrolla la honestidad, es decir, nos ayuda a quitarnos la máscara que llevamos, en ese sentido yo vivía negando mis fallas, sin pedir ayuda, aparentando estar siempre bien y resuelto. Este mandala actuó de una forma muy potente, sirviendo esta experiencia como una respuesta que le comenzó a dar forma a mi mundo interior que sentía con mucha presencia y desconocimiento.

Esta experiencia me motivó a adentrarme en este maravilloso mundo, por lo cual para saber más sobre el tema hice el curso de auto sanación del Método Alquimia estudiando con Marcela Rioseco Murden⁵.

Estando en este curso en la academia Alquimia Mandalas, me doy cuenta que la música que utilizan en las sesiones es una música evocativa a la meditación que facilita la conexión y el anclaje corporal con el aquí y ahora, pero no es una música creada para este método, lo que en mi generaba cierta incomodidad. Sentí que las flores necesitaban una música propia, especialmente diseñada para cada mandala, cuyos símbolos estuvieran presentes en la obra.

Inspirado por esta energía creadora, me propuse crear la obra Alquimia Musical, compuesta por doce partes, cada una representando a cada mandala floral, los cuales fueron diseñados con

⁵ Directora de la academia Alquimia Mandalas y creadora del método.

los códigos que configuran a cada flor, en cuanto a su estructura botánica y la geometría de su planta.

De un total de treinta y ocho flores del sistema de Bach, he decidido hacer los doce curadores que fueron las primeras plantas que descubrió, las cuales representan doce tipologías y virtudes del Alma, que componen el Método Alquimia. Debido a lo extenso de la obra y al tiempo que toma el magister he decidido hacer solo seis flores que marcan la estructura general de la obra.

Esta obra pretende generar una apertura del mundo interior, tanto de quien lo interpreta como de quien lo escucha, ayudado por la simbología y códigos de cada mandala floral, movilizándolo el mundo interior y pudiendo generar o no, efectos similares a los conseguidos por los mandalas florales.

1 Fundamentación.

1.1 La música, la naturaleza y su efecto movilizador.

La música ha acompañado al ser humano desde tiempos inmemoriales, recientemente se descubrió en el sur de Alemania, unas flautas hechas con huesos de ave y marfil de mamut que datan entre 42.000 y 43.000 años de antigüedad al sur de Alemania⁶. En el artículo se refiere incluso a que existen investigadores que opinan que la música puede haber sido uno de los comportamientos clave para nuestra especie que le ayudó a darle una ventaja sobre los Neandertales, de naturaleza más conservadora.

Es sabido que la música en sus orígenes deviene del paisaje sonoro que rodea a los primeros homo sapiens, esto es todo lo referente a la naturaleza, es decir, es la primera fuente inspiradora de sonidos.

“La naturaleza supuso la principal fuente de inspiración para el humano primitivo: la música como una imitatio natura.”⁷

La naturaleza ha sido una fuente de inspiración para importantes músicos a lo largo de la historia, desde los cantos ancestrales hasta los refinados trabajos contrapuntísticos y complejas tramas sonoras de la electrónica, inspirados en su contemplación, los compositores han creado multiplicidad de mundos sonoros, que a su vez tocan

⁶

https://www.bbc.com/mundo/noticias/2012/05/120525_instrumentos_musicales_mas_antigos_yv

⁷ <https://www.homohominisacrares.net/artes-literatura/historia-musica-influencia-sociedad.php>

nuestras sensibilidades y generan un movimiento interno de emociones y sensaciones.

En relación al efecto movilizador, es conocido desde tiempos muy antiguos como la música logra transformar el comportamiento de quienes la escuchan y practican. Si revisamos la leyenda de Orfeo y Eurídice por ejemplo, vemos que Orfeo, personaje de la mitología griega, hijo de Apolo y de la musa Calíope, hereda de ellos el don de la música y la poesía. Cuando tocaba su lira, los hombres impresionados con su música se reunían para oírlo y pacificar su alma. De esa manera enamoró a la bella Eurídice y logró dormir al terrible Cerbero, cuando bajó al inframundo a intentar resucitarla.

Felipe V de Borbón (1683-1746), llamado el Animoso, rey de España desde el 15 de noviembre de 1700 hasta su muerte, primer monarca de la dinastía Borbón (su reinado de 45 años y 21 días es el más dilatado de la monarquía hispánica), sufría de severas depresiones. Para intentar curarlo, la esposa del rey contrata a Farinelli, sobrenombre por el que era conocido Carlo Broschi (1705-1782), cantante castrato italiano, uno de los más famosos del siglo XVIII, Farinelli le cantó al Rey durante semanas y logró mejorarlo de su severa depresión.

Johan Sebastián Bach compuso las bellísimas Variaciones Goldberg en 1741 por encargo del clavecinista Johann Gottlieb Goldberg, para que el noble (de quien estaba a servicio), Herman Karl von Keyserling, conciliara el sueño y con resultados positivos.

Esto demuestra cómo la música por sí sola logra generar efectos movilizadores en las personas.

En relación a la naturaleza como fuente de inspiración José Ramón Tapia Merino refiere en su artículo, La naturaleza en la música, lo siguiente: “la música es capaz de codificar tanto las entrañas de la Tierra, como los infinitos rumores del mar o el maravilloso canto de las aves, distintas vías que ponen de relieve cómo el arte musical puede llegar a conmovernos.”

En dicho artículo se remarca la idea de como músicos a lo largo de la historia han creado obras musicales utilizando códigos extraídos de la naturaleza, poniendo ejemplos como las cuatro estaciones de Vivaldi creada en 1725, las sexta sinfonía Pastoral de Beethoven estrenada en 1808, los Lied op. 32 de Schubert escritos en 1819, la sinfonía en do menor de Gustav Mahler escrita entre 1888 y 1894, la sinfonía Alpina de Richard Strauss escrita entre 1911 y 1915, La Mer de Debussy compuesta entre 1903 y 1905, los cantos de las aves y la simbología espiritual de la obra de Olivier Messiaen durante el siglo XX, y un larguísimo suma y sigue que nos acompaña hasta nuestros tiempos.

La naturaleza ha servido como una constante fuente de inspiración que nos ofrece multiplicidad de niveles de información, producto de esta multiplicidad han podido nacer tamaño número de obras. Uno de estos niveles obedece al mundo de las flores, cuyos códigos son entendidos y desarrollados en profundidad por el Dr. Edward Bach, quien a través de diversos métodos logra extraer la esencia floral para que sus pacientes se las beban, y de esa manera la información contenida en la esencia es adquirida por la persona con la finalidad de movilizar su mundo interior y permitir su mejora.

“La acción de estos remedios es elevar nuestras vibraciones y abrir nuestros canales para la recepción de nuestro Yo Espiritual, hacer aflorar nuestra naturaleza con la particular virtud que necesitamos, y lavamos de la falta que causa el mal”.(Bach, 1931)

Estos códigos encontrados por el Dr. Bach son para mí de un valor real, puesto que en mis sesiones terapéuticas he logrado constatar la veracidad de sus teorías. De esta forma siento que al crear esta obra estoy obedeciendo a un propósito de la naturaleza que se manifiesta a través de mi arte musical.

“... son capaces, como una música maravillosa, o cualquier otra cosa magnífica que nos inspire, de elevar nuestra naturaleza, acercamos a nuestra Alma y, precisamente a través de esa forma de actuar, nos traen la paz y el alivio de nuestros sufrimientos.” (Bach, 1931)

Estos códigos encontrados por el Dr. Bach son para mí de un valor real puesto que en mis sesiones terapéuticas he logrado constatar la veracidad de sus teorías, de esta forma siento que el crear esta obra estoy obedeciendo a un propósito de la naturaleza que se manifiesta a través de mi arte musical.

“... son capaces, como una música maravillosa, o cualquier otra cosa magnífica que nos inspire, de elevar nuestra naturaleza, acercamos a nuestra Alma y, precisamente a través de esa forma de actuar, nos traen la paz y el alivio de nuestros sufrimientos.” (Bach, 1931)

Esta llamada a crear esta obra, me atrevería a decir, obedece a una época en la cual existe una carencia de simbología profunda, de arte como tal, puesto que actualmente la música ha sido suplantada por los productos comerciales de la industria cultural, creando patrones

de comportamiento autodestructivos y pervirtiendo las mentes de creadores y artistas atraídos por su necesidad de triunfar en dicho ambiente, empujando a que se genere una alienación de la música y una fragmentación de las personas, tornándose cada vez más aisladas y desconectadas con el aquí y ahora, observando menos la naturaleza, enajenados por los ideales de la industria cultural.

“En virtud de la ideología de la industria cultural, el conformismo sustituye a la autonomía y a la conciencia; jamás el orden que surge de esto es confrontado con lo que pretende ser, o con los intereses reales de los hombres.”(Adorno Horkheimer, 1947)

1.2 El panorama musical actual

“Pues si vemos lo presente cómo en un punto se es ido y acabado, si juzgamos sabiamente, daremos lo no venido por pasado.”⁸

Esta cita cobra relevancia a la hora de hablar del estar en el aquí y el ahora, lo que Theodor Adorno llama la disposición activa⁹ a la hora de escuchar música. Pero para realizar ese ejercicio de conciencia en la que se concentra la atención en el sonido presente, debemos silenciar nuestro interior, que es algo que cada vez se practica menos, al contrario, se evade el silencio y el encuentro con lo íntimo, dentro de otras cosas, el acelerado ritmo de vida nos impide tener estos espacios de encuentro profundo con nosotros mismos en

⁸ Manrique, J. Extracto poema Coplas por la muerte de su padre. España, 1490.

⁹ Se explica en los siguientes capítulos.

los cuales dominamos nuestra atención y somos capaces de dirigirla a un objetivo de forma consciente.

“Siendo su verdadero interés la negación de la cosificación, el espíritu se desvanece cuando se consolida como un bien cultural y es distribuido con fines de consumo. El alud de informaciones minuciosas y de diversiones domesticadas corrompe y entontece al mismo tiempo.” (Adorno, 1947)

La cultura que actualmente nos rodea nos invita al consumismo y a perseguir ideales de éxito que la propia industria nos vende, de esta forma a la industria le conviene mantenernos dormidos, o más bien dicho, distraídos del encuentro íntimo y en profundidad con nosotros mismos, con una conciencia que se deja llevar por lo que la industria propone.

En este sentido me gustaría desarrollar el concepto de alienación en la música, los tipos de oyentes que propone Theodor Adorno y el fetiche que se está generando en la música actualmente.

1.3 La alienación de la Música

Alienación es un término que ocupó Karl Marx en su proceso analítico de la historia, denunciando cinco tipos de alienación (Kinnen, 1969; Marcuse, 1972) siendo la más importante la alienación económica o del trabajo. Esta pasa porque en el proceso de trabajo no se toma en cuenta ni a los individuos ni a un interés de conjunto, lo que le interesa al modo de producción capitalista es guiarse por las leyes de la elaboración de mercancías.

Marx toma la idea de alienación de Hegel, quien da una connotación positiva al término.

“Para Hegel el sujeto de la alienación es la idea, la realidad es la idea, el espíritu. Esta idea es dialéctica, tiene en sí misma una contradicción que le lleva a salir de sí, a alienarse; para Marx el sujeto es el hombre concreto, por tanto, la alienación, tal como se sucede en la sociedad capitalista, no es algo natural, sino una consecuencia nociva e histórica de una estructuración social y económica específica”.(Sossana, 2010.39)

Adorno recoge esta visión de alienación y la aplica al fenómeno social, observando un sentido utilitario de la industria cultural manejada por los grandes monopolios internacionales, empujando al hombre a aislarse y fragmentarse. “La soledad absoluta, la violenta remisión al propio yo, cuyo ser se agota en el dominio de lo material, en el ritmo monótono del trabajo, definen, como una pesadilla, la existencia del hombre en el mundo moderno” (Adorno y Horkheimer, 1998: 279)

Martin Jay en su libro *Adorno* nos dice: " La sociedad industrial se caracteriza [porque] el hombre mientras trabaja se fragmenta. Su conexión con el todo se ve perdida; se convierte él en una herramienta, en un pequeño accesorio de un inmenso aparato" (Adorno, 2009.423)

Esta idea viene a reafirmar la tendiente fragmentación de la sociedad y esta alienación que se comienza a observar en diferentes ámbitos de la cotidianidad, como es el caso de la música.

A pesar de que con el tiempo Adorno se distancia de la influencia de Marx, creando una concepción que se aleja de la idea de que la música

es el reflejo de la sociedad, para dar paso a una concepción en la cual existe una autonomía de la música. Daniel Hernandez, en su ensayo *Theodor Adorno, elementos para una sociología de la música*, 2013 señala: “la música es un campo aparte pero integrado en el que se disputan objetivos de gran importancia”. Esta forma de ver la música propone a estos dos elementos, “Música y sociedad como ámbitos paralelos en los que la primera adquiere para Adorno el estatus de verdadera o falsa según responda o no a las circunstancias históricas, es decir, según nos hable o no del momento histórico en que vivimos” (Hernandez, 2013.130).

Si consideramos como verdadera música esta trinchera que se armoniza con las circunstancias históricas, y como música falsa aquella que escapa a esta armonización y solo busca encajar dentro de un mercado, podemos decir que mayormente la música que circula hoy en día es a través de las redes sociales, y en general está basada en los lineamientos de moda propuestos por la industria cultural, alejada de esta verdad. Esta visión fragmentada está armonizada con la forma que se tiene de percibir la música hoy, puesto que en general solo se escucha una parte de la pieza musical, que encaja en los tiempos que duran las publicaciones de las redes sociales, siendo de estas la más popular Según BusinessOfApps, TikTok tenía 1.398 mil millones de usuarios activos mensuales en el primer trimestre de 2022 en el mundo, que ocupa publicaciones de no más de 60 segundos. Esta forma fragmentada de relacionarse con la música aporta a que el auditor no tenga la noción de obra completa, tomando

solo un trozo de ella, y acostumbrándose a escuchar máximo 1 minuto de música.

Este formato impide el sentido más analítico de la escucha musical, tema que paso a detallar en el siguiente apartado.

1.4 Tipos de oyentes

La audición de la música requiere de un esfuerzo por parte del oyente, de esta forma Adorno, identifica 6 tipos de oyentes “desde la plena adecuación de la escucha [...] hasta la absoluta falta de comprensión y la completa indiferencia con respecto al material” (Adorno, 2009: 179)

Para abordar esta idea sólo me referiré a los extremos “en primer lugar, el oyente ideal o experto equivale, por lo general, al profesional de la música, capaz de identificar técnicamente la construcción del discurso musical. Posee una notable memoria y se ajusta a la ya descrita “escucha estructural”” (Hernandez, 2013.141) y en el último lugar tenemos al “auditor entretenido”, que entiende la música como un telón de fondo, algo para relajarse o distraerse. “La estructura de este tipo de oyente se asemeja a la del fumador. Está mejor definido por la desazón que le provoca apagar el aparato de radio que por el placer obtenido, por modesto que sea, mientras suena la música” (Adorno, 2009: 192).

En la actualidad, la industria cultural genera un producto musical acorde a este último oyente, entregándole entretenimiento, dispersión, evasión, un espacio para no pensar, una tendencia estética,

un ideal de éxito, que transita en un sentido completamente diferente al de la verdadera música antes mencionada por Adorno.

La música de la industria cultural , está hecha para no ser escuchada, está compuesta pensando en el auditor entretenido, quien se relaciona con ellas por lo general a través de alguna red social, en la cual escucha 1 minuto máximo de canción.

“La pérdida de relevancia de la radio y de la televisión en favor de los ordenadores y de otros aparatos de uso individual (iPads y móviles con altas prestaciones) parece responder a los procesos de individualización que también afectan a la manera en que las personas viven la música”(Hernandez, 2013.pp125)

Esta manera de escuchar la música me lleva a pensar en la idea de alienación de la música, es decir una música que no es música, pero que ocupa los mismos elementos sonoros, pero su propósito no es ser oída, si no más bien ser el relleno sonoro de algo que se está comercializando.

Frente a este fenómeno Adorno propone una disposición activa: recuperar la escucha como instante de entrega exclusiva y muy atenta al sonido. Esto entra en conexión con la idea central de la obra que es generar un espacio de conexión interna del oyente y el ejecutante. Esto es la presencialidad, estar en el aquí y ahora, estar consciente del momento que se vive y poder escuchar la música con dedicación, tiempo y amor.

1.5 El fetiche de la música

Para hablar de fetiche en la música nos referiremos a la definición de Adorno, entendido como, Fetichismo como “todos aquellos detalles que acaban recibiendo más atención y proporcionando más satisfacción que la propia música”(Hernandez,2013.pp146).

La industria cultural sumada a los adelantos tecnológicos en cuanto a la expansión de la dimensión virtual, ha provocado nuevos fetiches tales como la visibilidad en redes sociales, la cantidad de interacciones de la publicación de un artista, la cantidad de seguidores, etc. Generando una distancia entre la música y los espectadores. Esta distancia se basa en la idea de que el sonido pierde el protagonismo en la música, distrayendo al auditor con estos detalles, alejándolo cada vez más de la escucha con disposición activa que propone Adorno.

En torno a la carrera profesional también existen fetiches como los logros académicos, los escenarios o teatros en los cuales se ha interpretado, el número de discos o registros del artista, etc. Pero es en el fetiche moderno de la música, la proyección de una carrera virtual, en la que muchos músicos caen ahora, buscando masificar sus carreras, sacrificando la investigación y profundización de su música, por la instrucción en el manejo de las redes sociales y la viralización de su material. Esta idea de fetiche aleja a los músicos de esta verdad que propone Adorno, puesto que sus aspiraciones tienen que ver más con encajar dentro del mercado de la industria cultural y tener éxito

en él, en vez que transitar por la vereda de la música con honestidad y preocupación por el sonido y el fenómeno sonoro que se genera.

La música en su forma industrializada, es recibida por los oyentes como un telón de fondo, algo que está rellenando el silencio de una imagen que llega en su mayoría de las veces a través de una publicación en la red social de moda.

“...dichos oyentes, cuando procuran acercarse a un Johann Sebastian Bach o a un Johannes Brahms tienden a deleitarse con los fragmentos más efectistas y retumbantes de las obras, como si buscasen en La Pasión según San Mateo o en el Réquiem alemán las figuras y los elementos propios de la canción de consumo”(Hernandez, 2013.pp129).

La música ha perdido esta verdad subyugada por la industria cultural, alienándose de su propósito original, es por esto que considero importante componer una obra que invite a volver al encuentro con el arte musical, generando un espacio de escucha y receptividad, que permita entrar en conexión con tu mundo interior, con tu alma, con tu propósito, tu sentido de vida, con el presente, con todo lo que eres y te rodea.

1.6 La sociedad actual

La música también se puede presentar como una solución al encuentro consigo mismo y la movilización del mundo interior para estimular la conciencia de lo que estamos viviendo y lograr entrar en la escucha activa, sin embargo, la sociedad actualmente posee, en palabras de Byung-Chul Han¹⁰, un exceso de cansancio producto de una auto exigencia generada por una sociedad con un exceso de positivismo.

Han describe en su libro *La sociedad del cansancio*(2012), nos presenta al hombre post moderno, también llamado el Prometeo Cansado “un ser agotado que es constantemente devorado por su propio ego, es víctima y verdugo a la vez, y su libertad es una condena de autoexplotación.”(Han. 2012)

El autor explica que en el pasado las enfermedades se debían a las bacterias o virus, pero en el siglo XXI, las enfermedades son neuronales: depresión, trastorno por déficit de atención con hiperactividad, trastorno límite de la personalidad o el síndrome de desgaste ocupacional. “La desaparición de lo viral implica la desaparición de la otredad; lo que ataca al hombre no viene del exterior, sino de su interior”(Han 2012).

El motivo de estas enfermedades se debe al exceso de positividad, es decir, la libertad de poder hacer lo que uno quiera. Esto da pie para que surja, en palabras del autor, “la sociedad de rendimiento”. (Han,

¹⁰También llamado Pyong-Chol Han (Seúl, 1959) es un filósofo y ensayista surcoreano experto en estudios culturales y profesor de la Universidad de las Artes de Berlín. Escribe en alemán y está considerado como uno de los filósofos más destacados del pensamiento contemporáneo por su crítica al capitalismo, la sociedad del trabajo, la tecnología y la hipertransparencia

2012) Con esto se refiere a “la sociedad en la que viven los individuos que están saturados de sí mismos, que pueden trabajar jornadas exhaustivas para cumplir con las auto exigencias que se imponen a sí mismos porque tienen la posibilidad de buscar su realización o vivir para consumir. Es la sociedad en la que el momento de aburrimiento y reflexión escasean.”(Quintero, 2017) En esta reflexión se deja ver como el mantenerse siempre ocupados para sobresalir y tener éxito, han condicionado a la sociedad a auto exigirse para satisfacer esa necesidad manipulada por la industria cultural, de esta manera la principal amenaza a la salud actualmente es nuestro estilo de vida.

En términos estéticos la manera que tiene esta sociedad de manifestarse tiene que ver con lo positivo, entendiendo este término como: “Lo pulido e impecable, lo que no daña. Tampoco ofrece ninguna resistencia. Sonsaca los “me gusta””. (Han, 2015)

Lo pulido no se limita solamente a lo estético, “también la comunicación que se lleva a cabo con el aparato resulta pulimentada y satinada, pues lo que se intercambia son, sobre todo, deferencias y complacencias, es más, cosas positivas.”(Quintero, 2017)

En relación a las expresiones artísticas de la época post moderna considera sólo los aspectos positivos, es decir, todo es liso, pulido e impecable de efecto inmediato, “ no ofrece nada a interpretar, nada que descifrar ni que pensar. Es un arte del “me gusta””.(Han, 2012. pp.12)

En ese sentido nos propone la idea de arte que no ofrece nada negativo, es decir, “no son necesarios ningún juicio. Ninguna interpretación. Ninguna hermenéutica, ninguna reflexión, ningún pensamiento”. Luego profundiza: “... Está vaciada de toda

profundidad, de toda abisalidad, de toda hondura... Nada debe conmocionarlo(al observador), herirlo ni asustarlo”.(Han, 2012. pp. 13). Esto quiere decir que para Han el arte del hombre post moderno refleja esta falta de espacios internos debido a que no le interesa este encuentro puesto que no son compatibles con su ideal de auto exigencia. Para retornar a un estado más equilibrado el autor refiere: “ la reflexión necesita detener el pensamiento para analizarlo, como una presa que contiene el flujo del agua en un río, siendo la presa el elemento negativo.” (Han, 2015)

“El agotamiento que sufre el sujeto de la modernidad tardía, el autor lo presenta como agotamiento del alma, que es tan fuerte que no queda fuerza para la vida comunitaria. Para el autor, es un cansancio a solas, que es más violento y peligroso.”(Quintero, 2017)

En este punto es donde las visiones de Bach y Han convergen en el sentido de que ven el alma como la fuente de la enfermedad. En el caso de Han el alma se enferma por un desequilibrio en torno a lo negativo y positivo y en el caso de Bach, un desequilibrio en las virtudes potenciales del alma y los defectos de la personalidad o ego.

Siento que la sociedad actual necesita este espacio interno que se busca activar a través de la música con este método. Para lograrlo se va a contemplar la utilización de códigos y de estructuras que vienen de la naturaleza.

Estos códigos contienen fuerzas ocultas o virtudes¹¹, que funcionarán como auxiliares para quienes vivencien el método, con la finalidad de generar este espacio de encuentro y contemplación, para que el hombre moderno observe el sistema social y cultural, y logré poco a poco atravesar ese yugo, y al mismo tiempo se dé cuenta que está en una dimensión que trasciende a estas dimensiones, y esto tiene que ver con la naturaleza de la cual somos parte, ahí es donde aparecen los arquetipos¹², que están en todos los elementos de la existencia, entre estos se encuentran los mandalas y las flores.

¹¹ según Goethe, virtud significa fuerza oculta.

¹² Los arquetipos, se explican en el presente texto en el capítulo 2.3 Jung y el mandala pág. 30.

2 Método Alquimia Mandalas Flores de Bach, Doce Curadores.

2.7 Las flores de Bach

El *Método Alquimia Mandalas Flores de Bach Doce Curadores*, es creado por Marcela Rioseco, quien por medio de una profunda investigación integra la visión filosófica de Edward Bach acerca del poder curativo de las flores, en particular de los *Doce Curadores*, con la teoría desarrollada por Carl Jung acerca del poder transformador del mandala, como símbolo de la psiquis humana y puerta al alma.

Este método consiste en doce mandalas diseñados con la geometría de las plantas de los doce curadores de Bach. Al respecto, la autora refiere que estos mandalas por medio de diversas técnicas tienen la capacidad de activar estas fuerzas curativas en las personas, desde la conexión con lo simbólico, las emociones y el cuerpo, movilizándolo el mundo inconsciente, generando una alquimia, es decir una transmutación de la energía interior hacia el despertar de doce virtudes espirituales. Dado esto es posible considerar que la transformación de estos códigos en música, pueden tener un efecto movilizador en el mundo interior, debido a que la música estimula nuestro ser en muchos niveles.

2.8 ¿Que son las flores de Bach?

Médico inglés, investigador, científico y alquimista, Edward Bach vivió entre 1886 y 1936, y dedicó su vida a descubrir un método de sanación natural para la enfermedad y el sufrimiento humano. Doctor en filosofía y Masón, estudió las tradiciones espirituales de Oriente y a grandes médicos como Paracelso, Hanneman, entre otros, hasta encontrar en los campos de Inglaterra la respuesta que buscaba: el poder curativo de las flores.

En una de sus últimas conferencias en el año 1936, Bach se presenta frente a la comunidad Masona diciendo:

“He venido a ustedes esta noche con un gran un mensaje que puede estar más allá de sus creencias, y que es verdadero y debería proporcionarles esperanza y consuelo a muchos: la enfermedad es curable. Por medio del uso de estas hierbas, no existe enfermedad común conocida en este país que no haya sido curada. Cientos de miles de personas que tenían enfermedades, que tenían dolencias y que esperaban permanecer con ellas el resto de sus vidas, han sido curadas”

Mucho se conoce de los efectos terapéuticos de estos “remedios florales”, en el alivio de variadas dolencias, pero poco se considera el legado filosófico de Bach. La autora del método refiere: “acerca del sentido de la vida y el lugar de las flores en el proceso evolutivo humano. Su visión filosófica sobre las esencias florales, va mucho más allá de un remedio natural para aliviar emociones o síntomas. Proviene de las más antiguas tradiciones espirituales y de un entendimiento profundo del poder de la naturaleza para transformar

al ser humano hacia el encuentro de su unidad esencial”.(Rioseco, 2018)

Las esencias florales como medio de curación posibilitan el acceso a cualidades espirituales, que Bach llamó Virtudes. Grandes pensadores como Goethe y Rudolf Steiner, señalan que la naturaleza está plagada de esencias arquetípicas, a partir de los cuales se origina la creación.

En el método la autora comenta que: “Platón y Pitágoras, también refieren que los arquetipos o virtudes, son el principio activo de la creación. Virtud significa fuerza oculta; las flores son arquetipos de la naturaleza, verdaderas fuerzas creadoras, que usadas como medio de sanación, son transformadoras y restauradoras”.(Rioseco, 2018)

El Dr. Bach descubrió que los doce curadores encarnan virtudes o cualidades de orden superior: el amor, la compasión, la paz, el perdón, la fortaleza, la bondad, el valor, la comprensión, la tolerancia, la sabiduría y la alegría. La autora agrega : “Las esencias florales actúan despertando esta información en el nivel del alma, y movilizan el descenso de estas cualidades hacia el nivel de la personalidad.”(Rioseco, 2018) Estas cualidades son la información contenida en los códigos extraídos de la naturaleza que se pretenden plasmar en la obra. Por otra parte el método también utiliza el mandala como símbolo donde se ubican dichos códigos.

2.9 Carl Jung y el mandala

Carl Jung (1875-1961), psiquiatra suizo, consideró que la psiquis humana contiene formas o patrones de información que son universales, y que atraviesan la historia de la humanidad. A estas fuerzas las denominó Arquetipos. Según Rioseco: “los arquetipos son representaciones de aspectos fundamentales de la vida, constitutivas de la psiquis humana. Los arquetipos, según c. Jung, son imágenes cargadas de emoción, que portan una energía dinámica, capaz de movilizar procesos internos en la conciencia.”(Rioseco, 2018)

En el libro¹³ la autora refiere “Estas formas arquetípicas que constituyen la vida, son representaciones que están íntegramente unidas al individuo, por el puente de las emociones”. Luego profundiza: “Son símbolos que encarnan fuerzas de la naturaleza y el cosmos, así como el legado ancestral de la especie humana, conformando una memoria colectiva que se expresa individualmente. Por eso, al relacionarnos con estas imágenes arquetípicas, sucede una experiencia emocional que afecta y reorganiza nuestro mundo interior”.(Rioseco, 2018)

Jung descubre que dentro de los arquetipos y símbolos que la humanidad comparte, están los mandalas. En este sentido la autora nos cuenta: “Jung indaga a cabalidad en su simbolismo (del mandala),

¹³ M, Rioseco, R. Casas, J. Faundez. Mandalas flores de Bach, doce curadores, Editorial cuarto propio, Chile: providencia. 2014.

investigando el uso que tradiciones espirituales dan a estos símbolos para la práctica de la meditación. Y encuentra que estos diseños tienen el poder de movilizar a la psiquis y transformar el estado de conciencia del ser humano. Se da cuenta que los mandalas son diseños geométricos, dibujos complejos y generalmente circulares, que para el hinduismo y budismo, representan las fuerzas que regulan el universo”.(Rioseco, 2018)

El mandala representa un punto de unión simbólico de la integralidad que nos compone tanto en un sentido emocional y espiritual de esta forma en el libro Eduardo H, Grecco complementa diciendo: “Al igual que los laberintos, los mandalas representan la conciliación de lo opuesto, de lo luminoso y lo sombrío, del bien y del mal, lo divino y lo demoníaco, lo espiritual y lo carnal, de lo consciente y lo inconsciente... Y es bien cierto que su nudo o punto central, su piedra miliar, alegoriza al Sí Mismo, y el anhelo del alma de producir en la personalidad un nuevo centro; no es menos cierto que los mandalas son ritos. Y así como los mitos ligan la conciencia con la sombra, y permiten indagar sobre aquello que desconocemos de nosotros mismos, del mismo modo, los ritos son llaves que abren la conexión de la personalidad con el alma y permiten que las puertas de la personalidad se franqueen a la luz del alma.”(Rioseco, 2014)

2.10 El mandala floral

El equipo de investigación que creó los mandalas de los doce curadores de Bach, trabajó durante mucho tiempo para diseñarlos de tal forma que contuvieran la información de los códigos arquetípicos de las flores. De esta forma señalan; “Las flores, al igual que los mandalas, son arquetipos que expresan su poder curativo en la simbología de su estructura botánica. Al ser virtudes, son arquetípicas porque emanan de la naturaleza y encarnan valores universales, siendo patrones de información con la fuerza curativa para reconectar al ser humano con su esencia. Los doce curadores de Bach encarnan: Paz, Alegría, Fe, Amor, Valentía, Sabiduría, Bondad, Fuerza, Decisión, Coraje, Paciencia y Tolerancia.”(Rioseco, Casas, Fáundez, 2014)

Luego nos cuenta que: “El mandala floral es una estructura que contiene y expresa la energía de cada curador. Este diagrama es una estructura de cuatro círculos concéntricos en torno a un punto central que organiza los principios energético-espirituales de cada curador, expandiendo desde el núcleo hacia el exterior la vibración de cada flor, por medio de los símbolos y colores que representan su patrón curativo y le permiten expresar su energía específica.”(Rioseco, Casas, Fáundez, 2014)

Las autoras refieren en relación al funcionamiento del mandala floral lo siguiente: “La energía espiritual de cada flor, despierta su fuerza curativa, equilibrando las emociones, hasta permitir que la

personalidad se rinda al camino del alma.”(Rioseco, Casas, Fáúndez, 2014)

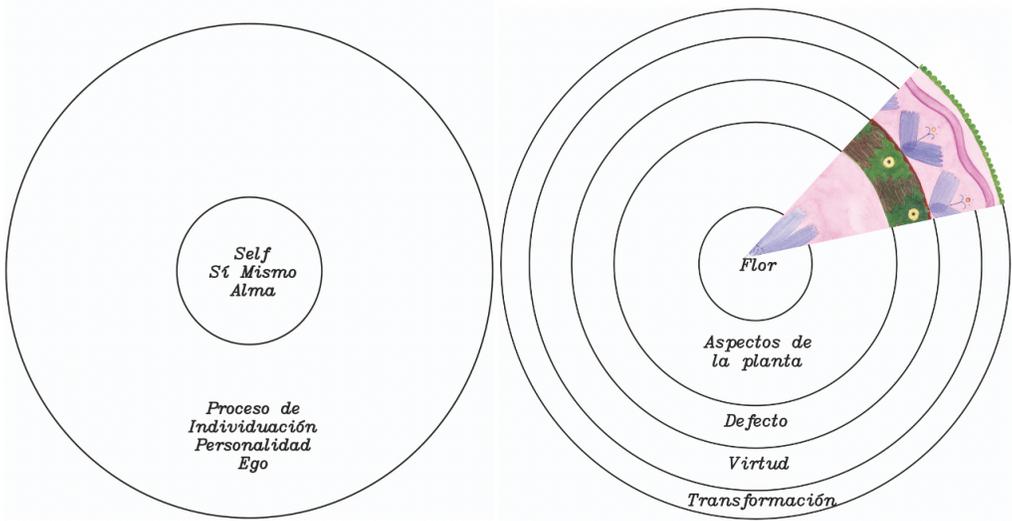


Fig.1. Diagrama del mandala floral (Rioseco, Casas, Faúndez, 2014)

2.11 Presentación de las Flores

Como se ha mencionado en capítulos anteriores, los mandalas florales son doce, tal como se muestran en la siguiente tabla junto con su virtud y defecto.

Virtud	Curador-Flor	Defecto
Paciencia	Impatiens	Impaciencia
Valentía	Mimulus	Miedo
Bondad	Clematis	Indiferencia
Paz	Agrimony	Desasosiego
Amor	Chicory	Apego
Tolerancia	Vervain	Hiperentusiasmo
Fuerza	Centaury	Debilidad
Sabiduría	Cerato	Duda
Decisión	Scleranthus	Indecisión
Alegría	Water Violet	Pesar
Fe	Gentian	Pesimismo
Coraje	Rock Rose	Pánico

Tabla 1, Presentación de las flores.

Estas doce flores son las que darán forma a la obra, es por eso que decidí que cada flor fuera representada por un instrumento y que cada flor tuviera su propia parte. En ese sentido comencé a investigar relaciones entre las flores y sus propiedades que pudieran ser de utilidad para elaborar la composición de forma coherente tanto en el plano musical como en el simbólico.

Comencé a ver primero la relación de los colores y me encontré con el siguiente orden:

Nombre de la Flores	Color
Mimulus Agrimony Rock rose	Amarillo
Cerato Chicory	Azul
Gentian Vervain	Púrpura
Centaury Impatiens	Rosa
Sclerantus	Verde
Clematis	Blanca
Water violet	Blanca purpura y amarillo

Tabla 2, Colores de las flores.

Estos colores no me dieron mayor directriz por lo cual seguí investigando hasta llegar a los elementos de las flores. Jordi Cañellas¹⁴ vincula a las flores con los cuatro elementos (Tierra, agua, fuego y aire) y las doce casas del zodiaco, así como con diferentes estructuras holográficas¹⁵. Para comprender esta relación, Cañellas

¹⁴ Jordi Cañellas (Barcelona, 1986) naturópata, geocromoterapeuta y sanador reconectivo, se formó como terapeuta floral con Ricardo Orozco en 2002 y desde entonces investiga la signatura de las Flores de Bach en El Jardí de les Essències, un jardín silvestre en Sant Martí de Tous (Barcelona) donde elabora esencias florales.

¹⁵ El principio holográfico es un principio de las teorías de supercuerdas acerca de las teorías de la gravedad cuántica propuesto en 1993 por Gerard 't Hooft, y mejorado y promovido por Leonard Susskind en 1995. Postula que toda la información contenida en cierto volumen

refiere que las estructuras holográficas son patrones de estructuras arquetípicas que trascienden la materia en diferentes planos, existiendo relaciones entre los patrones que se corresponden en diferentes estados y dimensiones.

“Todo cuanto existe posee un orden implícito, desde los átomos hasta las galaxias. Este orden rige por un principio básico, que es la expresión de lo Uno (1), multiplicándose y recreándose en toda la Creación con una finalidad: retornar a sí mismo siendo su versión más elevada (10).”(Santa Cruz, 2020)

Hermes Trismegisto, el “tres veces grande”, ya había dicho hace muchos siglos que “Todo Vibra”¹⁶ y la física cuántica hoy nos explica que toda materia es energía ($E=MC^2$), vibrando en diferentes frecuencias, y que la realidad se conforma a través de patrones vibratorios que se entrecruzan y nos da esta ilusión de materia física¹⁷. De esta forma las relaciones holográficas tienen que ver con las relaciones vibratorias entre diferentes dimensiones.

En cuanto a la relación de los elementos con las flores de Bach, van más allá de lo meramente físico y nos transportan a los planos más sutiles, emocionales o mentales: “Tierra, para ser constantes, resistentes, sólidos; Agua, para fluir con los cambios que la vida no cesa de traernos; Fuego, para crear, generando hijos o creaciones mentales, para defender nuestras ideas y Aire, para expandirnos y llegar a todos los rincones.”(Cañellas, 2011)

de un espacio concreto se puede conocer a partir de la información codificable sobre la frontera de dicha región.

¹⁶ Nada descansa; todo se mueve; todo vibra. Tercera ley hermética. Kybalion.

¹⁷ Teoría de las cuerdas. Jöel Scherk y John Henry Schwarz, 1974.

La relación de los elementos con las casas del zodiaco las propone de la siguiente manera:

Tierra	Agua	Fuego	Aire
Capricornio, Tauro, Virgo	Cáncer, Escorpio, Piscis	Aries, Leo, Sagitario	Libra, Acuario, Géminis

Tabla 3, relación de los elementos con las casas del zodiaco.

Según Cañellas, cada flor esta relacionada a un elemento tal como se menciona en la siguiente tabla:

Flor	Signo	Elemento
Impatiens	aries	fuego
Gentian	tauro	tierra
Water violet	acuario	agua
Mimulus	capricornio	tierra
Rock rose	piscis	agua
Chicory	escorpión	agua
Sagitario	agrimoni	Fuego
Centauray	virgo	tierra
Vervain	leo	fuego
Clematis	cáncer	aire
Cerato	geminis	aire
Scleranthus	libra	aire
Agrimony	Sagitario	Fuego

Tabla 4, Relación de las flores con los elementos y las casas del zodiaco.

2.12 Unión de las flores con los chakras

Acorde con Cañellas también podemos encontrar los elementos de las flores en los chakras del ser humano, y de la misma manera una relación por convención entre los chakras y las notas musicales, esto es:

Chakra	Nota musical	Elemento
1	Do	Tierra
2	Re	Agua
3	Mi	Fuego
4	Fa	Aire
5	Sol	Eter
6	La	Energía telepática
7	Si	Energía Cósmica

Tabla 5. Relación de los elementos con los chakras y las notas musicales.

De esta relación nos interesan los cuatro primeros chakras puesto que son los elementos que preponderan en las flores. Esta relación se ocupará para diferenciar los tipos de escritura que utilizaré, siendo el elemento tierra la escritura más tradicional y el elemento aire la escritura más abstracta. Los elementos de agua y fuego tomarán ambos elementos, en el caso del agua más orientado a la escritura tradicional y en el fuego a la escritura abstracta¹⁸.

¹⁸ Con escritura tradicional me refiero a la utilización de elementos tradicionales en cuanto a los elementos pulsativos y formales, y por escritura abstracta a la utilización de elementos aleatorios y modernos como técnicas extendidas.

3 Orquestación de las flores

3.13 Elección de los instrumentos

Para comenzar a musicalizar el método pensé que lo más apropiado fuera que cada flor fuera representado por un instrumento, generando un ensamble de doce instrumentos.

Al existir tantos instrumentos la elección de cual instrumento representa a cada una de las flores se vuelve una tarea muy compleja, debido a la multiplicidad de opciones que existen para elegir, es por eso que he tenido que tomar decisiones de forma arbitraria. Una de las características que tienen las flores y los mandalas es su carácter universal basada en su simbología arquetípica.

“Los arquetipos son funciones colectivas de la especie y del universo, un patrimonio filogenético de la humanidad que representa esquemas o patrones de funcionamiento de los diferentes aspectos de la vida”.
(Rioseco, 2018)

La elección de la orquestación se hizo pensando en esa universalidad, es decir, se piensa en instrumentos que los pueda tener cualquier orquesta en el mundo, en ese sentido la orquesta clásica es la que más se ha replicado.

Luego de analizar las virtudes de las flores logro establecer una relación entre las afinidades de las virtudes, de esta manera logré formar tres grupos de cuatro virtudes.

De esta relación extraje las siguientes configuraciones: el cuarteto de cuerdas, el cuarteto de vientos y un cuarteto mixto.

Los instrumentos de cada cuarteto fueron violín, viola, violoncelo y contrabajo; flauta , oboe, clarinete y fagot; trompeta, trombón, piano y percusión.

3.14 Representación instrumental de cada flor.

Para definir que instrumento representaría a cada flor, ocupe como criterio agrupar las flores consistió en considerar la forma en que la virtud se rebela, de esta manera, agrupe la bondad, el amor, la alegría y la sabiduría, que son virtudes que se muestran en la acción con otro, que tiene que ver con el plano emocional o sutil, por lo que le asigne el cuarteto de vientos. Luego agrupe la paz, tolerancia, la fé y la paciencia, que tienen que se muestran en la acción o inacción, que tienen que ver con el plano de la carne, le asigné el cuarteto de cuerdas. Y finalmente agrupe la valentía, la fuerza, la decisión y el coraje, que se muestra en el plano de la fuerza, que a mi juicio, mezcla el plano sutil de la voluntad con el plano físico del cuerpo, por lo cual le asigne el cuarteto mixto.

Luego me fijé en la gradualidad de la virtud para asignarle un valor, y en base a ese valor asignar un instrumento, por ejemplo en los instrumentos de viento el amor es la virtud más elevada, por lo que le asigne la flauta, y la alegría es la más superficial, por lo tanto más alejada de la flauta, le asigne el registro más grave correspondiente al fagot. para las virtudes centrales la sabiduría es más elevada que la bondad por lo cual le asigné el oboe a la sabiduría y el clarinete a la bondad.

En las cuerdas la virtud de la paz es la más profunda y será representado por la voz más grave, por lo que le asigné el contrabajo, luego vi la más superficial que sería la tolerancia, por lo que le asigné el violín, luego en las virtudes intermedias considero que la fé es más profunda que la paciencia, por lo cual le asigné la viola para la paciencia y el cello para la fé.

Para el cuarteto mixto la virtud mas abstracta es la valentía, por lo que le asigné la voz más aguda del cuarteto, es decir, la trompeta, luego la más concreta fue la fuerza que le asigne la percusión, en las virtudes centrales consideré que la decisión es más abstracta que el coraje, por lo que le asigne el piano a la decisión y el Trombón al coraje.

Una vez resuelto el problema de los instrumentos, es decir que cada flor/mandala ya tiene un instrumento que lo representa, comencé a pensar en como organizar los timbres para que no se agoten los recursos en estas doce partes. Al ser una obra extensa, los recursos se deben administrar con mucho cuidado para evitar saturar o copiar los mismos elementos en todas las partes.

Para logra visualizar de mejor manera el orden en que quedaron organizadas las flores con los instrumentos, veamos la siguiente tabla:

Flor Mandala	Virtud Cualidad	Defecto	Instrumento	Elemento
Impatiens	Paciencia	Impaciencia	viola	Fuego
Mimulus	Valentía	Miedo	trompeta	tierra
Clematis	Bondad	Indiferencia	clarinete	aire
Agrimony	Paz	Desasosiego	Contra bajo	fuego
Chicory	Amor	Apego	flauta	agua
Vervain	Tolerancia	Hiperentusiasmo	violín	fuego
Centaury	Fuerza	Debilidad	percusión	tierra
Cerato	Sabiduría	Duda	oboe	aire
Scleranthus	Decisión	Indecisión	piano	aire
Water Violet	Alegría	Pesar	Fagot	agua
Gentian	Fe	Pesimismo	Cello	Tierra
Rock Rose	Coraje	Pánico	trombón	Agua

Tabla 6. Relación de las flores con los instrumentos, elementos, virtudes y defectos.

3.15 Creación de los ensambles instrumentales

Al tener los doce instrumentos definidos, comencé a pensar en como agruparlos de tal manera que la signatura de la planta se reflejara en el tamaño del ensamble, es decir, considerar su tamaño y virtud para generar los ensambles constitutivos para cada parte.

Uno de los ejes centrales de la obra es el sentido de equilibrio, puesto que todo en la naturaleza siempre tiende a un centro, como dice C. Carmona en su artículo Entropía, Caos y Orden:

“La energía del universo tiende a distribuirse en todo el espacio en busca del equilibrio, de la mayor estabilidad, de la mayor dispersión y probabilidad posible”.

De esta manera imaginé seis ensambles que consideren los doce instrumentos, luego seis ensambles diferentes para generar un contraste en las densidades de cada parte.

Primero consideré el tamaño de las flores, a las más grandes les asigne los doce instrumentos, estas flores son Rock Rose y Mimulus. Luego tome la flor que representa el amor(Chicory) y la sabiduría(Cerato) y por la fuerza de las virtudes que representa también le asigné los doce instrumentos.

Luego hice el ejercicio inverso, comencé con la flor que representaba la soledad y le asigné un instrumento, luego la flor más pequeña (Vervain) y le asigné dos instrumentos.

Luego me fijé en la flor de Impatiens, cuya signatura esta muy marcada por el número cinco¹⁹, le asigné cinco instrumentos.

Luego tome las flores que cuya flor es frondosa, estas son Scleranthus y Clematis, cuyas virtudes son la materialización de las cosas y la decisión, por la forma de la flor, consideré que se debía representar con los doce instrumentos.

Lo que nos da un resultado hasta el momento de seis ensambles de doce instrumentos y tres ensambles de uno, dos y cinco instrumentos. Para la flor de Centaury, cuyo instrumento que la representa es la percusión, consideré que el tallo de la flor crece primero de forma muy robusta, por lo cual la percusión estará conformada por múltiples instrumentos de percusión, esto es caja, tres timbales, gong, crash, marimba, arco, triangulo, el resto de los instrumentos representa los cinco pétalos que lo acompaña, por lo que le asigné un ensamble de seis instrumentos.

A esta altura ya tenía seis ensambles de doce instrumentos y cuatro ensambles con uno, dos, cinco y seis instrumentos, por lo cual decidí que las flores restantes tuvieran tres y cuatro instrumentos.

Para estas flores tomé como referencia sus tamaños y consideré lo que significaba su número²⁰.

Para la flor más pequeña Agrimony le asigné el trío y para Gentian el cuarteto, puesto que este número coincide también con la representación del elemento tierra.

¹⁹ Tiene 5 pétalos, lanza 5 semillas.

²⁰ Referencia en <https://astromundus.com/es/significado-numero-numerologia/>

Finalmente quedaron seis ensambles grandes de doce instrumentos y seis ensambles pequeños de uno, dos, tres, cuatro, cinco y seis instrumentos.

Luego para elegir la configuración de cada ensamble consideré el equilibrio en la utilización de cada instrumento, esto es que no se repita un instrumento por sobre los otros y que tuviera un sentido en relación al elemento que lo configura y que aporta.

De esta manera las configuraciones resultantes son:

Número de instrumentos	Nombre de la Flor	Instrumento de la Flor	Instrumentos del ensamble
1	Water Violet	Fagot	
2	Vervain	Violín	Flauta
3	Agrimony	Contra Bajo	Fagot, Clarinete.
4	Gentian	Violoncelo	Piano, Violín, Flauta.
5	Impatiens	Viola	Trompeta, Tombón, Cello Percusión.
6	Centaury	Percusión	Oboe, Clarineta, Flauta, Violín, Fagot.

Tabla 7. Instrumentos que configuran los ensambles pequeños.

El equilibrio de la elección de los instrumentos para cada ensamble pasa por la simetría en su utilización que guarda relación con la forma general, esto es:

Nombre del instrumento	Nº de ensamble en los que participa
Flauta	3
Violín	3
Fagot	3
Clarinete	2
Violoncelo	2
Percusión	2
Oboe	1
Trompeta	1
Trombón	1
Piano	1
Viola	1
Contrabajo	1

Tabla 8. Nº de utilización de los instrumentos en los ensambles pequeños.

Como podemos ver la mitad de los instrumentos participa una sola vez y la otra mitad tres, dos veces y tres, tres veces, lográndose apreciar en la tabla el sentido de equilibrio que se busca en la obra.

4 *Alquimia Musical*

4.16 **Mimesis de la obra**

En este capítulo se describirá el proceso de composición de cada parte de la obra correspondiente a los doce mandalas flores. Debido a la magnitud de la obra y al acotado tiempo de duración del magister, es posible que no logre terminar las doce partes por lo que decidí componer la mitad de la obra, sin perjuicio de poder terminar a tiempo las doce partes, expongo en el siguiente apartado la elaboración de seis mandalas florales, correspondiente a la mitad de la obra, es decir, tres ensambles de doce instrumentos y tres ensambles pequeños, las cuales contienen todo el contenido elaborado en los capítulos previos.

En relación a la creación de los mandalas florales, cada flor es estudiada y considerada en su totalidad, esto es la signatura de la flor, que nos aporta características físicas de la planta, esto es su raíz, tallo, hojas y flor, y las cualidades metafísicas, esto es sus cualidades en torno a sus polaridades.

Adicionalmente a esto, la metodología que utilicé corresponde al proceso de mimesis con cada mandala floral.

La mimesis se suele relacionar con la imitación y representación, sin embargo, obedece a un término más antiguo.

Giovanni Gutiérrez Canales en su artículo²¹ refiere lo siguiente :
“Mímesis deriva de mimós y mimeisthai, términos que se refieren originariamente al cambio de personalidad que algunos fieles experimentaban en ciertos rituales, cuando sentían que en ellos se encarnaban seres de naturaleza no humana –divina o animal- o seres de otro tiempo. «Mimeisthai» no es tanto imitar como representar, si no más bien, encarnar a un ser alejado de uno.”(2016)

Este sentido de encarnar de la mimesis es al que me refiero, puesto que durante la escritura de cada una de las flores, he notado que cada una ha influido notoriamente en mi comportamiento y en mi manera de percibir al mundo, correspondiéndose esa influencia con las virtudes y defectos que moviliza la flor que me encuentro escribiendo, logrado así encarnar a cada flor a través de la conexión con los símbolos de cada mandala floral, por medio de la meditación, la observación y la puesta del mandala floral en el cuerpo.

Existe un aspecto de la obra que tiene que ver con el montaje, puesto que me interesa saber cómo viven el proceso los intérpretes y el director del ensamble que decida montar esta obra, en relación al efecto movilizador, y cuales pueden ser los efectos en las personas que escuchen la obra.

En relación al orden de las piezas se piensa en una estructura libre pudiendo ser tocada solo una parte de la obra, como por ejemplo, solo las flores correspondiente a los ensambles de 12 instrumentos, o se pueden tocar un par de flores de ensambles pequeños más una flor de

²¹ Sobre el concepto de mimesis en la antigua Grecia, 2016.

https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-84712016000100005#n3

ensamble grande, etc. Quien decida montar esta obra puede elegir el número de piezas que quiera montar y el orden de estas, no obstante, al finalizas el proceso de composición de las 12 flores mandalas, pretendo sugerir un orden para montar la obra completa, sin embargo, esta desición queda abierta para quienes decidan darle vida a esta creación.

Paso a narrar la construcción de la obra en orden cronológico.

4.17 Mimulus

Instrumento: Trompeta

Virtud: Valentía

Defecto: Miedo



Fig.2. Mandala Floral Mimulus.

Esta es la primera flor que compuse, en vista que su elemento es la tierra²². Al comienzo hay tres ataques con la nota Do, debido a la relación del elemento de la flor correspondiendo al chacra uno, de esta manera la forma de escritura también es más tradicional.

Este mandala floral tiene el ensamble grande, los doce instrumentos. La obra comienza con tres unísonos entre la flauta, el clarinete y la trompeta, esos tres instrumentos representan los elementos de agua, tierra y aire, sumado al contrabajo que también está tocando un do aportando el elemento fuego, este gesto instrumental representa un uso simbólicos de los elementos que se manifiestan en equilibrio, se suma la percusión y el cello que son tierra y aportan a simbólicamente a constituir el elemento tierra de forma preponderante.

Son tres ataques, extraigo esta idea de mis cursos de reiki, en el cual se realizan los símbolos sanadores tres veces para activarlos, el número tres representa la activación de la energía que se vuelve real, es decir, simboliza la materialización, en este caso es la virtud del valor lo que se pretende activar. Esta pieza trata sobre como la

²² Elijo la tierra para comenzar puesto que de esta manera puedo tener un piso para contrastar con la forma de escritura más abstracta, es decir los dos extremos de la escritura, que será la segunda flor/mandala a componer.

trompeta insegura por sus miedos, logra encontrar el valor de hacer sonar su propia voz.

La obra comienza con tres ataques de la orquesta y luego un solo de trompeta, los momentos de solo representan el mundo interno o mental en el que se desarrolla esta idea de miedo. Esta orquestación esta pensada en resaltar el elemento de tierra, luego un elemento de fuego y agua, y dos elementos de aire, que simbolizan la movilización de las ideas.

The image shows a musical score for the beginning of the piece 'Mimulus'. The score is organized into systems for different instrument groups. The top system includes Flute (Fauta), Oboe (Oboe), Clarinet in B-flat (Clarinete en Sib), and Bassoon (Fagot). The Flute, Oboe, and Clarinet parts are highlighted with blue boxes. The second system features the Trumpet in B-flat (Trompeta en Sib) with a yellow highlight, Trombone (Trombón), and Timpani (Timbales) with a brown highlight. The third system includes Concert Snare Drum (Caja de concierto), Cymbals (Platillos), Piano (Piano), Violin (Violin), and Viola (Viola). The fourth system includes Cello (Violonchelo) and Double Bass (Contrabajo), both highlighted with red boxes. The score includes dynamic markings such as *pp*, *f*, *p*, *mf*, and *pp*, and tempo markings of 90 and 65. The time signature is 4/4.

Fig.3. Comienzo de *Mimulus*, en amarillo el solo de trompeta, en café los instrumentos de elemento tierra, en rojo el elemento fuego, en azul el elemento agua y en celeste el elemento aire.

Luego intervienen los vientos con una poliritmia que mueve a la trompeta terminando con cuatro ataques en la nota si, esto representa que la voz de Mimulus se comienza a bajar, es decir a perder su centro, a caer en un estado de miedo.

The image displays a musical score for wind instruments and trumpet. The score is divided into two main sections. The first section, highlighted with a blue box, features a complex polirhythm with multiple time signatures (4/4, 3/4, 7/4, 8/4) and dynamic markings (mf, pp, f, mp, ff). The second section, highlighted with a yellow box, shows a trumpet part with a series of four attacks on the note 'si' (B) in 8/4 time, with dynamic markings (ff, mp, f). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic hairpins.

Fig.4. En azul los vientos y en amarillo la trompeta

Luego interviene el piano provocando un cambio de velocidad incorporando el elemento de aire con este gesto. Entra rompiendo la métrica, luego tiene una rápida aceleración y luego decae en términos de velocidad, en términos de dinámicas pasa del *pp* al *ff* de forma abrupta. Estos dos elementos generan un quiebre en la estabilidad pulsativa.



Fig. 5. Gesto del piano

Esta sección termina con un desarrollo de los tres ataques del principio pero la trompeta toca una segunda menor desde Lab a Sol, representando este contraerse del miedo, el caer en la incertidumbre, si consideramos que la trompeta parte en do, luego termina en si, ahora baja hasta un sol, ampliando esta idea de retraerse, de esconderse, de retroceder simbólicamente producto del miedo.



Fig.6. Forma de terminar la trompeta

A partir del compás 19 la obra comienza una densificación hasta el compás 23, esta densificación representa la saturación que se genera dentro de Mimulus cuando se estresa por su falta de valor. En el

compás 21 la trompeta interviene con los tres ataques y se comienza a mover a través de intervalos más largos terminando en un Fa3 nota aguda que marca la entrada del resto de los instrumentos, en esta sección tocan todos los instrumentos menos la trompeta, que en su silencio junta el valor para sacar su voz.

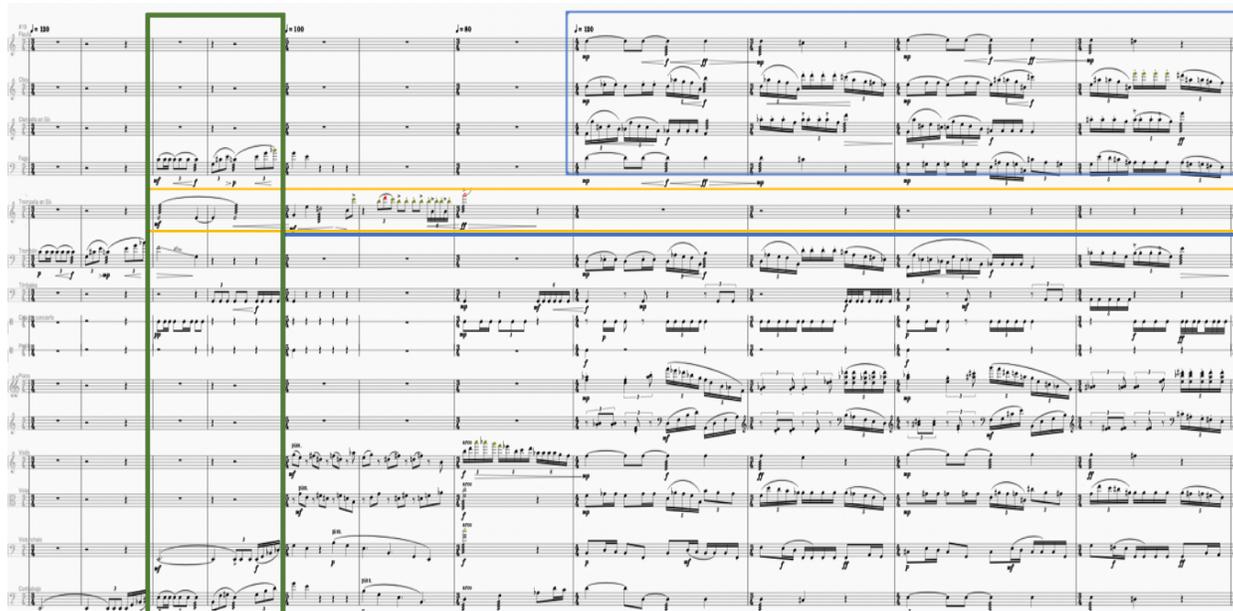
The image shows a page of a musical score with multiple staves. A green vertical box highlights measures 21 and 22. A yellow horizontal box highlights a section of the score where the trumpet is silent. A blue horizontal box highlights a section where the orchestra is playing. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics.

Fig.7. En verde el compás 21 y 22, en amarillo el silencio de la trompeta y en azul la orquesta sonando.

El silencio está representando el mundo interior, el mundo inconsciente, el espacio en que ocurre una lucha interna entre lo que se quiere decir pero se tiene miedo de decir, este espacio es para observar ese dilema interno, la saturación y la densificación de la orquesta, una pulsatividad irregular y la mezcla de frases poli rítmicas

generan el impulso para que la trompeta saque su voz por sobre la orquesta.

En la siguiente sección la trompeta elabora un discurso musical que

The image shows a musical score for a trumpet and an orchestra. The trumpet part is highlighted in yellow, indicating a solo. The orchestra parts are highlighted in blue, indicating three interventions. The score includes various dynamics such as *mf*, *f*, *mp*, and *ff*. A tempo instruction at the bottom right reads "Cada vez más lento y más fuerte".

Fig.8. En amarillo el solo de trompeta, en azul las tres intervenciones de la orquesta.

representa el triunfo sobre el miedo, representa el valor de presentar su discurso por sobre la orquesta, un dialogo que cuestiona y resuelve, se va centrando paulatinamente, en ese sentido la orquesta responde con tres ataques que recuerdan el comienzo pero en este caso la trompeta logra imponerse por sobre la orquesta, estos ataques tienen una dirección descendente en sus alturas, simbolizando que la orquesta retrocede, se baja frente a la trompeta.

La siguiente sección comienza en el compás 35 con la trompeta liderando al resto de las voces con tres ataques en Do, toda la orquesta comienza a seguir a la trompeta con las notas Do, Sol y Sib, esta sección se extiende hasta el compás 46 que termina con tres ataques que marcan la transición a la siguiente parte. Durante esta sección el número tres está presente tres maneras, son 3 ataques con 3 Do, solo se ocupan 3 alturas, y esta dividida en 2 partes de 6 compases, si dividimos 6 en 2 es igual a 3, y por último los 12 compases son 4 veces 3. En esta sección se establece la concreción de la estabilidad, y el número 3 va a potenciar esta activación del valor.

Simbólicamente la trompeta encuentra su voz, vence su miedo a ser escuchado, la pulsatividad y el tejido armónico se presentan de forma muy estable, la respuesta de la orquesta es seguir, es decir, ponerse al servicio de la voz de la trompeta, representando el escuchar y aceptar.

The image shows a page of a musical score for a symphony. The score is for a 4/4 time signature with a tempo of quarter note = 90. The instruments listed on the left include Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Clar. en Sib), Bassoon (Fag.), Trumpet (Trompa en Sol), Trombone (Trombón), Timpani (Timbales), Concert Snare Drum (Caja de concierto), Percussion (Perc.), Piano (Piano), Violin (Violín), Viola (Viola), Violoncello (Vcllo), and Contrabass (Cntrabajo). The score is annotated with dynamic markings such as *pp*, *mf*, *f*, and *mp*. A yellow box highlights the trumpet part, which includes the instruction "con valor". Three blue boxes highlight specific six-measure phrases in the trumpet part, corresponding to the description in the caption. The score also includes performance instructions like "cresc." and "gliss."

Fig.9. En amarillo la línea de la trompeta, en azul los 3 ataques repetidos 3 veces, en ver las 2 secciones de 6 compases.

La sección final se extiende desde el compás 47 al 50, en la cual la trompeta toca un Do con *gliss.* hasta un Do4 y luego termina con tres ataques en Do en tres registros de la trompeta. Este gesto melódico representa el valor y la determinación de la virtud de la flor, puesto que se necesita valor, a mi juicio para tocar esa nota tan aguda en la trompeta. En cuanto a la orquesta, la sección de los vientos toca el mismo gesto rítmico que la sección de cuerdas, esto simboliza la integración de los elementos, mientras la trompeta mantiene un Sol3. Este final representa la integración de los elementos expuestos

anteriormente que aterrizan en la nota Do, es decir, se asientan en la tierra, en armonía y satisfacción, la trompeta termina de tocar al final, después de todos, reafirmando la idea de valor, de sonar en el silencio de los demás. En relación a los instrumentos elegidos para el final, se piensa en la relación simbólica de los elementos de esta forma terminan todos los elementos en equilibrio, todos los elementos presenten en partes iguales, 3 tierra, 3 agua, 3 fuego y 3 aires.

The image shows a page of a musical score for orchestra, measures 47 to 50. The score is for various instruments: Flauta (Flute), Oboe, Clarinet in Bb, Fagot (Bassoon), Trompeta en Sib (Trumpet in Bb), Tromboni (Trombones), Timbales (Timpani), Caja del concierto (Concert Snare Drum), Pícasti (Cymbals), Piano, Violin, Viola, Violonchelo (Cello), and Contrabajo (Double Bass). The score is marked with dynamics such as *mf*, *f*, and *p*. The score is divided into four sections by colored boxes: a yellow box around the Trumpet part, a green box around the last three notes of the Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, and Piano parts, a blue box around the Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, and Piano parts, and a red box around the Violin, Viola, Cello, and Double Bass parts. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Fig.10. En amarillo la voz de la trompeta, en verde los últimos 3 sonidos de la orquesta, en celeste los elementos de aire, en azul los de agua, en rojo los de fuego y en café los de tierra

4.18 Clematis
Instrumento: Clarinete
Virtud: Presencia
Defecto: Indiferencia



Fig.11. Mandala de Clematis

Luego de componer Mimulus, pensé en componer una flor que estuviera en el otro extremo de los chakras, para experimentar con la escritura abstracta, por lo cual tomé la flor de Clematis que es aire. El ensamble instrumental de este mandala floral corresponde al ensamble grande de doce instrumentos.

El instrumento que representa a la flor es el clarinete y comienza primero con sonidos sutiles representando el mundo de las ideas, los sueños, lo etéreo , lo espiritual y mental. La autora describe a esta flor como: “le doy vida a mis sueños”, y tiene que ver con materializar nuestras ideas, dejar de estar en estos mundos sutiles y concretarlos, su código arquetípico nos enseña a materializar nuestra presencia en el mundo, de esta manera la narrativa de esta pieza tendrá como eje pasar de los sonidos sutiles y volátiles, representados por los elementos de aire y agua, para transformarlos en sonidos con cuerpo y presencia, representados por los elementos de fuego y tierra.

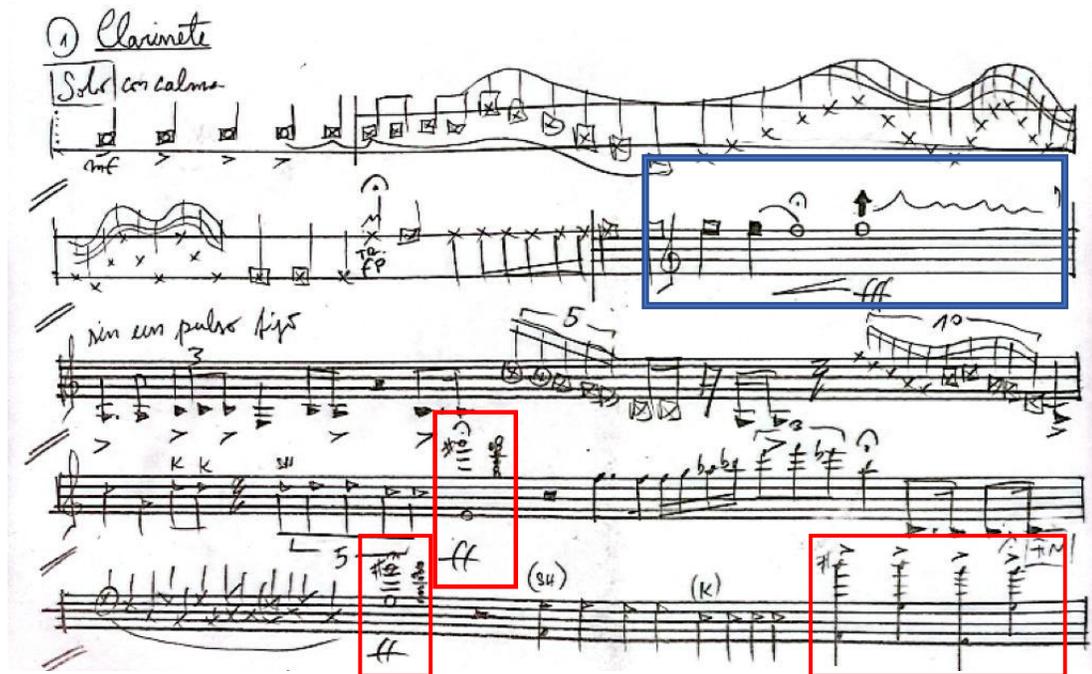


Fig.12 Solo inicial del clarinete, en azul la primera nota que se materializa y en rojo los multifónicos.

En este solo el clarinete comienza con sonidos eólicos, comienza con 4 impulsos de aire, el 4 es un numero que representa la materialización física y también hace alusión al 4 chakra. Podemos ver que no hay una pulsatividad definida, esto simboliza lo que no tiene forma, lo opuesto a lo material. El material sonoro desplegado en esta sección está constituido solo por sonidos de altura indefinida, con efectos percutivos o eólicos. La primera nota que logra definir el clarinete es el Fa2, representando la conexión con el cuarto chakra. En esta sección también aparecen 2 multifónicos que representan la expansión de la materialización, al final de la sección los multifónicos se intercalan en 4 ataques, representando la concreción de la expansión sonora.

En la segunda parte se suma la flauta el oboe y el fagot, también con sonidos sutiles que reafirman esta idea de volatilidad. Se eligen estos instrumentos debido a los elementos que representan, dos instrumentos de aire se mezclan con dos instrumentos de agua, lo que esta representando es el movimiento interno del clarinete, que se complementa con la sonoridad sin altura definida que marca el comienzo del solo anterior, en esta sección también no hay una temporalidad definida, los eventos se suceden y en base a eso se coordinan los instrumentos.

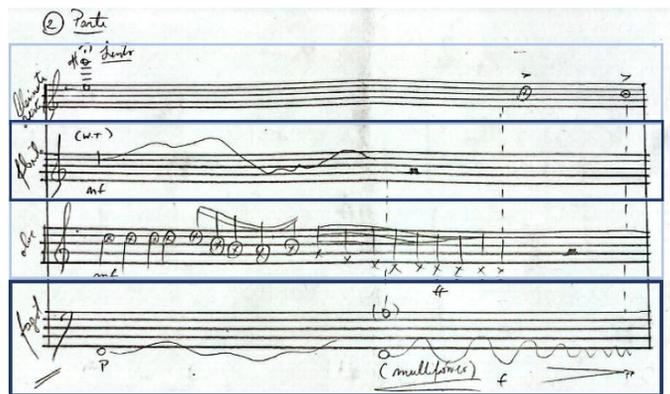


Fig.13 segunda sección, en azul los instrumentos de elemento agua y en celeste los de elemento aire.

Luego se suma el trombón y la trompeta a esta orquestación, un instrumento de elemento agua y uno de tierra, en este gesto organológico se simboliza como el primer acercamiento a la materialización de las ideas, cuando toca la trompeta coordina los eventos de los demás instrumentos. En ese momento el clarinete pasa de tocar sonidos de aire a sonidos con altura definida. Los instrumentos de agua hacen sonidos percutivos con sus instrumentos, hasta que se coordinan con el sonido de la trompeta, esto simboliza el efecto movilizador, de un tipo de sonoridad a otro.



Fig.14. En amarillo la entrada de la trompeta coordinando los eventos de los demás instrumentos, en azul elementos de agua .

En la tercera sección el clarinete queda junto al piano y a la percusión, se eligen estos dos instrumentos por sus elementos, esto es el piano aire y la percusión tierra. El piano comienza a imitar a la percusión (campanitas) esto está simbolizando como el aire es movilizado por la tierra. El clarinete comienza a sonar duplicando su voz, cantada y sonada, esta separación representa otra manera de materializar el mundo intangible, es decir, del aire a la voz humana, la otra voz del clarinete, la del clarinetista. Su escritura es proporcional y los eventos son organizados por el clarinete, este momento simboliza una aproximación como por efecto de la tierra el sonido se va materializando.

③ Ponte

Clarinet
(Hum)

Piano

cramp. Percussion
comp.

lento

mp f mp f

ppp

imita a las campanillas con cluster avanzado
los altavoces son piedad

en piano de ida
truen en arpa

ppp

truen con palas irregulares
variando los pedriscos

Fig.15. Tercera parte de clematis en azul las dos voces del clarinete..

En la siguiente parte el clarinete termina de interactuar con el piano y la percusión e interviene el oboe con el fagot, esto es un intentar desestabilizar el discurso del clarinete. El oboe interviene con multifónicos y el fagot con frullato.

Clarinet
(Hoo)

Oboe

Fagot

mp

mf

ff

mf f mf ff

Fig.16. En azul la intervención del oboe y en rojo el fagot.

En la cuarta parte el clarinete comienza un discurso musical en la cual va a mezclar los elementos expuestos previamente, esto es el multifónico, los elementos percusivos de altura indefinida, mientras esto transcurre, los instrumentos de aire se desplazan a través de módulos.

Handwritten musical score for a woodwind ensemble. The score includes parts for Clarinet, Flute, Oboe, Trompete (Trumpet), and Trombon (Trombone). Annotations include:

- Yellow boxes:** "lento" and "rápido".
- Blue box:** Surrounds the woodwind parts.
- Red box:** Surrounds the percussion parts.
- Green box:** Surrounds a section of the Clarinet part with the annotation "rápido y P siempre pulsos irregulares.".
- Blue text:** "lento" above the Clarinet part.
- Handwritten note:** "toca hasta el silencio del clarinete" on the right side.

Fig.17. En azul los módulos de altura definida y en rojo el fondo de altura indefinida, en verde la entrada de la percusión con el clarinete, en amarillo las indicaciones de velocidades

La idea de los módulos viene a representar la aleatoriedad del ritmo que se genera, como un fondo de altura definida y luego solo sonidos de altura indefinida, esto representa como los instrumentos de viento quieren influenciar al clarinete que se mantenga en los sonidos sin altura. En esta sección nos encontramos con el encuentro de 2 velocidades diferentes, el clarinete tiene una velocidad lenta y los vientos rápido, esto representa la idea de lo volátil como algo que transcurre velozmente y lo concreto que tiene su raíz en lo denso, representado por sonidos largos. El control de la sección esta guiada por el clarinetista puesto que los eventos se organizan en función de su velocidad.

Seguido de esto el clarinete vuelve a los sonidos percusivos al mismo tiempo que se suma la percusión. En esta parte se produce un dialogo el cual termina con el clarinete volviendo a tocar altura definida.

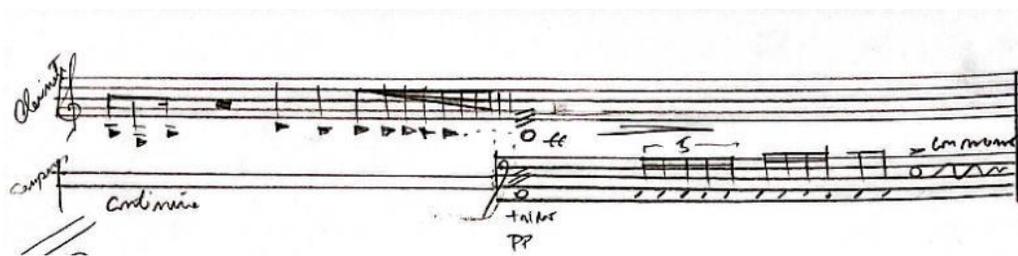


Fig.18. Dialogo entre el clarinete y la percusión.

En la quinta parte nos encontramos nuevamente con dos velocidades diferentes, sin embargo, la diferencia en las velocidades es más estrecha, entre un *Andante* y un *Alegro*, esto esta representando el acercamiento entre lo abstracto y lo concreto. Los módulos comienzan con los vientos y luego se suman las cuerdas por primera vez, las cuerdas comienzan percusivamente su intervención, citando al contraste generado en la sección anterior. Este gesto instrumental

simboliza la entrada a la sección en el que el clarinete comienza a cruzar de el mundo etéreo al mundo material.

Fig.19. En amarillo las diferentes velocidades, en azul los vientos y en rojo las cuerdas.

Esta sección termina con el clarinete mezclando la voz humana con la voz del clarinete, terminando en una Do3 tocado con diente en caña que provoca un efecto de fuerza e intensificación de los armónicos. El resto de los instrumentos se mantiene tocando sus respectivos módulos.

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Amor". The score is divided into several systems, each with a color-coded box highlighting specific instruments:

- Yellow box:** Clarinet part. The notation includes the words "Amor", "wonder comb", "lento", and "f". There are notes on a treble clef staff and a bass clef staff.
- Blue box:** Wind instruments (Flute, Clarinet, Trumpet, Trombone). The notation includes notes on treble and bass clef staves, with some triplets and dynamic markings.
- Red box:** Percussion and Strings. The notation includes notes on treble and bass clef staves, with dynamic markings like "Pizz" and "Allegro".

Other visible text in the score includes "Amor", "wonder comb", "lento", "f", "Pizz", "Allegro", and "que me unieron los brazos".

Fig.20. En amarillo las voces del clarinete, en azul los instrumentos de viento y en rojo la percusión y las cuerdas.

En la sexta parte comienza la transición de la parte abstracta que esta representada con la escritura manuscrita a la parte concreta que esta representada por la escritura tradicional. En esta transición el

clarinete comienza a elaborar un discurso citando todo el material musical desplegado desde el comienzo de la obra, primero comienza tocando junto a la flauta, luego se suma el oboe y el fagot, citando el inicio de la obra. Luego se suma la trompeta el trombón y el piano, para finalmente unirse las percusiones y las cuerdas. Durante esta transición el clarinete elabora diferentes frases sacadas del material desplegado y desarrollado anteriormente.

Fig.21. En amarillo el desarrollo del clarinete, en azul las entradas de los vientos y en rojo las percusiones el piano y las cuerdas.

Esta parte termina con la mezcla de la escritura proporcional con la escritura con compás definido, esto simboliza la culminación del paso del mundo abstracto al mundo concreto. Esta parte esta organizada por el clarinete, puesto que es el primero en tocar en el cifrado de 5/8, todos los instrumentos siguen al clarinete a la escritura tradicional, esto simboliza que todos los elementos, representados por los instrumentos, se sincronizaron en la realidad material, concreta.

Fig.22. Transición de la sexta a la séptima parte.

La séptima parte corresponde al desarrollo del mundo inmaterial a través de la bondad, es decir los instrumentos siguen al clarinete en el

lenguaje concreto que él propone. La orquestación está organizada en tres secciones: El clarinete toca la melodía que es la conclusión del desarrollo de la parte anterior que se desarrolla en un tejido contrapuntístico con la flauta, el clarinete y el oboe. Mientras esto ocurre una segunda sección entreteje un entramado rítmico entre la trompeta y el trombón, que se complementan con los *Pizz.* de las cuerdas. Y una tercera sección que se desarrolla con una melodía premonitoria que está en el fagot. Este tema premonitorio lo desarrolla el violín con la viola y el piano, luego lo desarrolla el clarinete con la flauta y el oboe, mientras que el fagot, la trompeta y el trombón y el piano dejan de tocar, esto simboliza el traspaso de la información de los vientos a las cuerdas, es decir, de lo abstracto a lo concreto.

The image shows a musical score for orchestra with various instruments. The score is divided into sections highlighted with colored boxes: blue for the first section, yellow for the premonitory theme and its development, red for the percussive section, and green for the double bass and percussion.

Fig.23. En azul la primera sección, en amarillo el tema premonitorio y su desarrollo, en rojo la sección percusiva, en verde el contrabajo y las percusiones.

En términos rítmicos hay un entramado que se teje entre la percusión y el contrabajo que se mantendrá hasta el final de la pieza,

Fig.24. Final de Clematis, en azul el primer tema, en amarillo el segundo tema, en rojo las cuerdas y los instrumentos que se suman a las cuerdas, en café los trinos y en verde la percusión con el contrabajo, en celeste el piano.

generando un efecto de movilidad en la pulsatividad, que primero se acelera y luego se descomprime, simbolizando que se está aterrizando, es decir las notas largas representan lo concreto.

La octava parte corresponde al final de la pieza, en la cual el clarinete va a terminar la elaboración de su discurso. Comienza con una melodía que está duplicada en el fagot y el trombón, esta melodía termina con un trino. El trino es un recordatorio de la parte abstracta,

que a pesar de tener altura definida, su ritmo es aleatorio. Luego el fagot con el trombón se suman a las cuerdas, las cuales generan un efecto de frenar el ritmo, de prolongar los sonidos hasta llegar al final. Cuando el fagot y el trombón se suman a las cuerdas, la flauta y el oboe repiten la melodía que canto el clarinete, al mismo tiempo que entra la trompeta haciendo un unísono con el clarinete, generando un contrapunto, esto representa la aceptación y reafirmación del clarinete. En relación al piano interviene en los últimos cinco compases generando un efecto de arco al subir y bajar sus alturas, este gesto armónico simboliza el aterrizar en lo concreto. Cuatro compases antes de terminar se genera un trino en todos los vientos, esto simboliza la integración de lo abstracto en lo concreto, de lo aleatorio a lo establecido. Finalmente los trinos se convierten en redondas, en notas largas representando lo concreto, que la idea aterrizo, se concreto y se pierde en el *pp* en la sutileza de la amplitud.

4.19 Rock Rose

Instrumento: Trombón

Virtud: CORAJE

Defecto: PÁNICO



Fig.25. Mandala floral Rock Rose.

Este es el tercer mandala floral que compuse, y corresponde al elemento de agua, esto quiere decir que el tipo de escritura que ocuparé es una mezcla de escritura tradicional y escritura abstracta y en cuanto a las altura predominará el Re al estar relacionado con el segundo chakra. Esta flor trata sobre el enfrentar los miedos paralizantes, el terror, el pánico, esos miedos profundos.

En la primera sección nos encontramos con el trombón haciendo la nota Re, simbolizando la activación del segundo chakra, este Re se convierte en la vocal “I”, este gesto representa la unión de las dos voces del trombón; la del instrumento y la del interprete, simbolizando el transito de lo sutil a lo material, la unión del mundo intelectual y la palabra materializada. La elección de la organología obedece a los instrumentos graves del ensamble, representando simbólicamente un subconsciente más profundo que mimulus, mandala floral con el que tiene mucha conexión, es por esta razón que comienza con tres ataques pulsativos.

Lento & tranquilo

Fig.26. Inicio Rock Rose, en azul los tres ataques.

Luego de esto el trombón comienza a realizar un gesto melódico que sube y baja, representa la inquietud, el comienzo de una crisis, de un miedo paralizante, en esta sección se suman a la orquestación la flauta, el oboe y el clarinete, con sonido de altura indefinida que obedecen a generar un efecto percusivo. De fondo se crea una capa de graves que marca cuatro pulsaciones, esto representa la diferencia con mimulus, en el sentido que va más profundo, avanza un peldaño más en la escala de intensidad del efecto movilizador.

Fig.27. En rojo los cuatro ataques de los instrumentos graves y en azul los instrumentos haciendo efectos percusivos y en amarillo el trombón.

En la siguiente sección el trombón toca acompañado del fagot y la percusión que se mantienen de la sección anterior, a esto se suman la viola y el violín, esto simboliza que en esta sección inicial se están explorando 3 dimensiones, 3 capas. Comienza con los más profundo hasta esta que representa lo más agudo. En cuanto al trombón, en esta sección sigue guiando a los demás instrumentos, generando un movimiento de su voz que se va incrementando, en la primera sección sube una segunda mayor, luego en la segunda sección sube una tercera menor, y en la tercera sube una 5ta, esto es la suma de los dos intervalos anteriores. (2+3=5)

Aquí comienza un solo de trombón tal como lo hace mimulus pero en este caso el trombón comienza con sonidos muy sutiles, incorporando por primera vez el uso de la sordina, esta sección simboliza el transito a la dimensión de terror.

The image shows a musical score for five instruments: Tbn. (Tuba), Fag. (Bassoon), Vln. I (Violin I), Vla. (Viola), and Perc. (Percussion). The score is marked with dynamics (mf, f, pp) and includes performance instructions such as 'gliss.', 'Molto Vibrato siempre irregular', and 'Slap Tongue aleatorio'. A yellow box highlights a section of the Tbn. part with the instruction 'Cada vez más animado' and 'Slap Tongue aleatorio'. Three red boxes highlight specific attack points in the Vln. I, Vla., and Perc. parts.

Fig.28. En amarillo el solo de trombón con sordina y en rojo los 3 ataques de las cuerdas y la percusión.

En la siguiente sección el trombón comienza a desarrollar su solo, esto representa el movimiento del mundo interior de Rock Rose, en un inicio esta acompañado por flauta y fagot, estos instrumentos se eligieron por su elemento, puesto que los tres son de agua. Luego se incorpora el clarinete aportando con el elemento aire, esto simboliza las ideas que comienzan a desestabilizar al trombón.

The image shows a musical score for four instruments: Tbn. (Tuba), Flauta (Flute), Clarinete (Clarinet), and Fag. (Bassoon). The Tbn. staff has a glissando line with a 'p' dynamic marking. The Flauta staff has a glissando line. The Clarinete staff has a series of downward-pointing arrows. The Fag. staff has a glissando line. There are blue boxes highlighting the Tbn. and Flauta staves, and a light blue box highlighting the Clarinete staff.

Fig.29. En azul el elemento agua y en celeste el elemento aire.

La siguiente sección es un desarrollo de la parte anterior en la cual al solo de trombón se suman el oboe y la trompeta, todos están haciendo sonidos sutiles sin altura definida, representando lo que no tiene forma,

The image shows a musical score for six instruments: Tbn., Flauta, Oboe, Clarinete, Fag., and Tpt. (Trumpet). The Oboe and Clarinete staves have markings that say 'Llaves y cólicos de forma aleatoria'. The Tpt. staff has a rhythmic pattern of 't k t k t k ...'. There are vertical dashed lines indicating specific points in the score.

Fig.30. Solo de trombón acompañado por sonidos sin altura definida.

En la siguiente sección los instrumentos de viento comienzan a hacer sonidos con altura definida, primero el trombón realiza un frullato sobre un sonido eólico, esto es seguido por el fagot y la trompeta, al mismo tiempo da la entrada a la caja. Seguido de esto el trombón toca tres sonidos con altura definida, el tercer sonido da la entrada a la flauta, luego entra el oboe y finalmente el clarinete. Estos instrumentos comienza un entramado contrapuntístico donde las alturas ocupadas son Mi y Re# que se transforman en trinos, estos trinos se transforman en sonidos frullato que termina en un *gliss.* descendente, este *gliss.* Primero es propuesto por el trombón quien primero realiza un gesto descendente y luego ascendente, pero es imitado en forma de espejo por los instrumentos de viento, primero tienen un movimiento ascendente y luego descendente.

The musical score for Figure 31 consists of seven staves. At the top, there are two annotations: "Slap Tongue aleatorio acelerando" and "Usa la sordina aleatoriamente". The Trombone (Tbn.) staff starts with a series of 'x' marks, followed by a wavy line representing a frullato. A vertical dashed line marks the beginning of the third sound of the trombone. A red box highlights the entry of the flute (Flauta) on the third sound of the trombone. The Flute staff has a dynamic marking of *pp* and a *gliss.* marking. The Oboe staff has a dynamic marking of *pp*. The Bassoon (Fag.) and Trumpet (Tpt.) staves have annotations: "Eolico Fr. lo más largo posible de una respirada". The Snare Drum (Redob.) staff has a dynamic marking of *pp* and an annotation: "Toque desde afuera del parche hacia el centro".

Fig.31. En rojo la entrada de la flauta al tercer sonido del trombón

The image shows a musical score for a symphony orchestra, measures 28-31. The score includes parts for Trombone (Tbn.), Flute (Fl.), Oboe, Clarinet, Violin I (Vln. I), Viola (Vc.), and Snare Drum (Redob.). Measure 28 is highlighted in yellow, showing a glissando in the Trombone part. Measures 29-31 are highlighted in blue, showing glissandos in the Flute, Oboe, and Clarinet parts. Measure 31 is highlighted in red, showing the entry of the Violin I and Viola parts with a glissando. A 'Slap Tongue Aleatorio siempre f' section begins at measure 31.

Fig.32. En amarillo el gesto del trombón, en azul el gesto imitativo de los vientos, en rojo la entrada de las cuerdas.

Luego entra el violín con el violoncelo en el momento en el que el trombón comienza a realizar sonidos aleatorios, este gliss. Este gesto da el inicio a la siguiente sección, en la cual por primera vez aparece un cifrado, esto representa la organización del cuestionamiento interno que se está generando, esta sección es una transición al mundo interno del trombón. La sección inicia con el trombón, la trompeta y la percusión tocando al mismo tiempo, esto simboliza la conexión de la trompeta con el trombón puesto que ambos son flores amarillas que representan el miedo, es decir, simbólicamente el trompeta se identifica con el trombón. Mientras tanto se genera un fondo generado por la viola y el contrabajo. Esta parte esta hecha en base al sentido de arsis y tesis, el trombón genera un movimiento y el resto de los instrumentos responden con un gesto armónico de tensión. Luego vuelve a repetir este gesto, ahora el trombón es acompañado por la trompeta y el piano, en esta transición el trombón queda solo y

comienza el viaje interior, luego es acompañado por el piano escrito de forma modular.

Fig.33. En azul movimiento de Arsis, en rojo el movimiento de tesis, en amarillo la melodía del trombón y sus imitaciones.

Luego el trombón comienza a interactuar con los instrumentos que se comienzan a sumar paulatinamente, primero el piano, luego la flauta con el contrabajo, si vemos los elementos de estos instrumentos, podemos ver como se queda el agua con el aire, esto simbólicamente transporta al trombón al mundo sutil, luego la flauta y el contrabajo son agua y fuego, que entran a interactuar en equilibrio, luego entra el violoncelo, aportando el elemento tierra que es el elemento que faltaba para que estén todos presentes.

Tbn. *gliss.* *gliss.* *gliss.* *gliss.* *gliss.*

Plat.

Fig.34. Comienzo del solo que representa el mundo interno del trombón.

Toque sin tiempo definido y con Cress. en cada nota cada vez más lento hasta el calderón.

39

Tbn. *ff*

Fl. *ff*

Pno. *p* Siempre Pedal

Cb. *p*

Plat. *f*

Usa la sordina aleatoriamente

Sigue al trombón siempre rápido manteniendo el ritmo

46 Toque con libertad rítmica. Puedes repetir notas.

Slap Tongue Aleatorio

Tbn. *mf*

Fl. *mf*

Pno. *p*

Vc. *p*

Cb. *p*

Usa la sordina aleatoriamente

Fig.35. En azul las entradas del piano, percusión, flauta, contrabajo y violoncelo.

Durante esta sección el trombón toca la sordina de forma aleatoria, y toca las duraciones de las notas también de forma libre, esta libertad representa la conexión del interprete con lo que sonoramente está pasando, en vista que es esa aleatoriedad la que está organizando los

eventos, además sitúa a la música con el espacio en el que se está montando la obra en vista de como las condiciones ambientales del interprete afectan su interpretación.

The image shows a musical score for four instruments: Tbn. (Tuba), Oboe, Vc. (Violoncello), and Cb. (Contrabajo). The Tbn. part has a gliss. marking. The Oboe part has a blue box around its entry point, which is marked with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The Vc. and Cb. parts have long, sustained notes with gliss. markings.

Fig.36. En azul la entrada del oboe.

Luego el trombón desarrolla un discurso en la cual toca tres ataques rítmicos sin altura definida que organiza los eventos de los demás instrumentos. Primero marca organiza la entrada de la trompeta marca un cambio en el violoncelo y contrabajo. Luego marca la entrada del oboe y marca el cambio de modulo del piano, finalmente marca el final de la sección ahora con cuatro ataques, simbolizando el cambio de estado del miedo, primero se presenta como algo indescifrable y ahora se comienza a materializar.

The image shows a musical score for six instruments: Tbn., Oboe, Tpt., Pno., Vc., and Cb. The Tbn. part has three red boxes around its attacks. The Oboe part has a gliss. marking. The Tpt. part has a gliss. marking. The Pno. part has a gliss. marking and an Acelerando marking. The Vc. and Cb. parts have gliss. markings. The score includes dynamic markings like mf, f, and ff, and a section marked 'Mezcla S.T. con sonidos aleatorios'.

Fig.37. En rojo los ataques del trombón.

En el caso del piano toca de forma aleatoria, esto representa la idea de lo irracional que se vuelve presente, como señal que se está al borde del abismo, al borde del terror. Para pasar de una parte a la otra el trombón debe tomar todo el aire que pueda lo más rápido posible, de esta forma la siguiente sección se organiza en función del resultado de esta acción.

En la siguiente sección se encuentra el clímax de la obra, donde se ilustra el pánico, el terror esto se refleja simbólicamente en la manera de tocar los instrumentos, en la gestualidad técnica que sonoramente generan un caos, . La organización de esta parte esta supeditada a la duración del trombón, cuando este deja de sonar, la percusión tiene la indicación de dar tres golpes con la caja y el crash. El resto de los instrumentos tienen la indicación de tocar siempre generando una gran densidad sonora hasta que escucha los tres golpes de la percusión. Al finalizar esta parte el trombón comienza a procesar ese terror, primero queda sin voz, solo mueve su sordina, este silencio representa el terror paralizante que mayormente moviliza esta flor.

Fig.39. Solo de trombón en el que queda sin voz.

elaboración de su discurso desde lo más sutil del instrumento hasta el sonido eólico, los vientos orquestan esta parte acompañando con sonidos eólicos y percutivos de altura indefinida. La sordina se esta ocupando aleatoriamente, esto simboliza la conexión entre el interprete y la flor, el mueve según va sintiendo. Luego vemos que utiliza la silaba “I” citando el inicio de la pieza, esto simboliza un estado de conexión con el pasado, recordando para poder encontrar el valor que le permita salir de su estado paralizante. Durante esta sección la percusión va tocando el crash raspándolo con la punta de la baqueta, esta acción la repetirá cuatro veces durante el desarrollo de esta sección simbolizando la materialización por efecto del número cuatro.

The image shows a musical score for a section titled "S.T. Aleatorio" on page 9. The score includes staves for Trombone (Tbn.), Flute (Fl.), Oboe (Oboe), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Violin (Vc.), Cello (Cb.), and Percussion (Perc.). The Trombone part has the instruction "Usa la sordina aleatoriamente". The Oboe part has the instruction "Sonido de llaves y viento aleatorio". The Percussion part has a yellow box around the "mf" dynamic marking with an arrow pointing to the right.

Fig.41. El trombón y los instrumentos de viento haciendo sonidos de altura indefinida, en amarillo la acción del platillo.

Fig.43. En rojo escritura de altura aleatoria de las cuerdas en amarillo los el frullato imitado por la trompeta y el platillo.

En la siguiente sección el trombón realiza tres sonidos, en conexión con Mimulus y la materialización de la energía, comenzando desde la vocal “I” hasta el sonido, este gesto esta en relación con el inicio de la pieza y la sección anterior al clímax. Estos tres momentos se conectan por la mezcla del sonido vocal con el sonido del trombón, en la primera parte aparece el sonido del trombón que va a la vocal y luego vuelve el trombón, en la segunda parte comienza con el sonido del trombón y termina en la vocal, y en esta sección comienza con la vocal y termina con el trombón, este gesto simboliza la integración de las 3 posibilidades de esas combinaciones y alude a que ahora el instrumento vuelve a su centro, a su sonido, su voz, su estabilidad.

Fig.44. En la imagen se muestran los tres momentos que ocupan “i”.

Durante esta sección las cuerdas forman un fondo de alturas semi aleatorias, con trémolos que provocan una sensación de tiempo liso²³, sin una pulsatividad fija, los trémolos tienen indicación de variar su velocidad por lo cual se genera una poliritmia que acentúa de mayor manera esta idea. Los vientos comienzan a apercer en forma gradual, partiendo primero la flauta imitando al trombón, luego comienza un gesto melódico que se va repitiendo. Este gesto es una cita a la parte que transita al $3/4+1/8$, puesto que representa el transito a lo concreto, al tiempo liso, que es de lo que se trata esta sección. Este gesto es presentado por el oboe, luego lo sigue el clarinete, el fagot, y la trompeta. En ese momento se entreteje un contrapunto con el trombón que comienza un gesto melódico con libertad rítmica. Este gesto de libertad es imitado por los instrumentos de viento, simbolizando la aceptación y aprobación del trombón. Finalizando esta sección comienza una aceleración, esta precipitación representa la acumulación del coraje en el mundo sutil que se concretizará en el final. Durante esta sección vemos la simbología del tres en las percusiones con tres golpes de platillo y luego tres trémolos. Las cuerdas comienzan a retornar a la escritura tradicional, símbolo también de la transición al mundo concreto. Primero cambia el contrabajo, luego el violoncelo, la viola y finalmente el violín, en este gesto se representa la llegada a lo concreto desde las profundidades del subconsciente, representado por los instrumentos graves. En relación al piano este entra en la transición de las cuerdas junto a la

²³ Definición de Boulez, que diferencia el tiempo liso o espacio sin una cuenta, del estriado que tiene una cuenta pulsativa. (Giardina, 2005)

viola. Esta sección finaliza con un gesto armónico descendente que simboliza la llegada al mundo concreto.

The image displays a page of a musical score for an orchestra, spanning measures 86 to 98. The score includes parts for Tbn., Fl., Oboe, Cl., Fag., Tpt., Pno., Vln., Vla., Vc., Cb., Plat., and Perc. The score is annotated with colored boxes: yellow boxes highlight the three initial strikes of the piano; blue boxes indicate imitative gestures in the wind instruments; red boxes mark the entries of the string instruments; and a green box highlights the piano's entry. Performance markings include 'Lento con calma', 'molto accel.', and 'Toque con libertad rítmica'. Dynamics such as *pp*, *p*, and *mf* are also present.

Fig.45. En rojo las entradas de las cuerdas, en azul el gesto imitativo de los vientos, en amarillo la simbolización de los tres golpes y en verde la entrada del piano.

En la sección final tenemos un cifrado de 4/2 que representa el mundo material, que se está representando a la vez por la gestualidad del ritmo que cada vez es va más lento, simbolizando el aspecto concreto

de la materia, esta idea es reforzada por las dinámicas que terminan en un fortísimo, simbolizando la idea de presencia y de valor, de coraje. En relación a las alturas el trombón despliega una gestualidad melódica que comienza con un Re², el cual es apoyado por el piano el violín, la viola y el violoncelo, mientras que el contrabajo y el fagot están haciendo un Mi, esta representa la activación del chakra 2 y chakra 3, lo que simboliza un equilibrio entre el agua y el fuego, un equilibrio en el mundo emocional, que permite concretar el coraje que triunfa sobre el miedo, en términos armónicos esta sección se mueve en la armonía de Mi^{7#13}, esta sonoridad simboliza el subir desde las profundidades del Re, los movimientos melódicos de los vientos y cuerdas están en Mi lidio. La pieza concluye con cinco ataques que son remarcados por toda el ensamble, estos están agrupados en 2 ataques dobles y uno largo, es decir tres ataques que cierran la activación, esta idea de tres símbolos que cierran son extraídas de las ceremonias de Reiki.

null.
Con Coraje

98 13

The image shows a page of a musical score for the piece 'Rock Rose'. The score is for a full orchestra and includes parts for Tbn., Fl., Oboe, Cl., Fag., Tpt., Pno., Vln. I, Vla., Vc., Cb., Plat., Perc., and Redob. The music is in 4/4 time and features a dynamic range from *f* to *ff*. Three specific attacks are highlighted with yellow vertical bars at measures 100, 101, and 102. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The tempo is marked 'Con Coraje'.

Fig.46. Final de Rock Rose, en amarillo los tres ataques.

4.20 Impatiens

Instrumento: Viola.

Virtud: Paciencia.

Defecto: Impaciencia.



Fig.47. Mandala Floral Impatiens

Esta es la cuarta flor que compuse, y el primera que elegí de los ensambles pequeños. En cuanto comencé a estudiar la flor me llamó mucho la atención su relación con el número cinco²⁴, decidí asignarle cinco instrumentos. Estos instrumentos son violoncelo, trompeta, trombón y percusión, que está formada por Crash 19”, tres timbales afinados en Re, La y Re2, y una caja de 14” de madera con bordona. Estos instrumentos son elegidos en base²⁵ a su timbre y registro, la viola empasta mejor con el violoncelo y la trompeta con el trombón, la percusión sirve como un puente entre ambas configuraciones.

Este mandala floral representa la paciencia como virtud y la impaciencia como defecto. El ritmo de Impatiens en su polaridad negativa quiere que todas las cosas pasen a su ritmo, sin respetar la velocidad de los demás, cuando está en su polaridad positiva, se adapta al ritmo de los demás motivado por el amor y la bondad. La viola es el instrumento que encarna esta flor, el elemento es el fuego que se relaciona con el chakra 3 y la nota Mi.

La pieza inicia con un *tutti*, la viola comienza tocando la nota Mi, simbolizando la activación del tercer chakra, el trombón con la

²⁴ Se cita en la referencia 17, pág. 46.

²⁵ En el capítulo 3.3 Creación de los ensambles instrumentales, se explica el criterio de elección de los instrumentos.

trompeta están tocando Re, puesto que el elemento del trombón es agua, se refuerza esa idea con la trompeta, activando también este segundo chakra, y el contrabajo toca la nota Do, simbolizando la activación del chakra uno. En relación a la temporalidad, esta es de tiempo liso simbolizando el mundo abstracto, en esta primera sección la viola cae a un segundo ataque en la nota Re, que es acompañada por el resto del ensamble que comienza a silenciarse de a uno, primero los platillos con el trombón, luego la trompeta y finalmente el violoncelo. Este gesto orquestal simboliza la introducción al mundo interno de la viola, a los planos sutiles.

Lento con calma
Libre sin tiempo

The musical score consists of six staves. The top staff is Viola (bass clef), followed by Violonchelo (bass clef), Trompeta en Sib (treble clef), Trombón (bass clef), Platillos (percussion clef), and Percusión (percussion clef). The tempo is 'Lento con calma' and the time signature is 'Libre sin tiempo'. A vertical dashed line is placed between the second and third measures. To the left of this line, the dynamic marking is *pp*. To the right, it is *mf*. The Viola part has a second attack on the note Re (D4) after the dynamic change. The other instruments also show a dynamic shift at this point.

Fig.47. Comienzo de Impatiens.

En esta nota Re que cae la viola se mantendrá durante la mayor parte de la pieza, simbolizando la paciencia que debe tener hasta volver nuevamente al Mi, a partir de esta idea la viola sostiene este Re por un periodo prolongado, simbolizando la calma, la quietud mental, la cual comienza a ser perturbada por el resto de los instrumentos del ensamble. Primero interviene el violoncelo con un *gliss.* descendente

Fig.48. En rojo la voz de la viola y en amarillo las intervenciones.

el cual es seguido por la percusión, luego el trombón imita el gesto del cello y aparece la trompeta con sonidos percutivos de altura indefinida que son acompañados por la percusión. Luego interviene la percusión con dos elementos, el saltillo inverso y el seisillo de corchea, estos son elementos premonitorios que se desarrollarán durante la pieza.

Mientras la viola se mantiene haciendo el Re, el resto del ensamble entra una sección en la cual el tiempo es estriado, simbolizando la llegada a lo concreto, al mundo material, este mundo concreto va a un ritmo diferente que Impatiens, lo cual comienza a perturbar la estabilidad de la viola y comienza a moverse, influenciada por el resto de instrumentos del ensamble. El inicio de esta sección esta marcada con un gesto melódico del trombón con cuatro notas (Re, Reb, Do y Si) de forma descendente y luego ascendente, este gesto es citado por la trompeta, pero con el movimiento contrario. La razón des este movimiento melódico guarda relación con la forma del tallo de la flor que es un hexágono, este es formado por la presión que ejerce sobre si misma producto de su rápido crecimiento. Este elemento hexagonal se representará en los intervalos que en su escritura formen complementariamente el hexágono.



Fig.49. De izq. A derecha, tallo de Impatiens, hexágono que se forma y hexágono dividido en dos.

The image shows a musical score for a 4/4 section with a tempo of 56. The instruments listed are Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Tromboni (Tbn.), Platillos (Plat.), Percusión (Perc.), and Redobles (Redob.). The score includes dynamic markings such as *mf*, *p*, *pp*, and *gliss.*. Annotations include blue hexagons around the Tbn. and Perc. parts, a red box around a five-note phrase in the Tpt. part, and a yellow box around a rhythmic pattern in the Perc. part.

Fig.50. En azul utilización del hexágono en las intervenciones del ensamble, en amarillo el ritmo circadiano y en rojo las 5 notas.

En la sección final del 4/4 vemos como la viola comienza a moverse, este gesto representa el comienzo de la impaciencia. En este tramo vemos como la trompeta realiza una frase de cinco notas que citada después por el violoncello, en ese momento comienza el movimiento de la viola. En cuanto a la percusión comienza un saltillo inverso en los timbales que representan el ritmo circadiano, representan la precipitación de la velocidad del corazón cuando nos impacientamos, de esta manera la rítmica de la percusión se vuelve cada vez más rápida, esta es una cita al elemento premonitorio utilizado en la primera sección.

The image shows a musical score for a 2/4 time signature. The parts are:

- Vla. (Viola):** Three measures of glissando (gliss.) markings, highlighted in red.
- Vc. (Violoncello):** Starts with a tremolo (trémolos) marked *mp*, then moves to *sul pont.* (sul ponticello).
- Tpt. (Trumpet):** A sixteenth-note figure marked *mf*, highlighted in blue.
- Tbn. (Trombone):** Starts with a glissando, then a sixteenth-note figure marked *mf* with a '6' above it, highlighted in blue.
- Plat. (Platillo):** No notation.
- Perc. (Percussion):** A rhythmic pattern starting with a sixteenth note, followed by a triplet (3) and a quintuplet (5), marked *mf* and *f* respectively, highlighted in yellow.
- Redob. (Snare Drum):** No notation.

Fig.51. En azul la utilización del hexágono, en amarillo la precipitación rítmica de la percusión en rojo el movimiento de la viola

En la siguiente sección comienza la precipitación rítmica de todo el ensamble, marcado por un *Allegro* en 2/4 que comienza con el trombón y la trompeta desarrollando un discurso musical en base al movimiento de cinco notas que se expuso en la sección anterior (Fig.50.) mientras que la viola con el violoncelo realizan trémolos sobre las notas de Re y Lab, generando una tensión en la armonía, en esta sección la viola se impacienta y termina completamente sacada de su estado de equilibrio. En cuanto a la percusión comienza a precipitar el ritmo con figuras cada vez más pequeñas, comienza con un seisillo de corchea citando la primera sección, luego intercala con septillo de corchea, repite esta frase y luego comienza a precipitar el ritmo haciendo 7, luego 8, 10, 12 y finalmente 16 figuras por compás

para terminar en un trémolo. Luego del desarrollo de los bronce comienza el desarrollo de las frases de cinco notas el cello y finalmente la viola, esto simboliza que la viola se está dejando llevar por la influencia de su entorno. Mientras esto ocurre los bronce potencian este efecto con blancas con tremolo que terminan en un gliss. con frullato, este gesto es una cita al trémolo de las cuerdas al inicio de la sección. En relación a las alturas estas se mueven sobre la armonía de Redis7, en vista de la enorme tensión que se genera por sus dos tritonos (Re-Lab y Fa-Si) los cuales van apareciendo como ejes en el desarrollo de la frase de cinco notas.

The image displays a musical score for a section titled "Allegro" with a tempo of $\text{♩} = 122$ and the instruction "Cada vez más agitado". The score is divided into several systems. The first system includes parts for Viola (Vla.) and Violoncello (Vc.). The second system includes parts for Trompa (tr.) and Trombón (trbn.). The third system includes parts for Platillo (Plat.), Percusión (Perc.), and Redoble (Redob.).

Key features of the score include:

- Yellow highlights:** Indicate sections with tremolos (trémolo) in the Viola and Vc. parts, and a glissando (gliss.) in the Perc. part.
- Blue highlights:** Indicate the development of five-note phrases in the Vc. and trbn. parts, and a section with a glissando (gliss.) in the trbn. part.
- Green highlight:** Encloses the entire Perc. and Redob. parts, showing the development of the percussion.

The score also includes dynamic markings such as *mf*, *f*, *mp*, and *ff*, and performance instructions like "accel." and "Cada vez más agitado".

Fig.52. En verde el desarrollo de la percusión, en azul el desarrollo de las frases de cinco notas y en amarillo las frases con trémolo.

La siguiente sección es el solo de viola, que comienza a manifestar todo el movimiento que tiene acumulado, toda la presión que se generó en la sección anterior. Primero continúa desarrollando las frases de cinco notas variando su timbre tocando *sul pont.* Luego comienza una sección con escritura aleatoria controlada, esta sección es el clímax de la pieza, el momento en el cual la viola y el violista

expresan su impaciencia convirtiéndola en un aislarse por que los demás no van a su ritmo. El cambio de escritura representa que se está en un estado de emocional, donde no es tan importan la altura o el ritmo como la intensidad de cada nota tocada.

Solo de Viola

sul pont.

Vla. *ff*

Plat. *ff*

Redob. *ff*

Moviendo el arco rápido y fuerte con desesperación. sul tasto de forma aleatória

Alarga el calderón de forma libre

Varía la velocidad del arco tomando la referencia escrita sin embargo puedes variar dependiendo de lo que sientas

Fig.53. Solo de viola.

En la siguiente sección la viola comienza a desplegar un gesto armónico percutivo que representa un volver al mundo material, representado por el cifrado 4/4, desestabilizado, removido. La viola comienza junto con la percusión, luego entra el cello tocando octavas, haciendo un intervalo de 5ta ascendente luego de 3era menor descendente, como un recordatorio de la idea del hexágono, este material resulta ser premonitorio. En cuanto a los bronce estos entran en un compas de cifrado 3+5/4, simbolizando un estado distinto al de

la viola, un estado que no está removido en la misma frecuencia, pero está cerca. Los broncees junto a la percusión marcan la entrada a la nueva sección.

The image shows a musical score for a section in 4/4 time, marked 'Andante' with a tempo of quarter note = 79. The score includes staves for Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Trompa (Tpt.), Trombón (Tbn.), Platillo (Plat.), Percusión (Perc.), and Redoblado (Redob.). The Viola part starts with a dynamic of *mf* and includes a box highlighting a passage with a triplet and glissando markings. The Vc. part also has a box highlighting a similar passage. The Perc. part starts with a dynamic of *p* and includes a box highlighting a triplet. The Tpt. and Tbn. parts have a box highlighting a triplet. The Redob. part has a box highlighting a triplet. The score is marked with dynamics *mf*, *f*, and *p*. The tempo is marked 'Andante' with a quarter note equal to 79. The time signature is 4/4. The score is numbered 7 in the top right corner.

Fig.54. En amarillo los broncees con la percusión, en azul el tema premonitorio del violoncelo.

En la siguiente sección el ensamble completo toca en 4/4 simbolizando que todos están en el mismo plano concreto, la viola comienza a tocar frases en ritmo de seisillo de semicorchea, mientras que el resto del ensamble tienen gestos melódicos lentos, esto simboliza que el ritmo acelerado de la viola no logra sintonizar con

el ritmo más lento del resto del ensamble, lo que comienza a provocar una precipitación en el ritmo tocando fusas y en las alturas tocadas por la viola pasando a una escritura aleatoria, lo que simboliza la entrada a un plano más sutil, al mundo interior de la viola.

The image shows a musical score for a chamber ensemble. The instruments listed are Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Plate (Plat.), Percussion (Perc.), and Snare Drum (Redob.). The score is written in 4/4 time. A red box highlights a section in the Viola part where the notation changes to a more complex, aleatoric style, with a tempo marking of 4+4 and a dynamic of *f*. A yellow box highlights imitative themes in the Viola, Vc., Tpt., and Tbn. parts. A blue box highlights rhythmic accelerations in the Percussion and Snare Drum parts. A text box in the upper right of the red box contains the instruction: "Manten la posición del último acorde escrito y sigue la barra de forma aproximada sobre la trastierra." The score includes various dynamics such as *p*, *f*, *mp*, and *mf*, and includes performance markings like *gliss.* and *tr.*

Fig.55. En rojo en cambio de escritura, en azul las precipitaciones rítmicas y en amarillo los temas imitativos.

El movimiento de la viola es acompañado por la percusión, la cual comienza a precipitar el ritmo tocando figuras rítmicas cada vez más pequeñas, de una cuartina a un cinquillo de semicorcheas, saltillos luego saltillos de fusas, terminando con fusas y tresillos de fusas. Este final tiene este gesto rítmico de frenar la aceleración puesto que en la siguiente sección hay un dúo de percusión y viola, la percusión comienza tocando saltillos que se comienzan a acelerar a medida que avanza la sección por lo cual no puede comenzar muy rápido.

Fig.56. En amarillo temas imitativos, en azul las precipitaciones rítmicas, en rojo el final de los temas imitativos y en verde el final de la percusión.

En relación al cello, la trompeta y el trombón, mientras la viola y la percusión comienzan la precipitación, estos generan un entramado contrapuntístico con temas imitativos lentos con una pulsatividad irregular, generando un contraste con la viola y la percusión, estos temas convergen en una blanca con trémolo que marca el final de sección con un *gliss.* ascendente, que genera una tensión que decanta en el dúo de viola y percusión. En relación a las alturas de los temas imitativos estas son sacadas de el tema que presenta el trombón, ocupando las notas Lab, Re, Do y Sib.



Fig.57. Tema del trombón.

Luego la trompeta la imitación de tema transportado una segunda mayor ascendente.



Fig.58. Imitación de la trompeta

A continuación se aparece la imitación que comienza con la inversión del intervalo de la imitación de la trompeta, imitando el mismo melódico descendente al final.



Fig.59. Imitación del Violoncelo.

Al final de la sección los temas se tocan en tresillos de blancas permutando las notas Re, La y Mi. Estas notas representan los elementos de Agua (Re) y Fuego (Mi) que son las notas en las cuales la viola se está teniendo este transito. La nota La en un conector simbólico de ambos elementos.

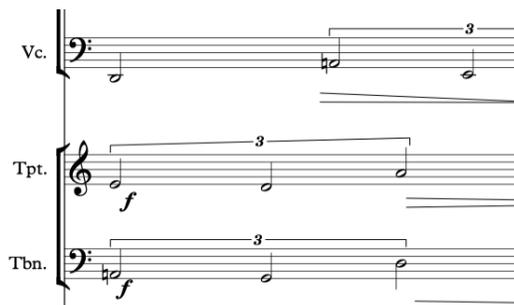


Fig.60. Final de los temas imitativos

En la siguiente sección se da lugar un dúo de viola y percusión. Los instrumentos tienen una escritura proporcional que simboliza el mundo interior, en esta parte los interpretes deben tomar decisiones, en el caso de la percusión debe manejar el pulso muy atento a la viola para que logren llegar coordinados al final. Esta gesto orquestal esta basado en los elementos, puesto que la percusión de elemento tierra simbólicamente pretende aterrizar el mundo abstracto de la viola, que vuelva al mundo material.

20^o-25^o 9

Vla. *f* Gliss. aleatorio

Vc.

Plat. Cada vez más rápido y fuerte

Perc. 20^o-25^o

Redob.

Toca sin repetir acelerando

Puedes repetir cada letra las veces que quieras dentro del tiempo establecido. Aplica el calderón solo para pasar de una letra a la otra

Fig.61. Dúo de viola y percusión.

La viola debe elegir cuantas veces repetirá cada letra, esto es para involucrar al interprete en los momentos de abstracción de la viola. La viola constantemente va al mundo abstracto puesto que producto de su impaciencia, prefiere evadir la realidad.

En la siguiente sección veremos como la viola logra pasar de estar desequilibrada a su centro. En el inicio nos encontramos con la cifra 2/4 que nos indica que regresamos al mundo concreto, la viola comienza con un *gliss.* descendente que simboliza el aterrizar. La viola comienza a tocar fusas citando la letra A de la sección anterior con un desarrollo que incorpora cinquillo de fusa, esto desarrollo es seguido por el resto de instrumentos que intervienen con un sentido imitativo. El cello imita a la viola tocando fusas, la primera frase rítmica de la caja es imitada por el trombón y luego por la trompeta. En cuanto a la rítmica se genera un efecto de precipitación en el ensamble guiados por la viola, sin embargo la viola al contrario del ensamble comienza a contener el ritmo simbolizando que está superando el descontrol generado por la impaciencia.

Esta última sección esta dividida en cuatro partes de cinco compases, esto simbólicamente representa la materialización(número 4) de la flor (número 5).

Fig.62. Primeros 5 compases, en rojo la viola, en verde el violoncelo y en amarillo las imitaciones.

En los siguiente cinco compases la viola comienza a tener espacios de silencio, estos simbolizan la voluntad de detenerse y reflexionar, de no seguir ciegamente al resto. Mezcla el material sonoro expuestos en las secciones anteriores citando los acordes tocados con cuerda aleatoria, terminando con una precipitación rítmica de cinquillo de fusa, sin embargo el último compás esta en silencio, lo que simboliza la meditación. Este silencio se mantiene hasta el sgundo tiempo del primer compás del tercer gurpo de cinco compases. El resto de los intrumentos mantiene su sentido imitativo, el violoncelo imita rítmicamente a la viola, pero imita el gesto melódico del trombón. A partir del cuarto compás imita la gestualidad tecnica de la viola tocando las cuatro cuerdas, primero con seisillo de semicorchea terminando en fusa, y luego con quintillo de semicorchea terminando en tres corcheas, este gesto representa la influencia positiva que tiene la viola aportando a que la gestualidad sea cada vez más lenta. La trompeta cita el tema premonitorio que toca el violoncello luego del primer solo de viola, este gesto simbólico, le recuerda a la viola el mundo concreto, y termina con un final precipitado. Las percuciones se mantienen tocando frases rápidas.

Fig.63. Segunda sección de 5 compases, en rojo la viola, en amarillo las imitaciones, en verde la percusión, en celeste el tema premonitorio y en azul el gesto influenciado por la viola .

Durante la tercera sección de cinco compases la viola comienza con la repetición de la frase de los dos cinquillos, seguido de un silencio, luego comienza a contener el ritmo, primero dos seisillos de semicorchea, luego un cinquillo de semicorchea, dos semicorcheas, una negra con punto y finalmente una blanca. El violoncelo mantiene su carácter imitativo mezclado los gestos musicales anteriores con figuras irregulares que simbolizan el desequilibrio. En el cuarto compás el cello cita al trombón que hace este gesto en el quinto compás de la primera sección, esto simboliza que está en sintonía con los instrumentos de bronce terminando en fusas que precipitan el ritmo. Los bronce comienzan una transición del sonido de altura definida a sonidos percusivos, esto simboliza como el elemento desestabilizador, al calmarse la viola, los hace desaparecer paulatinamente. La percusión se centra en la caja, la sección inicia con un *fortísimo* manteniendo la velocidad de sus figuras rítmicas sin

embargo en sus dinámicas aparece el *diminuendo*, esto simboliza la pérdida de fuerza de la percusión sobre la viola.

The image shows a musical score for five measures across several instruments. The Viola part (top staff) is highlighted with a red box, showing a melodic line starting with a forte dynamic and ending with a *gliss.* The Violoncello part (second staff) is highlighted with a blue box, showing a melodic line starting with a forte dynamic and ending with a *pianissimo* dynamic. The Trompete (Tpt.) and Tromboni (Tbn.) parts are highlighted with yellow boxes, showing rhythmic patterns and imitations. The Percusión (Perc.) and Redobles (Redob.) parts are highlighted with green boxes, showing rhythmic patterns and imitations. The score includes dynamics such as *ff*, *mf*, *f*, and *mp*, and includes the instruction 'Slap Tongue aleatorio' for the Percusión part.

Fig.64. Tercera sección de cinco compases, en rojo la viola, en azul el violoncelo, en amarillo las imitaciones y en verde las percusiones.

En la cuarta sección de cinco compases la viola comienza a desarrollar una melodía que comienza a *rall.* este gesto rítmico simboliza el aterrizar al mundo concreto. En relación a las alturas comienza con un Si que comienza a descender hasta llegar a una bordadura de Mi, esto representa la preparación para retornar a la calma. En relación al violoncelo, este termina la cuartina de fusa desarrollada en la sección anterior, y en el segundo y tercer compás toca un Re con trémolo terminando en un *pianísimo*, simbolizando la partida del cello al mundo abstracto. En relación a los bronceos estos continúan el desarrollo con las imitaciones de sonidos sin altura definida terminando primero el trombón luego la trompeta. En el caso de la percusión este toca fortísimo en el primer compás, luego

comienza a tocar cada vez más piano. A partir del tercer compas comienza a contener el ritmo, tocando primero un septillo, luego un cinquillo, una cuartina, un tresillo de corcheas y finalmente corcheas.

The image shows a musical score for five instruments: Viola (Vla.), Cello (Vc.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), and Percussion (Perc.). The Viola staff is highlighted in red, the Cello staff in blue, the Trumpet and Trombone staves in yellow, and the Percussion staff in green. The score includes dynamic markings (f, ff, mf, pp), articulation (rall., sul pont.), and performance instructions like 'Toca "r, k," mezclando pizz de altura aleatoria' and 'Gliss aleatorio'. The Percussion staff shows a sequence of rhythmic patterns, including a quintuplet (5) and a septuplet (7).

Fig. 65. Cuarta sección de cinco compases, en rojo la viola, en azul el cello, en amarillo los gestos imitativos de los bronce y en verde la descompresión de la percusión.

En la sección final nos encontramos con el cifrado de 4/4 que simboliza el mundo concreto. La viola termina el discurso musical comenzado en la sección anterior con las notas Mi, Lab, Re. Estas notas son cita de las notas finales de los temas imitativos de la sección de transición al segundo solo de viola, con la salvedad del Lab que representa el tritono que se resuelve, es decir, se destensa la armonía. Luego cita la melodía premonitoria del cello en octavas que desarrolla en un contrapunto de bicordios. Las alturas de los bicordios son Do con La, mantiene la voz grave en Do y la voz aguda sube al Sib por

último sube al Do formando la octava. Este gesto simboliza el aterrizar en el mundo terrenal representado por la nota Do, luego hace un *gliss.* hasta la nota Mi, que se mantendrá octavada hasta el final, esto simboliza el llegar nuevamente al punto de origen en equilibrio. En esta sección los instrumentos se acomodan para tocar juntos, respetando sus ritmos diferentes ritmos. En relación al violoncelo este toca un pedal en la nota Re, para terminar en la nota Do, este gesto también representa un volver a su nota elemental, puesto que elemento del cello es la tierra. La trompeta entra en el tercer tiempo del primer compas con la nota Re, luego en el quinto compás toca la nota Do, al igual que en el cello representa un volver a su elemento. En relación al trombón este realiza un gesto melódico sacado del hexágono terminando en la nota Re, que representa el volver a su elemento (agua). Por ultimo la percusión realiza un último gesto de precipitación y descompresión rítmica en los primeros compases para luego hacer una cita en negras de los saltillos de la exposición terminando en un tremolo. El ensamble completo termina en *piano pianísimo* simbolizando la quietud de la paciencia, la no acción, esto es complementado por la indicación de prolongar los calderones por parte de la viola, mientras que el resto del ensamble tiene la indicación de a esperar a que la viola termine de tocar para terminar.

Prolonga lo más que puedas los calderones

The musical score is for a percussion ensemble in 4/4 time. The parts are:

- Vla. (Viola):** Features a melodic line with a green box around the first measure, a yellow box around a triplet, and a red box around a section of the line. Dynamics range from *p* to *ppp*.
- Vc. (Violoncello):** Provides a harmonic accompaniment with dynamics from *p* to *ppp*.
- Tpt. (Trumpet):** Plays a melodic line with dynamics from *p* to *ppp*.
- Tbn. (Trombone):** Plays a melodic line with dynamics from *p* to *ppp*. A blue trapezoidal shape under this part indicates a dynamic gesture.
- Plat. (Plate):** Plays a melodic line with dynamics from *mf* to *ppp*.
- Perc. (Percussion):** Features a rhythmic pattern with a blue box around it. Dynamics range from *p* to *ppp*.
- cdob. (Cymbal):** Plays a rhythmic pattern with a blue box around it. Dynamics range from *p* to *ppp*.

 Performance instructions include "Prolonga lo más que puedas los calderones" and "Toca hasta que termine la viola".

Fig.66. Sección final, en verde el final de frase, en amarillo el tema premonitorio del cello, en azul el gesto rítmico de la percusión, en rojo la sección de bicordios, en celeste el medio Hexágono.

4.21 Vervain

Instrumento: Violín.

Virtud: Tolerancia

Defecto: Híper Entusiasmo



Fig.67. Mandala floral Vervain.

Esta es el quinto mandala floral que compuse, y trata sobre la tolerancia, “equilibrando el deseo de imponer nuestra verdad”.(Rioseco, 2015) Esta flor es muy pequeña por lo que su ensamble es de dos instrumentos, el Violín y la Flauta. El elemento de Vervain es el Fuego por lo que está relacionada con el Chakra 3, lo que está simbolizado por la escritura proporcional, puesto que se aleja de lo tradicional²⁶. A lo largo de la pieza se organizará la temporalidad con segundos (“) y asignándole un valor a la redonda. La pieza comienza con un solo de violín tocando la nota Mi, que simboliza la activación del tercer chakra. En esta primera sección la flauta responde con sonidos sutiles y percusivos, organizados por el violín.

A musical score for the first section of the piece 'Vervain'. It features two staves: Violín (Violin) and Flauta (Flute). The Violín staff starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 6/8 time signature. It includes markings such as '(Sin vib.)', 'p', 'Gliss.', and 'sul tasto'. The Flauta staff starts with a treble clef and a 6/8 time signature, with markings for 'mp' and 'f'. The score is divided into measures, with some measures containing rests or specific rhythmic values like '10"', '15"', and '17"', indicating a non-standard or proportional notation system.

Fig.68. Primera sección Vervain.

²⁶ No solo me refiero a la organización de la temporalidad sino también a la forma de escribir los gestos sonoros y el material musical desplegado a lo largo de la obra.

En la segunda sección la flauta pasa del sonido eólico a la nota de altura definida, en ese momento el violín responde con un gesto melódico rápido y fuerte de forma ascendente, esto simboliza la incomodidad del violín por escuchar el sonido de la flauta, no puede tolerarla y se calla, este gesto simboliza un reclamo. Luego la flauta comienza a tocar un Mi2, prolongado por respiración circular.

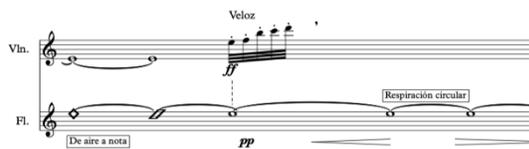


Fig.69. Segunda sección Vervain.

A continuación comienza un módulo en el violín con un gesto melódico que va acelerando y *cress.* La temporalidad es controlada por la flauta. El modulo termina con la flauta convirtiendo la nota Mi en un trino, que luego se convierte en *frullato* con una gestualidad ascendente, simbolizando un reclamo, mientras el violín realiza un gesto melódico rápido con mucho volumen que hace callar la flauta. En relación a las alturas de la frase, elegí las notas Mi, Fa, Si, Do y Re, puesto que generan una armonía suspendida, para terminar en un Mi2 *molto vibrato*.

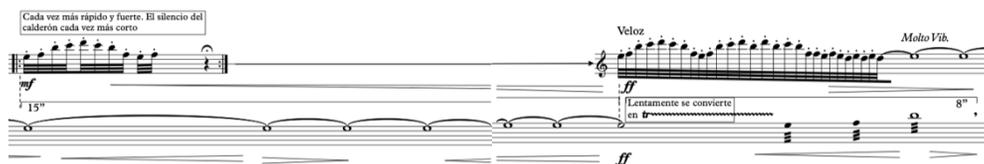


Fig.70. Módulo del violín organizado por la temporalidad de la flauta.

En la siguiente sección el violín consigue callar a la flauta y vuelve a tocar el Mi2, ahora sin *vibrato*, mezclando los sonidos de la cuerda primera cuerda al aire con el Mi de la segunda cuerda.



Fig.71. solo de violín utilizando las dos cuerdas.

Al final de esta sección aparece la flauta con un sonido *Whisper Tone* que dura cinco segundos, al mismo tiempo se sigue desarrollando el discurso del violín con las dos cuerdas, la redonda toma el valor de tres segundos. Cuando el violín hace un *gliss.* descendente a lo que la flauta responde con una frase rápida, esto simboliza una respuesta de intolerancia, esta frase toma las alturas expuestas en el módulo del violín terminando en un La#2 a unas distancia de tritono de la voz pedal del violín (Mi), simbolizando la tensión por la molestia. La voz de la flauta se convierte en sonido eólico, lo que simboliza la reflexión, la abstracción del sonido da paso al mundo interior, en este estado la flauta reflexiona y se comienza a acoplar al violín.



Fig.72. En rojo las intervenciones de la flauta.

Para simbolizar esto la flauta vuelve a intervenir en el discurso del violín con una rítmica más lenta abarcando tres octavas, esto representa el resultado de la reflexión, luego si acopla en la nota Mi1, los instrumentos tocan el *vibrato* juntos, sin embargo el violín, demuestra su intolerancia haciendo un *gliss.* ascendente que termina en un bicordio de La#2 y Fa#3, como una extensión del tritono, finalizando con un módulo, que comienza a elaborar un trino. Mientras esto ocurre la flauta hace una melodía lenta en contraste con el trémolo del violín, simbolizando dos plano rítmicos diferentes.

Fig.73. En azul la última intervención de la flauta, en verde los instrumentos sincronizados, en amarillo el gesto de intolerancia del violín y en rojo la melodía con contraste rítmico.

Este módulo es organizado por la temporalidad de la flauta, las alturas de la flauta rondan las alturas expuestas anteriormente agrupadas en tres frases en las que el interprete puede variar la duración y dinámicas, esto simboliza la conexión del interprete con la parte que está interpretando. En la tercera frase de la flauta expande el ámbito llegando a un Fa3 terminando en un La#2. El violín responde a esto con un *gliss.* que llega hasta un Si3, Este gesto simboliza como el violín se impone frente al discurso de la flauta, representa su liderazgo.

Fig.74. En rojo la nota más aguda de la flauta, en azul la respuesta del violín y en amarillo el punto de encuentro.

A continuación la temporalidad es organizada por la redonda que dura tres segundos, esto simboliza un plano de encuentro, en el cual los dos instrumentos se deben tolerar. El violín comienza a tocar bicordios con apoyaturas, que desembocan en un *gliss.* doble, este gesto simboliza la intolerancia del violín, mientras la flauta continúa solo su discurso terminando en un Fa3. Luego la flauta comienza a tocar sonidos de altura indefinida, a lo cual interviene el violín con una frase rápida, al final de esta frase el interprete toca alturas aleatorias siguiendo la dirección de la frase escrita, esto simboliza un estado de mayor intolerancia, representa que da igual la altura, lo que pretende es imponerse a la flauta, es decir, ser seguido por la flauta.

Fig.75. En rojo las apoyaturas del violín, en azul la nota más aguda de la flauta y en verde la intervención del violín.

En la siguiente parte el violín comienza solo que representa el clímax de su intolerancia, imponiendo su discurso con frases rápidas que terminan con frases de altura indefinida, mientras la flauta organiza su temporalidad en torno a la redonda, comienza con sonidos eólicos y termina con *W.T.*²⁷, mostrando un contraste entre las dinámicas de ambos instrumentos.

Fig.76. En rojo la parte aleatoria del violín en azul el sonido *W.T.* de la flauta.

En la siguiente sección comienza un solo de flauta que comienza con sonidos sin altura definida, este gesto representa la forma en la cual la flauta quiere sonar y no es tolerada por el violín. Realiza tres intervenciones sola, en las cuales despliega el material sonoro de altura indefinida realizado anteriormente. El violín durante el silencio que guarda durante el solo, simboliza la reflexión frente a su intolerancia, en estos espacios el violín interviene con armónicos, simbolizando que comienza a entrar en el lenguaje de la flauta, con sonidos sutiles.

²⁷ Whistle tone.



Fig.77. En azul sonidos de altura indefinida y en rojo los armónicos del violín.

A continuación la flauta comienza a desarrollar su solo tocando pasajes que citan el solo del violín, como una invitación a ser escuchado, luego mezcla distintas sonoridades de la flauta para terminar con sonidos eólicos y sutiles, es la invitación de la flauta a ser tolerado. Para reafirmar esta idea la flauta toca un Mi2 citando las apoyaturas del violín a lo cual el violín comienza a responder con el mismo, simbolizando que están entrando en conexión.

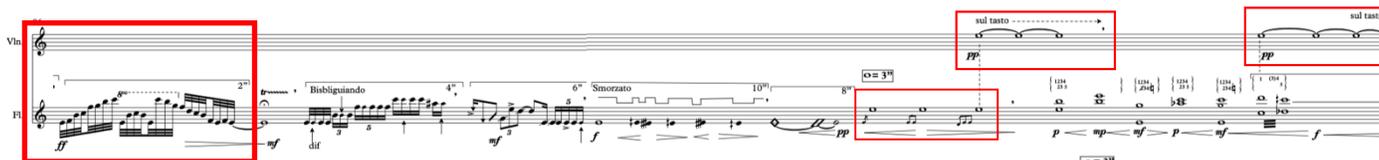


Fig.78. En rojo las citas al violín y en amarillo las respuestas del violín.

En la siguiente sección el violín comienza un Mi con la cuerda al aire que no se detendrá hasta el final de la pieza, este gesto representa la tolerancia, puesto que la flauta durante este tiempo desplegará toda clase de gestos sonoros de altura definida e indefinida y citando elementos del solo de violín, sin embargo el violín se mantiene, simbolizando que comparte y acepta el discurso de la flauta,

representando la expresión de la virtud de la flor, quien la autora del método describe con la frase “Me abro a recibir”(Rioseco, 2015). En relación a la temporalidad esta organizada por los eventos desplegados en la flauta, simbolizando su liderazgo hasta que finalmente es organizado por la redonda, simbolizando el mundo concreto, representa un terreno común en la que los dos instrumentos

The image shows a musical score for Violin (Vln.) and Flute (Fl.). The Violin part is at the top, and the Flute part is in the middle and bottom. The Violin part has a red box around a section of notes. The Flute part has a blue box around a section of notes. The Flute part (bottom) has a red box around a section of notes and a blue box around a section of notes. The score includes measures 135, 144, and 154. Dynamics include mf and f.

comparten la temporalidad, logran tolerarse.

Fig.79. En amarillo las frases imitadas del violín y en azul la organización temporal.

En relación a las alturas, el violín realiza un gesto melódico en la segunda cuerda con las notas La1, Do2, Re2, La1 que es citado por la flauta en la sección final. Durante esta última parte el violín con la flauta realizan un contra punto melódico al unísono que termina con las notas Re en la flauta y Mi en el violín, esto simboliza que cada instrumento es tolerante desde su elemento, terminando en un piano pianísimo que simboliza como esta armonía se eleva a lo etéreo.

4.22 Water Violet

Instrumento: Fagot.

Virtud: Alegría.

Defecto: Pesar.

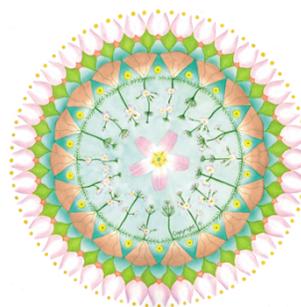


Fig.81. Mandala floral Water Violet.

Este es el sexto mandala floral que hice, esta flor “desarrolla la virtud de la alegría, aliviando el aislamiento y la soledad”(Rioseco,2015). Esta flor representada por el fagot toca sola, simbolizando el aislamiento y la soledad. El elemento de esta flor es el agua que está conectado con el segundo chakra. Por esta razón comienza con un Re simbolizando la activación de este chakra. Los gestos melódicos del comienzo son ascendentes lo que simboliza el despertar, el erguirse para comenzar a florecer.

Fig.82. En azul el Re inicial y en amarillo el gesto ascendente.

Una de las características de esta flor es su sofisticación, es por esto que el material sonoro es variado, con una alta complejidad técnica, de esta forma los gestos técnicos son presentados en la parte inicial y luego desarrollados a lo largo de la pieza..

The image shows a musical score for Bassoon (Fagot) with several systems of staves. Red boxes highlight technical gestures: 'Con calma Sin Vibrato' (p), 'pp', 'mp', 'Bisbigliando + - + -' (f), and 'Vib.' (f). Green boxes indicate proportional durations: 9'', 9'', and 14''. Blue boxes indicate fixed durations: 1'', 3'', and 2''. The score includes dynamics (p, pp, mp, f, ff), articulation (accents, slurs), and performance instructions like 'Bisbigliando' and 'Vib.'.

Fig.83. En rojo los gestos técnicos, en verde la duración proporcional y en azul el tiempo fijo.

En relación a la temporalidad, ésta se organiza con duraciones proporcionales indicadas con el tiempo que debe durar la sección en segundos e indicaciones con duraciones fijas. Esto simboliza el plano

mental con las duraciones proporcionales y el plano físico con las duraciones fijas, esto representa como la flor toma elementos que elabora en su mente, y luego las vuelve concretas. En relación a las alturas, tenemos la primera frase ascendente ocupando las notas Re, Mi, Sol, La y Si, representado los cinco pétalos de la flor, luego tenemos la primera aparición del tiempo fijo en la cual las alturas del gesto melódico son extraídas del segundo multifónico de la pieza.



Fig.84. El multifónico y la frase que desarrolla sus alturas.

Finalizada la exposición de los elementos técnicos aparece la primera elección que debe hacer el interprete en relación al ritmo, esto marca lo que será el desarrollo de las secciones posteriores que simbolizan la virtud de la flor, en relación a la alegría que brinda la libertad.



Fig.85. Primera elección del interprete.

A continuación se desarrolla el gesto técnico del *vibrato*, primero aparece solo, luego aparece en la mitad de la frase con una duración más corta, precipitando el ritmo. Las duraciones de las frases se transforman en figuras rítmicas, lo que representa la manifestación del plano mental en el material.

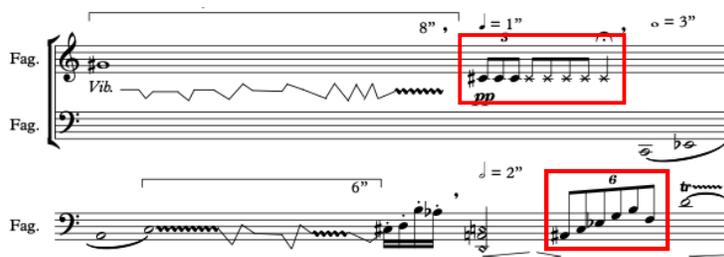


Fig.86. En rojo las figuras representando la temporalidad.

Luego comienza un desarrollo con tiempo fijo en la cual se comienza citando el multifónico de la exposición que conduce a la primera sección donde el interprete tiene libertad para elegir las alturas. Este gesto se conecta como un desarrollo de la libertad del interprete en la pieza.



Fig.87. En rojo las figuras con libertad de altura.

Durante la siguiente sección aparecen dos gestos melódicos ascendente con indicaciones de expresión, esto simboliza un espacio meditativo conductor a la siguiente parte, la cual comienza con una

sucesión de sonidos multifónicos, como una expansión de la transición anterior que tiene el doble de duración, luego parecen cuatro segmentos que citan los primeros gestos técnicos, para derivar en un módulo que precipita el ritmo dejando los últimos cinco segundos para que toque las alturas de forma libre.



Fig.88. Desarrollo de los multifónicos.

o = 3"

p

7"

p

o = 4"

pp

♩ = 1"

mp

mf

o = 1"

mf

ff

Repita durante 20" variando las ariculaciones y acentos, siempre acelerando. Durante los últimos 5" toca con F.T. de forma aleatoria.

Fig.89. En rojo los segmento que citan el comienzo en azul el módulo.

La siguiente sección es un desarrollo rítmico de los multifónicos, en relación a las alturas, el primer grupo de multifónicos cita al primer multifónico de la pieza y el segundo grupo al segundo, luego combina y añade un nuevo multifónico.

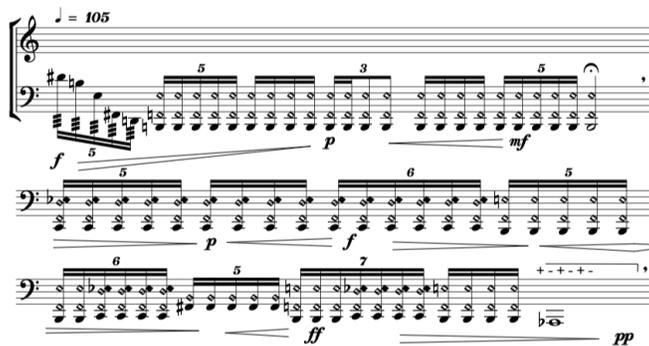


Fig.90. Desarrollo de multifónicos.

A continuación comienza una sección que expone un gesto melódico con tiempo fijo, luego tiene un momento de reflexión marcado por el tiempo proporcional y luego vuelve al tiempo fijo citando los primeros multifónicos y gestos técnicos de la pieza, esto simboliza la conexión con su zona de confort, el principio representa el lugar donde se siente en calma, en la profundidad de su ser, lo cual también representa el estar aislado.

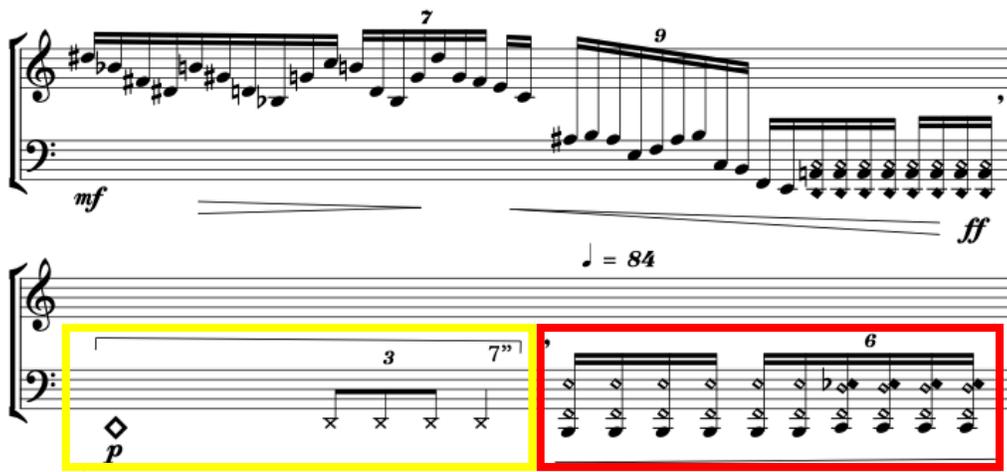


Fig.91. en rojo la cita de multifónicos y en amarillo el gesto técnico.

Luego de esta cita comienza un desarrollo donde el interprete comienza a tener libertad en algunas alturas, que terminando en una sección de multifónicos.

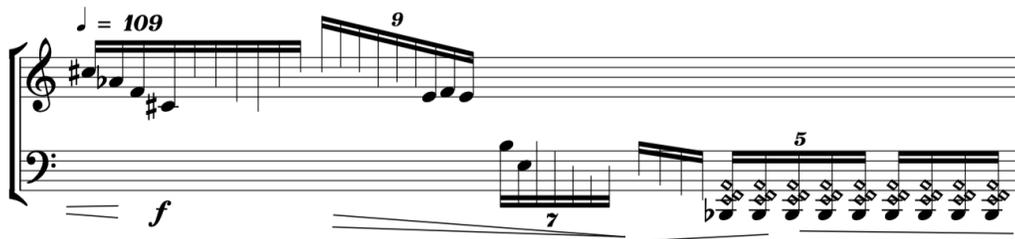


Fig.92. Pasaje con alturas fijas y aleatorias.

Luego nos encontramos con una sección que comienza con tres apoyaturas en la nota Si₃, citando las apoyaturas del comienzo, para dar paso al desarrollo de una nueva sección de multifónicos.

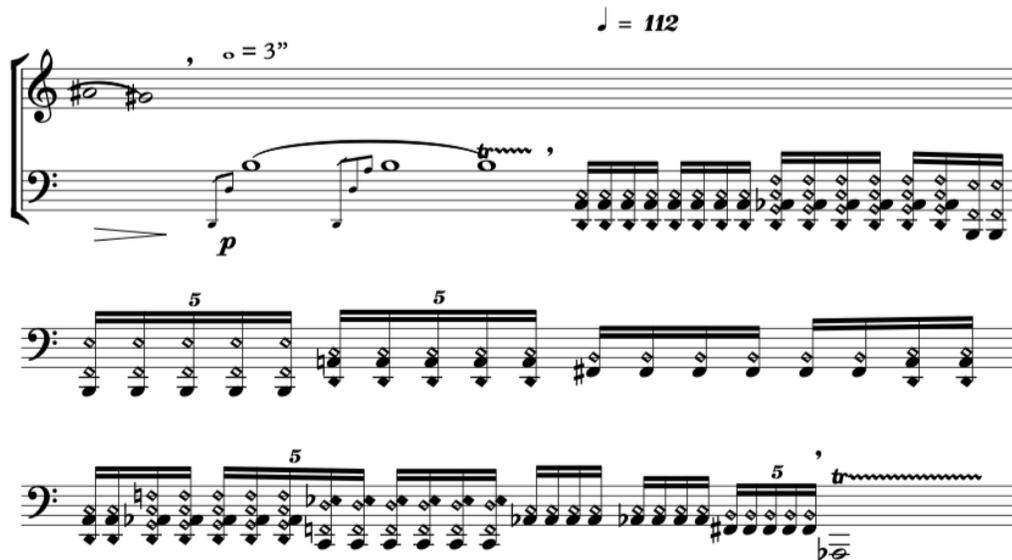


Fig.93. Apoyaturas y sección de multifónicos.

La siguiente sección se conecta con las partes de libertad en las alturas, encontramos un numero reducido de notas de altura fija que

sirven como guía. En relación a la gestualidad técnica, estos aparecen combinados con las figuras de altura indeterminada.

The image shows a musical score for two flutes (Fag.). At the top, the tempo is indicated as $\text{♩} = 122$. The score is divided into two systems. The first system shows the upper flute (treble clef) and lower flute (bass clef). The upper flute part features a complex rhythmic pattern with a slur over a group of notes, a '7' marking above a group of notes, and a '3' marking below a group of notes. The lower flute part has a '5' marking below a group of notes. The second system continues the piece, with the upper flute part having a '5' marking above a group of notes and the lower flute part having a '+ - + - + -' marking above a group of notes. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Fig.94. Combinación de sonidos de altura definida y gestos técnicos.

Luego comienza un pasaje que combina multifónicos con apoyaturas y *bisbigliando*, esto simboliza la sofisticación característica de *water violet*. En relación a las alturas, los multifónicos de esta sección son los más complejos de la pieza. El primer multifónico requiere un gran dominio de la embocadura, a continuación dos multifónicos polivalentes, representado el clímax del desarrollo de las secciones de multifónicos, simbolizado por la complejidad técnica en la ejecución combinado con los gestos técnicos, para luego terminar con el primer multifónico expuesto en la pieza. En cuanto a la utilización del material sonoro, la organización de dos multifónicos representa el elemento agua, luego tenemos un tercer elemento que representa la activación de la energía, es decir dos grupos de multifónicos complejos y el multifónico inicial. En cuanto a la temporalidad

transcurre en tiempo fijo, lo que simboliza que el desarrollo es expuesto en el mundo concreto, compartiéndolo con su entorno.

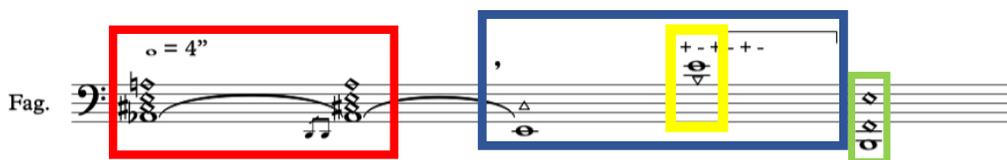


Fig.95. En rojo multifónico monovalente, en azul multifónico polivalent, en amarillo el clímax y en verde el multifónico inicial.

A continuación comienza una parte de ritmos y alturas aleatorias que comienzan que comienzan a desacelerar la velocidad de la pieza, esto escrito proporcionalmente simboliza el mundo mental que comienza a aquietarse. Esta sección es una combinación de las dos partes modulares anteriores, tomando el elemento de aleatoriedad de las alturas del primer módulo, pero desarrollándolo con mayor libertad, y la aleatoriedad del ritmo del segundo, pero de forma invertida. Esto simboliza la suma de los dos elementos anteriores resultando en este tercero, es decir, el elemento de agua se moviliza por efecto del elemento fuego simbolizado en el número tres.



Fig.96. En azul el primer módulo, en rojo el segundo módulo y en amarillo el último módulo.

En la siguiente sección nos encontramos con el desarrollo final de la pieza en la cual aparecen todos los elementos desplegados a lo largo de la pieza organizados en tres momentos. El primero es una cita de la gestualidad técnica del *vibrato* y el *frullato*, en el segundo se muestra el desarrollo de multifónicos dividido en tres secciones, en relación a sus alturas podemos ver como los gestos melódicos terminan cada vez más graves, simbolizando que esta volviendo su interior, Esta idea esta reforzada por la temporalidad fija. El tercero momento se encuentra dividido en dos secciones, la primera es una cita del primer gesto melódico que ocupa cinco notas representando los cinco pétalos, que luego combina multifónicos, sonidos percusivos sin altura determinada y finalmente sonido eólico. La segunda sección comienza con un multifónico polivalente, que luego desarrolla los gestos técnicos de *vibrato* y apoyatura, terminando en sonido eólico. En relación al material desplegado en este tercer momento nos encontramos con una cita de cinquillo de corchea que es una cita al cinquillo utilizado luego de la exposición. En relación a la temporalidad esta primero es proporcional y luego es fija, representando el mundo concreto. En relación a los valores del tiempo

fijo estos son cada vez más pequeños, siendo todos citas de momentos anteriores.

The image displays three sections of a musical score for the Fagot (Bassoon), each enclosed in a colored border. The first section, outlined in blue, shows a 12-measure phrase in treble clef with a treble clef signature and a 7-measure phrase in bass clef with a bass clef signature and a *pp* dynamic marking. The second section, outlined in red, consists of two systems. The first system is marked *mf* and *f* with a tempo of $\text{♩} = 112$, featuring complex rhythmic patterns and fingerings (5, 5, 3). The second system is marked *mf* with a tempo of $\text{♩} = 105$, also featuring complex rhythmic patterns and fingerings (5, 3). The third section, outlined in yellow, consists of two systems. The first system is marked *pp*, *mf*, *f*, *p*, *ff*, *mp*, and *pp* with a tempo of $\text{♩} = 84$, featuring a 5-measure phrase and a 3-measure phrase. The second system is marked *mf* and *f* with a tempo of $\text{♩} = 72$, featuring a 5-measure phrase and a 3-measure phrase.

Fig.97. En azul la primera sección, en rojo la segunda, en amarillo la tercera.

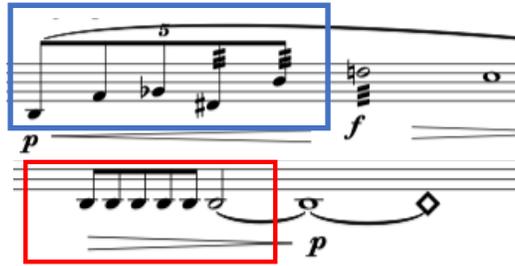


Fig.98. En azul la cita original y en rojo cita en la sección final.

A continuación la sección final comienza con un gesto melódico con duraciones y frases organizadas de forma aleatoria, siendo este el último momento la representación simbólica del florecimiento, simbolizado por la utilización de las cinco notas representando los cinco pétalos, la gestualidad melódica ascendente y la precipitación rítmica que representan la fuerza del erguirse. Este gesto melódico termina con Re4, luego comienza el tiempo fijo con un gesto melódico descendente, simbolizando el movimiento de tesis en respuesta al pasaje anterior, para finalizar con una cita al material sonoro de la exposición, simbolizando que la flor vuelve a su zona de confort, terminando con dos notas Re1 que se transforman en sonido eólico. Los dos Re simbolizan la llegada al elemento agua, representando que vuelve a su elemento, el sonido eólico representa su mundo interior, su estado de aislación que es donde se siente más cómodo.

Liga las frases de forma libre, comienza lento **molto accel.**

Fag. *p* *Varia las dinámicas libremente*

Fig.99. Desarrollo gesto melódico de arsis en la sección final.

A tempo

$\sigma = 1''$

f *p* *mf*

$\text{♩} = 1''$

con ritmo irregular
+ - + - + -

mp *p* *pp* *ppp*

Fig.100. Sección final, en azul los dos Re.

5 Conclusiones

Esta obra a significado un enorme desafío, que gracias a las herramientas proporcionadas por el magister, he logrado concretar, no solamente he notado un desarrollo en mis capacidades creativas y expresivas, considerando la escritura el mayor avance que he logrado, sino también mi visión del arte y la sociedad, desde una perspectiva actualizada. En términos personales, esta obra a significado una travesía por mi mundo interior, enfrentando mis miedos y defectos, pudiendo observar a la vez mis capacidades y polaridades producto de los efectos movilizados de los mandalas florales. Adicionalmente he notado una sincronía de los efectos con los episodios de mi vida que han transcurrido durante estos dos años, de los cuales destaco el efecto del wáter violet y el enfrentar la soledad que coincide con mi estadía en Rapa Nui, el lugar más remoto del planeta.

Espero el proceso de vivencia llevado a cabo en la creación logre ser transmitido por los interpretes a los oyentes, generando un efecto movilizador al estar en contacto con la obra.

Con este trabajo pretendo aportar a otros creadores con mi formulación de símbolos adaptados a elementos sonoros a través de diferentes niveles de asociaciones, los cuales a través de su explicación espero sirvan de fuente referencial o de inspiración para los consultantes.

Bibliografía

Adorno, T. Horkheimer, M. 1998. *Dialéctica de la ilustración*. Madrid: Trotta.

Alvarado, J. 2013. *La Obra Musical De Olivier Massiaen Y Su Inmanencia Teológica. Vingt Regards Sur L'enfant-Jésus*. Revista NEUMA. Año 6 Volumen 1 . Universidad de Talca, (pp. 62 a 78.)

Bach, E. 2005. *Obras completas del Doctor Bach*. Madrid: Océano Ambar.

Cañellas, J. 2013. *Los Esquemas de Bach y el camino de retorno a la unidad*. [en línea] IV Congreso Sedibac de terapia floral. https://sedibac.org/wp-content/uploads/2018/01/03_Ponencia_Jordi_Canellas.pdf

Gutiérrez, G. 2016. *Sobre El Concepto De Mimesis En La Antigua Grecia*. [en línea] Estudios Internacionales. Universidad de Chile. https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-84712016000100005#n3, accesado el 13/09/2022.

Han, B. 2012. *La Sociedad del Cansancio*. Barcelona: Herder.

Han, B. 2015 *La salvación de lo bello*. Barcelona: Herder.

Hernandez, D. 2013. *Theodorn Adorno, elementos para una sociología de la música*. Sociológica, año 28, número 80, septiembre-diciembre de 2013, pp. 123-154 Fecha de recepción: 23/08/13. Fecha de aceptación: 11/11/13

Jay, M. 1988. *Adorno*. Madrid: Siglo XXI de España.

Jung, C. 2012. *El libro Rojo*. Buenos Aires: El hilo de Ariadna.

Leigh, J. 2014. *Contemporary Techniques for the Bassoon*. Usa: ADJ.ective New Music, LLC.

Miranda, M. Hazard, S. Miranda, P. 2017. *La música como una herramienta terapéutica en medicina*. Revista Chilena Neuro-Psiquiatria. 55(4): 266-277.

Naranjo, C. 2000. *El eneagrama de la sociedad*. España: La llave.

Rioseco, M. Faúndez, J. Casas, R. 2014. *Mandalas Flores de Bach Doce Curadores*. Santiago: Cuarto propio.

Sossa, A. 2010. *La alienación en Marx: el cuerpo como dimensión de utilidad*. Revista de Ciencias Sociales (CI), (25),37-55.[fecha de Consulta 14 de Agosto de 2021]. ISSN: 0717-2257. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=70817741003>

Tapia, J. 2010. *La naturaleza en la música*. [en línea]
https://www.upm.es/sfs/Rectorado/Gerencia/Asociacion%20del%20PDI%20Jubilado/LA_NATURA...pdf, accesado el 21/09/2022.

Usui, M. Grimm, C. 1999. *Manual Original del Doctor Mikao Usui*.
Usa: Lotus Press.

Anexos

Alejandro Arévalo Berríos

Mimulus

Organología

Obra para 12 Instrumentos:

Solista **Trompeta**

Flauta

Oboe

Clarinete

Fagot

Trombón

Percusión: 3 timbales Do1, Sol1. Do2, Crush 19" y Caja 19" con bordona.

Violín

Viola

Violoncelo

Contra Bajo

Mimulus

Alejandro Arévalo Berríos
2022

Flauta $\text{♩} = 90$ $\text{♩} = 65$
Oboe $pp < f > pp$
Clarinete en Sib $p < f > p$
Fagot
Trompeta en Sib $pp < p$ mf p f^3 pp f 5
Trombón
Timbales mp f mp
Caja de concierto
Platillos
Piano
Violín
Viola
Violonchelo $p < f > p$
Contrabajo $p < f > p$

Al niente

$\text{♩} = 80$ $\text{♩} = 120$
 mf pp f mp
 p mf p pp f mp f 6
 mf ff
 mf pp 6
 p f mp
 p f p
 p f p
 p f

Fl. $\text{♩} = 80$
Ob.
Cl. Sib
Fag.
Tpt. Sib ff 6 mp f 3 mf ff f
Tbn.
Timb. f ff
C. Clar. f ff
Plat. f ff
Pno.
Vln. ff
Vla. ff
Vc. ff
Cb. ff

Toma los silencios de forma libre

$\text{♩} = 90$

14 $\text{♩} = 65$ $\text{♩} = 120$

Fl. mf p

Ob. mf p

Cl. Sib

Fag. p f mp

Tpt. Sib mp p mf $ff > pp$ *gliss.*

Tbn. p f mp p f $3 > mp$ 3

Timb. f p

C. Clar. p mf f

Plat.

Pno. mf pp ff

Vln. *tr.* mf pp 6

Vla.

Ve. $p < f > p$

Cb. mf f 3

21 $\text{♩} = 100$ $\text{♩} = 80$

Fl.

Ob.

Cl. Sib

Fag. mf f $3 > p$ 3

Tpt. Sib mf *gliss.* mf 3 6 ff

Tbn. mf ff

Timb. f mp mf 6

C. Clar. pp mp 3

Plat.

Pno.

Vln. *pizz.* mf *arco* f 5 5 6

Vla. *pizz.* mf *arco* f *arco* f

Ve. mf f 3 *pizz.* p *pizz.* f

Cb. mf f $3 > p$ 3 p *arco* mf

26 $\text{♩} = 120$

Musical score for measures 26-27. The score is for a full orchestra and includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. Sib.), Bassoon (Fag.), Trumpet in B-flat (Tpt. Sib.), Trombone (Tbn.), Timpani (Timb.), Clarinet in C (C. Clar.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The music is in 4/4 time and features a variety of dynamics including *mp*, *f*, *ff*, *p*, and *mf*. There are also markings for *5* and *3* fingerings. The score is divided into two systems, with a 3/4 time signature change at the beginning of the second system.

28

Musical score for measures 28-29. This section continues the orchestral score from the previous page. It includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. Sib.), Bassoon (Fag.), Trumpet in B-flat (Tpt. Sib.), Trombone (Tbn.), Timpani (Timb.), Clarinet in C (C. Clar.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The music is in 4/4 time and features dynamics such as *mp*, *f*, *ff*, *p*, and *mf*. Fingerings for *5* and *3* are indicated. The score is divided into two systems, with a 3/4 time signature change at the beginning of the second system.

35 $\text{♩} = 90$

Fl. *pp* *mf* *f*

Ob. *pp* *mf* *f*

Cl. Sib. *pp* *mf*

Fag. *pp* *mf*

Tpt. Sib. *con valor* *p* *mf* *f* *ff* *cresc.*

Tbn. *pp* *f*

Timb. *mf* *f*

C. Clar. *f*

Plat.

Pno. *mf*

Vln. *pp* *mp* *f* *gliss.*

Vla. *pp* *mp* *f* *gliss.*

Vc. *pp* *mp* *f* *gliss.*

Cb. *pp* *mp* *f* *gliss.*

49

Fl. *f* 3 *p*

Ob. 3 3 *p*

Cl. Sib *p*

Fag. 3 *p*

Tpt. Sib *gliss.* 8: *p* *Deja de tocar despues de todos.*

Tbn. 3 *f* *p*

Timb. 3 6 7 *p*

C. Clar. *p*

Plat. *p*

Pno. 8 *p* *p* 8:

Vln. *gliss.* *p*

Vla. *gliss.* *p*

Vc. *gliss.* *p*

Cb. *gliss.* *p*

Alejandro Arévalo Berríos

Clematis

LEMATIS

x = Flare rim altura

□ = Eolier

↳ = Slap

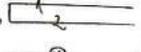
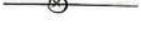
▣ = Flare y aire

▣ ▣ ▣ = de aire a ruido

↑ = Diente en carne

∪ = Bending

12 instrumentos

- Clarinete Solista
- Flauta
- Oboe
- Fagot
- Trompeta
- Trombón
- Percusión timbales 
- Compasos 
- Cava II 
- Piano
- Violín
- Viola
- Cello
- Contrabajo

1) Clarinete

Solo con calma

The image shows a handwritten musical score for Clarinet, consisting of five staves. The first staff is titled "Solo con calma" and begins with a dynamic marking of *mf*. The notation includes various note values, rests, and slurs. The second staff continues the melodic line with a dynamic marking of *fp*. The third staff is marked "sin un pulso fijo" and features a triplet of eighth notes, a five-measure rest, and a ten-measure rest. The fourth staff includes performance markings such as *coll.*, *bb*, and *be*. The fifth staff contains a five-measure rest, a dynamic marking of *ff*, and performance markings *(su)* and *(k)*. The score is written in a cursive, handwritten style with various annotations and markings throughout.

② Parte

flauto *lento*
flauto *(w.t)*
clarinetto *mf*
fagotto *(b)*
piano *p*
(multiphonics) *f*
molto lento

flauto *rapido cada vez más lento más rápido*
rapido
clarinetto *mf*
tambor *(tk)* *p*
trompeta *f*
fagotto *f*
acrobacias
termina con el clarinete
ff
ff
ff

③ Ponte

Clarinete
(Hum)

Piano

Crunch Percussion compo

lento

mp *f* *mf* *f*

imita a las campanillas con cluster variando los altavoces y pedal

*en piano de ida
truen en arpa*

PPP *truen con pulso irregular
variando los pedales de las*

Clarinete
(Hum)

truen

fz

mf *f* *mf* *ff*

④ Ponte *lento*

Clarinet
Flute
Oboe
Bassoon
Trombone

ff *mf*
pp *pp* *pp* *pp*

toca hasta el silencio del clarinete

Clarinet
Flute
Oboe
Bassoon
Trombone

pp *pp*

al niente

quasi
rápido y P siempre pulso regular.

Oblique
Cord mine
taker
pp

5 Ponte
molto
allegro
f

Violin
Flute
Clarinet
Trumpet
Trombone
Piano
Guitar
Bass
C.B.

⑥ Parte

Handwritten musical score for guitar and voice. The score consists of several staves. The top staff is labeled "Clavinet" and contains a melodic line with various ornaments and dynamics. The second staff is labeled "P." and contains a rhythmic accompaniment. The third staff is labeled "Clavinet" and contains a melodic line with various ornaments and dynamics. The fourth staff is labeled "P." and contains a rhythmic accompaniment. The fifth staff is labeled "Clavinet" and contains a melodic line with various ornaments and dynamics. The sixth staff is labeled "P." and contains a rhythmic accompaniment. The seventh staff is labeled "Clavinet" and contains a melodic line with various ornaments and dynamics. The eighth staff is labeled "P." and contains a rhythmic accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, ornaments, and dynamics. There are also some handwritten annotations and markings.

① las pautas crece en cada repetición

Clarinet

Handwritten musical notation for Clarinet. The staff shows a melodic line with slurs and dynamic markings. The dynamics include *f*, *ff*, and *p*.

Trumpet 1 & 2

Handwritten musical notation for Trumpet 1 & 2. The staff shows a melodic line with slurs and dynamic markings. The dynamics include *mf*.

Clarinet

Handwritten musical notation for Clarinet. The staff shows a melodic line with slurs and dynamic markings. The dynamics include *f*, *mp*, *ff*, *mf*, and *p*.

Clarinet

Handwritten musical notation for Clarinet. The staff shows a melodic line with slurs and dynamic markings. The dynamics include *mf*, *f*, *p*, *ff*, and *f*.

Trumpet

Handwritten musical notation for Trumpet. The staff shows a melodic line with slurs and dynamic markings. The dynamics include *mf*.

Piano

Handwritten musical notation for Piano. The staff shows a chordal accompaniment with dynamic markings. The dynamics include *mf*.

Handwritten musical score for a band. The score is written on ten staves. The instruments listed on the left are:

- Clarinet
- Sax
- Trumpet
- Trombone
- Piano
- Comps
- Perc
- Drum
- Drum
- Celli
- CB

The top staff (Clarinet) contains a melodic line with various articulations and dynamics. The bottom staff (CB) contains a bass line with a forte (f) dynamic. The middle staves (Piano, Comps, Perc, Drum, Drum, Celli) contain rhythmic accompaniment, including chords and percussive elements. The score concludes with a double bar line and a 5/8 time signature.

Handwritten musical score for a brass and woodwind ensemble. The score is written on ten staves, with parts labeled on the left side:

- Clarinet
- Flute
- First Trumpet
- C.B. (Cornet B)

The score is in 5/8 time and features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes. Dynamics such as *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *pp* (pianissimo) are indicated throughout. Performance markings include accents, slurs, and breath marks. A section marked "PIZZ." (Pizzicato) is present in the lower staves. The notation includes various articulations and phrasing slurs, particularly in the upper staves.

Clematis

Alejandro Arévalo

7

Clarinete en Si solo *f*

Flauta

Oboe

Fagot

Trompeta en Si

Trombón

Timbales *f*

Piano *f*

Violín *f* *pizz.* *arco* *mf*

Viola *f* *pizz.* *arco* *mf*

Violonchelo *f* *pizz.* *arco*

Contrabajo *f* *pizz.*

8

Cl. Si solo *f*

Fl.

Ob.

Fag.

Tpt. Si

Tbn.

Timb.

Pno.

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

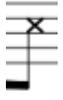
Alejandro Arévalo Berríos

Rock Rose

Glosario

Simbología:

Trombón



Sonido percutivo de altura indefinida.



Flutter-tonguing.



Slap Tongue de altura aleatoria.



Sonido cantado con la letra "I" o "U".



Con sordina, + cerrada y – abierta.

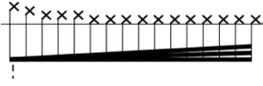


Golpe de sordina en la campana.

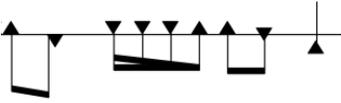


Sonido F.T. de altura aleatoria con gestualidad ascendente u descendente

Trompeta, Flauta, Oboe & Clarinete



Sonido de llaves y aire de altura indefinida.



Slap Tongue, sonido percusivo de altura indefinida.
puedes variar la sonoridad.



Sonido eólico.



Slap, sonido percusivo de la caña sin altura.

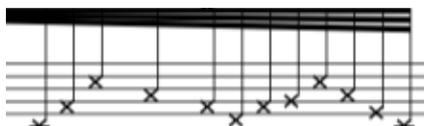


Flutter-tonguing.

Violín, Viola, Violoncelo & Contrabajo.



Glissando de velocidad y altura aleatoria.



Sonidos percutivos de altura aleatoria.



Sonido armónico de altura aleatoria.



Trémolo lento.



Trémolo intermedio.



Trémolo rápido.

Lento & tranquilo

♩ = 4"

Musical score for Trombone, Bassoon, Violoncello, Contrabasso, and Percussion. The score is in bass clef with a 4/4 time signature. The tempo is Lento & tranquilo, with a quarter note equal to 4 seconds. The Trombone part starts with a half note at *mp*, followed by a glissando to a half note at *f*. The Bassoon, Violoncello, and Contrabasso parts each play a half note at *p*, followed by a glissando to a half note at *mf*. The Percussion part plays a half note at *mf*.



Musical score for Trombone, Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Violoncello, Contrabasso, and Percussion. The score is in bass clef with a 4/4 time signature. The Trombone part starts with a half note at *mf*, followed by a glissando to a half note at *pp*. The Flute, Oboe, and Clarinet parts play a half note at *mf*, followed by a glissando to a half note at *pp*. The Bassoon part plays a half note at *p*, followed by a glissando to a half note at *pp*. The Violoncello and Contrabasso parts each play a half note at *p*, followed by a glissando to a half note at *mf*, followed by a glissando to a half note at *ppp*. The Percussion part plays a half note at *p*, followed by a glissando to a half note at *mf*, followed by a glissando to a half note at *ppp*. The Flute, Oboe, and Clarinet parts have a section of "Mezcla llaves y eólico de forma aleatoria" (Mixed keys and wind in an aleatory form) indicated by a series of 'x' marks.

Cada vez más animado

Slap Tongue aleatorio

The musical score consists of five staves. The Tbn. staff (bass clef) features a glissando starting with a forte (*f*) dynamic, followed by a series of notes with a tremolo effect. The Fag. staff (bass clef) includes the instruction "Molto Vibrato siempre irregular" and dynamic markings of mezzo-forte (*mf*), forte (*f*), and pianissimo (*pp*). The Vln. I and Vla. staves (treble clefs) both feature glissandi and dynamic markings of *mf*, *f*, and *pp*. The Perc. staff (percussion clef) has dynamic markings of *mf*, *f*, and *pp*. A bracketed section in the Tbn. staff contains a plus sign (+) and a minus sign (-) with a wavy line underneath, indicating a performance technique. The top right of the page contains the tempo instruction "Cada vez más animado" and the performance instruction "Slap Tongue aleatorio".

Tbn. *gliss.*

Flauta *p*

Clarinete

Fag. *gliss.*



Tbn.

Flauta

Oboe *Llaves y eólicos de forma aleatoria*

Clarinete *Llaves y eólicos de forma aleatoria*

Fag.

Tpt. *t k t k t k ...*



Tbn. *Slap Tongue aleatorio acelerando*

Flauta *Usa la sordina aleatoriamente*

Oboe

Clarinete

Fag. *Eolico Fr. lo más largo posible de una respirada*

Tpt. *Eolico Fr. lo más largo posible de una respirada*

Redob. *pp Toque desde afuera del parche hacia el centro*

pp *mf* *gliss.* *pp* *pp*

Tbn. *gliss.* *gliss.* *f*

Fl. *f* *gliss.* *ff* *gliss.*

Oboe *f* *gliss.* *ff*

Clarinete *f* *ff* *gliss.*

Vln. I *ff* *sul tasto*

Vc. *ff* *sul tasto* *gliss.*

Redob. *ff*

3 + 1
4 8 **Alegro**

Tbn. *f* Libre gliss. aleatorio

Fl. *f* F.T.

Tpt. vibrato aleatorio

Pno. *f* Toque Trinos. Gliss. cromáticamente hasta que deje de sonar el Trombón

Vln. I *p* Gliss. con trino hasta que deje de sonar el piano

Vla. *p* Gliss. con trino hasta que deje de sonar el piano

Vc. *p*

Cb. *gliss.* Gliss. hasta que deje de sonar el piano

Plat. *ff*

Perc. *f*

Redob. *f* *pp*

mf Siempre *Red.*

f *pp*

Toque libre sin tiempo

Tbn. *gliss.* *gliss.* *gliss.* *gliss.* *gliss.*

Plat. **|||**

Tbn. **I** **+** **-** **ff** **I**

Fl. **+** **-** **ff**

Pno. *Sigue al trombón* ♩ = 92 *Siempre Pedal* **p**

Cb. **p**

Plat. **+** **-** **ff**

Tbn. *Toque con libertad ritmica. Puedes repetir notas.* **f** **Slap Tongue Aleatorio** **ff**

Fl. **+** **-** *Usa la sordina aleatoriamente*

Pno. **mf**

Vc. **p**

Cb. **p**

Tbn. ♩ = 96 *gliss.* *gliss.* *gliss.* *gliss.* *gliss.*

Oboe **|||**

Pno.

Vc. **|||**

Cb. **|||**

Tbn. *f* *ff* *gliss.*

Oboe *mf*

Tpt. *mf* *f* *gliss.*

Pno. *f* Acelerando *gliss.*

Vc. *gliss.* *f* *gliss.*

Cb. *gliss.* *f* *gliss.*



Inhale todo el aire que pueda lo más rápido posible

Tbn. *mf* *f*

Fl. *mf* *f*

Cl. *mf*

Fag. *mf*

Tpt. *mf*

Pno. *p* Cluster aleatorio lento y comienza a acelerar siempre con ritmo irregular y Cress.

Vln. I *p* *mf* *gliss.* *gliss.* Molto sul tasto variando el timbre de forma aleatoria

Vla. *p* *mf* *gliss.* *gliss.* Molto sul tasto variando el timbre de forma aleatoria

Vc. *p* *mf* *gliss.* *gliss.* Gliss. aleatorios

Cb. *p* *mf* *gliss.* *gliss.* Gliss. aleatorios

Perc. *p* *mf*

Toca con la mayor duración y volumen posible

gliss.

fff

Fl. Toca sonidos aleatorios en este rango de notas cada vez más agudo y más rápido hasta el tercer golpe de la caja y el crush

Oboe Toca multifónicos mezclandolos aleatoriamente cada vez más fuerte y rápido hasta el tercer golpe de la caja y crush

Cl. Toca sonidos en diferentes octavas mezclando técnicas aleatoriamente cada vez más fuerte y rápido hasta el tercer golpe de la caja y crush

Fag. Toca sonidos en diferentes octavas mezclando técnicas aleatoriamente cada vez más fuerte y rápido hasta el tercer golpe de la caja y crush

Tpt. Toca sonidos aleatorios en este rango de notas, mezclando diferentes técnicas, cada vez más agudo y más rápido, hasta el tercer golpe de la caja y el crush *gliss.*

Pno. Toque el arpa del piano con *gliss.* y golpes aleatoriamente cada vez más fuerte y rápido hasta el tercer golpe de la caja y crush
Se puede tocar con baqueta de madera o goma.
Si esta en un teclado cambie el timbre en esta sección a un arpa con saturación de sustain.

Vln. I Mezcla sonidos de *gliss.* trem. S.P. de forma aleatoria cada vez más rápido y más fuerte hasta escuchar el tercer golpe de la caja y el crush

Vla. Mezcla sonidos de *gliss.* trem. S.P. de forma aleatoria cada vez más rápido y más fuerte hasta escuchar el tercer golpe de la caja y el crush

Vc. Mezcla sonidos de *gliss.* trem. S.P. de forma aleatoria cada vez más rápido y más fuerte hasta escuchar el tercer golpe de la caja y el crush

Cb. Mezcla sonidos de *gliss.* trem. S.P. de forma aleatoria cada vez más rápido y más fuerte hasta escuchar el tercer golpe de la caja y el crush

Plat. Toca Aleatoriamente siempre *criss* y densificando hasta que deje de sonar el Trombón, luego toca...

Perc.

Redob.

Solo, tiempo libre.

Tbn. *Sordina Aleatoria*

S. T. Aleatorio

mf 1 *gliss.* *pp* I U *f*

5" 6" 9

Tbn. *Usa la sordina aleatoriamente*

Fl.

Oboe

Cl. *Sonido de llaves y viento aleatorio*

Fag.

Vc.

Cb.

Plat. *mf*

Perc.



5" 4"

Tbn. *t k t k t k t k...*

Fl. *p*

Oboe

Fag. *Tocar sonidos sin altura determinada acelerando*

Tpt. *t k t k ...*

Vc. *Tocar con la mano Izq. apañando las cuerdas de forma aleatoria*

Cb. *Tocar con la mano Izq. apañando las cuerdas de forma aleatoria*

Plat. *f*

Perc.

Tbn.

Tpt. *p*

Tremolo con la cuerda apañada
Altura mano Izq.

Vln. Cada línea 1 cuerda

Vla. Cada línea 1 cuerda

Vc.

Cb. *mp*
Altura mano Izq.
Cada línea 1 cuerda
Tremolo con las cuerdas apañadas S.P.

Plat. *mp*

Perc.

Detailed description: This is a page of a musical score for a chamber ensemble. It features eight staves: Tbn. (Tuba), Tpt. (Trumpet), Vln. (Violin), Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), Cb. (Contrabajo), Plat. (Platillo), and Perc. (Percussion). The Tbn. staff has a single note. The Tpt. staff has a dynamic marking of *p* and a long horizontal line. The Vln. and Vla. staves have the instruction 'Cada línea 1 cuerda'. The Vc. staff has a tremolo pattern with 'x' marks. The Cb. staff has a dynamic marking of *mp*, the instruction 'Altura mano Izq.', and 'Tremolo con las cuerdas apañadas S.P.'. The Plat. staff has a dynamic marking of *mp* and a long horizontal line. The Perc. staff is empty. A bracket at the top right indicates a 3-measure duration.

Tbn. *pp* gliss. *p*

Fl. *p*

Oboe *pp* *p*

Cl. *pp* *p*

Fag. *pp* *p* 3"

Tpt. *pp* 5"

Pno. *p*

Ped.

Vln. *pp* gliss.

Vla. *pp* gliss.

Vc. *pp* gliss. *p*

Cb. *pp* gliss. *p* gliss.

Plat. 

Perc. *pp* *p*

rall.

4
2

Tbn. *mf* *f* *ff* *fff*
 Fl. *mf* *f* *ff*
 Oboe *mf* *f* *ff*
 Cl. *mf* *f* *ff*
 Fag. *mf* *f* *ff*
 Tpt. *f* *ff*
 Pno. *mf* *f* *ff*
 * Ped. * Ped. * Ped. *
 Vln. 1 *p* *mf* *f* *ff*
 Vln. *p* *mf* *f* *ff*
 Vc. *mf* *f* *ff*
 Cb. *mf* *f* *ff*
 Plat.
 Perc. *mf* *f* *ff*
 Redob.

Alejandro Arévalo Berríos

Impatiens

Organología

Obra para 5 Instrumentos:

Solista **Viola**

Violoncelo

Trompeta

Trombón

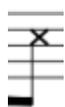
Percusión: 3 timbales Do1, Sol1. Do2, Crush 19" y Caja 19" con bordona.

Glosario

En la primera sección “**Libre sin tiempo**”, el ensamble se organiza sin considerar las duraciones de la viola.

Simbología:

Trompeta & Trombón



Sonido percutivo de altura indefinida.



Flutter-tonguing.



Slap Tongue de altura aleatoria.

Violoncelo



Glissando de velocidad y altura aleatoria.

Lento con calma

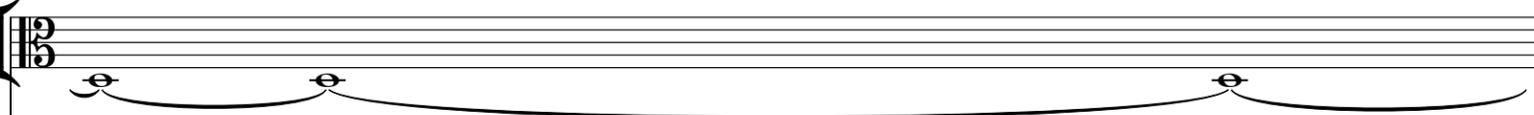
o = 3"

Musical score for Lento con calma. The score is in 3/4 time and features six staves: Viola, Violonchelo, Trompeta en Sib, Trombón, Platillos, and Percusión. A vertical dashed line is placed between the first and second measures. The Viola and Violonchelo parts play a half note in the first measure (pp) and a half note in the second measure (mf). The Trompeta en Sib part plays a half note in the first measure (pp) and a half note in the second measure (mf). The Trombón part plays a half note in the first measure (pp) and a half note in the second measure (mf). The Platillos part plays a half note in the first measure (pp) and a half note in the second measure (mf). The Percusión part plays a half note in the first measure (pp) and a half note in the second measure (mf).

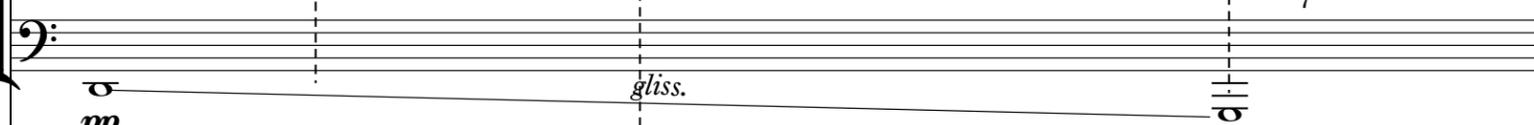
Libre sin tiempo

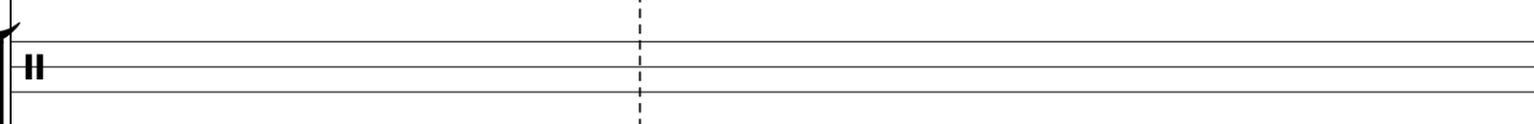
Tocar continuo sin que se note el paso del arco.

Musical score for Libre sin tiempo. The score is in 3/4 time and features four staves: Vla., Vc., Plat., and Redob. The Vla. part plays a continuous half note (pp). The Vc. part plays a half note (pp) with a gliss. marking. The Plat. part plays a half note (pp) with a Raspas con baqueta marking. The Redob. part plays a half note (pp) with a Toca en el marco marking. A box contains the instruction "Tocar continuo sin que se note el paso del arco." A bracket above the Vc. staff indicates a duration of 8". A bracket above the Plat. staff indicates a duration of 8".

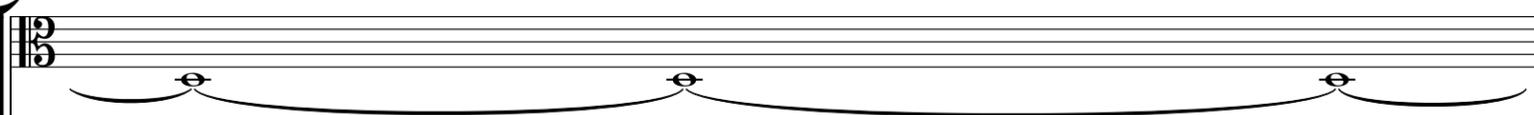
Vla. 

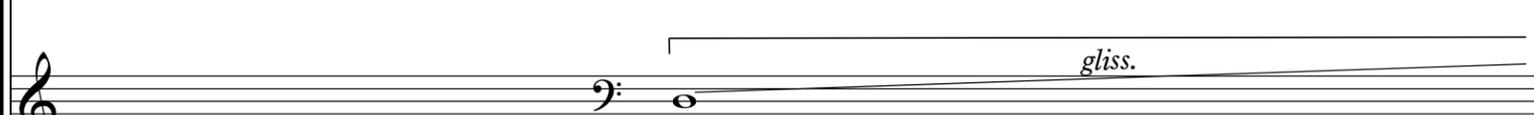
Tpt. 

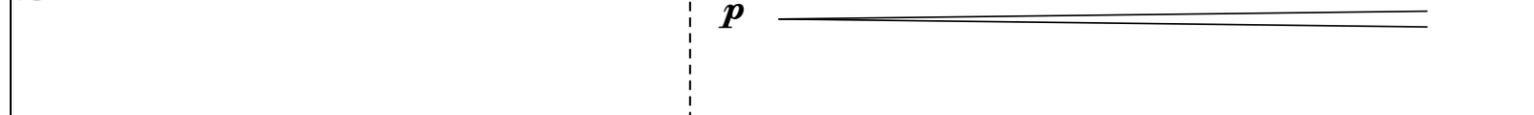
Tbn. 

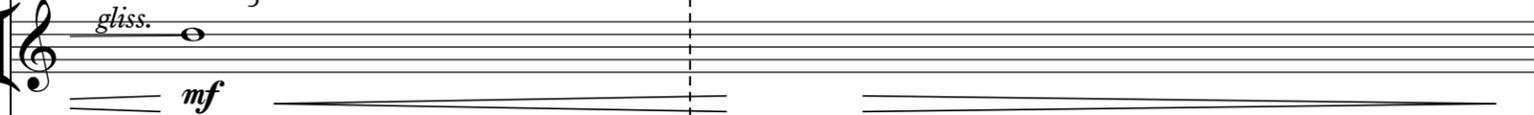
Perc. 

Redob. 

Vla. 

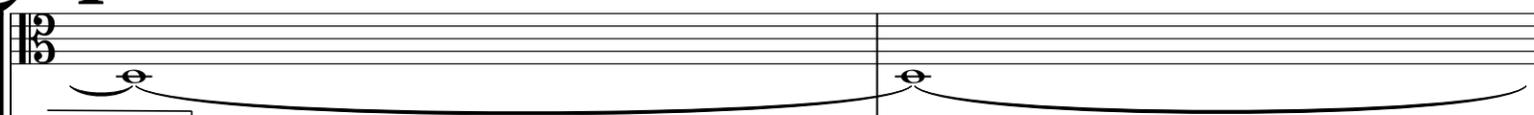
Vc. 

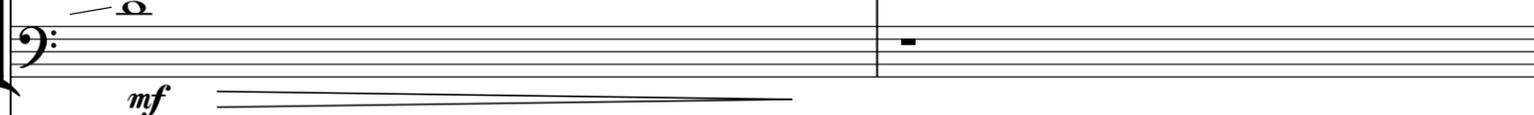
Tpt. 

Perc. 

Redob. 

4/4 ♩ = 57

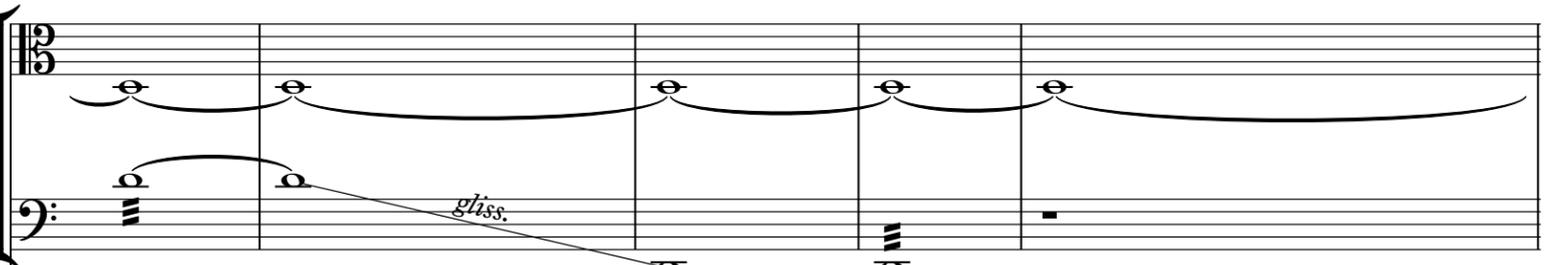
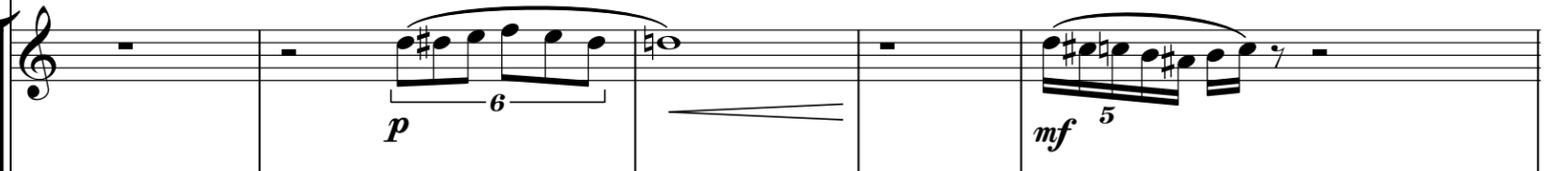
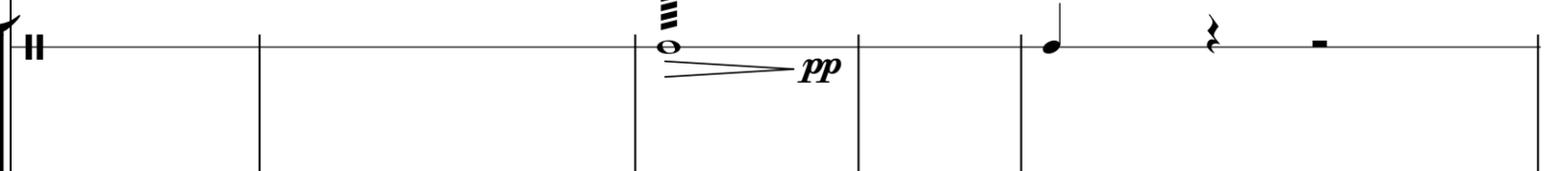
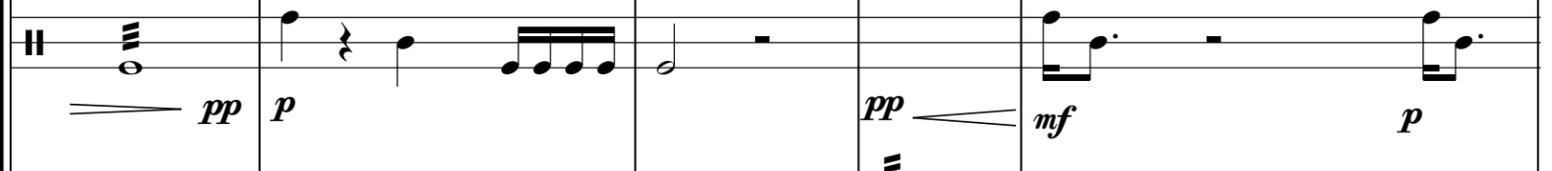
Vla. 

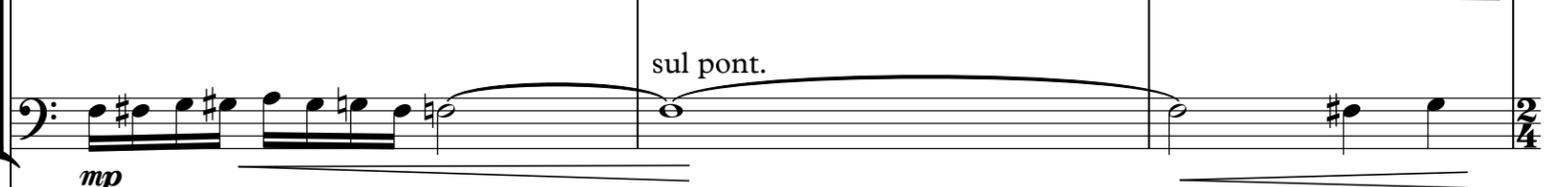
Vc. 

Tbn. 

Plat. 

Perc. 

Vla. 
Vc. 
Tpt. 
Tbn. 
Plat. 
Perc. 
Redob. 

Vla. 
Vc. 
Tpt. 
Tbn. 
Plat. 
Perc. 
Redob. 

Allegro

♩ = 122

Cada vez más agitado

accel. 5

Vla. *mf* *gliss.* *gliss.* *f*

Vc. *mf* *gliss.* *gliss.* *gliss.* *gliss.* *f* *mp*

Tpt. *p* 6 7 *f* 6

Tbn. *p* 6 6 *f* 6 7

Plat. $\frac{2}{4}$

Perc. $\frac{2}{4}$ *p* *mf* 6 6 7 6

Redob. $\frac{2}{4}$

Vla. *f* 6

Vc. *mf* 6 6 7

Tpt. *ff* *mp* 3

Tbn. 6 *ff* *mp* 3

Plat. $\frac{2}{4}$ 6 7

Perc. $\frac{2}{4}$ 6 7

Redob. $\frac{2}{4}$ *f*

Vla. *ff*

Vc. *ff*

Tpt. *gliss.* F.T. *ff*

Tbn. *gliss.* F.T. *ff*

Plat.

Perc. *5* *5* *6* *6* *ff*

Redob.

Solo de Viola siempre rápido

sul pont.

Vla. *ff*

Plat. *ff*

Redob.

Moviendo el arco rápido y fuerte con desesperación. sul tasto de forma aleatoria

Varía la velocidad del arco tomando la referencia escrita sin embargo puedes variar dependiendo de lo que sientas

Alarga el calderón de forma libre

Vla.

4/4 Andante

♩=79

Alternar cuerdas libremente

Vla. *mf* *f* *f* 3

Vc. *mf* 3 *f* *gliss.* *gliss.*

Tpt. *f* 3

Tbn. *f*

Plat.

Perc. *p* *f* 3

Redob. *f* 3

3+5
4

Vla. *p* 6 6 6 6 6 6 6 6

Vc. *f* 3 3 *gliss.*

Tpt. *mp* 3

Tbn. *mp* 3

Plat.

Perc. *mp* *mf* 3

Redob.

4/4

4+4
4

Manten la posición del ultimo acorde escrito y sigue la barra de forma aproximada sobre la trastera.

Score for measures 8-15. The score includes parts for Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Plate (Plat.), Percussion (Perc.), and Redobles (Redob.).

Measures 8-15:

- Vla.:** Starts with a sixteenth-note triplet (marked '6') and continues with a series of sixteenth notes, many marked with an asterisk (*). Dynamic: *f*.
- Vc.:** Features glissando lines and a triplet of eighth notes. Dynamic: *f*.
- Tpt.:** Triplet of eighth notes. Dynamic: *f*.
- Tbn.:** Triplet of eighth notes. Dynamic: *f*.
- Plat.:** Two accented eighth notes.
- Perc.:** Triplet of eighth notes followed by a quarter note. Dynamic: *f* to *mp*.
- Redob.:** Triplet of eighth notes followed by a quarter note. Dynamic: *f*.

Score for measures 16-23. The score includes parts for Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Plate (Plat.), Percussion (Perc.), and Redobles (Redob.).

Measures 16-23:

- Vla.:** Continues with sixteenth notes, many marked with an asterisk (*). Dynamic: *ff*.
- Vc.:** Triplet of eighth notes, glissando, and a final glissando. Dynamic: *mf* to *ff*.
- Tpt.:** Triplet of eighth notes, glissando. Dynamic: *f* to *ff*.
- Tbn.:** Triplet of eighth notes, glissando. Dynamic: *f* to *ff*.
- Plat.:** Two accented eighth notes.
- Perc.:** Two accented eighth notes.
- Redob.:** Triplet of eighth notes (marked '6'), triplet of eighth notes (marked '7'), triplet of eighth notes (marked '3'), and triplet of eighth notes (marked '3'). Dynamic: *ff*, *f*, *ff*.

20"-25"

9

Vla. **A** **B** **C** *f* Gliss. aleatorio *Toca sin repetir acelerando*

Vc.

Plat. *Cada vez más rápido y fuerte*

Perc. *20"-25"*

Redob.

Puedes repetir cada letra las veces que quieras dentro del tiempo establecido. Aplica el calderón solo para pasar de una letra a la otra

2/4 ♩ = 77

Vla. *f* *gliss.* *gliss.* *p*

Vc. *f* *p*

Tpt.

Tbn. *f* 7

Plat. *f* 6

Perc. *f* 7

Redob. *f* 7

Vla. *f* 5 5

Vc. *f*

Tpt. *p* 7 *gliss.*

Tbn. *mf* 6

Plat.

Perc. *mp* 3 *f*

Redob. 5 7

Vla. *ff* *mf* *ff*

Vc. *mf*

Tpt. *mf*

Tbn. *ff* *p* *ff*

Plat.

Perc. *ff* 3

Redob. *ff* *mf*

Vla. *mp* *ff*

Vc. *f*

Tpt. *f*

Tbn. *f* *mf*

Plat.

Perc.

Redob. *f* *mp*

Vla. *ff* *mf*

Vc. *ff* *mf*

Tpt. *ff* *mf*

Tbn. *ff* *mf*

Plat.

Perc.

Redob. *ff* *mf*

Vla. *mp* *gliss.*

Vc. *f* *mp* *f*

Tpt. *f* t k t k *f*

Tbn. *f* *f* Slap Tongue aleatorio

Plat.

Perc.

Redob. *f* *f* *f*

rall.

Vla. *f* *ff* *mf* *pp* sul pont.

Vc. *mf* *ff* *pp*

Tpt. Toca "t, k," mezclando pizz de altura aleatoria *ff* *mf* *pp*

Tbn. Gliss aleatorio *ff* Slap Tongue aleatorio *pp*

Plat.

Perc. *ff* 5 3

Redob. 3 7

Vln. *ff* *mf* *gliss.* *gliss.*
 Vc. *p*
 Tpt. *p* *gliss.*
 Tbn. *p* *gliss.* *gliss.*
 Plat. *mf*
 Perc. *pp* *mf*
 Redob. *p* *5* *3*

Prolonga lo más que puedas los calderones

Vln. *f* *p* *ppp* *gliss.* *gliss.*
 Vc. *f* *p* *ppp*
 Tpt. *f* *p* *ppp*
 Tbn. *f* *p* *ppp* *gliss.*
 Plat. *f*
 Perc. *f* *ppp*
 Redob. *f* *ppp*

Toca hasta que termine la viola
 Toca hasta que termine la viola
 Toca hasta que termine la viola
 Toca hasta que termine la viola

Alejandro Arévalo Berríos

Vervain

Organología

Dúo para violín solista y flauta.

Glosario

Flauta



Sonido eólico.



Aire y llave.



Slap Tongue.



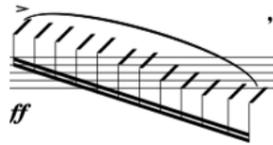
Entre aire y nota.



zapatilla.



Altura Aleatoria.



Jet Whistle.

Violín



Sonido sin altura determinada.



Armónico en la posición de la escritura.

Violín II
 Sin vib. 6" *p* *Gliss.* 10" sul tasto 15" 17" $\circ = 2''$

Flauta *mp* *f* 10"

Vln. *ff* *mf* 12" *Veloz* *Respiración circular* Cada vez más rápido y fuerte. El silencio del calderón cada vez más corto

Fl. *pp* De aire a nota

Vln. *ff* *pp* *Veloz* *Molto Vib.* *Sensa Vib.* 0 15" $\circ = 3''$ Lo más ligado posible

Fl. *ff* *mf* *gliss.* *pp* W.T. *gliss.* 8" 5"

Vln. *mp* *gliss.* *gliss.* 5" 7"

Fl. *ff*

Con calma

Vln. *Vib. Suave* *Molto Vib.* 8" *gliss.* *sul pont.* *sul tasto* 10" *gliss.* *gliss.* *Lento*

p *f* *ff* *p*

Siempre acelerando hasta el trino y cada vez más fuerte

Fl. *Vib. Suave* *Molto Vib.* 11" *Toca lento, puede variar la duración y dinámicas de las figuras*

p *f* *p* *ff* *p*

Vln. *sempre trem.* *sul pont.* *gliss.* *gliss.* *Siempre Trem.* *gliss.* *gliss.* *Gliss. ambas cuerdas* *Hasta lo más agudo posible*

ff *mf* *ff* *mf*

o = 3"

12"

Vln. *Veloz* 2"

Fl. *ff* 6" 3 5 3 2" *gliss.*

Vln. *Siempre veloz* 3 *mf* 3 *f* 3 *ff* 3 *fff*

o = 3"

3" *f*

Vln. *pp* *p* *ff*

Fl. *pp* *ff*

W.T.

10" 4" 6"

gliss.

Vln. *pp*

Fl. *pp* *mf* *ff* *mf* *mf*

5" 7" 2" 4" 6"

8^{va} *tr* *Bisbigliando* *dif*

Vln. *pp* *pp*

Fl. *f* *pp* *p* *mp* *mf* *p* *mf* *f*

Smorzato 10" 8"

o = 3"

1234 23 5 } 1234 234 5 } 1234 23 5 } 1234 234 5 } 1 (3)4 5 }

sul tasto

Vln. *pp* *gliss.*

Fl. *ff* *ff*

5" 3" 5" 3" 3" 3" 5"

7.T.

II

sul pont. sul tasto

Espera hasta que finalice la flauta 5

Vln.

Fl.

Vln.

Fl.

Vln.

Fl.

Espera hasta que finalice la flauta una corda

Vln.

Fl.

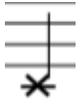
Alejandro Arévalo Berríos

Water Violet

Organología

Instrumento Solista: **Fagot.**

Glosario



Flap, sonido percusivo sin altura.



Sonido eólico.



Frullato.



Pausas o respiraciones.



Alturas aleatorias.

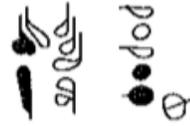


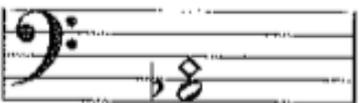
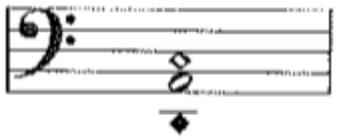
Staccato.

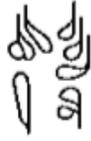
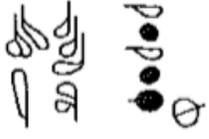
Guía de multifónicos

Notación

Digitación







Con calma

Fagot *Sin Vibrato* 9" *Bisbigliando* + - + - + - Vib. *f*

Fag. 9" 3 *p* 14" Vib. *ff*

Fag. *p* *f* *mp* *f* *tr* *o = 3"*

Fag. + - + - + -

Fag. 7" *p* *ff* *o = 2"* + - + - + -

Fag. *rall.* 5 3 *f* *pp* *o = 1"*

Fag. *p* *f*

Toca variando las duraciones de la $10''$ $\text{♩} = 2''$ 3

Fag. *rit.* 7 $10''$ $\text{♩} = 2''$ 3

Fag. 7 *rfz*

Fag. *Vib.* $8''$ $\text{♩} = 1''$ 3 $\text{♩} = 3''$

Fag. *pp*

Fag. $6''$ $\text{♩} = 2''$ 6 *tr*

Fag. *(tr)* $\text{♩} = 72$ 5 *gliss.* *ff* *p* *pp*

Fag. *f* *tr* *f*

Fag. 5 *mp* 5 5 7

Fag. 5 *mp* *f* *ff*

Fag. 5 5

Fag. $\text{♩} = 3''$ $+-+--$ *f* *pp*

♩ = 1" ♩ = 3" *Cantabile espressivo*

Fag. *sfz*

Fag. *p*

♩ = 2" *Cantabile misterioso*

Fag. *mp* *f*

Fag. *ff*

♩ = 91

Fag. *p* *f* *mp*

♩ = 3" 7"

Fag. *p* *f* *p*

♩ = 3" ♩ = 4" *mp*

Fag. *pp* *pp* *mf*

Repita durante 20" variando las ariculaciones y acentos, siempre acelerando. Durante los últimos 5" toca con F.T. de forma aleatoria.

♩ = 1" *mf*

Fag. *ff*

13" *pp*

Fag. *pp*

f = 105

Fag. *f* *p* *mf*

Fag. *f* *p* *f*

Fag. *ff* *pp*

Fag. *mf* *ff*

f = 84

Fag. *p*

Fag. *p*

f = 109

Fag. *f*

Fag. *f*

f = 2"

Fag. *ff*

Fag. *ff*

Fag. $\circ = 3''$

Fag.

p

Fag.

Fag.

5

5

Fag.

Fag.

5

5

tr

Fag.

Fag.

7

3

5

Fag.

Fag.

5

5

+ - + - + -

Fag. $\circ = 4''$

Fag.

4

5

+ - + - + -

Repita cada vez más lento variando las alturas

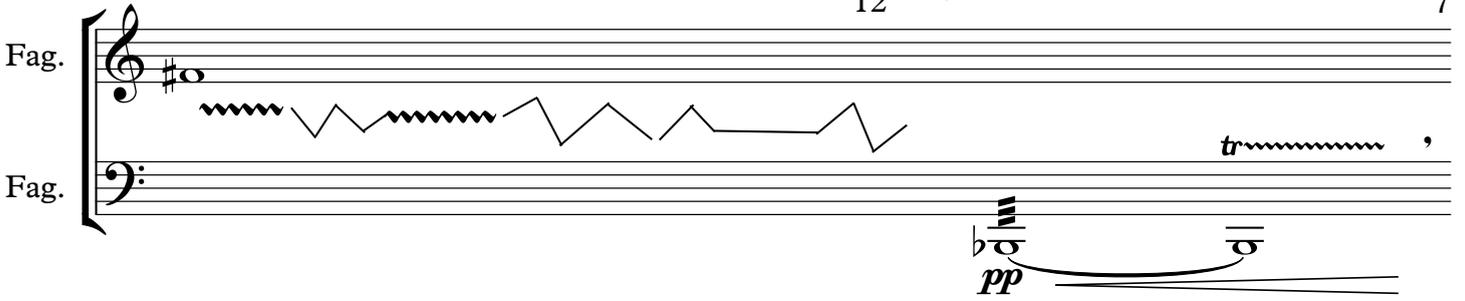
22''

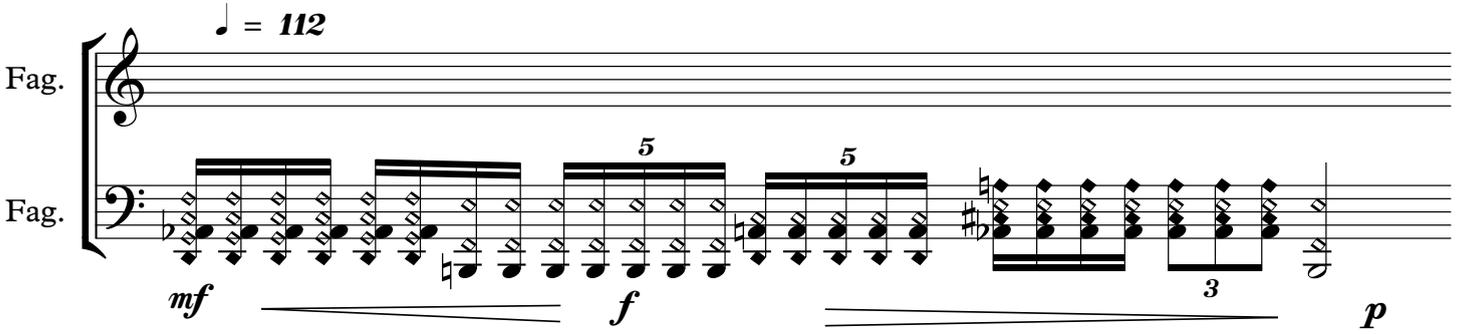
Fag.

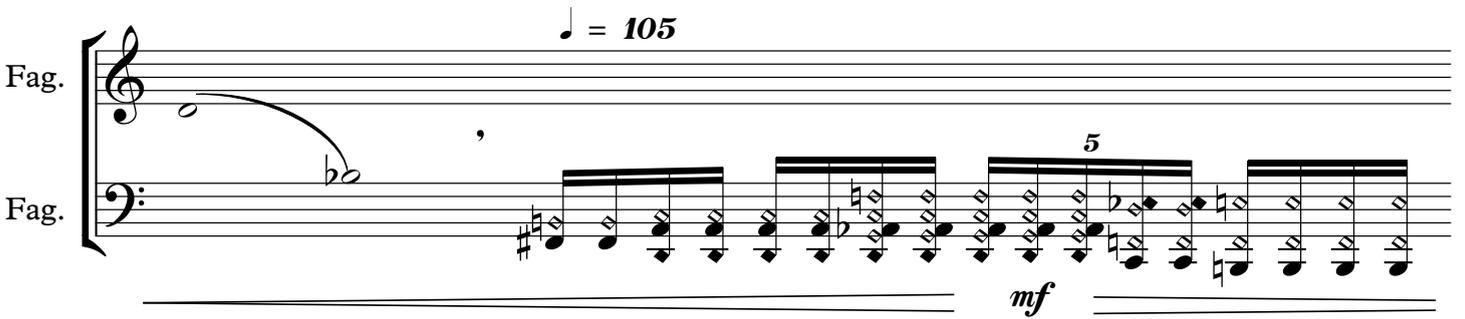
Fag.

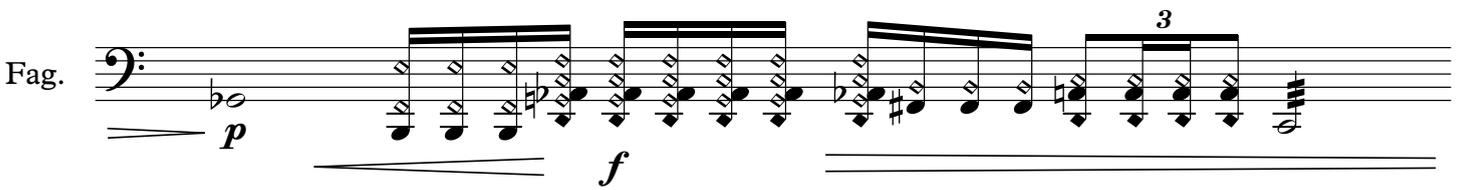
4

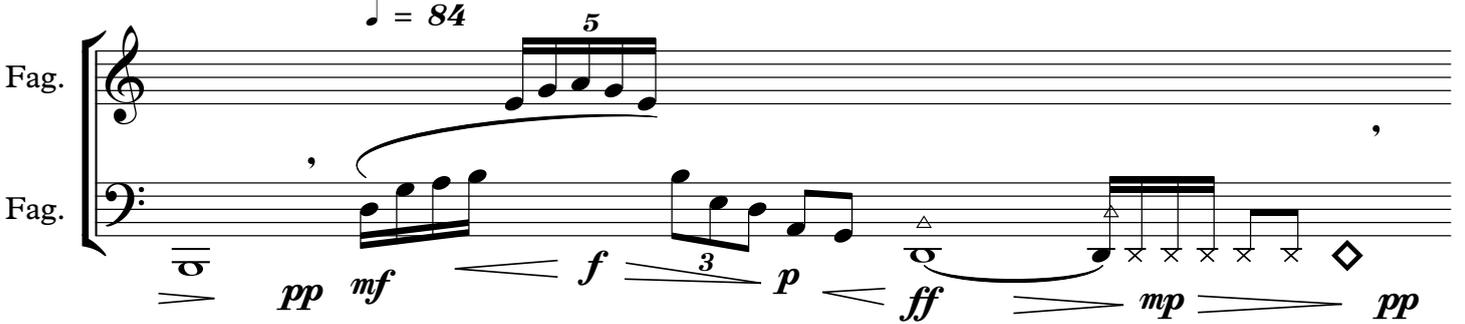
5

Fag. 

Fag. $\text{♩} = 112$
 Fag. 

Fag. $\text{♩} = 105$
 Fag. 

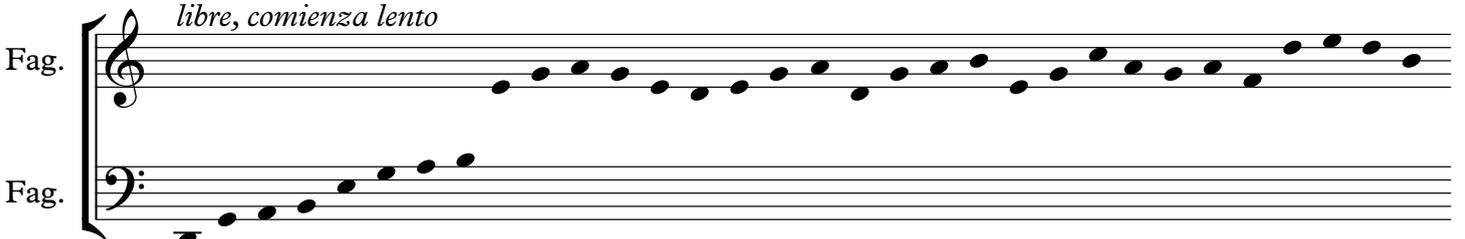
Fag. 

Fag. $\text{♩} = 84$
 Fag. 

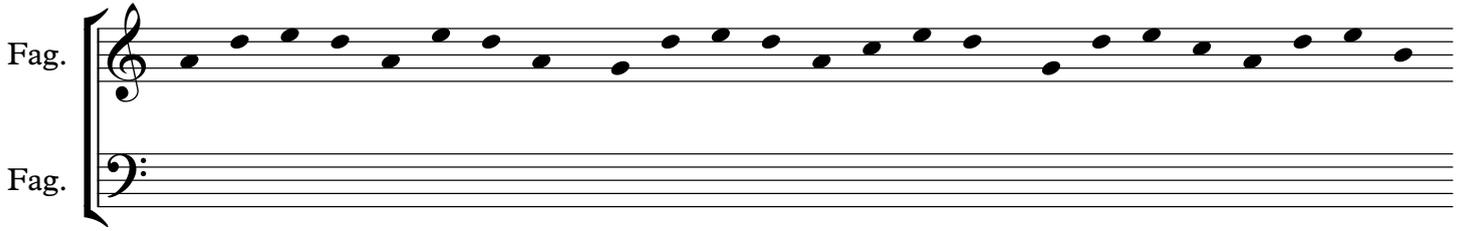
Fag. $\text{♩} = 72$
 Fag. 

Liga las frases de forma libre, comienza lento

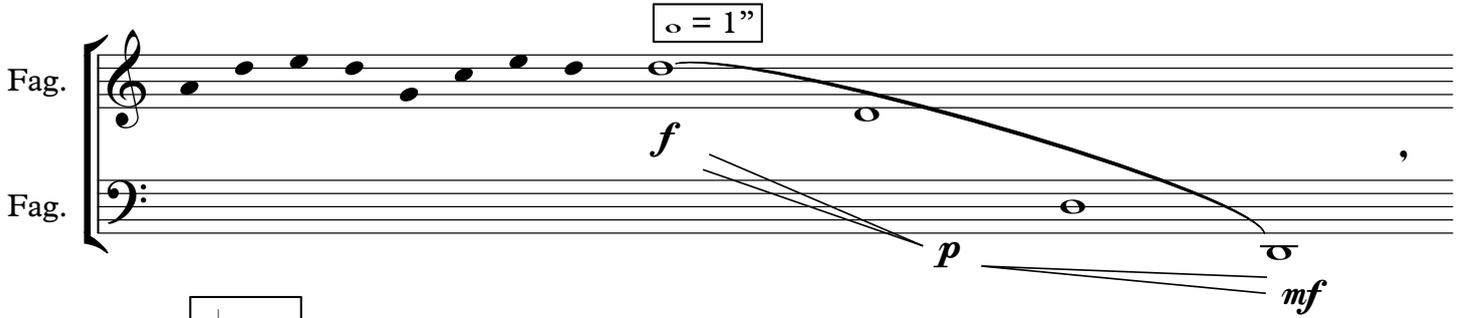
molto accel.

Fag. 

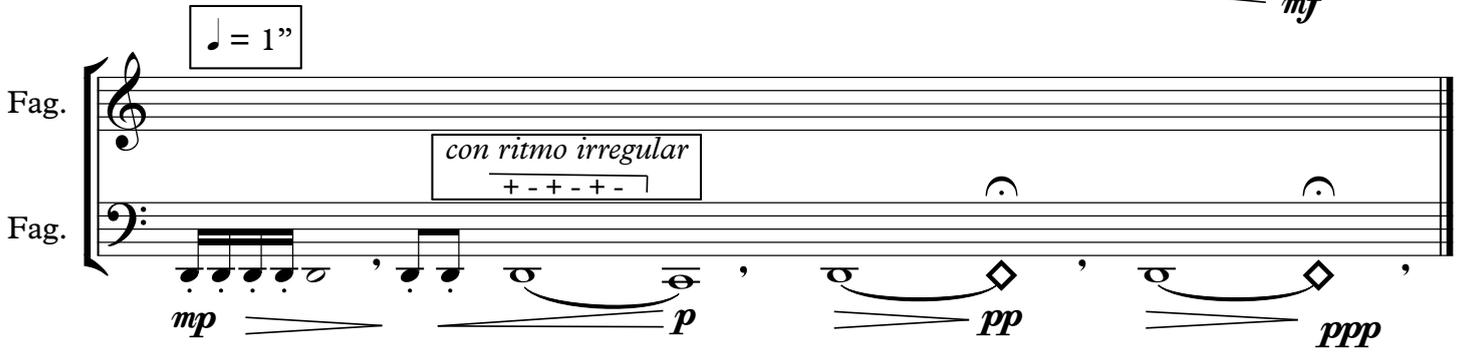
P *Varía las dinámicas libremente*

Fag. 

A tempo

Fag. 

f *p* *mf*

Fag. 

con ritmo irregular
+ - + - + -

mp *p* *pp* *ppp*