



**UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA**

**FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES MUSICALES**

---

**EL DIÁLOGO DE LA ESCUCHA:**

LA EXPANSIÓN DEL ROL DEL INTÉRPRETE EN LA CONSUMACIÓN DE  
LA OBRA MUSICAL,  
LA IMITACIÓN Y EL JUEGO EN TIEMPO REAL COMO PRINCIPIOS  
EN LA COMPOSICIÓN,  
SU GESTUALIDAD Y ASERTIVIDAD COMO DETERMINACIONES PARA  
UNA FORMA ABIERTA



**TESIS PARA OPTAR AL TÍTULO DE:**

***“DOCTOR EN MÚSICA”***

**Autor:**

**GUSTAVO BARRIENTOS BELTRÁN**

**Director de Tesis:**

**AURÉLIEN DUMONT**

**Codirector de Tesis:**

**PABLO ESTEBAN ARANDA ROJAS**

# EL DIÁLOGO DE LA ESCUCHA

## ÍNDICE

<b>Presentación: origen, razones y devenir</b> . . . . .	6
<b>Parte I. TÉRMINOS DE LA INDAGACIÓN</b>	
1.1. Introducción . . . . .	10
1.2. Vacío detectado . . . . .	11
1.3. Hipótesis . . . . .	11
1.4. Objetivos . . . . .	11
1.5. Metodología . . . . .	12
1.6. Etapas del proyecto . . . . .	14
<b>Parte II. HACIA EL TIEMPO REAL EN LA MÚSICA ESCRITA CONTEMPORÁNEA</b>	
2.1. LA INDETERMINACIÓN EN LA TRADICIÓN	
2.1.1. La inmanencia y permanencia de la indeterminación . . . . .	18
2.1.2. Transformación de la relación compositor-intérprete-notación . . . . .	23
2.1.3. Definiciones y redefiniciones imprescindibles . . . . .	26
2.2. LA ECLOSIÓN DE LA FORMA ABIERTA EN EL SIGLO XX . . . . .	36
2.2.1. La Escuela norteamericana: el azar y la indeterminación . . . . .	38
2.2.2. El experimento europeo: la tradición y la fusión . . . . .	42
2.2.3. Otras fórmulas para la indeterminación . . . . .	49
2.3. HACIA UNA CLASIFICACIÓN DE LA INDETERMINACIÓN . . . . .	56
2.3.1. Posibles combinaciones entre forma y contenido . . . . .	58
2.3.2 Propuesta de una tipología y categorización de la indeterminación . . . . .	64
<b>Parte III. LA COMPOSICIÓN DEL DIÁLOGO DE LA ESCUCHA</b>	
3.1. LA MÚSICA COMO DIÁLOGO: LA OTREDAD . . . . .	80
3.1.1. La imitación y el juego en tiempo real . . . . .	84
3.1.2. Dominio y probabilidad en el juego . . . . .	93

3.1.2.1. Juego por dominio . . . . .	93
3.1.2.2. Juego por probabilidad . . . . .	99
3.1.3. Tablas de indeterminación de las obras de la tesis . . . . .	102
3.1.4. El acierto y el permiso del error . . . . .	104
3.1.5. La imitación y sus categorías . . . . .	112
3.1.5.1. Imitación completa . . . . .	115
i) Imitación completa con desinencia diferente	
ii) Imitación completa con variaciones	
3.1.5.2. Imitación parcial . . . . .	118
3.1.5.3. Imitación aleatoria . . . . .	119
3.1.5.4. No imitación . . . . .	120
3.1.6. La expansión del rol del intérprete . . . . .	122

**Parte IV. ANÁLISIS DE OBRAS DIÁLOGO-ESCUCHA**

4.1. REFLEXIONES ENTORNO AL ANÁLISIS DEL JUEGO Y LA IMITACIÓN . . .	130
4.1.1. Problemáticas y soluciones . . . . .	132
4.1.1.1. La escritura y nomenclatura . . . . .	133
4.1.1.2. Atención a la escucha y al acto volitivo . . . . .	137
4.1.1.3. Niveles de dominio: el amateur y el profesional . . . . .	139
4.1.1.4. Plantas de ubicación y escena . . . . .	143
4.1.1.5. Los jueces de asertividad y la dirección . . . . .	147
4.2. ANÁLISIS DE LA OBRA MÈRE-LIEN . . . . .	151
4.3. ANÁLISIS DE LA OBRA EN RITOS BA . . . . .	157
4.4. ANÁLISIS DEL TEATRO MUSICAL	
LA RAZÓN HEROICA. SÓCRATES Y EL ORÁCULO DE DELFOS . . . . .	163
<b>Conclusiones</b> . . . . .	180
<b>Bibliografía</b> . . . . .	186

**Anexo 1:** Tablas análisis descriptivo Escena 3 – Acto I – Cuadros 1 al 10

**Anexo 2 :** 19 Obras Diálogo-Escucha

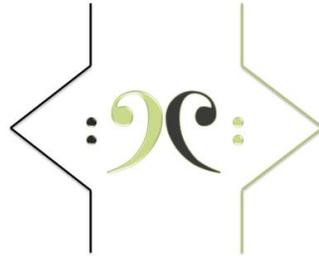
*Al otro . . .*

*Grité tan fuerte en mi interior  
que un día, te oí.*

*Desde ese momento  
cuando te hablo y escucho,  
al mismo tiempo,  
me escucho y te hablo a mi mismo*

*A Nosotros*

## EL DIÁLOGO DE LA ESCUCHA



## **PRESENTACIÓN: ORIGEN, RAZONES Y DEVENIR**

En el transcurso de mi formación académica musical, pude percibir dos caminos relacionados a la composición. El primero se conecta con la juventud incipiente, impulsiva e ingenua, concerniente al mundo salvaje, aunque siempre con cierto sometimiento, del instinto: “*se compone lo que se siente*”, dejando en manos de la casualidad del momento, la levedad de la memoria musical y la cultura inevitable y presuntamente heredada; el material y su mecánica para procesarlo. En el segundo en cambio, se establece una base (pre)compositiva donde se genera(n) la(s) célula(s) que servirá(n) como matriz para la obra, como una oportunidad excepcional de ser (re)creadores de la génesis artística-musical, y espectadores, en analogía metafórica, de la humana. En esta última, aparecen tratamientos compositivos donde la estructura deviene, parcial o totalmente, de unidades iniciales como en el contrapunto, y principalmente, en el raciocinio del serialismo integral. Un tercer camino, inesperado, inusitado y bendito, como todo aquello que llega para apoderarse de lo que somos y de lo que nos rodea, se me presentará ya adentrado en el doctorado, cuando después de la incestuosa muerte de un inolvidable estudiante de música, nacerá la obra “RA” en homenaje a Rubén Ampuero, donde la presencia del “otro”, buscará con imperiosa prisa, el hacerse diálogo en mi composición.

Durante mi paso por el magíster, mantuve la inquietud de entender el arte en forma indivisible, cayendo en complejas disyuntivas al momento de querer integrar dos disciplinas artísticas entre sí. Traté de evitar, con no menor riesgo pero sí a toda costa, la trivial dependencia de las artes, la obediencia satelital que debe sufrir una de las disciplinas para adaptarse y orbitar a la otra, sin encontrar raíz común ni códigos unificadores que las conecten. De esta manera, sondeé y ensayé metodologías que acercaban la danza al mundo de la notación musical, como es el caso de la coréutica de Rudolph Laban. Sin embargo, en el momento de aspirar a la integración de música y literatura, inicié una trayectoria compositiva peculiar, que me llevó a indagar como la palabra, descontextualizada de su fonética y semántica más directa, puede resignificarse a través de la música, relacionando el alfabeto de letras con distintos parámetros musicales en forma no estrictamente serial, pero sí sistémica. Conseguí así, alegóricamente, una transgénesis donde el fenoma musical está determinado por el genoma del alfabeto que constituye a la palabra y finalmente a un texto.

La criptología, ciencia que trata de la codificación y decodificación de mensajes aplicada en la tecnología de la información y la comunicación, fue la coespecialidad unificadora de esta búsqueda, otorgándome una anhelada solución para las obras creadas durante el período de los seminarios doctorales, en la aspiración de comunicar un mensaje como resultado de la integración de ambas disciplinas. Gracias a la invención de una sistematización donde el alfabeto de letras tiene una consecuencia directa en alturas y ritmos que posibilitan un primer material (aunque en bruto si se quiere para la composición), logré la transmisión arbitraria, pero a la vez en continua prospección genealógica interdisciplinaria, de un texto encriptado en parámetros musicales. Subyacente a todo este constructo, subjetivo si consideramos que la mayor parte de las decisiones que nacen del serialismo y sus derivaciones provienen de una idea más que del estudio de algún principio natural, maduraba la necesidad en mi labor compositiva, de ir desde la expresión artística como un acto comunicativo, a la vivencia musical del diálogo, es decir, concebir el arte literalmente como un puente humano, un espacio dinámico y recíproco donde se pueden transmitir los mensajes y sus respuestas, bi o pluridireccionalmente. El sistema criptológico del alfabeto musical sólo favorecía el primer nivel de esta urgencia; el de la emisión, razón por la cual, comencé a desarrollar una composición que me permitiera entrar en contacto, desde una física musical que propiciara el diálogo entre intérpretes en tiempo real, con la experiencia de la otredad como motor y noción activa, evidenciada a través de la imitación y el juego, como sus principales fundamentos. Más adelante, analizando los alcances y potencialidades de esta búsqueda, experimenté como la composición de un solo musical, es también un dúo, es decir, contiene la facultad de la imitación de si mismo. El o lo otro, es parte de la misma persona, que se siente, se ve y se escucha, deviniendo en una relación dialógica con su propia memoria. Finalmente, la única mediación que me brindó la posibilidad de expresar con mayor fuerza y claridad esta singular interacción entre músicos, fue la consideración y la inclusión integral de la audición del intérprete, y del director si lo hubiera (considerado también como intérprete), en tiempo real, con su comportamiento natural, imitativo y selectivo, como parámetro compositivo y variable interpretativa a la vez, la cual ofrendó numerosas e insondables posibilidades de estar con el o lo otro desde una escucha atenta y cercana, desencadenada por y para la música, donde el juego y el desafío a esa escucha resultaron ser los

fundamentos que dan curso y transcurso a esta prospección interhumana y musical. A esta altura, ya se había vuelto ineludible inclinar aun más el timón de mi investigación doctoral, con una consecuencia a prueba de los embates de una sociedad pragmática y, que ningunea su concepción de lo conveniente. Es así, como comenzaron a medrar, con espontaneidad y vigor, pero al mismo tiempo con la rigurosidad que apremia su escritura y su transmisión, composiciones que impulsaban mayor precisión y diafanidad en esta nueva búsqueda. Paso a paso, la criptología, el proserialismo y el alfabeto musical, en su afán determinista, fueron quedando atrás como herramientas necesarias en mi taller, dejando de ser mediadores válidos para la expresión de la voluntad que significa definirme con franqueza y lealtad en el oficio de compositor.

Las alturas y sus ideologías, fundamentales en un pasado cercano para generar el soliloquio y la comunicación monológica en mis obras, no alcanzaban en esta nueva estética, debido a la sedimentación solipsista que se anclaba como sabor repetitivo después del estreno de cada obra, para llegar siquiera a las orillas de una composición que permitiera estar con el otro desde la audición, desde el anhelo de igualarse en la imitación; en el juego, y donde el error en este empeño, contemplado como probabilidad dentro de un proceso composicional que lo prevé y que ofrece un transcurrir musical diferente para el intérprete “que se equivoca”, es un camino tan musical como el acierto, consideración que propende a una ética fundacional del sentido profesional de mi trabajo y que me permite vivenciar como la devoción de la impasible oralidad cotidiana manifestada en diálogo humano, amistoso e inclusivo, encuentra su cauce natural en la música y en el arte que profeso. En esta particular concepción de dilección pluralista, la música es con el o lo otro. Mi oficio de compositor y la labor incesante en que me arraigo, sólo consiste en evidenciarlo.

## **Parte I**

### **TÉRMINOS DE LA INDAGACIÓN**

## Parte I

### TÉRMINOS DE LA INDAGACIÓN

#### 1.1. Introducción

En la gran caja acústica que constituye la vida en este planeta, los sonidos, naturales y/o humanos, nos acompañan durante toda la vida. Desde el vientre materno ya comenzamos nuestros primeros aprendizajes musicales en una rica gama de solfeos (se les llamará aquí metafóricamente solfeos por ser parte también de nuestra enseñanza auditiva-musical). En nuestro caminar acústico, vivimos y atravesamos por diversas y complejas combinatorias de alturas, ritmos, timbres e intensidades, pudiendo diferenciarse notoriamente, las sonoridades urbanas, de las rurales; los sonidos dentro de una casa, de los que se producen bajo el agua, entre tantas que se pueden mencionar. La imitación lúdica de este fenómeno acústico, si se quiere, fue una constante natural biológica con la cual vinimos al mundo. Sin rastros de obediencia y con mucha emoción, tomamos en nuestras pequeñas manos, juguetes, trozos de madera o piedras y emulamos el ruido de los motores de vehículos arrancando y trasladándonos a través de glissandos a distintas velocidades, sumado todo esto a una puesta en escena con convicción histriónica total. Sin ir más lejos, la lengua, esa combinación de letras, palabras, frases, articuladas por alturas, ritmos y acentos, la asumimos paso a paso, desde el juego sonoro a la semántica de sus mensajes y, no pocas veces ya en edades maduras incluso, hemos volcado nuestra creatividad a seguir produciendo diferentes variaciones entre sus componentes, tanto en sus códigos como texto, así como en sus fonéticas. El lenguaje y la forma particular que generamos los humanos al conversar, podríamos considerarlos también dentro de una composición continua de ritmos, fonemas, alturas, dinámicas y timbres, donde un sinnúmero de posibilidades se nos brinda ante cada pregunta, respuesta, opinión, discusión, etc., siempre integradas en todos sus componentes musicales. Esta conducta imitativa y lúdica que ha acompañado al hombre desde el inicio de su historia, fue parte de muchas culturas en su concepción musical, en sus cantos antifonales, en sus imitaciones rítmicas. Al pasar los siglos y tomando en cuenta los distintos derroteros por los cuales ha transitado la música

occidental, más como una excepción que como una norma en la historia de la música, se ha avanzado en una dirección más determinista de la forma, lo que ha desplazado, en muchas estéticas musicales, la posibilidad del juego, sólo al momento precompositivo.

## 1.2. Vacío detectado

Circunscrito el presente estudio a la música contemporánea acústica escrita, se evidencia, un escaso repertorio musical contemporáneo que llegue a la apertura de la forma, a través, del juego y la imitación, como procesos de indeterminación del contenido musical en tiempo real, contemplados desde la composición.

## 1.3. Hipótesis

Al componer una música que le retorne al intérprete mayor participación creativa y le exija poner su conciencia en los otros (intérpretes) y en si mismo, gracias a la imitación y al juego en tiempo real, como procesos compositivos que indeterminen el contenido musical y aperturen la forma, la obra musical encontrará nuevas maneras de relacionarse con los recursos, materiales y humanos, que la rodean, resignificando desde sus concepciones teóricas hasta sus expresiones pragmáticas, las que incorporarán, además del goce estético, el goce lúdico de la interpretación.

## 1.4. Objetivos

- a) Analizar como la indeterminación del contenido musical ha contribuido a abrir la forma en la música acústica escrita contemporánea
- b) Definir y redefinir conceptos relacionados a la práctica de la composición donde ésta se involucre con la obra abierta
- c) Generar una propuesta de cuadro tipológico que abarque desde la composición, pasando por la obra, la forma y el contenido hasta llegar a las subcategorías del contenido indeterminado

- d) Descubrir alcances y potencialidades de la imitación y el juego en tiempo real, como procesos al interior de una composición
- e) Brindar al intérprete, en términos compositivos, una participación en la consumación creativa de la obra musical
- f) Explorar lo idiomático que genera la necesidad de la escucha en relación a la escena, a la ubicación de los músicos, su posición corporal y posibilidades de audición
- h) Ampliar el acceso a la música contemporánea a músicos amateurs gracias a la creación de obras que dependan de factores simples de audición y de aspectos musicales de dominio generalizado

### 1.5. Metodología

El marco teórico de esta tesis se enfocará desde el punto de vista compositivo y se remitirá sólo a la música contemporánea acústica de tradición escrita que busque una expresión en la indeterminación del contenido musical y en la apertura de la forma. Su método investigativo será el empírico-analítico, donde el ensayo de cada obra o pasaje compuesto, aportará información fundamental para comprender el comportamiento de los intérpretes ante una obra indeterminada por el juego y la imitación. Como fuentes fundamentales se encuentran los compositores que pusieron en práctica el concepto de obra abierta en el pasado siglo, referenciados en la investigación homónima de Umberto Eco y ampliado a quienes han contribuido a profundizar la experiencia de la indeterminación musical y que han teorizado o conceptualizado sus alcances. Estos escritos generan un boomerang que cruza una y otra vez los continentes, pasando desde Cage hasta Boulez y Stockhausen en el siglo pasado, como los mayormente mencionados, y Estrada y Ferrari en el actual. Si bien, esta tesis se enmarca sólo en la composición musical y su análisis empírico, se han encontrado felices sincronías con dos áreas a mencionar: con una materia específica de la matemática que tiene relación con la combinatoria y, con una de las corrientes filosóficas vinculada a la alteridad, pero que en ningún caso, demandan una coautoría o un alejamiento de las bases compositivas que nutren esta investigación, ya que si bien, en un período no menor de su escritura, se realizó un acercamiento con profesionales

de la matemática y estadística para intentar vincular esta tesis a esa área, ninguno de sus resultados se ajusta, como herramienta metodológica, al propósito compositivo a explorar y excede en la presente investigación, sus alcances, forzando innecesariamente el marco teórico al cual se circunscribe. Por la significación que alcanzan estas sincronías se mantendrán, a lo largo de esta tesis, algunos diálogos entre estas disciplinas, realizando referencias a modo comparativo. Se mencionará en la línea de la combinatoria matemática, aunque de un modo muy simple y de sentido común, la semejanzas de los resultados de ambas disciplinas (matemática y música) en la utilización del número mínimo y máximo de variables que deben participar de un juego. Aunque sólo referido a este aspecto, la cantidad de variables “en juego” es una de las cuestiones a experimentar y resolver al momento de la composición, debido a que influyen en el nivel de indeterminación del contenido musical, guiándonos con claridad y evitando embotamientos, o acotando las posibilidades de una fatiga de material o las conexiones entre sus distintas partes. Por otro lado, el aspecto filosófico, y que es transversal a disciplinas como la psicología, la antropología y la lingüística, entra en similitud con la concepción de esta forma compositiva, la cual como experiencia, se desencadena en sus inicios como una necesidad extramusical, guardando estrecha relación con la definición de diálogo y la vivencia de la alteridad o, en otras palabras, con la arqueología de la otredad como la nombra el filósofo chileno Humberto Giannini, para quien, en síntesis máxima, la filosofía es con el otro o, simplemente, deja de ser filosofía. Sorprendentemente esta definición llevada a la música, es una de las convicciones más profundas y consecuentes que respaldan la necesidad de esta tesis. Si bien, el acercamiento a esta afirmación plantea un despliegue de la técnica compositiva que pone en crisis la forma tradicional tanto de la escritura, como de la praxis y rol del intérprete, ya sea por una variación en el paradigma de expectativas o por trasladar el foco de atención de la partitura al oído, siempre la investigación se mantendrá en un marco compositivo circundado por la música, siendo la filosofía, una feliz sincronía de profundizar los ecos de una cultura que se resiste a la repetición de lo ya dicho porque reconoce en su sabia, una raíz distinta que se nutre de miradas o, en este caso, de escuchas que contemplan al otro o a lo otro, como punto de inicio y final de una obra, musical, artística y humana.

A modo de ejemplificación y como reforzamiento de algunas temáticas donde se carece de experiencias en el ámbito acústico, se incluirán referencias a obras que provienen del campo de la electroacústica y la instalación (escultura musical).

## 1.6. Etapas del proyecto

1- Revisión de la indeterminación como manifestación permanente en la música, poniendo énfasis en su casi total desaparición en el romanticismo y su resurgimiento en el siglo XX

2- Composición de ciclo de obras que aúnen música y escena, y que ahonden en el objeto de estudio de esta tesis

3- Análisis de música contemporánea acústica y escrita de forma abierta que incluya a la indeterminación como proceso compositivo

4- Composición de obras musicales anexas, que aporten mayor información y resultados de los alcances de la utilización del juego y la imitación en tiempo real como procesos compositivos que indeterminen el contenido y aperturen la forma musical

5- Estreno de las obras compuestas para esta tesis. Las obras para escena que se han escrito y estrenado para esta tesis son:

- **Teatro Musical *Sócrates y el oráculo de la escucha*** en 2 actos para actor, 4 cantantes, coro mixto, ensamble de 5 guitarras, 5 flautas travesas, y percusión, cuyo texto pertenece al libro: “La razón heroica. Sócrates y el oráculo de Delfos” del filósofo chileno Humberto Giannini, contando con la autorización de su viuda, Sra. Luisa Egiluz, para su puesta en escena como obra musical. Cabe señalar que se escribió durante el primer año de redacción de esta tesis, la escena tres del primer acto de esta obra, la cual es muy similar, pero con otra orquestación: Actor, Canto (Barítono), Flauta Traversa (Fl), Clarinete en Sib (Cl Bb), Corno (Cor), Violín (Vl), Piano (Pn) y Percusión (Perc), conservando el título homónimo del libro de Giannini. Debido al objetivo exploratorio de esta investigación, se ocuparán ambas obras para su análisis. Para diferenciarlas, a

esta última se le denominará primera versión, siendo la otra, la segunda versión.

Como abreviación, muchas veces se le llamará simplemente: “*Sócrates*”.

- **Ópera de cámara RA** en 4 escenas para canto y cuarteto de flautas traversas (basada en obra homónima para cuarteto de flautas y en la obra *En ritos Ba*)
- **Ópera de cámara Ajedrez** en 3 escenas para canto, piano y personas en escena
- **Teatro Musical Rismos** en 3 escenas: *Rismos Política*, *Rismos Filosófica* y *Rismos Religiosa* para 2 cantantes de voces semejantes

Obras musicales anexas del autor compuestas y estrenadas para profundizar o dar énfasis a aspectos de la investigación:

- *Mére-Lien* para 2 cantantes de voces semejantes y percusión
- *RA* para cuarteto de flautas traversas
- *En ritos Ba* para trío de flautas traversas
- *Mientras Elige* para 2 cantantes de voces semejantes y 2 flautas traversas
- *Villan Ray* para dúo de clarinetes y sexteto de flautas traversas
- *Creakitas* para agrupación de zikus y 3 percusionistas
- *Beafonía* para flauta traversa
- *Conson* para cantante

Se deja constancia de obras compuestas para esta tesis, que no han sido estrenadas a la fecha (algunas de ellas se han podido ensayar):

- *Espejsmos* para guitarra
- *Cholarm* para dúo de flautas traversas / 2 ensayos
- *Las cuatro estaciones* para flauta traversa, clarinete, bajo y batería
- *Viol* para violín y viola
- *Bordeaux* para coro o quinteto vocal / 2 ensayos, uno para cada grupo
- *Pitchio* para saxofón barítono / 2 ensayos, versión para flauta traversa
- **Teatro Musical Likarayen** en 9 cuadros para soprano, actor, coro y ensamble / 2 ensayos

6- Análisis interpretativo de dos obras estrenadas y registradas, centralizado en el comportamiento indeterminado bajo los aspectos estudiados en esta investigación, sus objetivos y el cumplimiento de la hipótesis

Links youtube de las obras:

***En ritos Ba***

<https://www.youtube.com/watch?v=9SsIIFUsiuA>

***Mére-Lien***

<https://www.youtube.com/watch?v=7Dw1TGQWJMc&t=45s>

***Mientras Elige***

<https://www.youtube.com/watch?v=YETMHBThXz8>

***La Razón Heroica. Sócrates y el oráculo de Delfos***

<https://www.youtube.com/watch?v=GVooKepvjeA>

***Creakitas***

<https://youtu.be/1Z0bNdwGo1A>

***Conson***

<https://youtu.be/UalhAFsvzV0>

***Rismos Política***

<https://youtu.be/quTt9CpfQO8>

***Rismos Filosófica***

<https://youtu.be/x7YYNoln8CY>

***Rismos Religiosa***

<https://youtu.be/so4KtpojdrQ>

## **Parte II**

### **HACIA EL TIEMPO REAL EN LA MÚSICA ESCRITA CONTEMPORÁNEA**

## Parte II

### HACIA EL TIEMPO REAL EN LA MUSICA ESCRITA CONTEMPORÁNEA

#### 2.1. LA INDETERMINACIÓN EN LA TRADICIÓN

##### 2.1.1. Inmanencia y permanencia de la indeterminación

“Las alturas musicales han sido el parámetro más preponderante en la historia de la música occidental. Con ellas se han construido escalas y se ha hecho posible la concepción y el desarrollo del contrapunto, de la armonía, de la música serial y postserial. La manera de ser usadas es tan pregnante, que con sólo la escritura o la audición de algunos compases de una obra, un buen conocedor podría definir el tiempo en que se creó, el estilo, la cultura e incluso la forma de vivir de la sociedad que rodeaba al compositor. Por otra parte, las alturas musicales y la forma en que se utilizan, son los entes pasivos que se han ocupado en las conquistas y colonizaciones en todo el mundo. Cada victoria silencia la voz de los pueblos vencidos, imponiéndose como la vencedora, verdadera y oficial. Tal como ocurre hoy con la globalización, cuando cada día, por razones mediáticas vinculadas a los intereses de quienes ostentan el poder de la comunicación, se someten los oídos y se tuercen desde la más temprana edad, las estéticas mundiales. Definir composicionalmente una altura significa también definir un bando. Una vez rigurosamente fijada, comienza a propagarse la colonización de su fijación”.<sup>1</sup>

La eclosión de la música en cada período de la civilización occidental (concepción entendida desde la historiografía), insuficientemente expresada en el siglo actual y pasado, bajo el concepto baladí y generalizante de *música contemporánea* (término válido para cualquier música en su tiempo pero que no brinda señal alguna de la inclinación poética del grupo de artistas que la alumbraron), responde en su irrupción dentro del mundo que la rodea y en la mayor cantidad de los casos, en la misma medida que el arte a la cultura, y

---

<sup>1</sup> Texto tomado del epílogo de la obra “Rismos” para 2 voces iguales del autor (Anexo 2: obras)

que la semilla lanzada; a la tierra, es decir, como una lucha de sobrevivencia de la primera respecto a la segunda en su fase gestacional, y una manutención y sostén estructural de la segunda por la primera, como etapa posterior (siempre y cuando la semilla-arte logre soslayar su destrucción y reabsorción cultural).<sup>2</sup> Etimológicamente esta concepción se acerca al nacimiento de la palabra cultura que significaba primordialmente el cultivo o el cuidado de algo, como las cosechas o los animales . . . . la misma tierra labrada de donde se extraen los medios para la vida, abriga el cuerpo del hombre en su muerte.<sup>3</sup>

Sin desconocer la multiplicidad de estilos que conviven al interior de cada época, el siglo XX romperá de manera más incuestionable la linealidad, oficial si se quiere, de la secuencialidad de las estéticas, y nacerán en su trayecto una mayor transformación progresiva del lenguaje musical y posturas de contrastada diferenciación, algunas en el ejercicio de legado-variación de la tradición como el neoclasicismo, neotonalismo, etc; otras como contraposición rupturista con énfasis en la vanguardia como el dodecafonismo, el serialismo y sus derivaciones. Por otra parte, se aperturarán caminos totalmente nuevos y ajenos al duopolio, como el propuesto el año 1948 por Pierre Schaeffer cuando saca a la luz su *Tratado de Objetos Musicales*, libro que recoge sus investigaciones teóricas de la integración a la música de lo que hasta ese entonces era considerado ruido, sólo precedido, aunque en una metodología diferente, por el pintor y compositor italiano Luigi Russolo, autor del manifiesto *El Arte de los Ruidos* de 1913 y creador de una máquina de ruidos llamada *intonarumori* con la cual interpretó varias de sus composiciones. Tiempo después que Russolo, Schaeffer, en un innovador escenario lleno de parlantes y cables, y donde llegará a desaparecer la figura del intérprete, estrenará obras como: *Estudio violeta*, *Estudio del ferrocarril*, *Estudio patético*, todas ellas de 1948, y la *Sinfonía para un hombre solo* en 1950. De la Motte refiriéndose a esta heterogeneidad de coexistencias de estilos, nos dirá: “...hemos de pensar en varias historias de la música simultáneas. (Cuan distante se halla Pergolesi de su contemporáneo Bach, o Schubert del último Beethoven; hay poco común entre Schönberg y Orff, entre Webern y Richard Strauss)...¿Qué tipo de música debería

---

<sup>2</sup> Con respecto a lo anterior cabe señalar, que de las diferentes acepciones de cultura, se recoge la siguiente traza secuencial: cultura (del latín) proviene de colere, el cual tenía en la antigüedad un amplio rango de significancias: habitar, cultivar, proteger, honrar con adoración, entre otros. Habitar se transformó con el tiempo en colonus (latín de colonia) y honrar con adoración, en cultus.

<sup>3</sup> Thompon, J. La comunicación masiva y la cultura moderna.  
URL: <<http://www.nombrefalso.com.ar/apunte.php?id=32>>

permanecer al margen de la teoría de la música, tanto antes como ahora, porque no se somete a ciertos puntos de vista arbitrariamente restringidos? ”<sup>4</sup>

Hasta mediados del siglo XX, la composición contemporánea acústica, prácticamente en su totalidad, quedaba establecida y completamente fijada en la partitura. La escritura pentagramada, era el único soporte mediador entre el compositor y el intérprete. Este arbitraje heredado directamente del romanticismo y que es parte de la tradición escrita de la música occidental, ya consignaba un accionar de roles que delimitaban el espacio de unos y de otros. Si bien es cierto que la improvisación (libertad composicional delegada al intérprete que permite diferentes niveles de indeterminación al interior de una obra) fue práctica permanente en la música occidental desde sus inicios, manifestando su expresión y supervivencia en el *organum*, *falso bordón*, *ricercare renacentista*, *preludio* y la ornamentación barroca o en la *cadenza* clásica, entre tantos; los siglos XX y XXI verán por primera vez, la expansión de los límites y usanza de la indeterminación de una parcialidad o incluso de la totalidad del contenido musical y, por ende de la forma, asignándole mayor imaginación creativa al rol del intérprete en el momento de la ejecución de la obra.

**Recercada Segunda**  
sobre el madrigal "O Felici Occhi Miei"  
Diego Ortiz  
1510-1570

**Recercada Primera**  
sobre el madrigal "O Felici Occhi Miei"  
Diego Ortiz  
1510-1570

Ejemplos tomados del *Trattado de glosas* del compositor español Diego Ortiz (1553), que muestran de forma ilustrada, la técnica de improvisación sobre un *cantus firmus*, la que se puede apreciar cuando se contrasta con otra en el mismo libro <sup>5</sup>

<sup>4</sup> DE LA MOTTE, D. Contrapunto, Barcelona, Edit. Labor, 1989

<sup>5</sup> SCHNEIDER, M (1936). Diego Ortiz Tolledano (1553) Tratado de glosas sobre cláusulas y otros géneros de



Fragmento del bajo continuo del madrigal *Amarilli mia bella* de Giulio Caccini y una realización a cuatro voces



*Preludios* para clave de Louis Couperin, donde el compositor renuncia al compás y emplea una notación específica a base de grupos de redondas que aparecen conectados entre sí mediante curvas. La duración de cada nota se deja al criterio del intérprete

La causa del deterioro de la inclusión de la indeterminación al interior de una obra musical tuvo su epicentro en el Romanticismo. Aun a principios del siglo XIX, Carl Czerny, alumno de Beethoven, en su tratado *Introducción a la improvisación para el pianoforte*, nos hablaba así de la usanza de su práctica:

"... el talento y el arte de la improvisación consisten en presentar, durante la interpretación, en el estímulo del momento, y sin preparación inmediata especial, cada idea original o prestada en un tipo de composición musical que, aunque de mucho más libre forma que una obra escrita, sin embargo, debe ser formada en una totalidad organizada en la medida en que sea necesario para seguir siendo comprensible e interesante".<sup>6</sup>

En este período, la práctica de la improvisación aun se mantenía dentro de la herencia occidental de la música, la cual sufrió durante el transcurso de las décadas siguientes un proceso desmedido que la condujo a una desaparición casi total, teniendo que

puntos en la Musica de Violones. (Roma 1553). Germany (Alemania): Barenreiter- Verlag Kassel.

<sup>6</sup> CZERNY, C. A systematic Introduction to Improvisation on the Pianoforte, op. 200, Viena 1829.

esperar un siglo para su reaparición. Según Wangermee, entre las causas que propiciaron esta ruptura encontramos:

1- El crecimiento desmesurado de la popularidad de la improvisación, que tuvo su auge al final del siglo XVIII y a comienzos del XIX, al resurgir los genios que fueron grandes improvisadores como *Beethoven, Schubert, Chopin, Schumann, Liszt, Brahms, Bruckner, Franck, Busoni*, y virtuosos violinistas como *Paganini*.

2- El Pensamiento Romántico que se revela como la espontánea creatividad en la improvisación y la encarnación única del genio musical.

3- La explosión consumista de una burguesía que se dejaba impresionar por los sensacionalismos de la brillantez, la condujo a su declive por trivializar la originalidad artística que se destacó en el siglo XVIII.

4- Otro factor que contribuyó plenamente fue el divorcio de la composición y la interpretación, debido al nacimiento del “Intérprete” como figura. El crecimiento del concepto de trabajo *per se*, enemigo del *flujo musical* vital para la improvisación.

5- La evolución de la técnica, y la importancia genérica o programática de la melodía, concebida más en su diseño que en el “sentido interno”.<sup>7</sup>

La exageración desmedida y el mal gusto de la burguesía, condujo a la extinción de la improvisación casi de forma total, hacia 1840.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> SCHUMANN, R. (1854). *Gesammelte Schriften uber Musik und Musiker*. Leipzig. Rev. Por Kreisig,

<sup>8</sup> WANGERMEE, R.(1950). L’Improvisation pianistique au début du XIXe. Siècle. *Miscellanea musicologica Floris van der Mueren*. Gante. pp. 227-53. en Rink, J. (2001).

## 2.1.2. Transformación de la relación compositor-intérprete-notación

*La proximidad del prójimo no es algo físico sino una experiencia que coincide con comunicación... con aquellos con los que me es dado compartir un mundo*

**H.Giannini**

El ancla determinista del romanticismo se había visto acrecentada por la continua incursión de la figura del intérprete. A medida que se desarrollaba en la composición el aumento de la complejidad técnica en las obras, la necesidad de contar con músicos especializados fue cada vez mayor. Al mismo tiempo, se sabe que compositores como Couperin, Beethoven y Stravinsky, protestaban continuamente de estas prácticas injustas de exceso interpretativo y atropello de la integridad de la composición, sin justificación aparente, llegando a modificar las versiones originales o saliéndose incluso de las posibilidades de los márgenes de la composición misma. Cabe evidenciar, la creciente necesidad que tras estas experiencias se sumaban a la fijación más exhaustiva de una escritura musical, donde se determinará con mayor rigidez, la exactitud del acto creativo por parte de los compositores. El mismo Beethoven asume el uso del metrónomo debido a los distintos tempos en que se ejecutaban sus obras. La aparición del solista decimonónico respondió por una parte, a la importancia que cobraba su aporte en la resolución de dificultades cada vez mayores en la interpretación de las obras, pero por otra, demostró los excesos de una sociedad que no discernía sobre la degeneración artística que acarreaba. Como reflejo de esta creciente crisis entre compositor e intérprete, Verdi dirá: “Yo quiero un solo creador y me basta con que se ejecute simple y exactamente lo que está escrito ..... por desgracia no se ejecuta nunca lo que está escrito”.<sup>9</sup>

El siglo XX, por otra parte, ha sido testigo de una creciente relación entre compositor e intérprete, como Bernd y Aloys Kontarsky, asociados a la obra para piano de Stockhausen; Claude Helffer, a la de Boulez y Xenakis; David Tudor, a la de Cage, y el Cuarteto Arditti, el Ensemble Intercontemporaine y tantos otros que proliferan, a la de los compositores más relevantes del siglo XX y XXI. Estos son sólo algunos ejemplos de quienes han entendido que su rol como intérpretes, se define necesariamente por disponer

---

<sup>9</sup> VERDI, G. Carta dirigida a Torelli, 1876. En Pierre Petit, Verdi, París, Seuil, 1962, p. 167.

su oficio al servicio de la música del tiempo que los vio nacer, siguiendo la huella de grandes virtuosos del siglo anterior como Clara Schumann, Joseph Joachim o Hans von Bülow, o de quienes compartían el papel de intérprete-compositor como es el caso de Chopin, Liszt o Robert Schumann.

Desde la otra orilla, el compositor vivenciará en su oficio y en relación a su pasado, una nueva etapa en su relación con el intérprete. En el siglo XX se resquebrajará la detentación histórica de la propiedad intelectual de la creatividad, quizás como una manifestación ajada del monarquismo tripartito: Dios – Rey – pueblo (cauce del poder), que en su analogía artística musical vendría a ser: (Inspiración) Compositor - Intérprete – público (cauce de la creatividad). Público, como lugar del espectador pasivo, donde no está el escenario (altar), donde no habita la luz. Todas estas nociones de ostentación escolástica, nos dan un cierto marco de referencia de la heredabilidad de roles y concepciones vinculadas al oficio del compositor (ser creativo de quien nacen las obras), del intérprete (a quien le compete sólo la reproducción fidedigna de la obra) y del espectador (quien escucha y participa pasivamente de la representación de la obra).

Bajo este prisma, el siglo XX, verá dos caminos a transitar. En el primero, como sucesión del pasado reciente, la partitura será el acto final de la composición y contendrá todos los códigos requeridos para que el instrumentista la decodifique e interprete lo más fielmente posible, sin contar con injerencia alguna del ejecutante en el acto creativo durante la interpretación de la obra. En el segundo camino en cambio, el compositor permitirá, incluyéndolo como instrucción dentro de la partitura, que en la creación musical participen otros, ya sea el intérprete o el público inclusive, es decir, la composición quedará abierta a priori, a diversas posibilidades de interpretación diferentes.

La inclusión de nuevos sonidos y la idea de apertura en la música, han implicado cambios sustanciales. La necesidad de la expresión de una obra abierta gracias a un discurso musical indeterminado, también exigió de los compositores nuevas formas de notación musical para comunicar a los intérpretes, de la forma más simple y eficaz, todo un accionar que hasta ese momento no existía al interior de la partitura. El compositor se plantea la necesidad creciente de escribir los ruidos, nuevos timbres instrumentales, nuevas

temporalidades, y la forma de incluir la indeterminación al interior de una obra. Por su lado, el intérprete tendrá que adiestrarse en técnicas extendidas que muchas veces no han sido parte de su formación, además de familiarizarse con la decodificación de escrituras poco estandarizadas que ameritan un trabajo junto al compositor o, en el caso de no ser posible, la investigación de documentación referenciada. Se debe comprender que muchas veces el intérprete carecerá de grabaciones precedentes como pautas para diseñar una propuesta propia, debido a que se tratará del estreno mismo de la obra.

Si bien es cierto que la notación musical es el código que ha unificado la labor del compositor y el intérprete en la música escrita, clásica o contemporánea, la llegada del indeterminismo durante el siglo XX, cambiará para siempre esta relación, y su protagonismo dependerá del grado de control o de libertad que el compositor quiera dispensar al intérprete, creando nuevos símbolos, acordes con los componentes musicales que desea hacer flexibles: la altura, la duración, la estructura, etc. Por su parte, los intérpretes se enfrentarán, como nunca antes en la historia de su oficio, a responsabilidades entorno a la consumación de la obra musical, debiendo asumir muchas veces acciones que demandarán toda su creatividad como procesos de selección, interpretación de signos, improvisación, enfrentarse al azar, entre tantos, como también, deberán participar de acciones ajenas al oficio especializado como hablar, cantar (en el caso de los instrumentistas), actuar, tocar percusiones, etc. Surgen así, nuevos símbolos como una alternativa de la escritura tradicional, en particular como consecuencia de la nueva comunicación compositor-intérprete, que requiere una distinta participación de este último. Algunos compositores recurrirán a nuevas grafías que incluirán dibujos y signos pictóricos para crear la notación, como el compositor John Cage, que en su *Concierto para piano preparado y orquesta de cámara* (1951), abarca una exploración exhaustiva de la escritura no tradicional, tal como Earle Brown o Cornelius Cardew, entre quienes dejan libertad al intérprete para elegir las alturas en sus obras. El intérprete debe por lo tanto abrirse a diferentes códigos, y no es posible tener, como en el pasado, uno solo. Comenzará a ser muy importante que el compositor incluya en la partitura una introducción para explicar la nomenclatura de la simbología no convencional que emplea. Así, encontramos una notación musical para los nuevos sonidos que emplea Lachenmann, otra para las gráficas de Stockhausen, una distinta para Boulez, siendo un proceso muy complejo hasta el día de hoy

encontrar consensos, en un abanico de propuestas de nomenclaturas que responden al anhelo de codificar una creciente demanda de sonoridades, temporalidades o indeterminaciones, por parte de los compositores.

Podemos concluir que la repercusión de los efectos del indeterminismo se han constatado en el nacimiento de una nueva relación entre el compositor y el intérprete, lo que ha generado cambios en prácticamente todos los ámbitos concernientes a sus oficios: la escritura musical, la forma, la relación de la música con otras artes, la concepción del espacio y del escenario, el público, entre tantas. La indeterminación al interior de la composición y la apertura de la forma, han llegado a cambiar incluso la teoría de la música contemporánea.

### 2.1.3. Definiciones y redefiniciones imprescindibles

El marco de investigación de esta tesis enfocado desde un punto de vista compositivo y remitido sólo a la música contemporánea acústica de tradición escrita, definirá la determinación o indeterminación de una obra, no por las variables de interpretación que cambian con cada versión, sino por el nivel de fijación del acto creativo, el cual tiene a grandes rasgos, sólo dos posibilidades: queda completamente en manos del compositor o es derivado, en parte o totalmente, al momento de la interpretación de la obra (a él a los intérpretes, al público o algún elemento que interactúe en tiempo real con la puesta en escena). Aunque los significados de indeterminación y de forma u obra abierta se han ocupado muchas veces de manera indiferenciada, para este estudio y debido a lo avanzado que se encuentra la experimentación de la indeterminación en distintas manifestaciones artísticas, las definiremos relacionalmente pero no necesariamente en forma unívoca. Hablaremos de “indeterminación” para el *contenido musical* y ocuparemos el adjetivo “abierta” para clasificar su *forma* y la concepción de *obra*. Además de la especificación que brinda, esta diferencia se establece para no caer en categorizar como sinónimos ambos conceptos, que si bien tienen una relación estrecha en muchos casos, en

otros, donde el proceder del discurso no afecta mayormente a la forma final, perfectamente se pueden entender aisladamente. Revisaremos algunas definiciones al respecto.

Según la visión de Cage, quien fuera uno de los primeros en escribir sobre el azar y el indeterminismo en la composición, la música es única e irrepetible en cada interpretación, por lo que vaticinar o vislumbrar el resultado de ellas es imposible, ya que la circunstancia sonora que las rodea y participa de la obra (por ejemplo ruidos externos no previstos), será cada vez distinta. Esta imposibilidad equivale entonces a una acción experimental en la que, según las palabras del compositor “su resultado no puede ser previsto ... no puede ser repetido una segunda vez, el resultado es otro al que fue.” Así la obra de música indeterminada se presenta como un excelente espacio para manifestar las experiencias que no pueden ser expresadas de maneras tradicionales, como un espacio en el cual el intérprete tiene la opción de liberarse de las ataduras establecidas por las tradiciones artísticas occidentales.<sup>10</sup>

Umberto Eco por su parte, señala que a partir de la segunda mitad del siglo XX, la obra abierta se convirtió paulatinamente en una referencia habitual a ciertas arquitecturas de los años 60 y 70, cuando el modelo relacional y la adscripción de la realidad a estructuras devinieron en un orden indeterminado y flexible. En 1962, Eco publica su libro *Opera Aperta* refiriéndose al apareamiento cada vez mayor de obras que buscaban una continuidad del proceso compositivo al momento de su interpretación, afirmando que la característica de las manifestaciones artísticas del período es la ambigüedad, contraria al arte del pasado en el que el autor se esmeraba para que el mensaje fuera claro y no hubiera lugar a otra interpretación. En el arte del siglo XX es el receptor, no el autor, el que le da significado a la obra de arte y puede tener tantos significados como receptores. Por lo que la obra de arte moderna, es una obra abierta.<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> CAGE, J. *Silence. Lectures and writings by John Cage*. Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, 1973 (1961)

<sup>11</sup> ECO, U. (1984). *Obra Abierta*. Editorial Ariel Barcelona.

“Una obra musical clásica, una fuga de Bach, Aída, o la Consagración de la Primavera, consistían en un conjunto de realidades sonoras que el autor organizaba de forma definida y acabada ... las nuevas obras musicales, al contrario, no consisten en un mensaje acabado y definido, en una forma unívocamente organizada, pero sí, en una posibilidad de varias organizaciones confiadas a la iniciativa del intérprete, presentándose, así, no como obras concluidas que piden para ser revividas y comprendidas en una dirección estructural dada, sino como obras *abiertas*, que serán finalizadas por el intérprete en el momento en que las disfrute estéticamente”.<sup>12</sup>

Eco afirma que el modelo de una obra abierta no reproduce una supuesta estructura objetiva de las obras, pero si la estructura de una relación estética entre autor e intérprete.<sup>13</sup> Este enunciado va más lejos de la disciplina musical, ampliando las posibilidades de concepción de obra abierta, incluso más allá del cúmulo de experiencias a las que el mismo autor hace referencia en el texto.

Dado que el deseo de apertura encuentra gran fuerza en algunos artistas del siglo XX, se establece una dialéctica con la forma, en la que una obra abierta sería aquella que se presenta estructuralmente inconclusa en el sentido de que queda en manos del intérprete su consumación, o sea, el creador en su tarea de articular el material, la deja parcialmente indefinida para que sea terminada por el ejecutante a cada nueva puesta en escena.

Eco toma principalmente cuatro ejemplos musicales: *Scambi* (1957) música electrónica, de Henri Pousseur, el *Klavierstück XI* (1956), de Karlheinz Stockhausen, la *Tercera Sonata para Piano* (1955–57/63), de Pierre Boulez, y la *Secuencia I* para Flauta Traversa (1958), de Luciano Berio. Al parecer Eco inclina su definición de apertura hacia las tres primeras obras, donde es posible variar la estructura. La única obra que no hace referencia a una estructura móvil, es la obra de Berio.

---

<sup>12</sup> ECO, op. cit., p.39

<sup>13</sup> ECO, op. cit., p.37

En la *Secuencia I* para flauta, en una escritura que carece de compases, la apertura de la obra está en la notación proporcional de las duraciones de cada figura rítmica, a las cuales el intérprete debe acercarse de forma aproximativa dentro de la proporcionalidad establecida visualmente en la pauta. A pesar de la inclusión de Eco de esta composición dentro del concepto de obra abierta y de que, efectivamente, puedan existir múltiples versiones de ella, éstas no afectan mayormente la forma, la que se inclina más hacia lo cerrado que lo abierto, dado que la aproximatividad del ritmo está lejos de ser el hilo conductor de la obra, siendo un factor secundario. Estamos frente a una obra con cierta indeterminación rítmica y con una forma muy poco abierta. El fundamento de la obra, que en su mayor parte está determinado por el compositor, está constituido por las alturas y gestualidad neumática, variada por una exploración tímbrica llena de matices dinámicos y animada por una rítmica que mantiene un continuo de inestabilidad y de impredecibilidad, de la cual, lo único que queda indeterminado es su nivel de aproximación, que variará en cada versión dentro de la propuesta visual de una notación proporcional. En este sentido esta obra no ocupa el mismo rango de obra abierta como las otras tres mencionadas por Eco.

Luciano Berio: *Sequenza I* (1958) para Flauta Traversa

A. Notación original (proporcional):



B. El mismo compositor hace una versión a notación mensurada (tradicional):



Es claro que la indeterminación no juega un rol fundamental en esta *secuencia* de Berio, dado que años más tarde (1992), el mismo autor escribirá una versión completamente determinada (Universal Edition), la cual arroja prácticamente el mismo análisis como obra y que, comparada con su versión anterior, demuestra que estamos frente a una obra muy cercana a la forma cerrada y al contenido determinado. Al respecto también podríamos decir, aunque en una relación mucho más lejana, que la falta de indicación instrumental en el *Arte de la Fuga* de Bach o la ornamentación en cualquiera de sus *minuetos*, son indeterminaciones que no afectan la forma de la obra.

De acuerdo a lo anterior y en vista de la analogía que Umberto Eco hace con la arquitectura, este autor asocia la obra abierta a aquellas con estructura móvil, lo que deviene en una forma que permite varias posibles versiones. Con respecto a las conceptualizaciones vertidas por Eco y la terminología abundante en la literatura musical donde muchas veces aparecen como sinónimos o relacionados sin mayor precisión conceptos como: indeterminado, elástico, móvil, aleatorio y que buscan identificarse con el concepto de forma abierta, cabe recalcar, que se hace indispensable una redefinición más precisa de los conceptos y una clasificación acuciosa que de cuenta, a partir de un análisis exhaustivo, de las diferentes rutas y aportes que han hecho los compositores en un legado vasto de obras que se diferencian notoriamente a la distancia del tiempo y que demandan con urgencia, una profundización en su tipología.

El musicólogo alemán Carl Dahlhaus, por su parte, define la forma abierta bajo estos tres preceptos:

- 1- La forma abierta se aplicaría en primer lugar a piezas musicales en las que las partes individuales son fijas e invariables, mientras que la sucesión de las mismas es variable y se deja a la libertad del intérprete.
- 2- Una segunda aplicación del concepto estaría limitada a las obras cuya variabilidad no sólo afecta a las partes individuales sino también a la estructura del detalle.

3- La tercera referencia del término forma abierta estaría reservada a las composiciones musicales cuya articulación queda en manos del oyente.<sup>14</sup>

Aunque Dahlhaus amplía el concepto de forma abierta, no alcanza a percibirse en su definición la precisión y claridad necesaria que nos lleve a entender como el fenómeno de la indeterminación se gesta en la composición como una necesidad creativa que tiene su consecuencia escritural y que genera procesos muy diversos en distintos autores y corrientes.

A continuación se definirán y redefinirán conceptos esenciales vinculados al presente marco teórico para evitar la ambigüedad de terminologías en el desarrollo de esta tesis. Se diferenciarán y detallarán, a propósito, algunas terminologías para poder explicitar más cabalmente cada tópico, ya que generalmente se usan como sinónimos conceptos que podrían prestar una mirada distinta si ocupamos alguna de sus acepciones singularizantes.

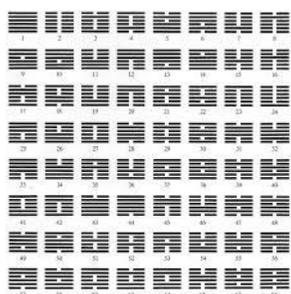
## **COMPOSICIÓN:**

La concepción generalizada de *Composición* involucra a todos los procesos necesarios para llegar a ésta, incluyendo a la obra en su interpretación. Ésta puede incorporar en su contenido procesos determinados o indeterminados, afectando la forma final. Para efecto del actual estudio, delimitaremos la composición primordialmente sólo al acto realizado por el compositor previo a la presentación. Las metodologías o procesos para llegar a la composición, ya sean por azar, por probabilidades, por técnicas serialistas o simplemente por inspiración, no involucrarán en absoluto la indeterminación del contenido, ni la apertura de la forma de la obra. Esta redefinición nos permite, por ejemplo, decir que *Music of Changes* para piano de Cage es una composición escrita bajo la indeterminación del azar (utilización precompositiva del *I ching*), pero que pertenece a la clasificación de obra cerrada, con una forma cerrada y un contenido determinado, ya que puede existir sólo una versión de ella (en el sentido de resultado final y no de

---

<sup>14</sup> Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik X. Maguncia, 1966

interpretación), quedando todo absolutamente establecido en la partitura, sin delegar al intérprete acto creativo alguno en relación a la composición.



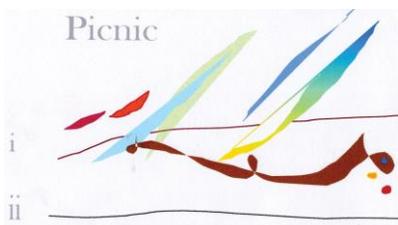
*I Ching*, Libro de las Mutaciones utilizado para componer la obra

*Music of Changes* para piano J. Cage

## OBRA MUSICAL:

En el afán de aportar claridad y precisión a esta investigación, se entenderá la *Obra musical*, primordialmente como la puesta en escena, es decir, es la composición en tiempo real. Esta tomará los términos absolutos de la forma para ser clasificada, aunque no coincida exactamente con ella. De esta manera, podrán existir *la Obra Cerrada*, *la Obra Abierta* y *la Obra Mixta*, sin importar las metodologías que se ocuparon para concebir su composición o lo que se conoce en algunos círculos como precomposición, no obstante, las obras abiertas y mixtas, serán siempre aquellas que incorporen procesos de indeterminación en su interior. La más difundida dentro de la música occidental es la *Obra Cerrada*, cuyo contenido es determinado y su forma cerrada. Como ejemplos tenemos todas las obras barrocas, clásicas, románticas, impresionistas, seriales, entre tantas. La *Obra Abierta* en cambio, es aquella cuyo contenido es más o menos indeterminado (+/-) y su forma más o menos abierta (+/-), existiendo un espacio reducido de obras que habitan el extremo de la forma abierta y el contenido indeterminado totalmente, como las obras de improvisación libre en base a gráficos o dibujos como *Picnic* (2006) de Cilla McQueen para violines, oboe y bajo eléctrico o la obra *Aus den sieben Tagen* (1968) de Stockhausen para distintas agrupaciones, donde a partir de un texto, el intérprete debe crear completamente la música. A diferencia de muchos autores y acepciones que apuntan a otras significaciones, la *Obra Mixta*, en relación a su contenido y forma, será en este estudio, aquella que contenga ambas

formas (cerrada y abierta), ya sea separadas; como secciones o movimientos diversos dentro de un grupo mayor, o unidas verticalmente en la misma partitura, donde una parte esté completamente determinada y la otra no, como es el caso del *Concierto para piano preparado y orquesta de cámara* (1951) de Cage o la obra *Transpositio ad Infinitum* (1976) de Klaus Huber para violoncello.



*Picnic* (2006) de Cilla McQueen para violines, oboe y bajo eléctrico



*Transpositio ad Infinitum* (1976) de Klaus Huber para violoncello

**VERSION:**

*Versión* se referirá, en esta tesis, fundamentalmente a los diferentes tipos de obras posibles provocados por la inclusión de la indeterminación como contenido de una composición, abriendo así la forma. A diferencia de la utilización actual de este concepto, se dejará al margen la acepción que considera a los distintos tipos de interpretación de la misma obra. Analíticamente hablando, mientras mayormente el contenido indeterminado se acerque a lo protagónico de la obra; el número de versiones será directamente proporcional a la apertura de la forma. En caso contrario, como ya se demostró en la *Secuencia I* de Berio, podrían haber innumerables versiones de ella, pero que sin embargo, no significan que la forma se abra.

**FORMA MUSICAL:**

La *Forma* corresponde, tal como una de sus significaciones usadas actualmente, al resultado final de la estructura una vez terminada la ejecución de la obra. Esta depende del accionar del contenido musical, pero principalmente de los roles que este juega en la

construcción de la estructura. Encontramos así la forma cerrada, que corresponde a un contenido determinado y la forma abierta, la cual varía desde la mínima apertura a la total. En este texto la llamaremos forma “más o menos” (+/-) abierta, lo cual dará cuenta de diversas posibilidades de versiones, sin ser ésta una condicionante para clasificar su nivel de apertura.

### **CONTENIDO MUSICAL:**

El Contenido musical es todo lo que transcurre al interior de la obra, el cual puede ser determinado o +/- indeterminado. En esta última opción, son numerosos los procesos compositivos que lo pueden llevar a esa condición. Entre ellos se cuentan: *la improvisación* (referenciada o con parámetros), *la selectividad* (formas móviles o propuestas), *la interpretación de signos* (gráficos o de grafías), *el azar* (libre o conducido), *la imitación en tiempo real* (completa, parcial, aleatoria, no imitación), *el juego y la asertividad* (por probabilidad o competencia).<sup>15</sup> Como ya se explicó, las versiones posibles de diferentes contenidos musicales tienen relación directa con la forma, siempre y cuando, el contenido a indeterminar sea vital para la concepción de ésta.

### **INTÉRPRETE:**

El *Intérprete* es quien participa en tiempo real de la obra, puede ser un instrumentista, como también cualquier persona con o sin oficio musical, consciente o inconsciente de su participación (peatón, cantante, público, corista, actor, bailarín, entre tantos). La condición de intérprete dependerá si el compositor consideró para él, un rol al interior de la obra, ya sea en forma pasiva o activa, incluso si previó la posible aparición de él por azar.

---

<sup>15</sup> Esta clasificación se desarrollará en el subcapítulo 2.3. Hacia una clasificación de la indeterminación

## **TIEMPO REAL:**

*Tiempo real* es el momento en que se ejecuta la obra. Este concepto cobra importancia en las obras abiertas, ya que es durante su transcurso donde la composición encuentra sus definiciones a través de los intérpretes y se sintetizan sus versiones. Este concepto tendrá especial atención en esta tesis, debido a que es en este ámbito donde se concentrará el acto compositivo como posibilidades de la escucha del intérprete entorno a la imitación y la conciencia de la asertividad, aunque su error sea estimado como probabilidad y tenga una consecuencia en el devenir musical, en la misma consideración ética y estética que el acierto. Las potencialidades de la particular atención que se le presta a la audición por parte del intérprete en tiempo real, dará como resultado variables y combinatorias que serán los sustentos fundamentales de las obras compuestas para esta investigación.

## **ESCENARIO:**

El *Escenario* es donde sucede la obra, pudiendo situarse en un teatro o en un espacio no convencional, como la obra *Cuarteto de cuerdas para helicópteros* (1995) de Stockhausen. Extralimitando aun más el concepto, si imaginamos que una obra sucede entre dos intérpretes que se comunican por teléfono desde lugares diferentes (no próximos acústicamente), el escenario podría ser el sistema de conexión telefónico al cual se conecta el público para escuchar el resultado final de la composición, siendo la suma de los espacios acústicos que rodean a cada cantante, el auricular que emite la señal que recibe y la resonancia acústica de cada voz. La precisión anterior sólo busca abrir un espacio de reflexión entorno al lugar donde puede suceder la acción de acuerdo al núcleo donde se centra la tensión musical o dramática de la obra y la relación estética e histórica que se ha venido heredando de concepciones anteriores.

## 2.2. LA ECLOSION DE LA FORMA ABIERTA EN EL SIGLO XX

*Tocando música intuitiva pronto se hace patente qué músico tiene mejor autocontrol: de hecho es alarmante lo rápido que los músicos revelan su estado físico y espiritual, si están en crisis o han alcanzado cierto tipo de equilibrio. Los músicos se dejan llevar con facilidad por el no escuchar*

**K. Stockhausen**

El siglo XX heredará la tendencia a escribir con creciente precisión, una música que pretendía fijar absolutamente todo. Uno de los grandes aportes musicales gracias al advenimiento de ese nuevo siglo, y que ha ido ampliando su accionar en la imaginación de nuevas concepciones para el desarrollo del contenido y la forma hasta nuestros días, es el resurgimiento y la revitalización de la indeterminación al interior del acto compositivo. Abriendo inéditos espacios al tiempo real de la obra musical, la indeterminación, como técnica compositiva, desplegará por primera vez en su historia un amplio y original abanico de caminos en continuo descubrimiento. Después de una numerosa univocidad en la concepción determinista escritural de la composición, la música encontrará una renovada expresión en la no fijación absolutista de la obra, ampliando su imaginario a múltiples versiones, expandiendo el rol del intérprete en la consumación de la obra, generando nuevas configuraciones para la forma y originales desarrollos de sus contenidos. Se recupera así, la práctica de la forma abierta, siendo el juego improvisatorio y la indeterminación de múltiples parámetros, manifestaciones de la creatividad espontánea que ha acompañado a la música desde sus orígenes. La música occidental europea sólo vio la minorización de su expresión entre el romanticismo y la primera mitad del siglo XX, donde se prefirió delegar al compositor todo el acto creativo y la dedicación exclusiva por parte del instrumentista a la interpretación fidedigna dentro de la concepción de obra cerrada y de contenido determinado. Cage nos advierte al respecto: “El sonido y el ritmo han estado sometidos durante demasiado tiempo a las restricciones de la música del siglo diecinueve...Hoy estamos luchando por su emancipación”.<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> CAGE, J. Silence. Lectures and writings by John Cage. Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, 1973 (1961). 276p.

En estricto rigor, toda música tiene un cierto grado de indeterminación, por más determinada que sea su concepción, ya que recaerán en manos del instrumentista en tiempo real, muchos aspectos de su interpretación; por ejemplo: matices, timbres, articulaciones, fraseos, entre otros. La excepción a lo anterior sólo la constituyen las obras electrónicas determinadas donde el resultado es fijado y luego reproducido siempre de la misma manera (por cintas o computadoras) o las obras para piano mecánico de Colon Nancarrow. Aunque su escucha siempre se modificará por la acústica de la sala u otras mínimas variables, la obra sin intermediación humana podría definirse como la única absolutamente determinada. Sin contemplar estos extremos, se considerará, para una clasificación que se aproxime a este suceso, sólo la acción volitiva del compositor en la inclusión de los materiales y procesos que permitirán la indeterminación al interior de la obra, abriendo la composición al espacio que brinda el tiempo real.

“El inicio del siglo XX supuso el énfasis en la obra como objeto cerrado y realizado, y paralelamente la constitución de ciudadanos letrados y modernos, que pueden fijar su memoria como objeto separado y material, considerando la oralidad como algo subordinado y primitivo. Así, en sus comienzos, la práctica de la improvisación quedó olvidada y muy acotada a las capas populares, cuya música solo sería redimida bajo captura, gracias a otra tecnología de registro, la fonofijación o grabación distinta a la escritura ... la improvisación es vista en general como un truco de prestidigitación musical, un recurso dudoso, o incluso un hábito vulgar”.<sup>17</sup>

Dentro del siglo XX, presentaremos tres caminos y a algunos de sus representantes, quienes incluyeron la indeterminación en su composición musical y permitieron abrir la forma a nuevas expresiones:

---

<sup>17</sup> BAILEY, D. *Improvisation. Its nature and practice in music*. London, Da capo pres, 1992. 146p.

- 1) La Escuela Norteamericana: el azar y la indeterminación (Cowell/ Cage)
- 2) El Experimento Europeo por parte de algunos serialistas (Stockhausen/ Boulez)
- 3) Otras fórmulas propuestas por algunos compositores (Xenakis/ Estrada)

### 2.2.1. La Escuela norteamericana: el azar y la indeterminación

*El arte no es algo que haga  
una sola persona, sino un proceso  
puesto en movimiento por muchos*

**J. Cage**

En el camino hacia la apertura de la forma en la música del siglo XX, Henry Cowell será el precursor, introduciendo la idea de “elasticidad”. A partir del *Cuarteto de Cuerdas N°3 Mosaic* (1935), incluye este original uso del concepto que implica indeterminación del contenido, donde los intérpretes pueden formar secuencias aisladas y la forma queda abierta a sus determinaciones. El compositor proponía crear pasajes a los que llamó “unidades de bloque”, cuyo orden pudiese ser modificado, creando frases melódicas que tuviesen la posibilidad de ampliarse o contraerse, permitiendo la repetición u omisión de secciones enteras o variar incluso la instrumentación. Henry Cowell, publicó una composición para tres instrumentos melódicos y dos percusionistas, *Sound form N°1*, en su artículo *Con relación a música y danza de concierto* de 1937. Acompañaban a la partitura general, seis páginas de instrucciones, en las cuales el autor sugería alternativas flexibles de interpretación, como por ejemplo:

- *La instrumentación puede alterarse (flauta, clarinete y fagot, preferentemente, los instrumentos de percusión son flexibles);*
- *La pieza entera, secciones largas, unidades de cuatro compases o incluso compases individuales pueden ser repetidos;*
- *Las figuraciones de la percusión pueden ser transpuestas de una sección a otra;*

Cage, alumno de Cowell, conceptualiza la noción de azar al interior de una obra musical. Define que la música no es un objeto acabado, por lo tanto determinado, sino que puede estar abierto, por ejemplo, a lo que la rodea y sus ruidos, concibiendo la composición como un proceso siempre en movimiento. Boulez y Stockhausen, influenciados por Cage y su visita a Europa, desarrollarán distintas estrategias para abordar la indeterminación abandonando la escritura fija, durante alguno de sus períodos compositivos.

Cage no seguirá el camino atonal de su maestro Schönberg, en tanto éste multiplica y extrema las cuestiones relacionales de la música, incentivando el control y cuya máxima manifestación será el serialismo integral. En otras palabras, el entramado relacional que es la música tradicional aún en su versión serial, es una preocupación por asegurar y fascinarse con encadenamientos, omitiendo una atención al sonido y a lo que esta atención habría de modificar en las cuestiones musicales. Con ello, la música se somete a lo visual excluyendo al sonido, en una clara tendencia a considerarlo en tanto materia o elemento con el cual se despliegan los más variados y complejos entramados. Cage buscó girar su atención al sonido en su presentación y no en su representación.

“Apóyese no sobre las alturas, lo que no lo conducirá más que a desarrollar la armonía a la manera de Beethoven, sino sobre aquello que es común a sonidos y silencios: el tiempo. Verdad perdida en Occidente desde la Edad Media y redescubierta solo por Satie y Webern; verdad jamás perdida en Oriente... Desde este momento, una vía se abre para la música de hoy día: no se trata solamente de dar cuenta, como lo hace Schönberg, de la crisis de la tonalidad, elaborando una red serial de pretil contra la recurrencia de funciones tonales abolidas. Aquella actitud es puramente negativa, participa de la crisis que ella imagina estar conjurando, no hace sino que multiplicar las “precauciones”; precaución de octava o de quinta o de séptima de dominante o de arpeggio... No, la vía a tomar no pasa solamente por los sonidos o por sus relaciones: ella pasa por los sonidos y los silencios, pasa por el tiempo ... El tiempo es aquello que configura la vida y la muerte de cada sonido y de cada silencio, inerva los dos a la vez. Forma parte de lo más íntimo del sonido como de lo más íntimo del silencio; de esta manera, no existe “en sí”, surge más bien cada vez”.<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> DANIEL, CH. (2002) *Glosses sur John Cage*. París: Desclée de Browser

El *Concierto para piano y orquesta* (1958) de Cage, posee una escritura “elástica”, que dentro de la definición de esta tesis se analizará como obra abierta, dado por una forma muy abierta con un contenido ampliamente indeterminado en múltiples factores a la vez. A esta subforma de indeterminación (escritura elástica), la llamaremos selectividad por formas móviles, que es un tipo de indeterminación donde se pone en juego la selectividad por parte de él o los intérpretes. Cage crea un grupo de secuencias que el instrumentista puede libremente ensamblar en tiempo real. En *Bacchanale* para piano, en cambio, Cage introduce el indeterminismo sólo en la composición, al cambiar la altura de los 12 sonidos alterando las cuerdas del piano, como explica en su libro *Silence*, pero que sin embargo, no corresponde a una obra abierta como se ha definido en esta tesis, ya que su contenido es determinado. Al igual que en *Music of Changes*, Cage ocupa el *I Ching*, donde el compositor plantea lanzar al azar tres piezas seis veces seguidas para lograr con ello versiones diferentes cada vez, no obstante, todas ellas, al igual que *Bacchanale*, serán obras cerradas y determinadas. *Music of Changes* fue compuesta como emulación a la *Segunda sonata para piano* de Pierre Boulez. Cage en este tiempo mantenía una cercana relación con el compositor francés, sin embargo, se estremecía ante la gran complejidad que se veía venir en las nuevas vanguardias musicales. Si pensamos, dentro de las estructuras empleadas por Boulez, también existe un grado de aleatoriedad, que se establece en la generación de las operaciones seriales, el autor no sabe los resultados de estas operaciones seriales hasta que las realiza, de la misma forma Cage utiliza el *I Ching* como método de composición en el cual, cada hexagrama tiene una relación de tiempo y espacio. El musicólogo Richard Taruskin menciona que la diferencia entre Boulez y Cage fue solo superficial, “un conflicto entre orden y anarquía”.<sup>19</sup>

Optando por la reabsorción de las dualidades en la unidad de su movimiento, Cage concebía la no dualidad como inserta en principio sobre la destrucción de las estructuras o la deconstrucción. Desde ese momento, la suerte está echada: la puesta en proceso de la música, tal cual se inicia con *Music of Changes*, marcará, la entrada en el post-estructuralismo.<sup>20</sup> Christian Wolff, alumno de Cage, es quien le regaló una edición del *I*

---

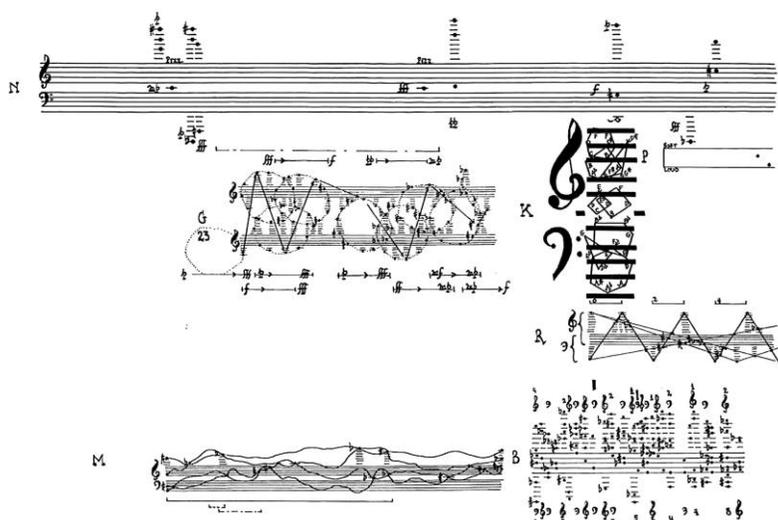
<sup>19</sup> Societarts. Revista de Artes- Facultad de Artes UABC No. 4, Vol. II – Enero-Abril de 2017

<sup>20</sup> CAGE, J. (2011) La tentation de l’Orient?”, publicado en formato PDF en su sitio web. [http://home.att.ne.jp/grape/charles/dc/dc\\_texts/dc-cage\\_tentation\\_de\\_l\\_orient.pdf](http://home.att.ne.jp/grape/charles/dc/dc_texts/dc-cage_tentation_de_l_orient.pdf) P. 4.

*Ching*, libro de las mutaciones, que Cage usará para varias de sus composiciones. El proceso del azar no estará directamente comprometido en la interpretación sino que en la composición.<sup>21</sup>



*Bacchanale para piano* (1938-40), J. Cage



*Concierto para piano y orquesta* (1958), J. Cage

Para John Cage la aparición de los sonidos externos complementa la ejecución de la obra, formando parte de ella, de ahí radica también su concepción de que la música jamás puede estar determinada y que cada versión será distinta de la otra, atravesando y sobrepasando el concepto de Obra Abierta de Umberto Eco. “Hasta que muera habrá

<sup>21</sup> DIAZ, A. *John Cage, golpeando el muro con la...* <https://www.researchgate.net/publication/316157868>

sonidos. Y continuarán después de mi muerte. No debemos temer por el futuro de la música”<sup>22</sup>

Dentro de los métodos aleatorios de composición, Cage utiliza el juego de dados y la cartografía, influido probablemente por el jazz y el arte desarrollado por Pollock, Calder, además de las filosofías y culturas orientales como la china y la hindú. Dentro del grupo llamado la escuela experimental estadounidense participarán: Cage, Tudor, Feldman, Brown, Wolf, Oliveros y Riley, entre los más destacados.

### 2.2.2. El experimento europeo: la tradición y la fusión

*lo strutturalismo fallì quando l'eccessivo intellettualismo  
lo trasformò in una imitazione del gesto della lingua  
e quando pretese che lo studio delle proprie regole  
equivallesse allo studio della natura*

**F. Donatoni**

El dodecafonismo había llegado a neutralizar el contenido tradicional musical de la tonalidad, disolviendo algunos de sus componentes como la armonía y la melodía, sin embargo arrastraba similares ritmos y formas antiguas. En 1951, el joven Boulez le cuestionaba a Schönberg haber explorado el campo dodecafónico con herramientas del pasado, las formas preclásicas y una arquitectura no ligada a su propio descubrimiento.

“Podemos reprochar amargamente a Schönberg esta exploración del dominio dodecafónico, que ha sido realizada con tal persistencia en el contrasentido, que es difícil encontrar en la historia de la música una óptica tan equivocada”.<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> CAGE, J. Silence. Lectures and writings by John Cage. Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, 1973 (1961).

<sup>23</sup> BOULEZ, P. Publicado inicialmente en Score, mayo de 1952. Posteriormente ampliado e incluido en Relevés d' apprenti, Paris, Editions du Seuil, 1966.

Para Boulez el verdadero precursor de la música contemporánea es Debussy “sólo a Debussy podemos situarlo junto a Anton Webern en una misma tendencia a destruir la organización formal preexistente en la obra, en un mismo recurrir a la belleza del sonido por sí mismo, en una misma pulverización elíptica del lenguaje”.<sup>24</sup>

El serialismo, al cual se adscribían en cantidad creciente las nuevas generaciones de compositores europeos del siglo XX, se basa desde un punto de vista epistemológico, y muy contrariamente a la concepción indeterminista y del azar de la escuela norteamericana, en el concepto de “estructura”, entendida como un conjunto de elementos (sonidos, duraciones, etc.) ordenados según una ley (combinatoria serial) que determina sus relaciones. Por otra parte, la estructura serial de las sucesiones disuelve la dualidad horizontal-vertical, dado que implica disponer según dos coordenadas: la duración y la frecuencia, fenómenos sonoros; de este modo nos desembarazamos, mientras no se alegue lo contrario, de toda melodía, de toda armonía, y de todo contrapunto, ya que la estructura serial ha hecho desaparecer estas tres nociones esencialmente modales y tonales.<sup>25</sup>

Después del dodecafonismo, el sistema serial subraya aun más la precisión del signo en la partitura, como señal de una mayor determinación de sus parámetros. Ritmos y dinámicas, entre otros, se serializarán en su versión integral, obligando necesariamente a la búsqueda de inéditas formas que sean capaces de organizar las nuevas estructuras generadas por el sistema serial: “En el universo relativo en que se mueve el pensamiento serial, no se podría pensar entonces en formas fijas, no relativas ... En otra época uno se enfrentaba, por el contrario, con un universo completamente definido por leyes generales, preexistentes a toda obra ... escribir una obra equivalía a inscribirse en un esquema preciso ... Todo este andamiaje de esquemas debió finalmente ceder ante una concepción de la forma renovable a cada instante. Cada obra ha debido generar su propia forma ligada ineluctable e irreversiblemente a su contenido”.<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> BOULEZ, P. “Incipit” in Enrico Fubini, *Música y lenguaje en la estética contemporánea*, Madrid, Alianza Música, 1994, p. 136.

<sup>25</sup> NATIEZ, J-J. The Boulez-Cage correspondence, pg. 98-103 en la traducción publicada en P. Boulez, *Puntos de referencia*, pg. 120.

<sup>26</sup> BOULEZ, P. *Puntos de referencia*, pg. 74. Editor, Jean Jacques Nattiez. Publisher, Gedisa, 1984

“La poética de la nueva música lucha, en cambio, a favor de una apertura, una multipolaridad de la obra frente a la unipolaridad y la cerrazón de la obra tradicionalmente concebida. La situación típica de la música contemporánea es aquella en la que el fenómeno que sigue a un determinado estímulo se produce sin que ninguna razón de hábito (de corrección tonal) lo ligue al antecedente; en este caso la música resuelve la crisis con una nueva crisis, dejando al auditor frente a un mundo sonoro que ha perdido las referencias prefijadas. La música serial prevé una continua ruptura de las reglas instauradas por la costumbre, debido al hecho de que la serie permite precisamente articular entre las diferentes notas, relaciones regidas por leyes que son sólo válidas en el ámbito de la serie misma”.<sup>27</sup>

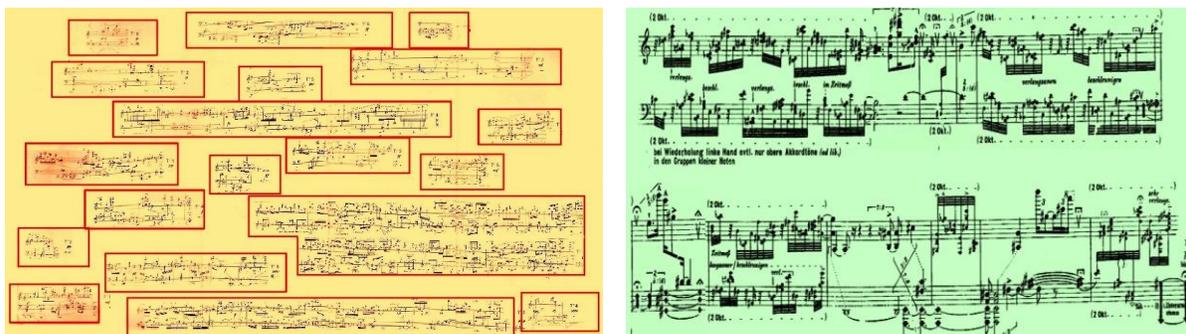
Son músicos seriales, quienes llegarán más tarde a incluir la indeterminación como proceso compositivo. En el año 1954, Cage viaja a Europa, y en su encuentro con Stockhausen y Boulez, los motiva a vivenciar el serialismo de forma más libre e intuitiva. Hasta ese momento, los compositores contemporáneos a ellos, no habían mostrado interés por la indeterminación, y ninguno de ellos lo adoptará en el mismo sentido de Cage.

La direccionalidad impuesta por la tonalidad con su polaridad de acción-reposo desplegada en su constructo melódico-armónico-rítmico, se trasladará hacia nuevos espacios como la densidad textural o el equilibrio tímbrico, entre otros. Nacerá así, la concepción de discontinuo, multiplicidad o en algunos casos la anulación de esta direccionalidad. Stockhausen llamará “momentos” a los eventos que no conducen hacia otro, pudiendo abrir la forma a la intercambiabilidad de las unidades formales: "formas momentáneas ... que no cuentan una historia, no están compuestas a lo largo de una cinta roja que hay que seguir desde el principio hasta el final para poder entenderlo todo... Por lo tanto, no se trata de una forma dramática que tiene una exposición, que está compuesta por una energía que va aumentando, que tiene un desarrollo, un clímax, un efecto de finalidad, sino que cada momento es un centro conectado con el resto, que puede mantenerse por sí mismo". En *Klavierstück XI* (1956), Stockhausen propone la movilidad en la forma. Esta

---

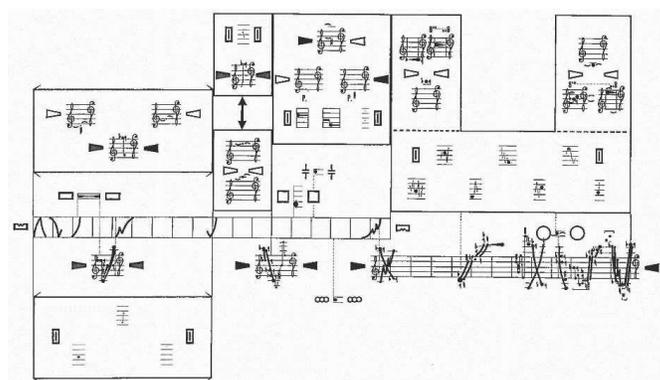
<sup>27</sup> ECO, U. La definición del arte. Ed. Martinez Roca. 1970

pieza está compuesta por 19 fragmentos unidos libremente en una secuencia creada por el intérprete. Cada uno de estos contiene una composición serial, integrada por una serie con distintos modos de ataque, de seis tiempos y seis intensidades. La obra finaliza al momento de repetir tres veces un mismo fragmento. *Klavierstück XI* es un claro ejemplo de obra indeterminada por su selectividad de formas móviles.



*Klavierstück XI* (1956), Karlheinz Stockhausen propone la movilidad en la forma

En *Zyklus* (1959) de K. Stockhausen, para un instrumento de percusión solista, la partitura, unida en espiral, está escrita de forma que puede ser leída tanto hacia delante como hacia atrás y se puede partir desde cualquier punto de la página. No obstante, una vez que se decide el punto de partida y la dirección que se va a tomar al interpretar la partitura, la secuencia global de la música es fija y la interpretación normalmente continúa hasta que se vuelve a llegar al punto de inicio, momento en el que la pieza se da por concluida. Al mismo tiempo, la notación permite ciertas variaciones a la hora de tocar los hechos musicales de forma individual. En cierta forma el procedimiento que se ha seguido para componer *Zyklus* es menos indeterminado en su contenido que *Klavierstück XI* y su forma menos abierta. En *Zyklus*, las posibilidades de la forma larga están determinadas mientras que los detalles son particularmente variables, además de la elección del inicio y el sentido de lectura de la obra. Estamos frente a un proceso de selectividad e improvisación de parámetros como base de la indeterminación.

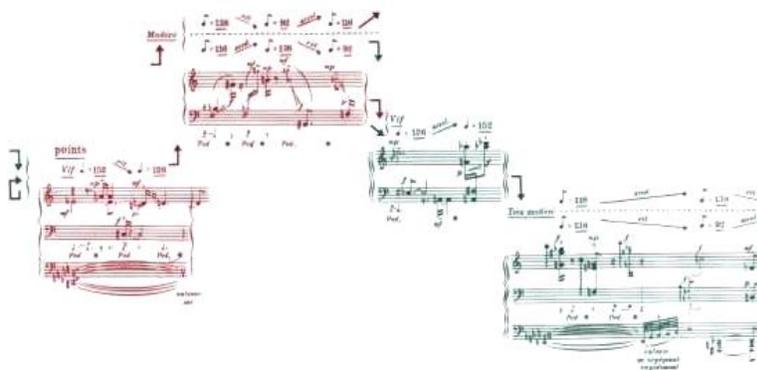


*Zyklus* (1959), para percusión solista, K. Stockhausen

Cage y Boulez intercambian una nutrida correspondencia, donde se puede apreciar, que en un comienzo los compositores europeos se oponían a la idea del azar como determinación de una obra. Se puede constatar además, que los resultados de esta práctica le parecían, por lo menos, familiares y con muchos puntos de encuentro. Para Boulez o Stockhausen, la problemática de la forma móvil surgirá como una prolongación del serialismo, cuya complejidad de estructuras formadas por conjuntos de distintas series, además de los procesos de transformaciones al que se les sometía, lo condujo hacia resultados cercanos al azar. Finalmente el serialismo se abre a la participación del intérprete en la indeterminación del contenido y el desarrollo de la forma. Desde mediados de la década de 1950, los compositores comienzan a otorgar al ejecutante la facultad de escoger varias posibilidades para decidir y variar la forma, como sucede en las primeras obras que pueden calificarse de “móviles”.

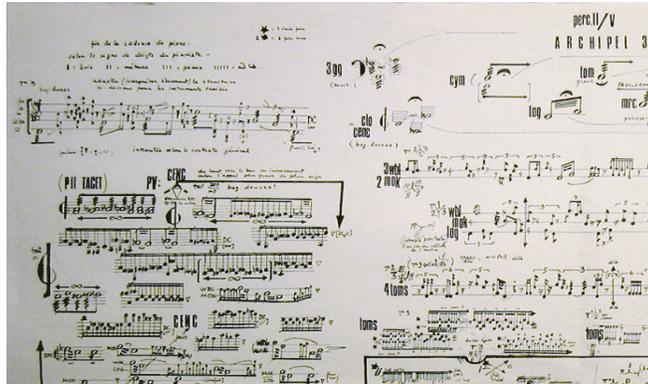
Inspirado por la poesía de Mallarmé, en su *Tercera sonata* para piano (1956-1957), Pierre Boulez propone cierta movilidad dentro del proceso creativo al introducir variables de los componentes de la forma musical. El término *Alea* aparece por primera vez en un artículo suyo para referirse a la estructura de esta sonata, oponiéndose, a la vez que complementando, el concepto de indeterminismo de Cage. Introduce así, la idea de aleatoriedad en la música, que se refiere en general a lo imprevisible en la obra musical y, en particular, a cada elemento de la composición que se relaciona con el azar, la indeterminación o la movilidad de la forma. Vemos de esta manera, como cada compositor

en su turno, se sumerge en la experiencia de lo indeterminado como apertura de la forma y va generando sus propios conceptos para definirla. En *Trope*, uno de los movimientos de la *Tercera sonata* (1957), el intérprete tiene que escoger cuatro secciones entre ocho diferentes posibilidades. Dos de ellas son simples y las otras dos complejas. En estas últimas, el intérprete tiene la posibilidad de omitir algunas variaciones y adornos escritos entre paréntesis. Aquí estamos otra vez, frente a un proceso de indeterminación por selectividad. En otro de los movimientos, *Constellation*, el intérprete puede moverse entre dos estructuras principales de acuerdo con ciertas reglas e incluso puede eliminar algunos fragmentos. Para lograr mayor claridad en la notación, ambas estructuras están impresas en distintos colores. Este movimiento es un estudio de las resonancias del piano, de las dinámicas y de los timbres. En *Constellation* se utiliza una notación en la que el pasaje que continua, puede ser elegido al final de cada serie de segmentos musicales. Por lo tanto, al igual que la pieza *Klavierstück XI* de Stockhausen, la partitura es una "constelación" de unidades separadas que el intérprete puede disponer en diferentes configuraciones, aunque aquí, los segmentos están conectados por una serie de caminos alternativos ya establecidos y la partitura requiere que cada hecho musical aparezca una sola vez en cada interpretación. Por lo tanto, los posibles caminos, aunque múltiples, son mucho más limitados en número. Aunque el interés de Boulez en el terreno de la indeterminación declinó de forma significativa a mediados de la década de 1960, Stockhausen lo utilizó de forma creciente a lo largo de toda la década.



Pierre Boulez: *Sonata* No. 3: Formant 3 - Constellation-Miroir (1957)

André Boucourechliev, en *Archipel III* para piano y percusiones (1969), propone una movilidad mucho mayor como proceso de selección, pues no sólo se trata de “recorridos” diferentes dentro de la obra, sino que otros componentes de ella como la duración, pueden variar, de tal manera, que el intérprete es libre de realizar una combinación de todas las estructuras.



*Archipel III* (1969) para piano y percusiones, André Boucourechliev

*Plus/Minus* (1963), *Prozession* (1967) y *Kurzwellen* (1968), de Stockhausen es un conjunto de obras escritas para un pequeño grupo de intérpretes, donde incluyó la improvisación siguiendo cuidadosamente las instrucciones generales sobre varios tipos de material preexistente: su propia música anterior, la música de Beethoven y transmisiones de onda corta. Todo esto llegó a su estado más extremo en *Aus den sieben Tagen* (1968), que destruye completamente cualquier material formado de antemano y pide al intérprete que improvise libremente sobre textos puramente verbales proporcionados por el compositor. Stockhausen llamó a este tipo de improvisaciones "música intuitiva". El texto de *Intensity* es el siguiente:

*Toca las notas de forma individual  
con una delicadeza tal que te permita  
sentir el calor que sale de ti.  
Continúa tocándolas y mantenlas  
durante todo el tiempo que te sea posible.*

### 2.2.3. Otras fórmulas para la indeterminación

*Componer es pasar a la realidad  
lo que está en el imaginario*

**Julio Estrada**

Xenakis, propone una vía de escape al serialismo europeo y en el plano de la indeterminación hará su aporte en la concepción de las obras en su fase precompositiva. El compositor griego, cree que en el serialismo, la polifonía lineal se destruye por su propia complejidad; lo que se oye no es en realidad más que una masa de notas en diversos registros. La enorme complejidad impide al oyente seguir el entramado de las líneas, y tiene como efecto macroscópico una dispersión irracional y fortuita de sonidos a lo largo de toda la extensión del espectro sónico. Hay por tanto una contradicción entre el sistema polifónico lineal y el resultado percibido, que es de una superficie o masa. Esta contradicción inherente a la polifonía desaparece cuando la independencia del sonido es total.<sup>28</sup>

Xenakis representa una tendencia opuesta a la de Cage, aunque también se inscriba en el indeterminismo, mientras este último busca el azar sin intervención de la voluntad humana, Xenakis usa como método de composición el estudio matemático del azar o cálculo de probabilidades. Se trata aquí de controlar un evento de manera global, como por ejemplo en cuanto a su direccionalidad, sin precisar cada uno de sus componentes, controlando así el proceso creativo. En *Metastasis*, obra orquestal para 61 músicos, recurre por primera vez a la idea del azar, donde introduce el cálculo de probabilidades y la estadística. Así, mientras que Cage no pretende controlar el papel del azar en la composición con una técnica preestablecida, Xenakis utiliza el azar como concepto científico, desarrollado con absoluto control en la obra. Ambos, aunque por distintos caminos, indagaron en la incorporación del concepto del azar en el acto precompositivo.

---

<sup>28</sup> XENAKIS, I.. "La crise de la musique sérielle", Gravesaner Blätter, nº 1, de julio de 1956.

Xenakis crea *Herma* para piano (1960-1961), subtitulada *música simbólica* y sustentada en operaciones lógicas impuestas a las diferentes alturas mediante el método estocástico, del griego estokastokós, es decir, lo que es producto del azar al menos en parte (conjetural), donde el determinismo no es absoluto. Puede entenderse dicha idea desde el objetivo que persigue, la reproducción de fenómenos aleatorios complejos, por ejemplo, nubes, avalanchas, movimientos brownianos o arborescencias que están representadas como dibujos al origen de la partitura de *Evryali* (1974) para piano.

Xenakis va a buscar en la matemática la forma de construir sus composiciones, partiendo del principio de que el mundo puede ser explicado por leyes o premisas científicas. La función de los compositores actuales consiste en inventar esquemas de pensamiento y prototipos de operaciones, para después, en segundo término y no antes, llevar a cabo su materialización sonora.<sup>29</sup>

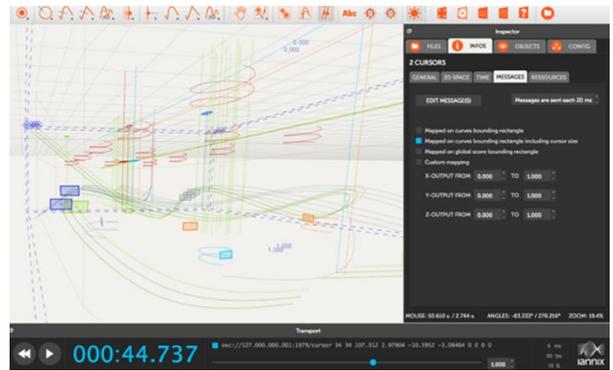
Xenakis explorará desde la estocástica la casualidad, el azar, la probabilidad y el caos como modelos matemáticos precompositivos. Aparte de sus composiciones, el legado de Xenakis se extiende al UPIC, una herramienta para la composición gráfica de música electroacústica, desarrollada en 1970 por él y su equipo en el Centro de Estudios en Matemáticas y Música Automatizada en París. Este dispositivo, si bien determina la música a partir del dibujo, abre una brecha a la posibilidad del juego y la experimentación. Su funcionamiento era bastante sencillo, en la tableta, se compone teniendo en cuenta dos dimensiones, el eje vertical que representa el pitch, que está calibrado en octavos. El eje horizontal representa el tiempo, que está medido en minutos y segundos. Los sonidos individuales son representados por líneas, que Xenakis llama arcos. La primera obra compuesta bajo este sistema es *Mycènes Alpha* (1978).

---

<sup>29</sup> DIBELIUS, U. (2004). /La Música Contemporánea a partir de 1945./ Madrid: Akal. Original: /Moderne Musik nach 1945./ Munique: Piper, 1998.

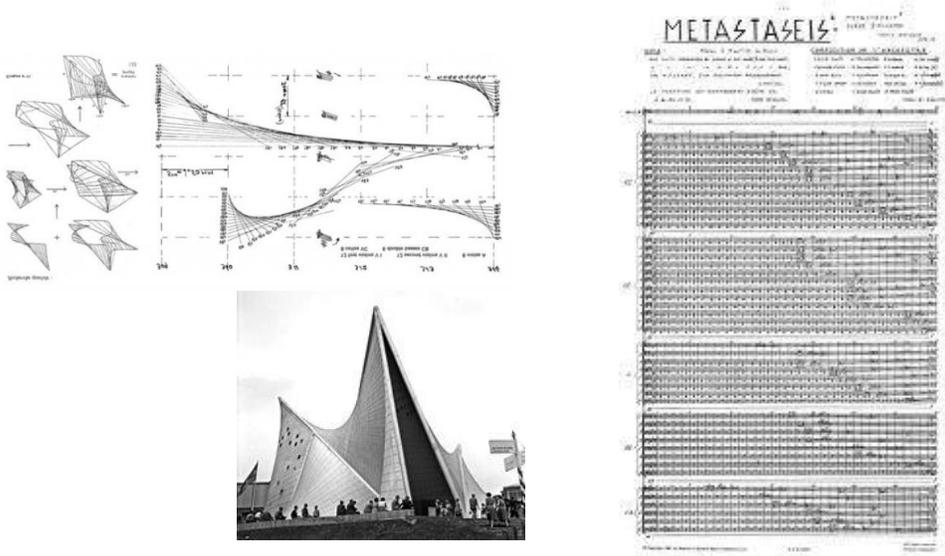


*Mycènes Alpha* (1978), I. Xenakis



*IanniX*, software creado a partir de Upic

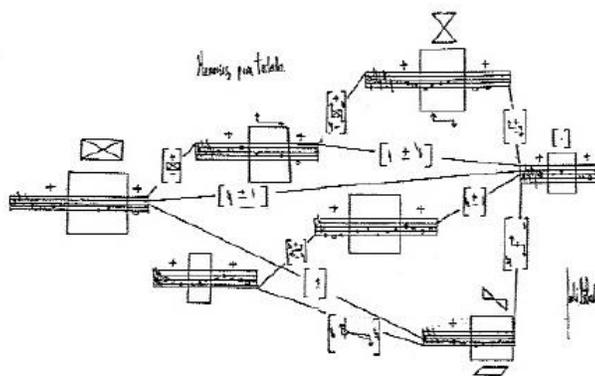
En *Metástasis* (1953-54), obra compuesta para el *Pabellón Philips* de 1958, en Bruselas, las masas sonoras toman forma plástica y componen grandes gestos asociados a elementos visuales muchas veces provenientes de los proyectos arquitectónicos del autor. A pesar de su aporte estocástico compositivo y la significación del azar en su mirada precompositiva, con Xenakis estamos siempre en el terreno determinado y de la forma cerrada.



El *Pabellón Philips*, que muestra los paraboloides hiperbólicos usados en *Metástasis* (1953-54), para orquesta de I. Xenakis

Otros compositores recurrieron a la gráfica como una prenotación. Este es el caso de Julio Estrada, quien generaliza el método xenakiano a las tres dimensiones para poder anotar con rigor cada uno de los componentes del sonido que desarrolla, incluida la espacialización.

Estrada adopta la forma abierta como resultado de la unión de las ideas de azar de Cage y de Xenakis, lo que se observa en la investigación del proceso selectivo realizado en *Memorias para teclado* (1971). Estrada utiliza la improvisación para la indeterminación del contenido, el cual afecta principalmente a la microestructura debido a que el proceso de redes se encargará de conectar y controlar este grado de libertad dentro una forma contenida. La invención de melodías está abierta en esta pieza a condición de seguir rigurosamente los modos de repetición que Estrada propone para transformarlas, es decir, utiliza la red como una forma de conexión entre las melodías que constituyen una información desconocida para él. Al elaborar una forma relativamente aleatoria, el compositor crea así el andamiaje para sostener un material melódico desconocido de antemano y que debe servir para ser continuado por ambas manos en secuencias y superposiciones. El propio intérprete debe crear sus melodías y ensamblarlas por medio de redes a partir de la identificación de sus giros, intervalos o tendencias. *Memorias* introduce al piano en el terreno de un continuo ininterrumpido que crea una atmósfera casi estática del movimiento. Las redes de Estrada permiten la expresión de la indeterminación dentro de una forma controlada.

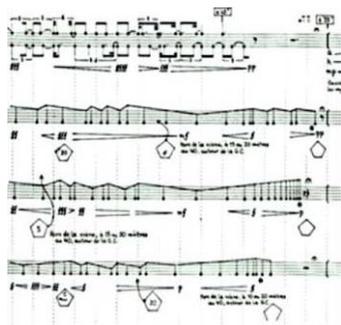


*Memorias para teclado* (1971), Julio Estrada

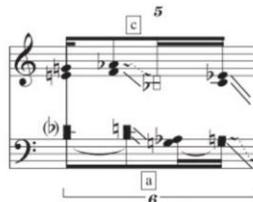
Podemos observar, desde las primeras obras de este compositor, una tendencia hacia el movimiento que lo llevará de forma gradual a abandonar en su música las estructuras fijas. Para Estrada “las redes funcionan como autómatas, en el sentido matemático del término, es decir, que se asocia un estado (teoría de autómatas) a una estructura musical”.<sup>30</sup>

La movilidad de la forma es característica en Estrada, quien imagina que su música, fijada rigurosamente en la partitura, puede ser escuchada de formas diferentes, lo que nos muestra una idea cercana a la forma de red. El uso de la teoría de red por él en *Memorias para teclado* invita a considerar la forma musical como una estructura elástica, cuyas posibilidades de fusión sirven a lo secuencial, es decir, como producto más inmediato de la improvisación espontánea, aunque siempre dentro de márgenes establecidos.

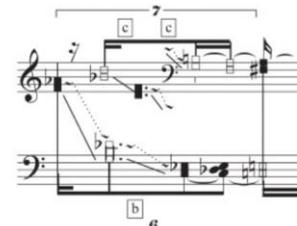
Más adelante propone en su música la idea de la “conexión de la red” como una categoría que permite estudiar en detalle las múltiples relaciones que pueden tener entre sí las secuencias en el interior de una forma, sirviéndose de la aplicación de redes en el proceso de creación de una forma móvil a partir de un orden determinado y preestablecido. De esta manera, el compositor logra pasar de una forma cerrada a una forma más abierta, sin perder el control, desarrollándolo en obras como *Melódica*, *Eolo oolin*, *Canto alterno*, *Arrullo*, *Canto ad limitum*, *Canto naciente*, *Canto tejido e ishini'ioni*.



*Ishini'ioni*, para cuarteto de cuerdas (1984-90)



*Yuunohui'tlapoa* (1999), para teclado -piano, órgano o clavicémbalo-, encargo del Witten MusikFest



<sup>30</sup> NIETO, V. Piano del Siglo XX, trece obras de autores latinoamericanos. UNAM 2005

En *Ensemble yuunohui* (1983-90) para cuerdas y teclados, Estrada establece una nueva forma de indeterminación, al proponer la superposición de varias versiones múltiples y, en su ópera *Los murmullos del páramo*, los distintos módulos que la componen pueden ejecutarse por separado como obras independientes o ensambladas en formas distintas de la ópera.



*Kandinsky Game* (2017), A. Ferrari, Juego-instalación interactiva

Aunque enmarcado en el ámbito de la música electroacústica, mencionaremos dos obras del compositor chileno Andrés Ferrari, académico del Departamento de Música de la Universidad de Chile, como ejemplos de la inserción del juego al interior de una obra musical abierta. "Kandinsky Game" y "Ludikalis 01" son los nombres de las dos últimas creaciones que el compositor define como obras/videojuegos. "Investigando me di cuenta que hay mucho en común entre el acto de jugar y las artes representativas. Por ejemplo, tanto jugar como contemplar una obra nos suspende de la realidad, es decir, se hace una inmersión a un mundo paralelo. En ambos casos hay reglas que uno tiene que respetar, y también se efectúan dentro de un marco de tiempo y lugar, es decir hay un inicio y un fin. Además, tanto en el juego como en las artes representativas, se plantea un conflicto.....Todos esos elementos comunes me llevaron a pensar en una creación que uniera juego y música " (entrevista del 20 de octubre del 2017).<sup>31</sup> Ferrari, admirador de Eco, comparte con él la idea estética de que los materiales con que se genera un mensaje, también son parte de éste e incluso tienen la misma importancia que lo que se quiere decir.

<sup>31</sup> <http://www.artes.uchile.cl/noticias/138076/andres-ferrari-se-puede-buscar-vias-nuevas-para-expresar-ideas>

El compositor Andrés Ferrari cuenta con un importante número de obras indeterminadas en tiempo real que anteceden a estas dos composiciones, gracias a la utilización del azar en su programación. En “Kandinsky Game” y “Ludikalis 01”, además de este recurso de apertura, se acercará a la obra abierta en forma categórica, a través del juego y la interacción humana directa, indeterminando en un alto nivel el contenido musical gracias a que el intérprete (jugador/gamer), juega (toca la obra) por medio de un joystick. “Kandinsky Game”, es para un jugador y “Ludikalis 01”; es un dúo para clarinetista y jugador. En estos videojuegos, Ferrari ha explorado las posibilidades interactivas de la música, tensionando así los roles y formas de ésta. En este sentido, no se privilegia el aparato audiovisual del juego en su análisis estético, sino el proceso y dinámicas del juego y su relación interactiva con el jugador.<sup>32</sup> “Kandinsky Game” es una instalación interactiva. No hay reglas que haya que conocer de antemano, según el compositor, el jugador sólo debe acercarse al joystick y explorar el juego, sin importar tanto el avanzar en el juego como la exploración misma.

Ludikalis 01, es un trabajo posterior a “Kandinsky Game” y es diferente por estar mezclado con la generación de música acústica gracias a la participación de un intérprete (clarinetista), razón por la cual, la obra se debe presentar sobre un escenario. En ese sentido es un juego que está diseñado más para ser presenciado, que para ser explorado, razón por la cual, sus partes gráficas y el desarrollo mismo del juego son más fáciles de entender, de visualizar y funciona más como una obra. Lo que a Ferrari le seduce de las instalaciones interactivas es terminar con los roles tan esquematizados de la música, en que el compositor es el creador y el espectador es quien recibe, “las instalaciones, sobre todo las interactivas, lo que proponen es que el compositor de una serie de posibilidades y que el cocreador sea el asistente, es decir, tenga un rol activo”.<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> KANDINSKY-GAME, El videojuego como marco para una instalación multimedia (2014), A. Ferrari Tesis para Optar al Grado de Magíster en Composición.

<sup>33</sup> <http://www.artes.uchile.cl/noticias/138076/andres-ferrari-se-puede-buscar-vias-nuevas-para-expresar-ideas>

### 2.3. HACIA UNA CLASIFICACION DE LA INDETERMINACION

“Crear es vincular. La memoria sonora es la que será hilvanada, tañida, relacionada en su historia de aparecer y desaparecer al interior de una obra. El compositor debiera ser sólo quien crea estos vínculos, aunque muchas veces es el único que elige lo vinculado. Podríamos definir la música como un conjunto de acontecimientos sonoros, vinculados en su memoria renacida, imitada, variada y/o contrastada. Lo que permitirá al auditor reconstruir y vivenciar la obra musical en su propia audición, es la capacidad, artística y/o cultural, de asimilación estética de estos acontecimientos”.<sup>34</sup>

La indeterminación y la forma abierta, probablemente, fueron las primeras características de la música que acompañó al hombre desde sus orígenes. La forma cerrada y la música determinada transmitidas por oralidad y mucho más tardíamente por sistemas codificados, son experiencias que devienen con las culturas y su permanencia en las tradiciones. Es necesario no olvidar la permanencia de la indeterminación desde los orígenes de la música para entender sus manifestaciones más actuales. Como ejemplo, encontramos diversas manifestaciones de la obra abierta alrededor de todo el planeta y en distintos períodos, ya sea en el canto de rogativa de una machi o en la interpretación de un *raga* hindú al otro extremo del mundo, compartiendo en común, que hacer música significaba siempre improvisarla dentro de un margen de posibilidades establecido. Gracias al *raga* (modo hindú) es posible la improvisación y la creación, considerando los talas o modos rítmicos. En el caso del *ulkantun* mapuche, por ejemplo, vemos como se crea una melodía a partir de la improvisación de la *trutruka*, instrumento de viento de tubo abierto, donde el juego creativo se produce dentro de una escala que se forma entre el 5º y 9º armónico, como posibilidades idiomáticas del instrumento. Desde estos ejemplos aislados de práctica musical milenaria, podemos apreciar la inmanencia de la indeterminación a

---

<sup>34</sup> Texto tomado del epílogo de la obra “Viol” para viola y violín del autor (Anexo 2: obras)

través de la improvisación de parámetros preconcebidos y variados. La forma queda semiabierta y expuesta a la inspiración del ejecutante.

(Composition in Rag Alhaya Bhanal)

S G P S G P G R S N S N D P D N S  
 G R G P N D N S  
 S G P S G P G R S N S N D P D N S  
 G R G P N D N S S R S N  
 S N S N D N D n D P  
 D m G R S R S N  
 S N S N D N D n D P  
 D m G R  
 G m P G m G R G R G R S R N  
 S P G S G P S

Improvisación en Raga Hindú, Matthew Monfort

Ülkantun Chillkatufe  
 Antonio Purran Ruce  
 Comunidad Hueñaco Millao Chacaico

Pe ñi Pe ñi Pe ñi Pe ñi La mien La mien La mien La mien  
 9  
 Ei mien ta pi pe le i ku pai mun La mien La mien  
 17  
 Pe ñi Pe ñio Pe ñi Pe ñi Mu le pai mien mu le mai mien  
 25  
 tu fa chi Chil ka tu we ru ca me w Pe ñi Pe ñi  
 33  
 Pe ñi Pe ñi La mien La mien La mien La mien La mien La mien  
 41  
 La mien Ma i La mien La mien

Transcripción ülkantun Chillkatufe, Antonio Purran, Hueñaco Millao Chacaico, Ercilla.<sup>35</sup>

Históricamente la improvisación es previa a cualquier otra música. Según Bailey la primera ejecución musical de la humanidad no puede sino haber sido improvisación libre.<sup>36</sup> Dado el primer paso sonoro hacia la música lo siguiente no puede haber sido sino repetición o variación, y ambas estrategias establecen una nueva praxis musical. Pero lo fijo no es inamovible, sólo puede ser estacionario: la tradición es adaptativa, nómade, permeable, vive tantas facetas como cambios de contexto. Si la primera ejecución humana fue la improvisación libre es ya un punto debatible. Aunque haya sido libre de estructuras musicales previas a la ejecución, es improbable que haya sido libre de condicionantes

<sup>35</sup> VELASQUEZ, J. Patrimonio musical mapuche, su presencia en la comunidad y en la escuela. Tesis Doctoral. Universidad Autónoma Barcelona (2017)

<sup>36</sup> BAILEY, D. Op. cit. 1991:83

sociales que le daban razón de ser y de referencias sonoras que le daban un material de representación.<sup>37</sup>

En el sentido inmanente y permanente de este aspecto libertario de la música, muchos compositores desde mediados del siglo XX, concebirán ideas musicales que los llevarán a buscar procesos, estrategias, notaciones, y todo lo necesario técnicamente, en el anhelo de abrir la obra musical a diferentes experiencias vinculadas a una expresión de libertad carente, a su parecer, en la música determinada. Una parte del acto creativo de la composición pasará a manos del intérprete o del público (devenido como intérprete), quien o quienes tendrán la posibilidad de proponer, elegir o reconstruir la o las versiones de la obra.

### 2.3.1. Posibles combinaciones entre forma y contenido

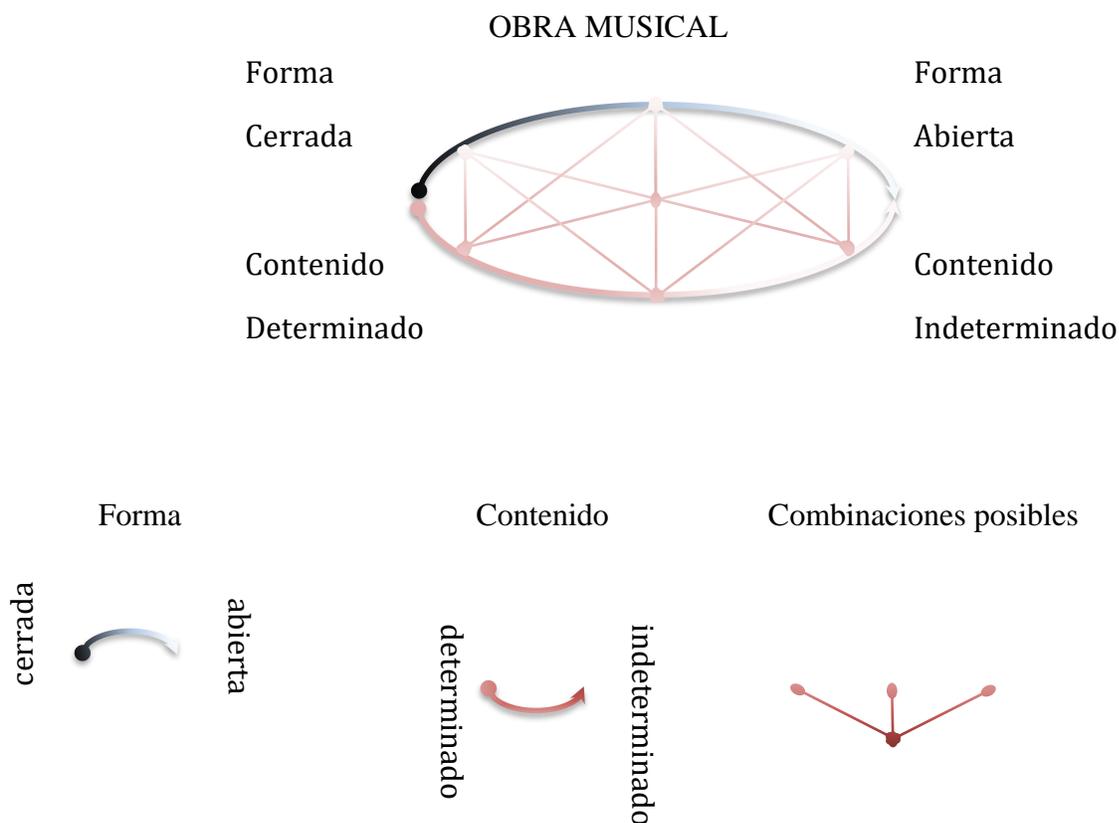
Se establecerá una gráfica como analogía para ejemplificar la diferenciación que en esta tesis se le dará a los conceptos de indeterminación y de forma abierta con el fin de reducir, especificar y enfocar el marco teórico a la problemática a la que apunta. Se entiende como normal, que durante los primeros años del nacimiento de una propuesta al interior de la música, se echarán al mismo saco experiencias ligadas a su proceder, pero que sin embargo, ya pasado el tiempo y habiendo reunido un cúmulo suficiente de evidencias a lo ancho del planeta, es posible establecer importantes diferencias en pos de permitir ahondar diversas líneas de conocimiento.

Puesto que se revisarán múltiples posibilidades de combinatoria entre forma y contenido, donde se podrán encontrar desde obras con un contenido muy indeterminado, pero cuya forma tiende a ser más cerrada que abierta o viceversa, se separarán los conceptos para su mejor comprensión.

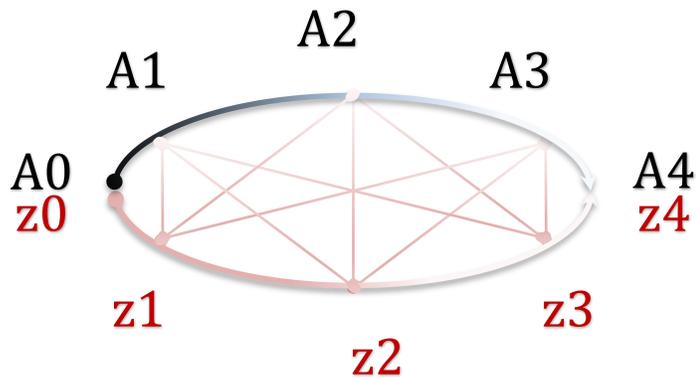
---

<sup>37</sup> BAILEY, D. Op. cit.1992:ix

Como primera traza, se establecerá un gráfico de forma y contenido, como componentes analíticos de una obra musical. En él se puede apreciar el trayecto desde la forma cerrada y el contenido determinado, hasta la forma abierta y el contenido indeterminado, existiendo varias graduaciones intermedias, pero que con el fin de ejemplificar más claramente, se ha delimitado sólo a tres niveles: escaso (poco), medio y bastante (muy), indeterminado o abierto. Se debe mencionar la inexistencia de univocidad entre sí de estos parámetros, pudiendo conectarse desde distintos niveles, forma y contenido.



Se asignarán, arbitrariamente y en el afán de especificar esta clasificación, tres momentos intermedios: A1, A2 y A3, entre la forma cerrada A0 y la forma abierta A4 y al mismo tiempo, tres momentos intermedios: z1, z2 y z3, entre el contenido determinado z0 y el contenido indeterminado z4. Solo los absolutos se condicionan entre forma y contenido:



Aunque es común encontrar relaciones directas entre forma y contenido:  $z1A1$ ,  $z2A2$ ,  $z3A3$ , también es posible encontrar relaciones cruzadas entre forma:  $z1A3$ , o viceversa  $z3A1$ , así como la conexión de cada nivel intermediario del contenido con cada nivel intermediario de la forma.

### **METÁFORA DEL BOTE AGUJEREADO**

Para un ejercicio de ejemplificación más activo, donde la noción de tiempo se hace explícita, se pensará en una bote en medio de un lago, donde la indeterminación corresponde a orificios que se le hacen al bote y la sequedad al interior del bote, a la forma. Es muy importante entender, en el análisis musical de la obra, qué parte del contenido se indetermina y qué grado de relevancia dentro del análisis de la obra este cobra, ya que de esto dependerá qué y cuánto se afecte, o no, la forma. También se debe establecer que esta sintaxis entre contenido y forma puede implicar a toda la obra o a una parte de ella, como también coexistir diferentes grados de indeterminación del contenido visto bajo un análisis vertical de la partitura, donde algunos instrumentos se comportan distintos a otros. Este último caso, puede suceder incluso con un solo instrumentista, donde una mano se comporta diferente a la otra con respecto a la indeterminación del contenido, correspondiendo a una de las posibilidades de obra mixta.

El fondo del bote equivale al contenido que vertebra el discurso musical de la obra y por ende tiene estrecha relación con la forma. No obstante, si el nivel de indeterminación es poco (agujero pequeño), la afectación pasará en la misma medida desadvertida, existiendo directa relación entre el tamaño de él o los agujeros y lugar donde se encuentran, con el tiempo, que en este caso analógico es el tiempo en que ingresa el agua y afecta la humedad del bote, en otras palabras, la forma de la obra. Mostramos algunas coordenadas al respecto:

### **Ejemplos de Coordenadas Forma / Contenido**

#### **0) Coordenadas A0 y z0 = Forma Cerrada y Contenido determinado**

Es posible que el bote nunca tenga un agujero, por lo tanto, nunca ingrese agua en el y así su nivel de humedad sea 0.

Ej: Todas las obras que quedan totalmente creadas en el proceso escritural.

Mencionaremos como caso paradigmático de esta sintaxis la obra *Study four Player Piano N°37* de Conlon Nancarrow, por ser para piano mecánico sin presencia de un pianista. En esta categoría se encuentran todas las obras donde no hay intervención humana en su ejecución, como las obras electrónicas o acusmáticas. Ej: *De Naturam Sonorum* (1975) de Bernard Parmegiani.

#### **1) Coordenadas A0 y z1, z2, z3 = Forma Cerrada y Contenido secundario indeterminado**

Es posible que la indeterminación afecte distintos parámetros musicales, pero que estos sean de carácter secundario y no interfieran en el resultado final de la forma, como es el caso si agujereamos las zonas altas del bote y el nivel de sequedad se mantiene intacto.

Ej: Se consideran obras con casillas que afectan la microestructura y no así la forma final como la obra *la fuerza del vértigo* (2000) de N.Huber.

**2) Coordenadas A1 y z1 = Forma Casi cerrada y Contenido escasamente indeterminado**

Es posible realizar pequeños agujeros al medio del bote y que el agua ingrese sólo cuando hay vaivenes, pero que sin embargo, el ingreso del agua finalmente no afecte considerablemente la humedad del bote, lo que dará una forma escasamente abierta muy cercano a lo cerrado.

Ej: Obra *Secuencia I* para Flauta de Berio. Esta composición es muy útil a este estudio, debido a que, a pesar que la aproximación al ritmo es indeterminada, esto no afecta el trasfondo de la obra.

**3) Coordenadas A2-3 y z1-2 = Forma más abierta y Contenido escasamente indeterminado**

Si se realiza un agujero pequeño en el fondo, entrará rápidamente agua pero en pocas cantidades transformando la humedad del bote.

Ej: *Zyclus* para percusión de Stockhausen.

**4) Coordenadas A2-3/z3-4 = Forma más abierta y Contenido indeterminado o completamente indeterminado**

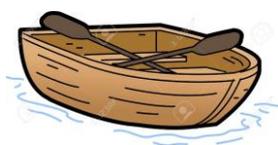
Es posible agujerear el bote en el fondo y que entre mucha agua, aumentando el nivel de humedad rápidamente.

Ej: *Archipel III* Boucourechliev y *December 1952* Brown

## 5) Coordenadas A4/z1..4 = Forma abierta y Contenido completamente indeterminado

Es posible un gigante agujero al centro del bote que genere el ingreso de mucha agua en forma inmediata.

Ej: *Picnic*, de Cilla McQueen, 4'33'' de Cage, *Singing Ringing Tree* de Tonkin y Liu, *Imaginary Landscape N°1* de Cage, *Aus den sieben Tagen* de Stockhausen,



Si realizamos el ritual azteca de extraer el corazón a una obra musical, debiéramos poder entender la esencialidad de la relación tamaño del agujero y posición del agujero, siendo muy interesante descubrir el sinnúmero de posibilidades que podrían potenciar esta ecuación. La llamaremos para este estudio, coordenadas de indeterminación y las ubicaremos en un eje cartesiano.

Al mismo tiempo, es importante señalar que, las obras mixtas o las obras abiertas con fluctuaciones de la relación de esta ecuación de coordenadas nos brindan una riqueza potencial de tamaños y ubicación de estos agujeros los cuales pueden llegar a ser múltiples. Obviamente la tendencia al caos y al no control de la forma, aumenta en forma directamente proporcional a los elementos, el nivel de atención que demanda su grado de indeterminación, su simultaneidad y el número de implicados (instrumentistas).

Una Tabla aproximativa de cruzamiento entre forma y contenido en relación a algunas de las obras que se han mencionado en esta tesis, se representaría de la siguiente manera:

Contenido/ Forma	A0	A1	A2	A3	A4
z0	<i>Study four Player Piano</i> Nancarrow <i>Music of Changes</i> Cage <i>Metástasis</i> Xenakis				
z1		<i>Secuencia I</i> Berio	<i>Cuarteto Mosaic</i> Cowell	<i>Sound form N°1</i> Cowell	
z2		<i>Zyklus</i> Stockhausen	<i>Klavierstück XI</i> Stockhausen <i>Sonata para piano N°3</i> Boulez	<i>Ludikalis 01</i> Ferrari	<i>Singing Ringing Tree,</i> Tonkin y Liu
z3	<i>la fuerza del vértigo</i> Huber	<i>Memorias para</i> <i>teclado</i> Estrada	<i>Murmullos del páramo</i> Estrada <i>Juegos Venecianos</i> Lutowski	<i>December 1952</i> Brown <i>Teatrice</i> Cardew <i>Fontana Mix</i> Cage <i>Kandinsky-Game</i> Ferrari <i>Concierto para piano</i> Cage	<i>Imaginary Landscape 4,</i> Cage
z4			<i>Archipel III</i> Boucourechliev	<i>Aus den sieben Tagen</i> Stockhausen	<i>4'33''</i> Cage <i>Picnic</i> McQueen

Cabe señalar que la fila z0 y la columna A0, sólo están ocupadas cuando coinciden ambas coordenadas, debido a que cualquier mínima variación del contenido en el sentido de la indeterminación compositiva variará necesariamente la forma. Tampoco indagaremos, en esta tesis, la subjetividad de si las formas cerradas (A0) en las cuales el contenido está fijado como en la música del barroco, pero donde entran en juego factores indeterminados como la ornamentación, pueden ser consideradas dentro de esta columna. No obstante, en el sentido inverso, es decir, donde el contenido es completamente determinado z0, es imposible encontrar formas abiertas de cualquier tipo.

### 2.3.2 Propuesta de una tipología y categorización de la indeterminación

Para el presente estudio, se hace necesaria una clasificación más exhaustiva de las decisiones composicionales que implican la indeterminación de un contenido musical, con el objeto de esclarecer y delimitar el campo de acción y el proceso que interviene en cada una de las obras analizadas en el estado del arte, como en las obras que respaldan esta tesis. En las siguientes definiciones y redefiniciones, nos acercaremos a una propuesta de tipología de la indeterminación para circunscribir aun más el marco teórico, comenzando por la definición de cada uno de los tipos y subtipos que aperturan el contenido de una composición y su correlación con la forma y la obra.

#### **IMPROVISACION:**

La Improvisación será redefinida o al menos acotada en sus alcances fundamentalmente para diferenciarla de otras estrategias composicionales que generan indeterminación dentro de una obra musical. Se tomará la posición de Nettl y Rusell que define la improvisación como “*una creación en tiempo real o durante la performance*”,<sup>38</sup> y se agregará: “*por parte del intérprete y la cual es considerada composicionalmente por el compositor en la partitura como una parte indeterminada de la obra*”. Bien es sabido que, de todas las formas de indeterminación, la improvisación ha sido la más utilizada a lo largo de la historia de la música. En el siglo XX, su uso se expande a muchos compositores-intérpretes del Free Jazz como Miles Davis, John Coltrane, Charlie Parker, quienes daban conciertos sin ninguna pauta preestablecida, solamente actuando y reaccionando unos en relación a los otros, en una experimentación de la catarsis y de la intuición a través del sonido. Cabe mencionar, en el ámbito de la música académica contemporánea, la labor de compositores intérpretes, donde la experiencia de la improvisación se ha podido vivenciar

---

<sup>38</sup> Nettl, M. R. y B. (1998). *In the course of the performance*. [En el transcurso de la interpretación. Estudios sobre el mundo de la improvisación musical. (B. Zitman, traductor) Madrid: Akal 2004] Chicago: University of Chicago Press.

de primera fuente, como sucede en *Laboratorium* de Vinko Globokar, o en una gran cantidad de obras, donde el compositor continuamente exige de los intérpretes, no sólo la improvisación instrumental, si no, que los somete a un continuo enfrentamiento con el acto psicológico de hablar de sus experiencias entorno a la música o problemas sociales, entre otros.

Para el presente estudio, se diferenciará la improvisación en dos subcategorías: la *improvisación con referencias* y la *improvisación con parámetros*. La primera es una invitación a que el intérprete ejecute libremente y haga una propuesta musical a partir de su propia creatividad en relación a una referencia dada no necesariamente musical y que sirva como sugerencia inductiva o inspiración programática. En esta clasificación podemos encontrar obras como *Aus den sieben Tagen* (1968) de K. Stockhausen, que si bien tiene textos a modo de indicaciones, estos abarcan un sinnúmero de posibilidades de ejecución y más bien dan una referencia de cómo debe sentirse la música. En un caso más extremo, está la obra *Picnic* de Cylla McQueen, puesto que lo único con que cuentan los intérpretes, son formas con colores para improvisar sobre ello. Esta obra no se ha incluido en las de interpretación de signos ya que el elemento visual, por su nivel de abstracción, no forma parte del hilo conductor de la obra. Estas obras, y en general esta subcategoría, se acerca mucho al subtipo azar conducido, ya que la única diferencia es que en el caso del azar, no hay posibilidad de dominar por parte del intérprete, el resultado del desarrollo musical de la obra o el pasaje en cuestión.

El segundo subtipo de improvisación es la que cuenta con parámetros. Este es la más conocida y difundida, como la que se realiza en forma acotada en el bajo continuo barroco o la realización de cadencias en un concierto clásico. En el jazz se improvisan y se transforman las melodías, se realizan solos instrumentales y acompañamientos a partir de un cifrado.<sup>39</sup> Esta categoría abarca a la improvisación en el rock y en las músicas populares latinoamericanas, incluso en la práctica musical de culturas no occidentales, como en la música hindú o en los gamelanes y la música de Asia.<sup>40</sup> No se incluirá en esta tipología a la

---

<sup>39</sup> Berliner, P. (1994) *Thinking in Jazz. The Infinite Art of Improvisation*. Chicago: University of Chicago Press

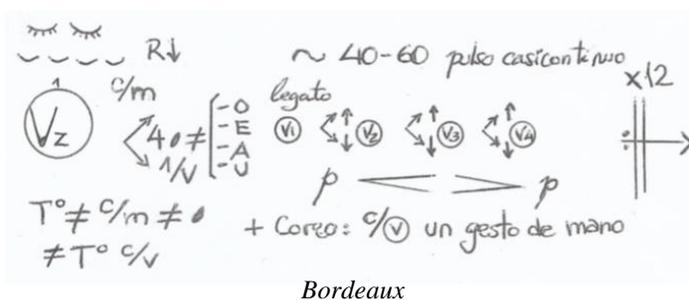
<sup>40</sup> Hood, M. (1971) *Aspects of Javanese Improvisation in the Javanese gamelan*. En Maceda J., *Music of Asia*. Manila. pp17-21

interpretación de signos como una improvisación con parámetros musicales, debido justamente que, a pesar de ser en estricto rigor un tipo de improvisación por la creatividad espontánea que conlleva, esta se puede categorizar aparte por darle al elemento visual, vital importancia.

En la música contemporánea escrita nos encontramos frecuentemente con este proceso a través del uso de casillas de improvisación, llamándole improvisación controlada, la cual consiste en una creación por parte del intérprete con parámetros y márgenes restringidos por el compositor. Implica una experiencia lúdica, creativa y dinámica, además de poner a prueba, dependiendo el área demarcada de la improvisación y de la velocidad requerida, la fluidez técnica del intérprete.

En la obra *Memorias para teclado* (1971) de Julio Estrada, el intérprete improvisa con el parámetro obligado de crear melodías que luego se conecten a través de redes con otras. Si bien hay un margen de libertad para la creación en esta improvisación, no afectará más que a la microestructura de la obra.

Otro caso que se presentará de improvisación por parámetros es el de la obra *Bordeaux* (obra compuesta para la presente tesis). Cada corista deberá elegir cuatro alturas y asignarle una de las cuatro vocales de la palabra bordeaux (o,e,a,u). La improvisación consistirá en hacer secuencias de las cuatro alturas, pero cada vez diferente. La duración de cada nota es negra entre 40 y 60 y su pulsación debe ser casi continua.



Durante los ensayos, uno con un quinteto vocal y otro con un coro, la experiencia reveló que es muy sencillo conseguir la sonoridad buscada, debido a la exigencia simple del canto y, al mismo tiempo, por la inmediatez natural de la polifonía grupal.

## INTERPRETACION DE SIGNOS:

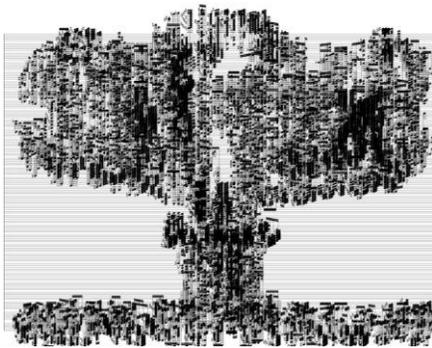
Se clasificará como Interpretación de signos al proceso compositivo que da vida a un conjunto de obras creadas con la intención de abrir el contenido musical a la indeterminación a partir de la interpretación por parte de los músicos de los signos visuales puestos por el compositor en la partitura (gráficos o grafías) y que no forman parte de la tradición de la notación musical (o que son parte pero que han sido modificados cargándolos de un componente de traducción visual). Cabe mencionar que con el tiempo, algunos de ellos, han encontrado sentido entre compositores y se han ido estandarizando. Dentro de estas obras se puede encontrar *December 1952* para piano de Earle Brown, la cual está dispuesta como un conjunto de líneas horizontales y verticales de distinto ancho, extendidas sobre la partitura. El rol del pianista es interpretar la partitura visualmente y traducir la información gráfica a música.

En el siglo XXI, han surgido compositores que se han mostrado favorables al empleo de este tipo de notaciones de carácter gráfico. En el contexto actual, compositores españoles como Manuel Castillo, Jesús Villa Rojo y Ramón Roldán, hacen uso de sistemas de notación basados en la sugerencia, por medio de la cual buscan conferir al intérprete un papel más importante en el resultado musical final. *Teatrice* es una obra de Cornelius Cardew (1936–81), compuesta de 193 páginas de líneas, símbolos y varias geometrías. Contribuirán a este tipo de obras de interpretación gráfica, compositores como Toru Takemitsu quien creará en 1962 la obra *Study for Vibration*, como una performance donde se puede comenzar desde cualquier punto del perímetro o el compositor Alberto Bernal con su ciclo de obras *Impossible music*, donde la codificación visual y musical están relacionadas para generar en el intérprete una acción-reacción.<sup>41</sup> Como último ejemplo de interpretación gráfica, presentaremos *Fontana Mix* (1958), composición de Cage desvinculada de su ejecución, cuya partitura se compone de 10 hojas y 12 transparencias, que contienen símbolos gráficos (una malla reticular, líneas de diferente peso, puntos en diferentes densidades, etc.). La superposición de las mismas crea una estructura a través de la cual se puede interpretar la pieza. La medición de distancias con respecto a la línea recta

---

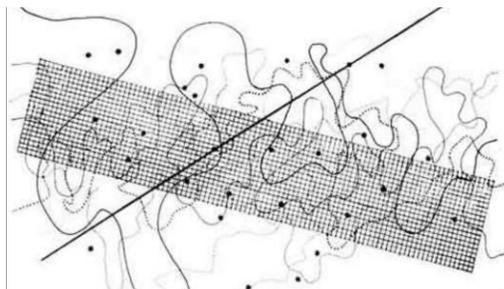
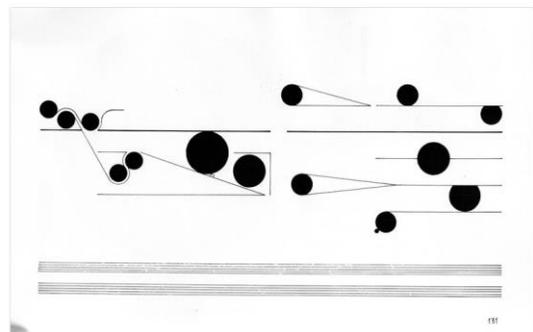
<sup>41</sup> Societarts. Revista de Artes Facultad de Artes UABC No. 4, Vol. II Enero-Abril de 2017

marca el tiempo e indica las acciones a realizar. Diferentes superposiciones generan diferentes interpretaciones. La composición, por lo tanto, pierde su especificidad y su univocidad. Se convierte en una suerte de paisaje sonoro con una estructura clara pero difícil de percibir. Existen diferentes versiones de la pieza, empleando tanto instrumentos convencionales como cintas preparadas o samplers sonoros, lo que enfatiza aún más su carácter borroso.



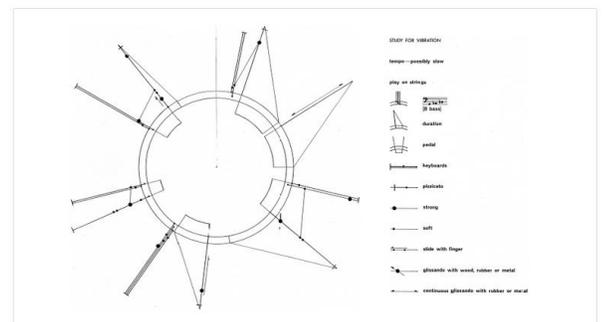
Albert Bernal, *Impossible music #9* (2006-) Música imposible de escribir, imposible de ejecutar e imposible de escuchar, pero hecha posible gracias a la paradoja de la materialización explícita de esta imposibilidad.

Cornelius Cardew, *Treatise* (1963-1967)

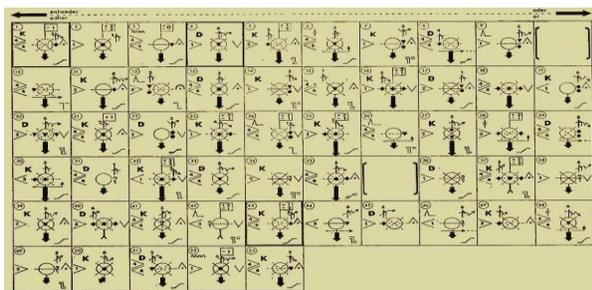


*Fontana Mix* (1958), J. Cage

Toru Takemitsu, *Study for Vibration* (1962)



En *Plus minus* (1963-74), Stockhausen se desprendió por completo de la notación tradicional, dependiendo en cambio del talento improvisatorio de los intérpretes. El compositor usa símbolos como + y – para que el ejecutante elija la intensidad de distintos parámetros musicales.



*Plus minus* para uno o varios performers, Stockhausen

## AZAR:

Azar o Aleatorio, términos inicialmente usados en la música contemporánea por Cage y Boulez consecutivamente, refieren al proceso donde lo imprevisto puede ocurrir dentro de una composición. Según Cage cada obra es irreplicable ya que las circunstancias azarosas sonoras que lo rodean (público, ruidos, etc.), y que se integran a la obra, sólo ocurrirán una vez. Si bien la definición de azar se acerca al término de improvisación, el azar involucra un grado impredecible de los hechos, relacionado con la imposibilidad de controlar el resultado sonoro. Para esta investigación se considera, a diferencia de Cage, el azar sólo como un proceso que se establece por el compositor y que involucra la indeterminación del contenido y de la forma. Al mismo tiempo, se diferenciará de la definición de *aleatorio* de Boulez, ya que se acotará sólo como proceso compositivo que se ejecuta en el momento que el compositor lo define. La proposición de Boulez del concepto *Alea*, a partir de la tercera sonata para piano, se categorizará como un proceso de indeterminación del contenido musical gracias a la selección. El azar puede afectar a toda la obra o sólo a un pasaje, así como verticalmente, a un instrumento (en su totalidad o a una parte de su ejecución), o a varios. El azar, como proceso de indeterminación del contenido, puede estar antes (como método de composición) o durante la obra. En el primer caso el compositor lo usa como un proceso para componer y fijar la obra (no considerado en esta

tipología). Una vez compuesta, ésta queda determinada. El segundo caso, corresponde al azar en tiempo real, como un especial interés por parte del compositor de indeterminar el desarrollo de la obra durante su interpretación, haciendo que el intérprete deba participar de lo aleatorio, considerando el compositor o no, el margen de probabilidades por el cual transcurrirá la música. Como ejemplo del primer caso se encuentran las obras de J. Cage donde busca la no participación de decisiones humanas en la determinación de sus composiciones como en *Atlas Eclipticalis*, *Music of Changes*, *Music for Piano*, *Sixteen Dances*, *Variations o Williams Mix*. En el segundo caso tenemos obras como *4'33''* (1952) o en *Imaginary Landscape no.4* (1951). Esta última, pertenece también al primer grupo ya que está compuesta por el azar como procedimiento. En *4'33''*, la indeterminación está dada por los ruidos que afecten la audición donde se está llevando a cabo la obra, como los producidos por el público. Cabe señalar, la diferencia y distancia que toma esta categoría con la improvisación, ya que los intérpretes (en este caso, el público) no tienen forma de maniobrar su ejecución conscientemente y si lo hacen, el proceso sigue siendo azaroso. En *Imaginary Landscape no.4*, se incluyen radios y se les da a los intérpretes simples indicaciones de movimiento de la aguja del sintonizador, dejando en manos del azar lo que se pueda sintonizar. Para esta tesis incluiremos dos subcategorías para el azar: el *azar libre* y el *azar conducido*. En el azar libre se clasificarán obras como *4'33''* de J.Cage o *Singing Ringing Tree* (2003) de Mike Tonkin y Anna Liu, correspondiendo esta última a una enorme escultura con forma de árbol creada a partir de tubos de acero galvanizados que emite un sonido misterioso e hipnótico cuando sopla el viento. Los tubos están orientados hacia los cuatro puntos cardinales y el sonido que producen convive con los animales de la zona y se integra perfectamente en el paisaje. En estas obras, no existe ningún tipo de dominio en la ejecución, por lo que el contenido musical, la forma y la obra misma es indeterminada por el libre azar. El segundo subtipo es el *azar conducido* como en la obra *Imaginary Landscape no.4*, donde la partitura conduce el azar a través de patrones que no prevén lo que sucederá, pero que no obstante, genera una ruta que elige aleatoriamente entre distintos azares, que en este caso vienen a ser las múltiples posibilidades de sintonización de las radios dependiendo el lugar, el horario y la fecha en que se realice la obra.

Los procedimientos empleados por Cage para incorporar factores aleatorios en sus obras eran los siguientes:

- 1- Composición mediante procedimientos aleatorios (empleando para componer dados, cartas, etc.);
- 2- Composición mediante procedimientos aleatorios y lectura casual de los resultados (combinación libre de secciones, superposición de transparencias);
- 3- Indeterminación en los medios de ejecución (todas las partes a la vez, al revés, etc.);
- 4- Superposición en forma de collages de varias composiciones (mezcla de varias obras, que se interpretan a la vez).

Otras obras donde el proceso aleatorio es fundamental son: *Folio*, *Four Sistem*, *Available forms I* (1961) y *II* (1962) de Earle Brown; *Opera Votre Faust* de Henri Pousser; *Aleatorio* (1959) de Franco Evangelisti.

### **SELECTIVIDAD:**

Selectividad, es el proceso indeterminado por el cual se hace elegir al intérprete entre distintas posibilidades dentro de una obra musical. En este grupo encontraremos las llamadas formas móviles o elásticas según la definición ya sea de Stockhausen o Cowell, las cuales corresponden a decisiones de selectividad por parte del intérprete para el orden de las partes de una obra. Ejemplo de esto tenemos en la *Sonata N°3* (1957) para piano de P.Boulez, el *Cuarteto de Cuerdas N°3* de Henry Cowell, *Módulos* (1965-67) de Luis de Pablo y, *Anillos* (1968) y *Formantes* para dos pianos (1961) de Cristóbal Halffter.

La selectividad como proceso de indeterminación del contenido y apertura de la forma delegado al intérprete lo podemos encontrar de dos maneras:

- *Formas Móviles*: donde el compositor deja al ejecutante la resolución de la forma final de la obra, al darle a elegir la secuencialidad de las partes como en *Klavierstück XI* de Stockhausen, la *Sonata N°3 para piano* de Boulez, *Archipel III* de Boucourechliev o los *Murmulllos del páramo* de Estrada. Cabe señalar, que por la magnitud que significa el reordenamiento de las partes de una obra, este subtipo en general, determina directamente a

la forma. En la obra *Juegos Venecianos* (1961) de Lutoslawski se da un ejemplo especial de selectividad, puesto que es el director quien decidirá dar diferidas entradas a los intérpretes cambiando de secciones. Experiencia creativa de dirección semejante es la del Soundpainting, lenguaje gestual de creación artística multidisciplinaria en tiempo real, elaborado por Walter Thompson, no obstante, esta técnica pertenece a la improvisación por parámetros, pero indeterminada por el director y no por el intérprete.

- La *Selectividad Propuesta*: es la indeterminación del contenido dejado en manos del intérprete, donde este debe elegir entre un conjunto de posibilidades ofrecidas por el compositor. Esta selectividad afecta a la microestructura a diferencia de las formas móviles. Entre los parámetros a elegir por el intérprete, están los de tipo articulativo, tímbrico, duraciones, alturas, como también de elementos extramusicales como en la obra *Mère-lien* donde los cantantes deben elegir y cantar sincrónicamente una vocal. <sup>42</sup> Este tipo de indeterminación vendrá muchas veces ligado al de improvisación, como en la obra *Memorias para Teclado* de Estrada, o al de juego, como en la obra *Rismos* del autor. <sup>43</sup>

MÈRE-LIEN

*Mère-lien, para dos voces iguales*

<sup>42</sup> Obra “Mère-Lien” para dos voces iguales y percusión del autor (Anexo 2: obras)

<sup>43</sup> Obra “Rismos” para dos voces iguales del autor (Anexo 2: obras)

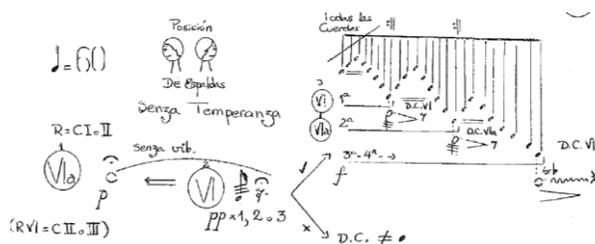
## **JUEGO:**

El juego o asertividad, corresponde a un recurso compositivo particular de esta investigación que contempla el acierto o el error de cierta acción. Esta tesis pone en estudio como la imitación, el juego y sus niveles de asertividad, pueden ser parte de un proceso compositivo. En esta sincronía con las matemáticas, específicamente a un recurso básico de la combinatoria, se prestará especial atención a la cantidad y al tipo de variables que definirán los posibles resultados de la forma musical. Aunque siempre dentro del ámbito del estudio de la composición musical, el compositor deberá prestar atención a los probables riesgos y desarrollos potenciales de la composición, existiendo circunstancias que sólo pueden manifestarse en el ensayo y son particulares a cada intérprete, como la creatividad, la disposición y motivación, razón por lo cual, se acotará este proceso al mínimo posible de variables. Este recurso representará un momento de indeterminación, puesto que dependerá de su resultado, conocer el devenir de la obra o el significado particular que ésta toma en un momento particular. El proceso en cuestión, siempre viene de la mano de la selectividad, imitación, azar o improvisación, ya que requerirá de un camino previo que lo acerque probabilísticamente a la sincronía, tal cual se muestra en la imagen anterior de la obra *Mère-Lien*, donde los cantantes deben elegir, cada una de las 5 veces, una entre las 5 vocales para cantar. Luego la asertividad entrará en juego, indeterminando cual camino seguirá la pieza. Si las vocales coinciden, la música continúa hacia abajo en la partitura y si éstas no coinciden; se pasa a una sección completamente distinta. Así la forma queda resumida en dos posibilidades. Es importante señalar, que tanto la imitación en tiempo real como el juego, son los dos tipos de indeterminación que se busca profundizar en esta tesis, debido a su injerencia en la atención auditiva del intérprete, quien debe mantenerse muy consciente de sus compañeros a través de la escucha.

Los dos subtipos de asertividad como proceso que indetermina el contenido de una obra son:

- El **juego por probabilidad** que se da por la sincronía azarosa entre un conjunto de opciones que el compositor da a elegir al intérprete, como es el caso expuesto anteriormente.

- El **juego por dominio o competencia**, corresponde a desafiar la capacidad auditiva del ejecutante a imitar o a no imitar, con la consecuencia de un juicio de asertividad. La composición incluye en este caso todos los resultados posibles como caminos musicales diferentes: el éxito consciente, el error consciente, el éxito equivocado (error inconsciente) y el error equivocado (el éxito inconsciente). Este tipo de asertividad está muy relacionado a la imitación en tiempo real, ya que dependerá de esta, la reacción y decisión a tomar por el intérprete en la obra. Como ejemplo mostraremos el comienzo de la obra *Viol*<sup>44</sup>, donde el violín tiene hasta 3 intentos (en corcheas tremoladas), para imitar la altura de la viola (nota larga). Ambos deberán decidir, como jueces de asertividad, si el resultado fue exitoso o erróneo, pasando al camino superior o inferior propuesto en la partitura.



*Viol*, para viola y violín

Cobra vital importancia, el profundizar en los alcances del uso del juego como proceso de indeterminación en la composición, debido a la carencia de obras que los abordan en la literatura musical contemporánea. Como parte de este escaso repertorio, se encuentra en esta subcategoría de indeterminación, debido al proceso del juego y su asertividad, la obra *Ludikalis 01*, de Andrés Ferrari, pieza para clarinete, joystick, electrónica e imagen digital. También es un videojuego y, por lo mismo, tiene un gran margen de indeterminación. El compositor (o el gamer) y el instrumentista se ubican en el escenario, mientras una pantalla gigante va dando cuenta del duelo. Para esto, Ferrari diseñó un programa que vincula imagen y sonido. El gamer entrega sus inputs (señales de entrada) a través del joystick, y el clarinetista, lo hace por medio de los sonidos que emite. La trama del juego es simple e involucra a un músico callejero y a un policía. "La pantalla

<sup>44</sup> Obra "Viol" para viola y violín del autor (Anexo 2: obras)

se hace partitura; van apareciendo desafíos que el clarinetista tiene que superar, como una nota que sube o baja, o series de notas. Si él toca la nota correcta, gana puntos y el otro jugador, le resta puntos al clarinetista, si logra hacer que se equivoque”.<sup>45</sup>



*Ludikalis 01* (2017), A. Ferrari, Obra-Videojuego para clarinete, joystick, electrónica e imagen digital

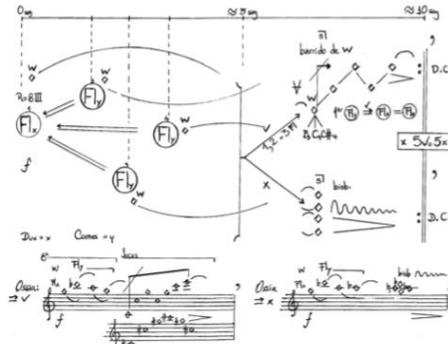
## IMITACION EN TIEMPO REAL:

La Imitación en tiempo real es una acción determinada compositivamente que desencadena un proceso de indeterminación dependiente de la escucha durante el transcurso de la obra. Es la parte más esencial de la presente investigación y busca la relación musical entre los intérpretes, a partir de la audición y del intento de imitarse. La imitación puede aparecer ligada a la asertividad (juego por dominio) o como una gestualidad común a las obras. Esta indeterminación puede ser de cuatro tipos: **Completa**, **Parcial**, **Aleatoria** o **No imitación**, los cuales serán descritos en el capítulo tres. A continuación se puede observar como en la composición *Ra*<sup>46</sup>, los *flautistas* “y” (flautas 2,

<sup>45</sup> Diario el Mercurio, (2019). <http://www.economiaynegocios.cl/noticias/noticias.asp?id=434204>

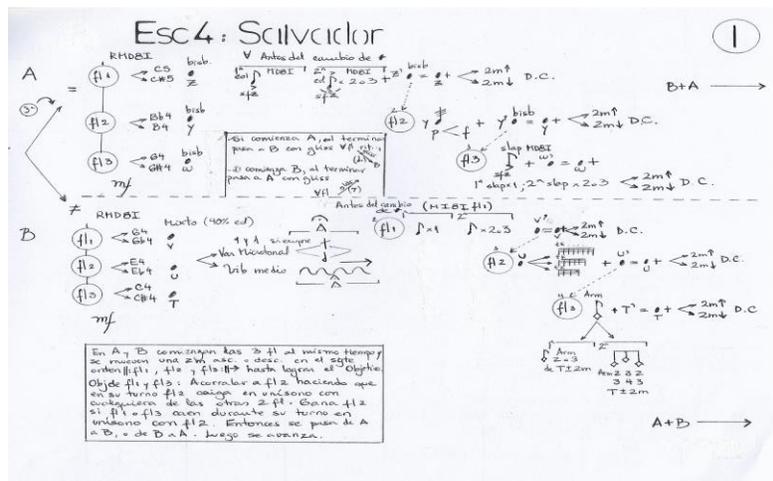
<sup>46</sup> Obra “Ra” para 4 o más flautas travesas del autor (Anexo 2: obras)

3 y 4) intentan imitar la altura del whisper del flautista “x” (1). Del éxito o error de esta imitación, de acuerdo a su asertividad, variará el camino a continuar.



Ra, para 4 o más flautas traversas de G. Barrientos

La no imitación corresponde justamente al intento de no coincidir, para lo cual los intérpretes deben prestar atención justamente a no imitar. En la escena 4 de la ópera de cámara RA para cantante y cuarteto de flautas traversas, la flauta 1 y 3 intentarán que la flauta 2 logre caer en unísono con cualquiera de ellas. Al mismo tiempo, la flauta 2 buscará que en el turno de la flauta 1 y 3, cualquiera de ellas caiga en unísono con la flauta 2. La imitación al igual que el juego, serán analizados como procesos de indeterminación más profundamente en el siguiente capítulo.

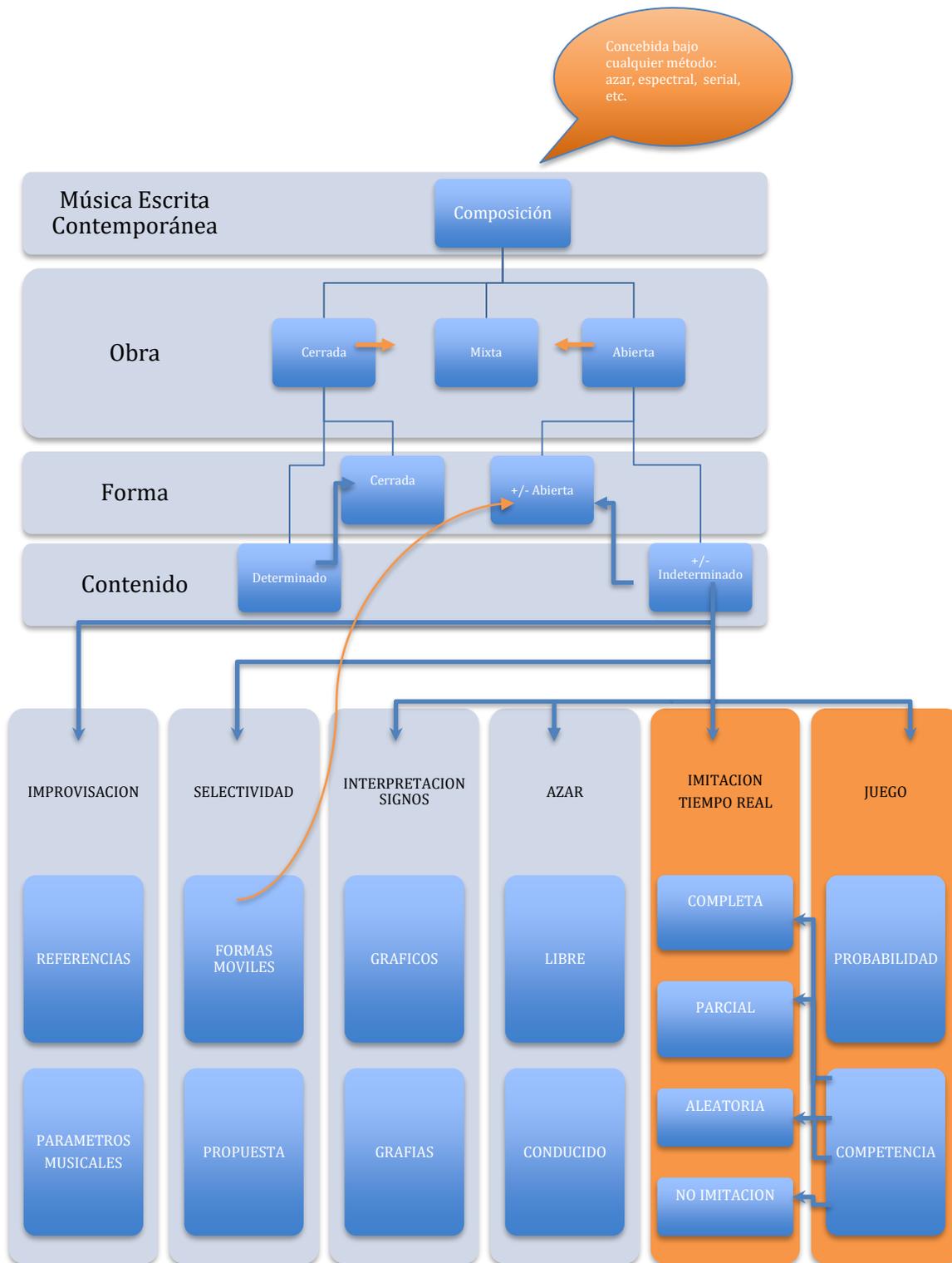


Opera Ra, escena 4 « Salvador »

Por la necesidad de clarificar cada subcategoría, se han utilizado obras del autor en esta parte de la tesis, debido principalmente a la carencia de ejemplos del juego e imitación en tiempo real como procesos compositivos que indeterminan el contenido musical de una obra abierta, en la literatura contemporánea.

En el siguiente cuadro se tratará de establecer una clasificación de los tipos de indeterminación al interior de un contenido musical, que involucre a la forma, la obra y la composición. Se han destacado dos cuadros de indeterminación de color naranja, ya que en ellos se centra la hipótesis de esta tesis y la composición de las obras que se escribieron en el transcurso del doctorado. Además, a través de flechas, se señala el flujo de afectación del contenido hacia la forma, existiendo como excepción, sólo las formas móviles, como un subtipo de indeterminación, que por la amplitud de su acción, afecta inmediata y directamente a la forma y la obra. Cabe indicar, que para esta última decisión, se han considerado algunas de las composiciones que han sido mencionadas en este estudio y que involucran la elección del orden de las secciones por parte del intérprete como en: *Sonata 3* para piano de Boulez, *Cuarteto para cuerdas N°3* de Cowell o *Klavierstück XI* de Stockhausen. En el caso que este mismo procedimiento afecte solamente a microestructuras, no tendrá la misma repercusión. De lo anterior, se sustrae que es conveniente, en un estudio más acucioso de una tipología del tema, delimitar el rango de acción y revisar las conceptualizaciones al respecto.

# CUADRO TIPOLOGICO DE LA INDETERMINACION



### **Parte III**

#### **LA COMPOSICIÓN DEL DIÁLOGO DE LA ESCUCHA**

### Parte III

## LA COMPOSICIÓN DEL DIÁLOGO DE LA ESCUCHA

*Más bien domina en el alma contemporánea un sentimiento de desolación: la experiencia de que el prójimo aparece en "mi" vida más para "verificar" o producir mi soledad que para suprimirla. Así, la experiencia de nuestro tiempo es a tal punto desoladora que incluso esta expresión "nuestro tiempo", se vuelve teóricamente problemática y embarazosa. La experiencia común es un criterio absoluto de verdad.*

**Enrico Castelli**

### 3.1. LA MÚSICA COMO DIÁLOGO: LA OTREDAD

“¿Qué es la música? La música es un lenguaje . . .  
. . . . . por ser un lenguaje, comunica.

Toda comunicación se da mínimamente entre un receptor y un emisor. Cuando el emisor se transforma en receptor, comienza el diálogo. La música es diálogo, en la medida en que quien escuche, también exprese, y esta expresión vuelva a ser música . . . Finalmente, música es decir lo que siento y escuchar lo que sientes o viceversa o al mismo tiempo o todo lo que podamos imaginar, para que esto siga ocurriendo.”<sup>47</sup>

Este empeño por definir la música de acuerdo a los cauces que dan fuerza a esta tesis, nos lleva indefectiblemente a situarnos en un contexto humano, en analogía con nuestro acto social comunicativo, donde se pone en relevancia una suerte de “otredad”, explorada eso sí, desde la música. Giannini desde la orilla filosófica nos dirá con respecto de la alteridad, que el hecho de encontrar al otro, de encaminarse hacia él, de ser acogido o rechazado en ese encuentro; el hecho de establecer un vínculo con él, fugaz o más o menos duradero, es en todas sus posibilidades e intensidades una acción comunicativa.<sup>48</sup> Más allá

---

<sup>47</sup> Texto tomado del epílogo de la obra “Espejsmos” para guitarra del autor (Anexo 2: obras)

<sup>48</sup> Giannini, H. “La Metafísica eres tú”, Edit. Catalonia, Santiago, Chile, 2007.

de adherirse a alguna tendencia filosófica particular, el otro o lo otro, aquí simplemente juega el rol de mediador, es decir, a quién se escucha o se atiende para nutrir el contenido indeterminado musical y completar la partitura de la obra durante su ejecución, aceptando su interlocución tanto en el acierto como en el error, composicionalmente previstos. Si bien el “otro” será el o los intérprete(s) a quien(es) se escucha(n), también se puede extrapolar en la composición de un solo musical, la existencia de un otro, anidado en la propia memoria generada por el intérprete, que en este caso viene a ser lo “otro”, es decir un solo es también un dúo, conteniendo la facultad de la imitación de si mismo. El o lo otro, es parte de la misma persona, que se siente, se ve y se escucha, deviniendo en una relación dialógica con su propia memoria.

"Lo humano surge, en la historia evolutiva, con el lenguaje: su origen exige una historia de encuentros conductuales, encuentros intensos y prolongados que se repiten una y otra vez, que delimitan una aceptación mutua. No es posible entender el lenguaje si no entendemos que el lenguaje existe o tiene lugar como una dinámica relacional... para comunicarnos<sup>49</sup>."

La definición de la música como lenguaje, fuera de entenderla desde un campo semiótico o lingüístico, se establece fundamentalmente, para demostrar su cualidad comunicativa y sobretodo dialógica, donde los conceptos de emisor y receptor nos sirven únicamente para referirnos a los intérpretes, tal como se definió en el capítulo anterior.<sup>50</sup> El lenguaje, nos dirá Maturana, tiene que ver con coordinaciones de acción, pero no con cualquier coordinación de acción sino que con coordinaciones de acciones consensuales. Más aún, el lenguaje es un operar en coordinaciones de acciones consensuales<sup>51</sup>. En nuestra

---

<sup>49</sup> Maturana, H. "El Sentido de lo Humano", Ed. Hachette, Santiago, Chile, 1991.

<sup>50</sup> El Intérprete es quien participa en tiempo real de la obra, puede ser un instrumentista, como también cualquier persona con o sin oficio musical, consciente o inconsciente de su participación (peatón, cantante, público, corista, actor, bailarín, entre tantos). La condición de intérprete dependerá si el compositor consideró para él, un rol al interior de la obra, ya sea en forma pasiva o activa, incluso si previó la posible aparición de él, por azar.

<sup>51</sup> Maturana, H. "Emociones y Lenguaje en Educación y Política", Centro de Educación del Desarrollo (CED) Ediciones Pedagógicas Chilenas S.A. Santiago, Chile, 5ta Edición 1992.

actualidad, la noción de lenguaje y comunicación trasciende a varias disciplinas científicas, pasando desde la filosofía, por la antropología, la biología, la psicología hasta la lingüística, compartiendo cada una, algunos de sus principios básicos. En términos generales, se habla de comunicación cuando una persona transmite a otra un mensaje. Debe tenerse en cuenta que el silencio puede ser también, una forma de comunicación. Puede existir comunicación sin diálogo, pero lo que no es posible es el diálogo sin comunicación, porque para que se produzca el diálogo, se precisa la existencia de una intención de intercambio de mensajes con el receptor o receptores de la comunicación.<sup>52</sup> En los términos composicionales abordados en esta investigación, el acto comunicativo es la transmisión de cualquier contenido musical, ya sea determinado o indeterminado por el compositor. En la obra abierta, es el compositor quien genera y prevé la gama de posibilidades de esa indeterminación. En este último caso, será el intérprete el encargado de definir la forma final, ya sea por dominio o sin él (por error), ambos contemplados en la composición, siendo la partitura su testimonio. Entendiendo la comunicación como la expresión de un mensaje (contenido musical), los receptores y emisores de esta comunicación, se retroalimentarán a partir principalmente de la respuesta musical del otro o de lo otro. Aunque esta tesis se circunscribe al ámbito composicional, no deja de mantener importantes sincronías con otras disciplinas, sin que estas se constituyan en fuentes estereotipadas o caminos trazados a imitar. Desde la psicología, por ejemplo, se establece que el acto de comunicación puede ser guiado por muchas y diversas intenciones, sin que esta diversidad altere el concepto de lo que hemos de entender por acto de comunicación. El mensaje modifica de alguna manera al receptor, sea en su comportamiento o sea simplemente con un incremento de la información que posee<sup>53</sup>. Algunas posturas filosóficas, por otra parte, se inclinan a ver al diálogo como la razón en cuanto que transmigra la palabra, el logos, en tanto que se halla en perpetuo ir y venir de una mente a otra, de un hombre a otro hombre, de un pueblo a otro pueblo, de una a otra cultura, de una a otra época histórica. Y sólo en este ir y venir entre los hombres, tiene el logos su lugar y fuera de esta residencia, no tiene ninguna. Diálogo supone un concepto dinámico del

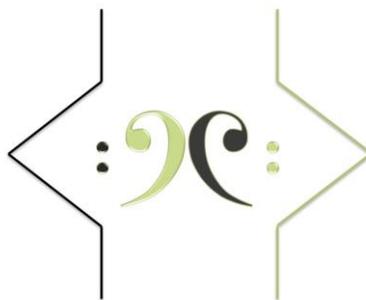
---

<sup>52</sup> Coderch, J. "Comunicación y Diálogo en el Proceso Psicoanalítico", Clínica e Investigación Relacional (2007)

<sup>53</sup> Coderch, J.Op.cit.

lenguaje.<sup>54</sup> Para este estudio, el diálogo hace referencia al acto comunicativo recíproco, es decir, hay un ir y venir de contenidos musicales, ya sean como respuestas, como variaciones, imitaciones o ideas contrastantes, que constituyen los mismos materiales de todo análisis musical (igualdad, variación, contraste), pero que sin embargo, se diferencian en la interlocución de la audición, desafiada desde el juego y la imitación como núcleos esenciales que gatillan la indeterminación, además de la selectividad, la improvisación y la interpretación de signos, entre los procesos más utilizados. Debido a esta particular forma compositiva que acuña en su propuesta de definición términos prestados de la filosofía y la lingüística (como tendencia natural de la música que carece de una propia terminología), que se ocupan de la alteridad y de la teoría de la comunicación, correspondientemente, se titulará: “El Diálogo de la Escucha” a esta tesis, nombrándose de esta forma al proceso compositivo de las obras que la integran. Es éste un diálogo en tiempo real entre músicos, en humana alegoría, permitiendo que sea este el medio y el fin donde se alcancen y agoten sus posibilidades.

Aunque aparentemente ajeno a los objetivos de esta tesis, me permitiré mostrar un símbolo que nació durante el transcurso de su escritura. En él se representan dos personas en diálogo con distinto color. De sus bocas salen los mensajes y sus respuestas (dos puntos de cada color) y los oídos de cada uno (llaves de fa), están dispuestas para el otro, al mismo tiempo.



---

<sup>54</sup> © Antonio Manzanares Pascual 2004 *Especulo*. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid. El URL de este documento es <http://www.ucm.es/info/especulo/numero28/dialogo.html>

### 3.1.1. La imitación y el juego en tiempo real

*La conversación representa un tiempo lúdico-contemplativo en el que las subjetividades exponen sus respectivas experiencias, acogiendo y siendo acogidas en un espectáculo que allí mismo se hace y se deshace... ..representa un tiempo que ha transcurrido sólo cuando nos salimos de la magia de su presente...no pide, o más bien, no intenta sino durar al infinito*

**H. Giannini**

« En el comienzo, nuestra expresión primera con el mundo se redujo al instinto de la imitación. Este gesto de identificación primal se irá perfeccionando hasta alcanzar la igualdad, el canon, avanzando a través de rutas indefinidas de variación y creatividad. Todo este cúmulo de vivencias tomaron forma de juego, donde la risa y la felicidad eran acontecimientos muy cercanos. Así fue nuestra primera obra.

El origen se reconoce sólo al final, donde pueden, podrían o pudieron existir muchos finales, pero siempre, un sólo origen ».<sup>55</sup>

El *diálogo* musical, tal como se ha precisado, se lleva a cabo necesariamente durante el momento de ejecución de la obra, y busca la creatividad espontánea y el dominio activo por parte del intérprete. En las obras compuestas para esta investigación doctoral, se utilizan todos los procesos que indeterminan un contenido musical: improvisación, selectividad e interpretación de signos, a excepción del azar, el cual se encuentra sólo como subcategoría del proceso de juego, denominado en este estudio como juego por probabilidad (refiriéndose a su asertividad), además de existir en la imitación aleatoria, donde es imposible prever el momento de su acierto. En esta sección, se abordará el funcionamiento y el aporte que este *diálogo de la escucha*, puede prestar al desarrollo de la música contemporánea acústica escrita, a partir principalmente, de dos procesos de indeterminación y que aperturan la forma, como lo son la imitación en tiempo real y el juego.

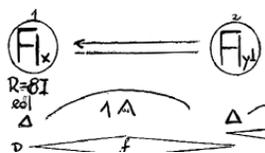
---

<sup>55</sup> Texto tomado del epílogo de la obra “Ra” para 4 o más flautas travesas del autor (Anexo 2: obras)

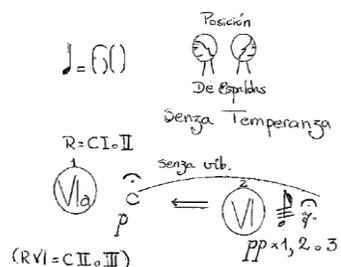
La ópera prima en la que se fundamenta el enunciado de esta tesis, podría representar la forma más elemental de compartir la música, desde sus más remotos inicios hasta nuestros días, que es, el atesorado en el concepto del juego de la imitación, en el simple y primal acto de tocar e intentar parecerse o igualarse. Como ejemplos de esta cualidad que trasciende a la historia y a las culturas, se pueden citar:

- El canto responsorial de un sacerdote y su imitación por la asamblea de feligreses, como en los Troparios primitivos, las Secuencias y el Jubilus, el cual se puede encontrar en las vocalizaciones del versículo que precede en las Vísperas al Magnificat
- El canto de llamada-respuesta de una gran cantidad de tribus africanas, sobretodo de origen occidental
- La música clásica de la India, específicamente en el estilo Jugalbandi
- Gran parte del contrapunto, que tiene a la imitación, como piedra filosofal de cualquiera de sus construcciones, siendo el canon la forma más evidente
- La enseñanza musical entre un profesor y un estudiante, entre un padre y un hijo, entre dos músicos.

Este simple acto imitativo, conlleva una verdad más profunda que es el de la comunicación y su imitación, su variación o su contraste.



Obra RA para cuarteto de flautas travesas.  
Inicia la flauta "x" tocando un eólico de la 1ª octava, siendo imitado, al término de su respiración, por otra flauta "y".



Obra VIOL para viola y violín.  
Inicia la viola tocando una nota larga, mientras es imitado en notas cortas por el violín, contando hasta 3 oportunidades para acertar.

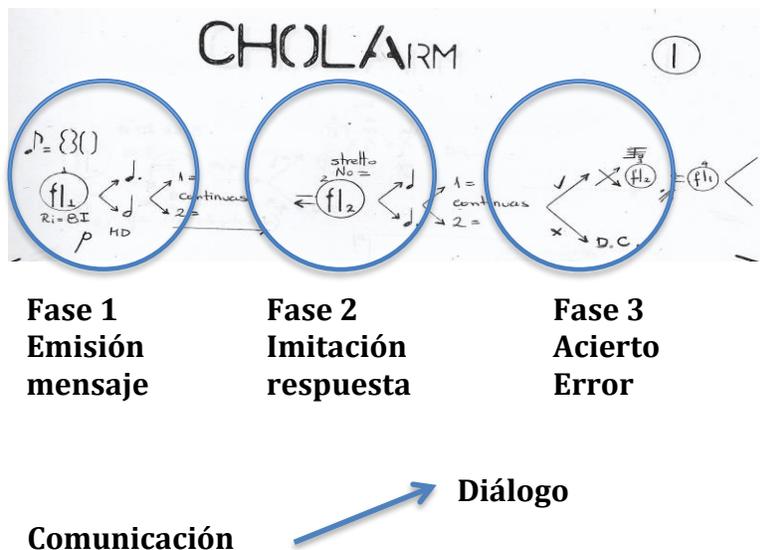
Es este primer mensaje el que pone en marcha todo un mecanismo y le da coherencia y consecuencia a su discurso posterior. Se cumple así, la primera fase de lo que constituye el lenguaje de la música en la concepción *Diálogo-Escucha* (abreviación funcional del título de la tesis y que se aplicará también para las obras de este estudio), una

intención de expresar “algo” que puede ser desde una nota, un grupo de sonoridades o cualquier contenido sonoro. Luego, en una segunda fase, a modo de antecedente-consecuente o como respuesta, quien recibe esta expresión-mensaje (contenido musical), ya sea por simple imitación o por afán de jugar (invitación lúdica de la composición), intentará imitar el sonido primero, o una de aquellas sonoridades. Que esta respuesta pueda ser considerada compositivamente en la obra, es uno de los objetivos vitales de esta investigación, es decir, que el acto comunicativo se transforme en diálogo, cuando el receptor ha pronunciado también su mensaje-respuesta, la cual al tratarse de un juego, tiene en su forma más elemental, solo dos posibilidades: igualar o no igualar (acertar o no), el contenido de la información primera. Es importante resaltar, que esta acción de pregunta respuesta la encontramos también en prácticamente toda la música. La diferencia fundamental que dista de la música determinada e incluso de la indeterminada ya existente, es que la respuesta en este caso, necesariamente pasa por la escucha y la demanda compositiva de la imitación o el juego a partir de ella. Este momento constituye una oportunidad única dentro de la obra, en la estrategia artística compositiva por la que se apuesta, ya que nos ofrece la forma musical abierta a dos posibilidades que transitar, gracias a la indeterminación a priori del acierto. Desde aquí en adelante, y siempre en el marco de las definiciones expuestas en este estudio, se desarrolla el diálogo musical como una tercera fase, en un devenir probable y obvio a la vez, cierto e incierto, jugando horizontal y verticalmente con lo tangible e intangible, en metafórica alianza con lo que significa nuestro vivir cotidiano. El compositor en complicidad extrema con el intérprete, jugará a pintar con la paleta de su audición, a descifrar sus alturas e intervalos en tiempo real, a estar con el otro desde la imitación exacta, inexacta, aleatoria o a través de la no imitación, a desafiar el dominio, el espectro de lo audible, de lo conocido, de lo dominable, reconociendo lúdicamente las orillas del cognocer musical, el “hasta dónde” hemos aprehendido la música y que al mismo tiempo, este nivel de comprensión, no se transforme en un límite, sino por el contrario, sea la herramienta que nos permita seguir jugando, cocreando, sabiendo y observando de primera fuente, el inacabable universo sonoro que nos espera por descubrir. El error en este ánimo musical y en el intento de imitar e igualar, de jugar y desafiar, de estar con el otro, es simplemente otro camino a transitar, desnudando al intérprete de la inhibición culturalmente aprendida de la equivocación y ocupando esta

valiosa energía en su conciencia, para enfrentar y resolver la obra y su devenir.

Se ejemplificarán las tres fases que dan inicio al diálogo de la escucha dentro de una misma obra. Cabe señalar, que se pueden presentar también sólo las dos primeras fases como una imitación que busca una gestualidad sin intervención del juego y la asertividad.

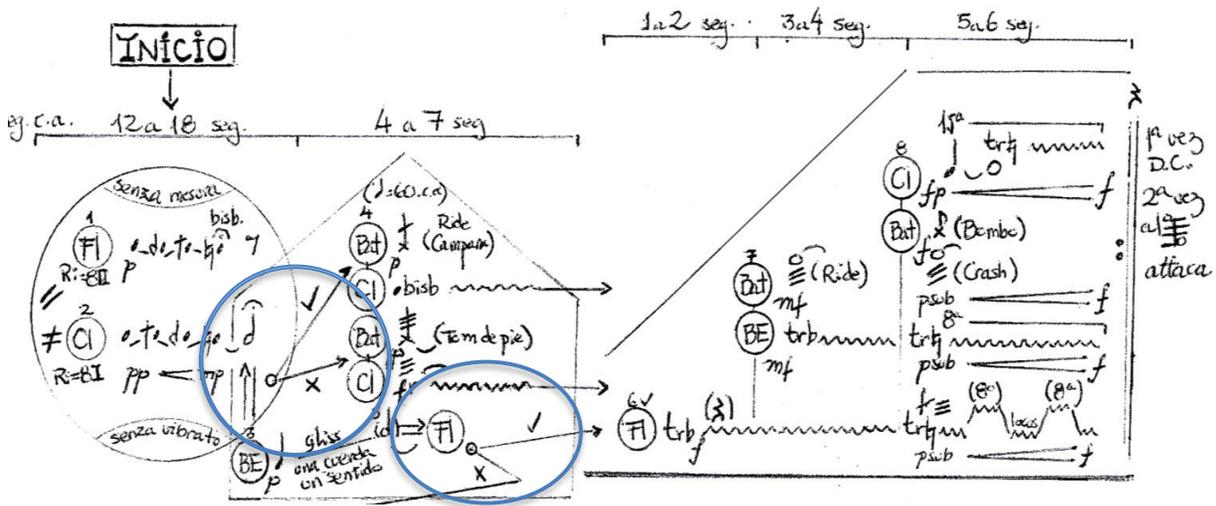
*Cholarm*, dúo para dos flautas travesas



Se puede apreciar que en la fase 1, la fl 1 elige entre dos figuras para emitir notas aleatorias de la mano derecha de la primera octava, cumpliendo el proceso de comunicación, es decir, emitir un mensaje. Luego, en la fase 2, ingresará en stretto la fl 2, intentando imitar las alturas de la fl1. La fase 3 se constituye en diálogo, en el momento en que la respuesta de la fl2 es considerada (escuchada) como parte de la interacción. En este caso corresponde a un proceso de juego por competencia, donde la asertividad de la imitación conducirá a la música por uno de los dos caminos propuestos.

En el siguiente ejemplo de la obra *Las Cuatro Estaciones*, se constata que el clarinete debe tocar una nota distinta a la que ha tocado recién la flauta (no imitación). Luego el bajo eléctrico debe imitar la nota del clarinete. Del éxito o fracaso de esta segunda imitación, se desprenden dos posibilidades diferentes para la batería y el clarinete. Mientras esto sucede, el bajo eléctrico realiza un glissando desde la nota, errada o no, imitada del cl,

hasta alcanzar la nota primera de la flauta. De esta segunda imitación del bajo, también se abrirán dos distintas rutas a seguir de acuerdo a su asertividad. Es necesario resaltar, el nivel de atención que los músicos deben mantener entre sí, siendo la partitura además de una pauta que informe de la secuencialidad de los hechos, de los ritmos, timbres y de los rangos de altura, un mapa que indica los posibles trayectos a seguir después de cada desafío.



Obra *LAS CUATRO ESTACIONES* para Fl, Cl, Bajo Eléctrico y Batería.  
Se observa como cada imitación muestra dos caminos, el del acierto y el del error, ambos nos llevan por trayectos que afectan la música y su forma

Se considerará a la imitación, como proceso en dos situaciones diferentes, a parte del juego y, como juego de competencia. En el primer caso, la imitación en tiempo real revelará un comportamiento común a todas las obras para esta investigación, sin la necesidad de juzgar su nivel de asertividad. En cambio, en la imitación como juego se considerará su nivel de acierto, significando cada una de estas opciones, un camino musical distinto. Es importante marcar esta diferencia ya que la atención cambiará de un proceso a otro. En la imitación sin juego, el intérprete mantiene su conciencia en un continuo intento sin implicancias, en cambio en el juego por competencia, el intérprete es invitado a un desafío que significa resultados, es decir, cambios en el transcurso musical dependientes de su dominio auditivo y como logra enfrentarlo.

Ejemplo de imitación, como proceso de indeterminación, a parte del juego y como juego:

The image shows a handwritten musical score for chamber opera RA. It features a 12/8 time signature and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (mf, mp, f). The score is annotated with performance instructions and directions, including 'boca chissá', 'R.m.', 'Escuche su sonido fin de texto', and 'Se toca supiel'. There are also annotations for flute players, such as 'fl3' and 'fl4', and directions like 'alegre' and 'triste'. The score is divided into sections, with a large 'VIII' circled at the top right. The notation includes complex rhythmic patterns and dynamic markings, suggesting a highly expressive and improvisational performance style.

Opera de cámara RA, para cantante y cuarteto de flautas travesas

En el cuadro 8 de la escena 1 de la *ópera de cámara RA*, se puede apreciar como coexisten ambos procesos. En el compás de 12/8 el flautista (fl) 3 inicia tocando en mezzopiano, en primera octava y en forma ascendente, distintos grupos de semicorcheas, variando de ritmos regulares en los tiempos 1 y 3, a ritmos irregulares en los tiempos 2 y 4, improvisando las notas que los constituyen dentro del rango determinado de primera octava y eligiendo ascender cada vez entre segundas menores y mayores. El fl4 al tercer tiempo del 12/8 comienza a imitarlo, sin estar sometida esta imitación al juicio de la asertividad. Aunque esta zona contiene elementos de improvisación, el proceso que pone en contacto a los dos intérpretes, a través de la audición, es la búsqueda de la imitación exacta sin asertividad, fijándose gestualmente como una entrada canónica con variaciones al interior de cada grupo de semicorcheas. Si bien la improvisación es importante como proceso de indeterminación, sobretodo dentro de los primeros dos tiempos del 12/8, esta ocupa un plano secundario con respecto a la imitación canónica de la flauta 4 y, sobretodo, a la asertividad propuesta en el compás siguiente, cadencia en que se concentra toda la energía

de este pasaje. En el compás 1/8 siguiente, la fl 3 ataca una corchea de segunda octava en forte, para continuar Da cappo en el 12/8 como antes. La diferencia de registro y de dinámica es la huella más clara para que el fl 4, en su turno (2 tiempos de negra con punto después) intente imitar esa nota. Este segundo compás es indeterminado por juego por competencia y su consecuencia de acierto o error, se verá reflejada en la dirección que tome la música hacia uno de los dos posibles caminos propuestos; uno para cuando la nota de la fl3 sea igualada por la fl4 (camino de la izquierda) y el otro, cuando no (camino de la derecha).

Ejemplo de Imitación como proceso sin asertividad requerida de por medio:

Handwritten annotations in the score include:

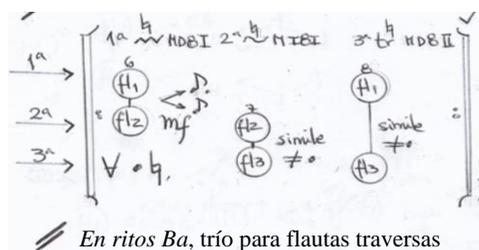
- Vz**: Voice part.
- R↓**: Piano part.
- III**: Piano part.
- Text instructions: "Pieza izquierda", "Pieza derecha", "Repetición opcional según texto (max 2 quintillos)", "Max. 2 ciclos de (III) por la imitación de 1 + de 4/mo", "1 Texto + para c/pieza".

Opera de cámara *Ajedrez*, para cantante, piano y personas en escena

En el cuadro 2 de la *ópera de cámara Ajedrez*, se aprecia el proceso de indeterminación por imitación. El pianista debe tocar cuartinas de semicorchea y tresillos de corcheas secuencialmente en cada mano, pero en oposición rítmica la una de la otra. Al mismo tiempo debe elegir dos notas por cada cuatro, para rellenar el camino hacia las notas límites, las cuales son fijas (Do y Mi en la mano derecha y, Sib y Solb en la mano izquierda). La cantante imitará en la primera intervención después de la entrada del piano, una de las notas de la mano derecha y en otro canto; una de la mano izquierda. El orden anterior (imitación de mano derecha o izquierda) y el texto de los sucesos recién expuestos, dependerán del color y del tipo de las últimas piezas comidas por los jugadores de ajedrez (sentados a un costado del escenario y atendidos por el camarero). El acierto o no de esta imitación, no está en juego, pudiendo perfectamente errar a la nota, sin afectar la obra. Se considera a esta imitación, un intento de acercamiento entre ambos músicos, a través de la escucha.

Un ejemplo de indeterminación por juego, se encuentra en la obra *En ritos ba* para trío de flautas traversas, donde los flautistas 1 y 2, luego 2 y 3 y luego 3 y 1, van turnándose para realizar al mismo tiempo, mordentes en la mano derecha de primera octava. Sólo cuando coincida uno de los grupos, pueden salir de la casilla de repetición y continuar la obra. En este caso estamos en presencia de un juego por probabilidades, ya que al ser simultánea la acción de tocar, es imposible predecir la decisión del otro. Cabe recalcar, que es muy importante poder saber con claridad la combinatoria de esta sección, ya que al ampliarse el número de variables, se potencia la posibilidad de desacierto. Es honesto revelar, que en un principio la partitura daba la libertad de usar todas las notas cromáticas posibles de la mano, sin embargo, después del primer ensayo, debió acotarse a las notas diatónicas por la multiplicidad de variables que hacen incontrolable la forma resultante. Por otra parte, los intérpretes, debido al proceso de memorizar, propio de su oficio, tienden a fijar ciertas opciones más que a entregarse a un juego vivo, comenzando a aparecer más regularmente, las digitaciones que ofrecen menor dificultad. Lo anterior se constata, esencialmente como una respuesta natural al requerimiento de espontaneidad que exige la composición del pasaje, provocando que la conciencia del instrumentista se desplace a descubrir la trayectoria de la obra, junto a la interpretación de los signos, generando una tendencia a automatizar cuestiones relevantes a la digitación, donde la ley del menor esfuerzo nos demuestra su veracidad. En esta sección, las notas que pueden ser inicio de mordente son 4, desde donde se realiza el mordente inferior de semitono: sol<sup>4</sup> – fa<sup>4</sup> – mi<sup>4</sup> y re<sup>4</sup> (se considera la flauta travesa sin pie de si). La posibilidad de coincidencia entre dos flautas viene dada por la proporción 1:4 y es muy importante destacar que una nota más o una nota menos, podría realmente poner en peligro la musicalidad del pasaje. Si es una nota menos 1:3 es más probable que el material se agote rápidamente, perdiendo consistencia y desarrollo, y si es una más 1:5 cabe la posibilidad que se alargue demasiado la sección y rompa la forma dentro de la cual estaba contenida. En el montaje de esta obra, los músicos tendieron a fijar sus opciones, sobretodo cuando se acercó el momento del concierto, por lo que, se debió insistir a los intérpretes continuamente en la idea de jugar más que interpretar rigurosamente algo absolutamente determinado, práctica no muy común en las mallas curriculares de los conservatorios de música de tradición occidental. Como solución utópica de la anterior problemática y como máxima generalizada para las obras *Diálogo-Escucha*,

se puede decir que, una vez entendida la obra en su plenitud por parte de los intérpretes, “mientras menos ensayos, mejor funcionará la puesta en escena”, debido a la tendencia a memorizar los aprendizajes, sobretodo por parte de los músicos profesionales. Es fundamental resaltar también, que la forma de ensayar estas partituras dista mucho de las de la mayoría de las obras determinadas contemporáneas, ya que como un gran porcentaje de las alturas está dado por el o los otros intérpretes, se hace imposible un ensayo completo de la particella en forma individual. Lo que se propone es gestar un plan de ensayo, donde se puedan revisar variadas opciones de cada sección, para estar preparado ante la respuesta espontanea, cuando se reúna el ensamble en plenitud.



El primer aspecto a concluir con respecto al aporte de estos procesos para la indeterminación de un contenido musical, es que tanto el juego como la imitación aportarán una gestualidad particular a la música, debido en principio, a que requieren de una preparación y atención especial que remueve los focos tradicionales a los que los intérpretes están acostumbrados, tanto durante los ensayos, como en la ejecución de la pieza, incluyendo la mayoría de las veces, un tiempo natural de espera de las respuestas de los músicos, el cual es considerado en la composición, semejante a cuando se escribe una obra para un percusionista que debe cambiar de instrumento o baquetas. Un segundo aspecto, es la asertividad como punto de pivote de la obra, ya que si se la considera composicionalmente tanto en el juego, como en la imitación como juego, la música podrá optar por dos caminos distintos, el del acierto o el del error, abriendo la forma a dos posibles rutas cada vez que se enfrente a esta situación. Todas estas implicancias transforman el rol tradicional del intérprete y lo amplían, ya que la partitura escrita se completará con la acción auditiva que demanda jugar o imitar, convirtiéndose el intérprete, si es que la obra o el pasaje no requiere de dirección, en árbitro de la asertividad musical.

### 3.1.2. Dominio y probabilidad en el juego

"A la experiencia musical se accede por caminos trazados y establecidos desde la o las culturas, cada uno con sus distintos códigos y significantes. La experiencia original y virgen de la música, la tuvimos sólo hasta que fuimos educados dentro de algún sistema estético. Luego de ello, aprendimos a rechazar y a no incorporar lo que antes aceptábamos. La escucha y su sensorialidad, es el camino que nos puede devolver al punto estético y acultural. En ella se encuentran los mismos elementos de siempre, dispuestos a ser redescubiertos y a ser considerados en el mismo juego que nos esperó al nacer, el juego de las infinitas combinaciones de ritmo y sonido, color y forma, movimiento, escena y espacio".<sup>56</sup>

#### 3.1.2.1. Juego por dominio

El juego como proceso de indeterminación, se entenderá siempre desde la composición, y el límite de su uso será el que el compositor, gracias a su comprensión e imaginación musical, le permita. Esta dinámica y su goce lúdico, que acompaña de distintas formas toda la vida de un ser humano, viene en esta búsqueda, a extender un puente hacia el otro o lo otro, siendo de todas las formas de indeterminación del contenido de una obra, la única que aporta, además del placer musical, el placer lúdico al intérprete, a causa de que pone en tensión otras metas en relación a la satisfacción de un logro. En este proceso podremos encontrar dos subcategoría: el Juego por dominio (o por competencia) y el Juego por probabilidad (o por azar).

El juego por dominio incluye a la **imitación como juego**, ya que corresponde a un desafío lúdico a la audición del intérprete, otorgándole muchas veces el rol de juez de asertividad, es decir, es él mismo (en ausencia de dirección de la obra o del pasaje), quien debe determinar el acierto o el error. El intérprete se verá sometido a intentar igualar todo, una parte, o a no igualar un contenido musical, el cual también puede ser indeterminado.

---

<sup>56</sup> Prefacio de la obra Villan-Ray del autor, para 2 clarinetes en sib y ensamble de flautas traversas (Anexo 2)

Del resultado de esta imitación, la composición podrá tomar distintos caminos de acuerdo a la asertividad de la respuesta. Es importante señalar, que éste es el punto donde claramente se dividen los niveles de obra o de pasajes, donde supuestamente un músico profesional debiera responder con más aciertos que un músico amateur. El dominio al cual se somete la audición y principalmente la formación musical de esa audición es, sobretodo en las obras diálogo-escucha escritas para esta tesis, concierne a la conciencia de las alturas e intervalos. Los desafíos más simples, están acotados a un rango específico de notas, donde se debe igualar una altura o un grupo de ellas. Las competencias más avanzadas, guardan relación con generar intervalos a partir de la nota escuchada o no imitar la nota del otro, mientras se escuchan simultáneamente las dos. Todo este juego genera una alta atención por parte de los intérpretes, energía que se utiliza para dar conducción a la composición, ya que va tejiendo el hilo conductor de la obra, el cual guarda relación con este continuo juego de la conciencia de las alturas. A continuación se mostrarán distintos pasajes donde el juego por competencia genera la indeterminación del contenido musical.

S AIII1

Teatro Musical "Sócrates y el oráculo de la escucha", AII, Esc1, CII

En el cuadro 2 de la escena 1 del Acto II del Teatro Musical *Sócrates y el oráculo de la escucha*, se observa el proceso de Juego de imitación por dominio o competencia. La guitarra 1 (Guit 1) elige una de entre las cuatro notas propuestas, marcando fusas durante 2 tiempos de negra de un 5/4. Este es el único tiempo que las guit 2, 3, 4 y 5, tienen para escuchar la nota elegida. Todas ellas ingresan en el tiempo 3 con la decisión tomada de igualar la nota de la guit 1, haciéndolo en septicorcheas de semicorcheas sumando la octava baja,

mientras la guit 1 ha cambiado a nonillo, mezclando su nota con la cuerda 2 al aire. En el tiempo 4 y 5, ingresa la percusión con platillo crescendo y las 5 flautas con un instrumento de percusión juzgarán de acuerdo a su audición, cuantos guitarristas no están en la nota correcta, percutiendo la cantidad de errores proporcionalmente dentro del tiempo de blanca con que cuentan para esto. Si hay errores aun de los guitarristas 2, 3, 4 o 5, se vuelve a repetir el pasaje con la misma nota del guit 1. Los guitarristas tienen hasta 4 oportunidades para acertar. La guitarra que lo logre debe mantener su acierto en cada repetición, esperando que termine todo el grupo o se cumpla la cuarta repetición de este compás. En este pasaje se requiere de un director que decida el momento en que se avanza al siguiente sistema. Esta sección puede tocarse, desde una vez si todos imitan bien, hasta cuatro veces como máximo. Si antes de las cuatro veces todos han descubierto la nota, se avanza, lo mismo que si después de cuatro repeticiones aun no todos encuentran la nota. Es imprescindible tener un mecanismo de control para que la forma no se prolongue innecesariamente, la cual será en la mayoría de los casos un tiempo determinado o una cantidad de repeticiones. Cabe notar, que la necesidad de este cortafuegos se descubrió a medida que se iban estrenando las obras, ya que por la misma naturaleza de los procesos indeterminados, estos pueden llevar al descontrol y provocar la pérdida de la dirección composicional, generando embotamientos o rupturas de las formas musicales preestablecidas como posibles. La necesidad de la existencia de múltiples obras compuestas en el marco de este doctorado, ha sido fundamental, para descubrir no sólo los alcances, sino también detectar las diversas problemáticas, las cuales se pueden clasificar en dos tipos:

- Las que surgen como propias de la creación musical y requieren refinar el oficio, requiriendo de muchas experiencias para conocer principalmente el funcionamiento de la audición del intérprete en torno a los desafíos del juego y de la imitación en tiempo real.
- Aquellas que son propias de la falta de profundización en el conocimiento del repertorio contemporáneo de múltiples estéticas por parte de los intérpretes. Lo anterior se ve incrementado, si se toma en cuenta que la propuesta de composición Diálogo-Escucha, pone en crisis los aspectos tradicionales o más

estables de la música contemporánea, que a la vez, ya mantiene en crisis hace más de un siglo a la formación tradicional clásica romántica de los conservatorios. Los aspectos que han presentado mayor reticencia de las composiciones de esta tesis por parte de los intérpretes, son fundamentalmente la comprensión de la escritura de las obras y la conciencia de la asertividad.

### Ejemplo 2 de juego por competencia

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Sócrates y el oráculo de la escucha". It is a game for three guitars (Guit 3, 4, 5) and percussion. The score includes musical notation for each instrument, with specific instructions for the guitarists. The game rules are written in Spanish and describe a competition where guitars must play in unison with the sixth string of another guitar during their turn. The rules specify that if a guitar fails to do this, it loses the game. The score includes various musical notations such as chords, rhythms, and dynamic markings.

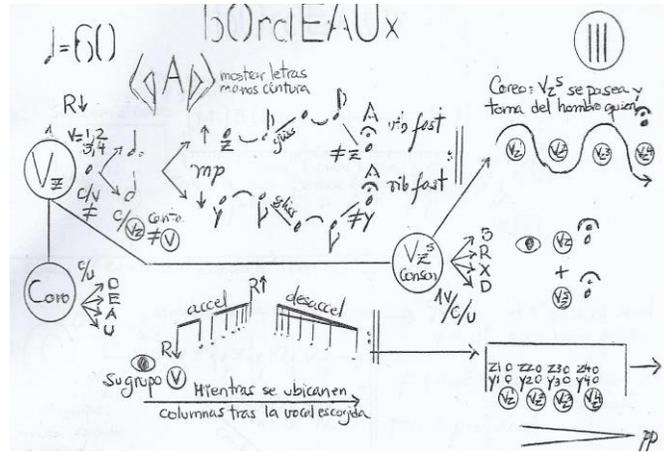
Teatro Musical "Sócrates y el oráculo de la escucha", AII, Esc1, CXIV

En este cuadro de *Sócrates y el oráculo de la escucha* se encuentra otra forma de juego por competencia, pero esta vez es de una no imitación. El juego consiste en que la guitarra que caiga en unísono con cualquiera otra guitarra entre la 3, 4 o 5, perderá el juego. Cada guitarra cambia la nota que pulsa en la cuerda 6 durante su turno, gracias a segundas menores, ascendentes o descendentes, en el ritmo de semicorcheas propuesto, aunque están siendo tocadas las cuerdas 2, 3 y 4 también, es la cuerda 6 la que está involucrada en el desafío. El objetivo de las guitarras 3 y 5 es acorralar a la guit 4 para que en su turno, caiga por error (falta de audición) o por no haber otra alternativa (por acorralamiento) en unísono con alguna de ellas. Lo mismo intentará la guit 4, haciendo caer en unísono con su sexta cuerda a algunas de las otras dos guit en su turno. El orden de los turnos será guit 3, luego guit 4 y luego guit 5, repitiendo continuamente la secuencia hasta que alguien gane o se deba cambiar de sección por la finalización del texto del cantante o de Sócrates. Al iniciar

este pasaje la guit 4 queda al medio de la guit 3 y 5, teniendo que elegir cada una de ellas, entre los dos espacios de la cuerda 6 que la rodean. Es importante destacar que la acción de estas 3 guits forma parte de la trama que acompaña al canto y no es una voz principal de este pasaje, por lo cual, la asertividad será juzgada por los propios guitarristas, quienes, al primer unísono que escuchen, rasguean en trémolo de blanca en la misma digitación que quedaron, momento en que el director se conecta con el grupo ya que el rasgueo significa pasar Tutti de la sección A a la C, de la B a la D o viceversa (todo dentro del mismo cuadro, ya que la acción principal está ocurriendo en el diálogo entre Sócrates y Méletos, uno de sus acusadores). Si las guitarras no generan el cambio de sección porque aún siguen jugando a atraparse, es el texto del canto y del actor, el que determina avanzar de una sección a la otra, cambiando también el modelo de perseguirse entre las guitarras. En las otras secciones también realizarán un esquema semejante de juego por competencia de no imitación. Cabe señalar, que a diferencia de las otras formas de juego, esta es un poco más ardua debido a que además de la conciencia de la nota personal, se debe reconocer la distancia a la cual se encuentran los otros dos guitarristas. Este cuadro requiere que el director muestre con carteles que letra se debe ejecutar, atendiendo al texto del cantante y del actor y al mismo tiempo al juego de las 3 guitarras. El primero de los dos grupos que termine, será la señal para realizar el cambio de letra.

Sócrates y el oráculo de la escucha, AII, Esc1, CXIV  
 Secciones A, B, C y D  
 Las Guit 3, 4 y 5 juegan a no caer en unísono entre sí.  
 Si sucede, generará el cambio de sección  
 Las posibilidades son de la A a la C y viceversa  
 y de la B a la D y viceversa.

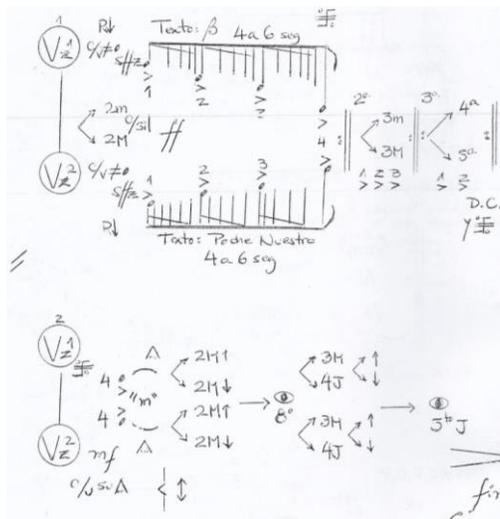
Ejemplo 3 de Juego por competencia:



Bordeaux, Obra para Coro o quinteto vocal

En el cuadro 3 de la obra *Bordeaux*, cada miembro del coro debe elegir una de las cuatro vocales de la palabra bordeaux (a, e, o, u) y mientras se canta en el ritmo y en los neumas propuestos, cada corista, después de la elección, debe reunirse con todos quienes cantan su misma vocal, formando una columna y manteniendo el canto, mientras un solista del coro utiliza esta música como acompañamiento a su canto, el cual es completamente distinto. Si bien, el primer proceso que invita a la acción es la selectividad propuesta para la elección de las vocales, inmediatamente, se inicia el juego por dominio, ya que deben escuchar y discernir a que grupo pertenecen. Se detalla que, a pesar de que esta obra no se ha estrenado a la fecha de la redacción de este capítulo de la tesis (diciembre 2018), si se pudieron hacer dos ensayos, uno con un quinteto vocal de Bordeaux y otro con la Coral de 40 integrantes de la Villanelle en Blanquefort-Francia, siendo en ambas experiencias, satisfactorio el resultado de este pasaje, puesto que, además de echar a andar la indeterminación a través de la selectividad y el juego, es donde se aprecia más directamente el goce lúdico de los intérpretes, lo que confiere frescura y vitalidad a la obra. Siempre se tendrán en cuenta las temporalidades como insumo compositivo, ya que para este pasaje, la duración es menor en el quinteto vocal, que para la coral, debido principalmente al tiempo que tarda descubrir a todos quienes comparten la misma vocal.

Ejemplo 4 de juego por dominio:



Teatro Musical "Rismos" Escena Religiosa, Cuadro III

Como último ejemplo de Juego por dominio, se presenta el cuadro 3 de la *escena religiosa* del Teatro Musical *Rismos*. Las cantantes deben subir y bajar respectivamente las voces por distintos intervalos y con distintas agógicas para encontrarse en la corchea final en tres oportunidades (zona alta de la partitura), a partir de este último intervalo comienzan a buscarse (zona baja), cada una en el ritmo de su respiración, por segundas mayores ascendentes o descendentes, hasta lograr encontrar en *bocca chiusa*, la octava entre sus voces. A partir de aquí, buscarán, por terceras mayores o cuartas justas, la quinta justa, que como premio les regala el final de la obra.

### 3.1.2.2. Juego por probabilidades

Se le denomina de esta forma para diferenciarlo del proceso de azar como indeterminación. Aunque comparten elementos comunes, el juego tiene siempre asertividad y de alguna forma u otra, se persigue un logro. Se debe enfatizar que en el juego por probabilidades, las variables están muy acotadas y es importante ponerlas a prueba reiteradas veces para comprobar la solidez de la forma. El dominio prácticamente desaparece y no pasa a ser un desafío a la audición, sino que su éxito será por coincidencia.

La combinatoria, utilizada en forma básica, establece en forma simple y con claridad los márgenes que se deben considerar como probables. Luego desde el área musical se debe atender al instrumento y sus características para comprender las posibles dificultades que surjan con respecto a este proceso y sus múltiples y creativas aplicaciones. Lo interesante, composicionalmente hablando, y que es su diferencia con el juego por competencia, es el elemento sorpresa al momento de producirse el acierto, lo que le otorga una gran descarga de espontaneidad al pasaje.

Ejemplo 1 y 2 de Juego por probabilidades:

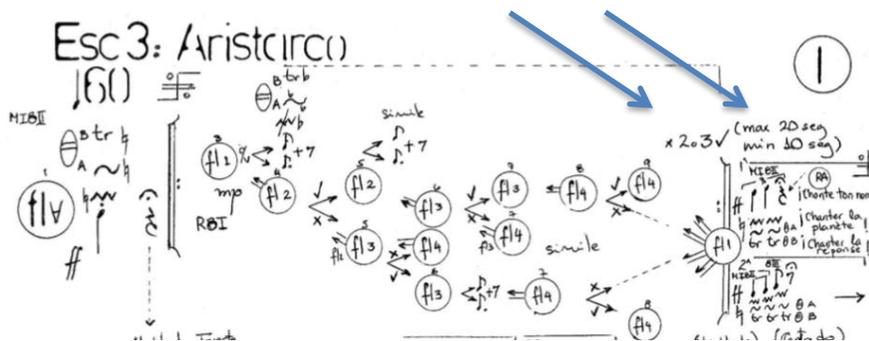
Viol, para violín y viola

Mère-Lien, para dos cantantes de voces semejantes

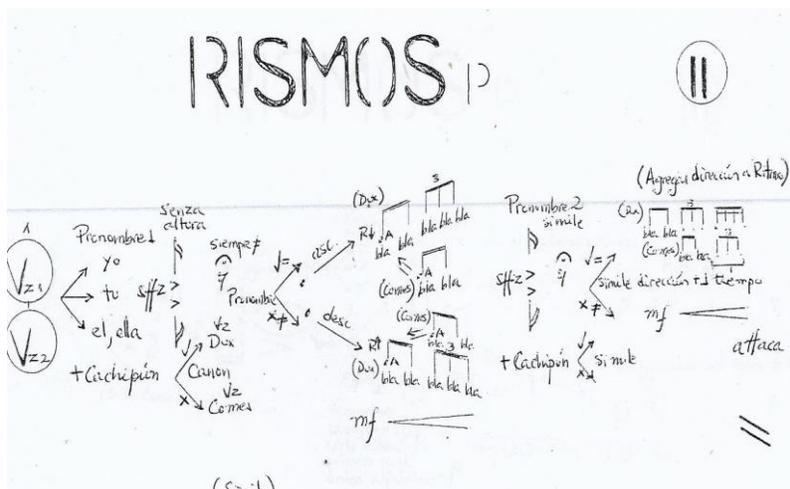
Tanto en la obra *Viol* como en la obra *Mère-Lien*, se puede apreciar el mismo proceso de juego por probabilidad. Ambos instrumentistas eligen una nota de un determinado registro y la tocan o cantan al mismo tiempo. Si llega a ser la misma, hacen la primera casilla en el caso de *Viol* o siguen el camino del encuentro en *Mère-Lien*. En el caso de que sean diferentes, en *Viol* se vuelve a intentar una segunda nota y en *Mère-Lien* se realiza el pasaje propuesto por el camino de abajo. Se constata un primer momento de sorpresa en los músicos y luego una puesta de atención para saber el resultado, el cual debe ser considerado en la composición. La resolución final es de común acuerdo una vez conocida la situación. En el tipo de pasajes como en *Viol*, se denota la inquietud de los músicos, cuando no se da el acierto durante los primeros momentos (entre 5 y 10 segundos), no obstante, después de cientos de pruebas de este tipo de indeterminación, se

constata que siempre llega a producirse. Se deben destacar los cortafuegos de tiempo que se han dispuesto o que deben ser considerados para ser añadidos si hace falta, ya que otorgan la seguridad de que si algún proceso se escapa por alguna razón de todas las posibilidades previstas, es el tiempo o la cantidad de repeticiones la que generará el cambio de sección.

Ejemplo de cortafuego o control de los procesos indeterminados:



Ejemplo 3 de Juego por probabilidades:



Teatro Musical "Rismos" Escena Política, Cuadro II

En *Rismos Política* cuadro II, se observa un doble juego por probabilidades. Las dos cantantes además de tener que decidir uno entre tres pronombres personales: yo, tu, el o ella y decirlo al mismo tiempo, deben jugar al tradicional piedra, papel o tijeras (cachipún en Chile), obteniendo como resultado dos informaciones de asertividad. Si coinciden en el pronombre, donde la posibilidad es cercana por haber sólo tres variables (1:3), deben cantar

en forma ascendente lo propuesto en el camino de la igualdad (corcheas ascendentes en continua aceleración rítmica escrita con el texto: bla –bla – bla), si no son coincidentes los pronombres, deben cantar lo mismo hacia abajo. El juego de piedra, papel o tijera, sólo determinará quien comienza, siendo el perdedor quien realice el canon stretto de quien ganó. La tensión dramática se centra en el juego que se está llevando a cabo, que va desde el enfrentamiento hasta las consecuencias de los resultados. En lo musical sincronísticamente, el primer momento marcado por el pronombre isócrono y muy fuerte (sffz), será sucedido por un canon stretto, ascendente o descendente. Se deben connotar, las dificultades presentadas durante los ensayos de esta sección debido, a lo no habitual de la doble coordinación del juego de manos con el canto, en las intérpretes que estrenaron la obra. Claramente este pasaje representa un desafío a la atención, debido a la inmediatez de los sucesos.

### 3.1.3. Tablas de indeterminación de las obras de la tesis

A modo de referencia comparativa y antes de continuar a los siguientes subtemas, se presentarán dos tablas en relación a las obras compuestas para esta tesis. En la primera tabla se realiza una aproximación a la relación de contenido y forma entre las obras y, en la segunda, se dará cuenta de los procesos de indeterminación que están presentes en cada composición.

<b>Tabla 1: Cruzamiento entre forma y contenido</b>					
Contenido	Forma: A0	A1	A2	A3	A4
z0					
z1		Mientras Elige	Conson Bordeaux		
z2		Beafonía Villan Ray	Creakitas Cholarm Opera Ajedrez	Cuarteto RA Viol Likarayen	Opera RA
z3		Espejsmos Pitchio	Las Cuatro Estaciones Mère-Lien	En ritos Ba Rismos	Sócrates
z4					

<b>Tabla 2: Procesos de indeterminación ocupados en las obras de esta tesis</b>												
<b>OBRAS:</b>	<b>IMPROVISACION</b>		<b>SELECTIVIDAD</b>		<b>INTERPRETACION</b>		<b>IMITACION</b>				<b>JUEGO</b>	
	REFER	PARAM	MOVIL	PROP	GRAFICO	GRAFIA	C	P	A	NO	PRO	COM
Teatro M Sócrates		X		X		X	X	X	X	X	X	X
Teatro M Rismos		X		X			X	X			X	X
Opera Ajedrez		X		X			X	X				
Opera RA		X		X			X	X		X	X	X
Viol		X		X			X				X	X
En ritos ba		X		X			X	X		X	X	X
Cuatro estaciones		X		X			X					X
Bordeaux		X		X			X					X
Espejismos		X		X		X	X					
Cholarm		X		X		X	X				X	X
Conson		X		X			X					X
Ra cuarteto fl		X		X			X				X	X
Likarayen		X		X			X	X				X
Pitchio		X		X			X					
Beafonía		X		X			X					
Villan Ray		X		X			X					X
Mère-Lien		X		X			X				X	
Mientras Elige		X		X			X					
Creakitas		X		X			X				X	X

\*NOMENCLATURA TABLA:

**IMPROVISACION POR REFER** = REFERENCIAS; **PARAM** = PARAMETROS MUSICALES

**SELECTIVIDAD POR MOVIL** = FORMAS MOVILES; **PROP** = PROPUESTAS;

**IMITACION C** = COMPLETA; **P** = PARCIAL; **A** = ALEATORIA; **NO** = NO IMITACION

**JUEGO POR PRO** = PROBABILIDAD; **COM** = COMPETENCIA

Aunque se constata en la tabla 2 que hay tres subcolumnas que comparten todas las obras, las cuales son: selectividad propuesta, improvisación por parámetros e imitación completa, esta tabla no informa del nivel de injerencia que estos procesos juegan al interior de las obras. La selectividad, por ejemplo, es común a todas, ya que siempre el intérprete debe estar tratando con una de sus manifestaciones, que es la elección de alturas o ritmos, lo que no tiene un rol protagónico ni secundario. Lo mismo sucede con la improvisación, que a pesar de que ciertas veces cumple un rol más importante, la mayoría del tiempo es usado como una técnica creativa que permite completar escalas o secuencias de notas. En cambio, la composición se apoyará fundamentalmente en la imitación y el juego, para generar las transformaciones más vitales por donde va a transitar la obra y el intérprete.

### 3.1.4. El acierto y el permiso del error

*Búsqueda de una experiencia común,  
o lo que es lo mismo,  
de un tiempo común*  
**H.Giannini**

« La sincronía proviene de dos fuentes, del azar o de la conciencia voluntaria. Esta última, puede presentarse en la forma de un conocer maduro o como una búsqueda continua de los sentidos. El azar por su parte, siempre será una sorpresiva visita estadística de las probabilidades. En la historia de la música y de todas las músicas, hemos recorrido ambos caminos. El acierto de la sincronía, viene a manifestar una voluntad compositiva, una decisión de ser al mismo tiempo, un ser posible, alcanzada ya sea por azar o por conciencia. Su no acierto por parte de los intérpretes, ha sido por mucho tiempo, la expresión de un extravío, de un error a superar, de un dolor. En la aceptación de la audición, como una búsqueda continua de la conciencia musical, el desacierto puede ser una oportunidad de seguir conociendo, de una “otra” musicalidad, de un juego donde no se acaba el tablero. Mientras tanto...la obra ya comenzó ». <sup>57</sup>

Heredamos una cultura musical occidental, donde el error es mal visto, una especie de meta a superar y por la cual también estereotipamos y diferenciamos a los buenos, de los malos músicos. Hasta el día de hoy, cuando concurrimos a los conciertos de música tonal y un intérprete yerra una nota, no falta quien se ruboriza e incluso en forma involuntaria realiza un gesto de sorpresa con sonido eólico aspirado, generalmente de la vocal “i”. Esta expectativa de no equivocarse es una tensión con la cual viven toda su vida, muchos músicos y quienes pertenecen a las artes escénicas en general. Sobretudo, cuando la estética es ampliamente difundida como lo es la música ligada a la tonalidad, donde la presentación de una obra perfectamente podría haber sido formidable en cuanto al desarrollado de sus frases, su articulación, su carácter, su ritmo, pero sólo basta una nota errada en su altura, para que no pocas veces, tanto el músico como el público vivan una pesadilla gracias a ese error, como si lo enfrentáramos como a un sinónimo de pecado, moralmente hablando. Felizmente la música contemporánea, se ha librado en gran medida de este flagelo, debido a

---

<sup>57</sup> Texto tomado del epílogo de la obra “Viol” para 2 voces iguales del autor (Anexo 2: obras)

su falta de relación con un sistema de tonalidades estéticamente aprobado por la sociedad, a pesar de que, persiste culturalmente este estigma del fracaso y del éxito sobre las tablas, aunque sólo sea juzgado por los conocedores, jurados o expertos de las obras.

En esta tesis, si bien, no se pretende erradicar un hábito que vicia al oficio, por lo menos se buscará como uno de sus objetivos, otorgarle a esta dura dualidad del acierto y del error, una alternativa que propenda a mantener la calma y la concentración del intérprete en la obra musical y no en las expectativas extra musicales que puedan surgir de ella. El permiso del error, es ante todo un permiso composicionalmente otorgado, es decir, concebido dentro de la obra misma por el compositor y que no se extiende más allá de ella. Nace como respuesta natural al juego de imitar, donde se gana o se pierde, se iguala o no el prototipo original. El rol del intérprete será seguir el curso de la composición, que le demandará un desafío continuo a su audición. La tensión de errar o acertar queda fuera, o por lo menos se aminora en gran medida, debido principalmente a que no hay castigo ni premio, sea cual sea el resultado. Muy por el contrario, para cada posibilidad habrá un camino nuevo a transitar. De lo anterior, se desprende la frase acuñada en el inicio de esta tesis “el error es tan musical como el acierto”.

Por su parte, el acierto deja de ser una panacea y pasa a transformarse en una demanda compositiva, generando agudeza de los sentidos y ardua dedicación. Como se ha dicho, el juego permite relajar tensiones foráneas y trasladar la concentración del intérprete a la escucha, donde realmente se ubica el núcleo primordial de indeterminación. Es ahí donde cobra fuerza la obra, en la intención de imitar, en la sensación de jugar a partir de lo que podemos oír y compartir como músicos. El olimpo del éxito lo compartirá toda la partitura y sus posibles rutas definidas por el dominio y también por el azar de las probabilidades, que sazona con sabrosa frescura el devenir que se revela paso a paso de la composición, brindando la oportunidad de ser una obra nueva cada vez que se ejecuta.

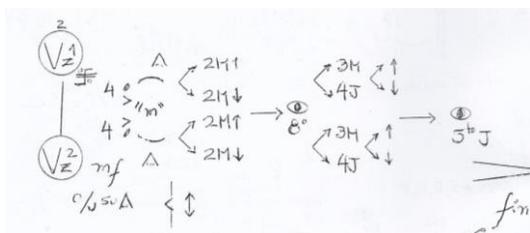
En las obras creadas al alero de esta investigación, uno de los roles principales que asumirán la imitación y el juego como articuladores de la indeterminación en la composición, es a través del desafío auditivo de imitar alturas e intervalos. La forma más simple de acierto o desacierto es cuando, ante un parámetro de imitación exigido, sólo hay dos posibilidades, acertar o no. Las diferencias entre un proceso de asertividad y otro,

radicarán en el despliegue posterior, el cual puede ser:

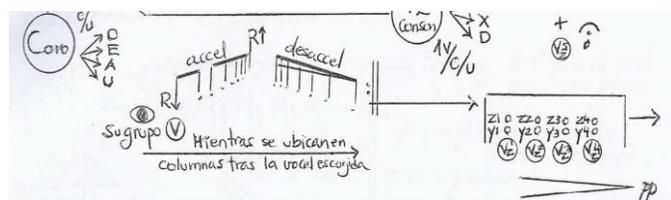
- La igualdad (sólo un camino para ambas alternativas, donde pueden existir mínimas diferencias que no alcanzan a generar una división)
- La semejanza o, igualdad con variaciones entre los dos caminos ofrecidos, las que pueden ir desde las mínimas a las máximas modificaciones, sin llegar a ser un opuesto, pero que puede poner en crisis a la misma variable. Cualquiera de estos extremos hace difusa su definición, y muchas veces se confunden o comparten un espacio con la categoría que la antecede o la sucede
- La diferencia o el contraste, el cual puede también ser múltiple en sus niveles de diferenciación, cambiando abruptamente la forma y la obra en caso de tomar uno u otro camino

En la igualdad, a pesar de que existe el desafío y el momento de asertividad, su o sus resultado(s) no determinan más que un solo camino a seguir. Aunque cercano, se diferencia del proceso de imitación sin juego, en que justamente hay consecuencias, pero estas no denotan distintas formas posibles para la obra.

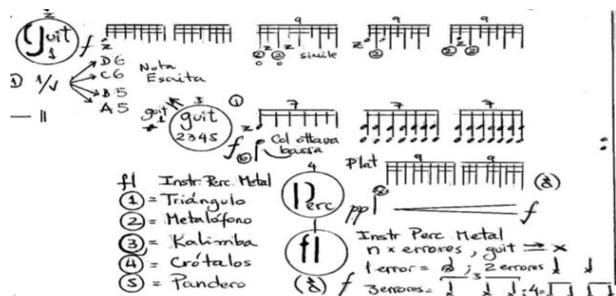
Ejemplos de este tipo de asertividad con igualdad de resultantes:



Teatro Musical "Rismos" Escena Religiosa, Cuadro III



Bordeaux, Obra para Coro o quinteto vocal



Teatro Musical "Sócrates y el oráculo de la escucha", AII, Esc1, CII

Estos pasajes comparten, que la consecuencia de su acierto ofrece un solo camino musical, aunque con algunas variaciones que no alcanzan a impactar en el análisis general de la sección y de la obra, por lo que su concepción compositiva tiende a unificarlo.

En el final de *Rismos Religiosa* hay dos puntos de asertividad. El primero donde las voces deben alcanzar una octava entre si y el segundo donde deben cantar un intervalo de quinta justa para terminar la obra. La consecuencia de un solo camino aquí se revela simplemente por la diferencia de una mayor demora para alcanzar uno u otro objetivo, que para la composición del pasaje no afecta mayormente, ya que musicalmente se traduce en dos detenciones, después de movimientos de segunda en el primer caso y de terceras o cuartas, en el segundo. Se trata de una cadencia final de atmósfera nubosa que se detendrá en dos puntos, pero que sin embargo, el “cuánto” se demore en detenerse, no constituye otro camino. Como la obra está escrita para cantantes profesionales o con dominio claro del canto de intervalos, es muy improbable que esto no llegue a suceder después de algunos segundos, por lo que no se hace necesario añadir un cortafuego en caso de no lograr lo pedido.

En el ejemplo de la obra *Bordeaux*, pasa algo similar, ya que lo único que varía es el tiempo en descubrir quienes cantan la misma vocal para luego ubicarse en las columnas. En este pasaje es aun más simple alcanzar el objetivo que en la obra anterior, ya que en caso de errar, simplemente el cantante o corista deberá seguir buscando su grupo entre las cuatro posibilidades. De nuevo el alargamiento de esta sección no implica un camino musical diferente.

En la obra *Sócrates y el oráculo de la escucha*, aunque se diferencia a las anteriores, las repeticiones que se realicen serán en general semejantes ya que se mantiene la misma gestualidad y atmósfera, con la probable excepción, de que uno o más guitarristas se suman, en cada repetición, en el tercer tiempo al unísono de la guitarra 1. Este cambio de polifonía entre una repetición y otra, no significará un camino distinto, a pesar que los guitarristas vayan acertando en el juego. Sólo la repetición donde todos tocan unísono se presenta con un nivel de variación significativo, tanto por el unísono compartido, la falta de polifonía y la ausencia de percusiones hechas por las flautas (debido a no haber error en una escucha ideal). Cabe connotar, que este último caso, por ya significar un grado de



exactamente igual. En el ejemplo del teatro musical *Sócrates* (segunda versión) se ve una variación mucho mayor que se acerca al contraste, pero que sin embargo aun puede clasificarse en esta categoría ya que en el análisis contextual del pasaje y de la obra, su diferencia no tiene mayor peso, sobretodo en lo referente a la indeterminación y a la apertura de la forma. Las dos posibilidades de consecuencias de la asertividad llevan a una cita de la cueca del folcklor chileno. La primera nos conduce al antecedente y la segunda al consecuente. Ambas indeterminadas también porque las guitarras y flautas deben elegir, cada una por separado, la tonalidad en la cual tocarán el trozo musical. Si bien, las dos semifrases son diferentes en un contexto tonal, en el teatro musical *Sócrates*, esa característica no es significativa desde el punto de vista de las tensiones, musicalmente hablando.

Ejemplos de la asertividad con caminos contrastados:

*Mère-Lien, cuadro 3*

*Sócrates y el oráculo de la escucha  
Acto I, Escena 3, Cuadro 1 (Primera Versión)*

*Sócrates y el oráculo de la escucha  
Acto II, Escena 1, Cuadro 14, letras A-B-C-D*

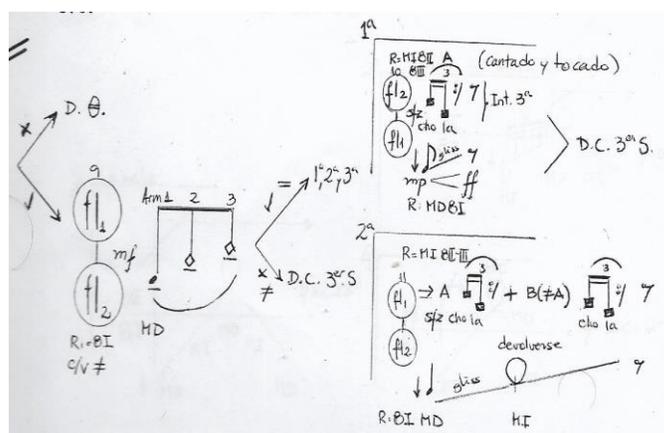
De las tres opciones, el contraste es la que más repercute en la indeterminación del contenido musical y en abrir la forma. La razón radica en que ante la acción de acertar o errar, necesariamente cambiará la obra, principalmente por que cada camino a seguir se presenta como una verdadera otra ruta y que muchas veces llega a impactar la óptica del análisis de la sección y de la composición completa.

En el ejemplo de *Mère-Lien* se revela que, después de saber si la vocal elegida es la misma o no entre las dos cantantes, los caminos a seguir no tienen ninguna relación el uno con el otro. Este inicio se repite 5 veces (uno para cada elección de vocal por cada cantante). Si no es la misma vocal, desarrollan la frase con vibrato crescendo, sumando la “y” antes de la vocal hasta el máximo de velocidad para cerrar con un choque de palmas y su respuesta stretto de la percusión, el cual se aumenta en uno, cada vez que se pase por aquí (máximo 5). En cambio, si la vocal es la misma, se sigue el camino de abajo que implica un pasaje con acción escénica, donde cada cantante, manteniendo siempre su vocal, aplaude y dice una palabra que empiece con esa letra, luego se frotan las manos y mirando al público van susurrando las palabras recién dichas que puedan recordar. La siguiente vez al llegar a esta última zona, repetirán todas las palabras que recuerden haber cantando con cada vocal. Claramente el análisis de un camino y otro, arroja una diferencia total. En la práctica, tanto en los ensayos como en la presentación, se turnaron uno y otro camino.

En los dos ejemplos del teatro musical *Sócrates* (primera y segunda versión), se ven dos niveles de contraste diferentes. En el expuesto del acto I, el violín intentará imitar las últimas dos notas del canto. Si acierta, toma el camino de la zona alta de la partitura (visto bueno √), si no acierta, entra en las casillas de repetición, siguiendo el camino de la zona baja (equis X). Este cuadro, es uno de los que genera mayor contraste de las obras presentadas para esta tesis. En el caso del acierto, el cuadro se termina de inmediato con una imitación canónica de los instrumentos. En el caso de error, se pasa a una zona de casillas, las cuales acelerarán la música desde la escritura del ritmo, cada vez que se vuelva a ellas. En esta opción predomina el uso de las técnicas extendidas. La forma de la obra queda abierta a un sinnúmero de posibilidades, siendo un pasaje de altísima indeterminación, lo que provoca gran atención de los intérpretes. En el ejemplo del acto II (segunda versión), el acierto de las guitarras 3, 4 y 5 significará un cambio de sección y una

composición muy distinta que contrastará con lo anterior, completamente diferente a la opción de no acertar, ya que esto significará sólo continuar con la búsqueda hasta que por razón de los personajes que están cantando y actuando, se cambie de sección.

Se debe sopesar también, en las consecuencias de la asertividad, el nivel de importancia compositivo de los caminos que siguen a esta acción, es decir, formalmente la definición por un camino u otro, puede significar una obra completamente distinta, considerando cuanto pesa en el análisis del pasaje, la sección o la obra, las posibles trayectorias que toma la música. Algo parecido ocurre en la obra *Cholarm*, donde las flautas tocarán al mismo tiempo sus armónicos 1, 2 y 3. Si coinciden seguirán el camino de arriba que las llevará a la casilla 1ª, 2ª y 3ª consecutivamente, si no son iguales, volverán a intentarlo tres veces sin pasar a las casillas.



*Cholarm, para dúo de flautas traversas*

### 3.1.5. La imitación y sus categorías

*El artista sabe que su obra no ejercerá todo su influjo sino haciendo creer que fue improvisada, que nació como fruto de una maravillosa espontaneidad; por lo que apoyará siempre esa ilusión, refiriéndose al comienzo de la creación artística en términos de inspiración tumultuosa, de descoordinados tanteos de ciego, de despierta vigilancia, recurriendo en suma a todo el artificio engañoso para disponer al alma del espectador o del oyente de forma que crea en la aparición repentina de lo perfecto.*

**F.Nietzsche**

La imitación, dentro de todos los procesos de indeterminación, es el más significativo y el más utilizado. Se aparta del juego como subcategoría, solamente porque existe también en su gestualidad natural, sin necesidad de la asertividad. Se debe considerar también que la principal manifestación del juego por dominio en este estudio, tiene relación con todos los tipos de imitación, a excepción de la imitación aleatoria. A pesar de que los otros procesos de indeterminación como la improvisación, la selectividad y la interpretación de signos, están presente en las obras, es la imitación la que juega el rol más vital al interior de cada una de ellas, irrigando todo el cuerpo de la composición de principio a fin.

La imitación se manifiesta como punto de partida del diálogo de la escucha. En cada pieza que se ha escrito, a partir de la primera obra en esta tesis, se ha buscado diversas expresividades de ésta, gracias a su incorporación como tratamiento prioritario de indeterminación y sobretodo como gestualidad musical.

Imprescindible es rememorar el origen profundo y honesto de esta búsqueda, la que no habría existido, de no mediar la causa que explicaré a continuación. Como constatación se ofrece la evidencia de mi primer proyecto de tesis doctoral, el cual, a pesar de ser interesante para mi oficio compositivo, no pudo igualar la necesidad de hacer un viraje completo en la forma de componer y sobretodo de observar desde otro ángulo, que en este caso es oír, la música. El germen de este cambio se remonta a los primeros años de labor como docente universitario, cuando fallece un estimado alumno de música que estudiaba en la carrera donde me desempeñaba como profesor. El día de su velorio, no fue tarea simple

llegar a su pueblo natal ubicado en el campo, por lo que significó muchas horas de caminar y esperar algún tipo de locomoción. En el último tramo hacia el velatorio, sentado en un bus y con el sentimiento reciente de su partida que me provocaba una entrañable cercanía, coincidió la salida repentina del sol después de un día cubierto, con la súbita audición imaginaria de un pasaje musical que me sorprendió de sobremanera. Inmediatamente traté de escribir esa música, pero me fue imposible, ya que no tenía las herramientas compositivas para hacerlo. Aunque en los días siguientes me esforcé en su escritura, sólo logré verbalizar esta experiencia musical, completando una pequeña obra que fue titulada “RA” en homenaje a Rubén Ampuero y al sol que iluminó esta imprevista imaginación. A la semana siguiente, se rendiría un homenaje al fallecido estudiante, que tanto significó para su comunidad y para la región sureña, debido a su activa participación como músico y compositor, razón por la cual, reuní a un grupo de flautistas amateurs y junto a ellos presentamos en el Teatro Diego Rivera de Puerto Montt, la primera versión de *RA* para cuarteto de flautas traversas. Para enseñar la obra, tuve que hacerlo principalmente a través de explicaciones, pudiendo realizar muy pocos ensayos. El estreno fue una experiencia que rebasó las expectativas que tenía de esta composición, recibiendo críticas muy positivas de los músicos que asistieron y del público en general, lo que llamó mi atención por tratarse de un lenguaje contemporáneo sin ninguna raíz tonal. En el teatro nos ubicamos rodeando al público y comenzamos a imitarnos de distinta forma en cada pasaje, luego nos alineamos delante de la primera butaca y bajo el escenario para hacer el final. Me es increíble, pensar en la lejanía de los años, que en este simple acto musical, ya se encontraban reunidas, la mayoría de las experiencias que sustentan hoy a mi oficio musical, a las obras que compongo regularmente y a la tesis doctoral que finalizo después de un largo andar. No obstante, debo confesar que a pesar de querer proseguir indagando en esta forma de componer, en aquel momento carecía de las herramientas y, probablemente, de las convicciones que ameritan una investigación seria al respecto, por lo que continué por algunos años con mi estilo filo-serialista, avanzando en el intento de unir texto y música, con una vida compositiva activa y con una suerte prodigiosa de estrenar todo lo que componía, gracias a la oportunidad que la universidad me brindó durante cinco excelentes años, llegando a crear y dirigir la Academia de Arte Contemporáneo, existente hasta el día de hoy. En el transcurso del tiempo que ingresé al doctorado, compuse y estrené obras de

cámara, orquestales y mis primeras cuatro óperas, basadas en su gran mayoría, en el sistema del alfabeto musical en el cual trabajaba para profundizar mi primer proyecto de tesis doctoral. El cuarteto *RA* continuó presentándose y cada cierto tiempo, retornaba la necesidad de adentrarme en el lenguaje que esta composición proponía. Esta dicotomía llegó a su fin cuando comencé, obra a obra, a componer piezas semejantes a *RA*, gracias a encontrar una particular forma de escribirlas. De aquí en adelante, los días estaban contados para cambiar el curso de la navegación doctoral o abortar dicho rumbo. Gracias a la comprensión del equipo directivo del doctorado en música de la UCA, pude enfocar todas mis fuerzas en dar curso a esta nueva investigación, concentrándome en componer y reflexionar sobre esta peculiar búsqueda.

Siendo aun inagotable el manantial creativo que surge de las inmensas posibilidades de la escucha y en especial de la imitación, se detallará en este acápite sus variadas formas de presentarse, mostrando como se desenvuelve al interior de distintas obras. Se pondrá como ejemplo el teatro musical *Sócrates* en su primera versión, la obra *Mientras Elige* y un cuadro de la *ópera RA*, donde se encuentran las siguientes categorías:

- Imitación completa
  - i) Imitación completa con desinencia diferente
  - ii) Imitación completa con variaciones
- Imitación parcial
- Imitación aleatoria
- No imitación

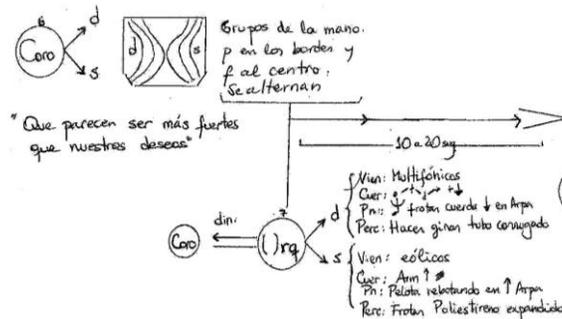
### 3.1.5.1. Imitación completa:

Este tipo de imitación se desarrolla cuando un contenido musical debe ser imitado sin variar nada, voluntariamente, en su interior. Cuando se trata de una nota el contenido musical a imitar, resulta eventualmente sencillo su proceder, no obstante, cuando es un pasaje más extenso, se lleva al límite la memoria del músico y su habilidad de imitación. En el caso de un solo, esto funcionará favorecido por la capacidad del memorizar del intérprete imitándose a si mismo y, por el contrario, su dificultad, también radicará en la cantidad de información y la longitud de su duración.

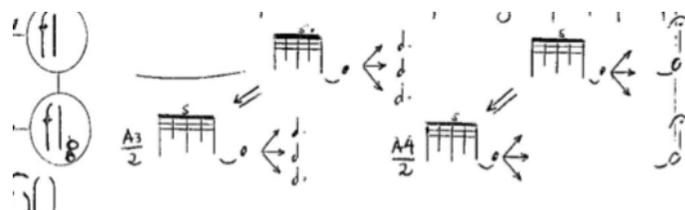
- Una forma de imitación completa es la suma imitada de muchos instrumentos. La orquesta va imitándose, pasando por varios instrumentos en la cantidad exacta de sílabas que cantará Critón, quien después de oír el resultado, canta imitando las Alturas escuchadas.

- En el siguiente caso, cada miembro de la orquesta elige a uno de los tres grupos del coro, quienes realizan, una parte de la frase que recién ha pronunciado Sócrates: “Me dejo llevar por los hechos”. De esta forma y logrando un timbre percusivo del instrumento a través de técnicas extendidas, la orquesta imita al coro, tanto en su rítmica como en su dinámica.

- Este es un caso particular, ya que la imitación completa es de la dinámica. La orquesta imitará al coro que canta “d” y “s”. Cuando el coro se acerca al centro, se crece a forte y decrece cuando se desplaza hacia los bordes.

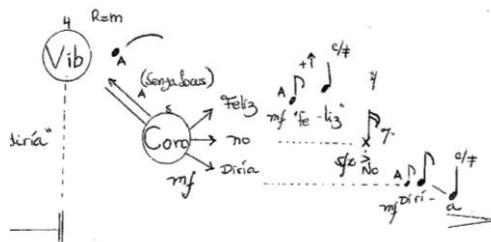


- En la obra *Mientras Elige*, la flauta en do intentará imitar a la fl en sol en todas sus notas pero a la octava.

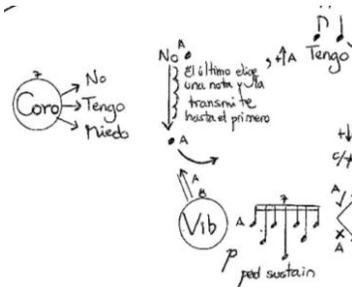


i) Imitación completa con desinencia diferente:

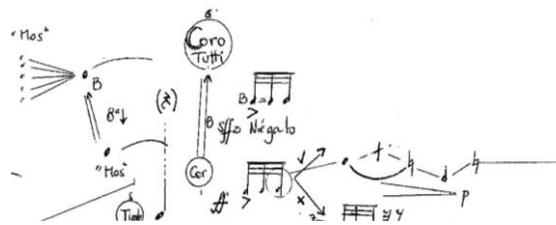
- Es igual a la anterior pero con desinencia diferente. Se puede encontrar cuando el coro imita la nota de inicio del vibráfono. El coro elegirá una palabra de la frase reciente de Sócrates “Feliz, no diría”, dividiéndose en tres partes. Cabe señalar que su accionar luego de imitar la nota, será diferente para cada grupo.



- Una forma semejante de este tipo de imitación se haya en el momento inverso en que la fracción del coro que eligió la palabra “No”, formados en fila, emite una nota que viajará desde el último corista hasta el primero, la cual será imitada como la nota aguda a la cual vuelve el vibráfono dentro de un ostinato de septillo.

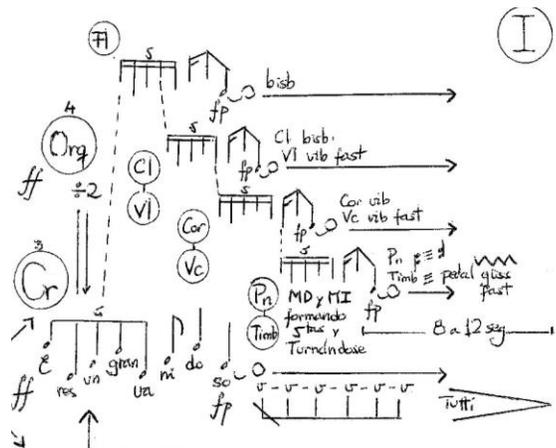


- Aquí el Corno imitará el ultimo unísono del Coro de Tenores B, quienes isócronamente cantarán en un tutti coral “Niégalo” en el mismo ritmo que lo haga el Corno. Cabe señalar, que si el Corno acierta, su desinencia no es igual a la del Coro, ya que mantiene la última nota, generando microtonalidades.



ii) Imitación completa con variaciones:

- Los instrumentos de la orquesta imitan la forma melódica de Critón, pero al doble de rápido.



### 3.1.5.2. Imitación parcial:

En la imitación parcial, el intérprete elegirá sólo una parte de la intervención que le antecede. La diferencia analítica, radica que se transforma en un inciso de su original, a diferencia de la imitación completa, la cual tiende a una repetición del motivo, sino exacta, cercana al prototipo.

- En el texto enunciado por Critón, amigo pudiente de Sócrates, “Eres un gran vanidoso”, encontramos un gliss en las últimas dos sílabas, las cuales deben ser imitados en su rítmica y en su altura por el VI en las casillas 1, 3 y 5 y por el Cl en las casillas 2 y 4. Es importante destacar la señal de *Senza Locus* que expresa que la imitación puede ser en cualquier octava y no necesariamente en la octava donde suena.

$\frac{c}{v} \neq$  Carácter {
 

- Enojo / Rabia
- Desprecio / Subestima
- Queja / Intolerancia
- Burlesco

Cr  
 Ri = medio  
 $\frac{c}{v} \neq$   
 mf

E-res un gran va-ni-do-se

Senza Locus  
 ( )  
 mp  
 1<sup>a</sup>-3<sup>a</sup>-5<sup>a</sup>  
 Sord  
 2<sup>a</sup>-4<sup>a</sup>  
 Sord

- Otro tipo de imitación parcial se presentará en el canto de Critón “Vamos acompañame, aún unos pasos, contigo no se puede hablar en serio”, que ha tomado sólo dos notas del primer trino del clarinete y dos de la flauta, con lo cual crea la melodía de su canto.

Cl  
 Cr  
 Fl  
 Va mos a un u nos pa-sas con ti go no se puede hablar en serio

mp  
 f  
 21<sup>a</sup>  
 32<sup>a</sup>

- En otra forma parcial de imitación, se aprecia al CI imitando solo una parte del multifónico de la Fl.

R= 63-64 El el Ampu con baquetas

Flute (Fl) Multi-fónico A

staccato decus

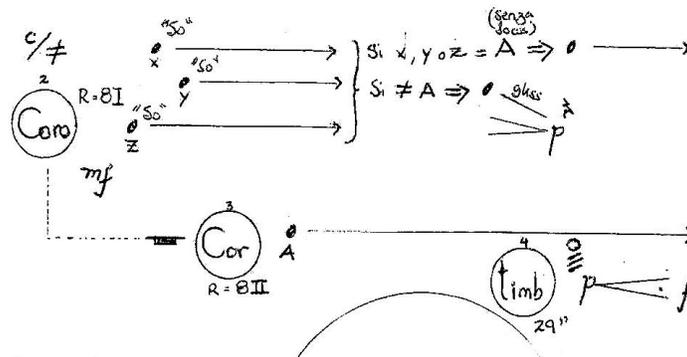
mp Yo también a-mo la fi-lo-so-fi-ay tu lo san-bes

Dusan otros vez

### 3.1.5.3. Imitación aleatoria:

Esta imitación podría perfectamente estar incluida como subcategoría del proceso de azar, sin embargo, se integra aquí debido justamente a que el entorno que la rodea en la obra, tanto como proceso, como gestualidad y concepción, es más cercana a la imitación. Como carece del acto volitivo, es el único proceso de imitación que no pertenece al juego por dominio, ya que en todas las otras es posible hallarlas tanto con juego como sin el. Por otra parte, se diferencia del juego por probabilidades debido a que no hay una asertividad latente, ni un logro, simplemente se trata de pequeñas variantes que permiten connotar una sincronía inesperada. De todos los tipos de imitación, corresponde a la que menos impacta en la forma, ya que constituye principalmente una toma de conciencia que el compositor puede atender o dejar pasar.

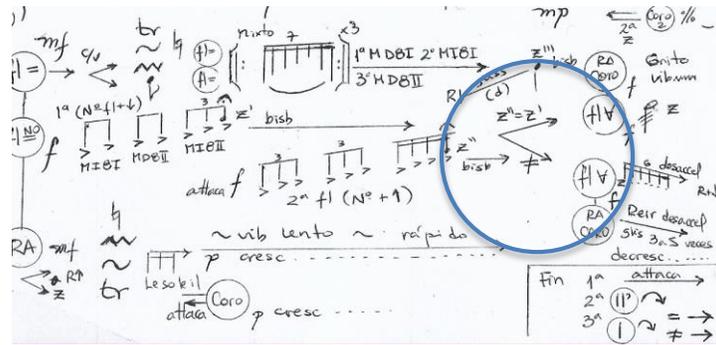
- Los coristas han entonado libremente dentro de un registro señalado, una nota suspendida con la sílaba “so”. Una vez que el corno emite su nota ad libitum, seguirá cantando sólo quien tenga la misma altura que el corno. Por el contrario, quienes canten una nota distinta al corno, realizarán un gliss en forma descendente y en decreciendo para desaparecer.



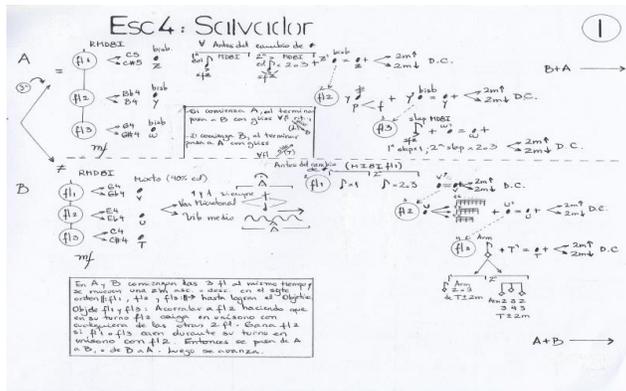
#### 3.1.5.4. No imitación

La no imitación es también una forma de imitación, ya que en la práctica, el intérprete pondrá su atención en el foco de imitación del cual se escapará. A diferencia de las formas anteriores, esta es una categoría negativa en el sentido que persigue lo contrario y al mismo tiempo abre una gama de posibilidades de exploración compositiva, debido esencialmente a que para igualar y acertar, sólo es posible lograrlo de una sólo manera, sin embargo, para no igualar las posibilidades son todas menos la que imita.

- En la escena 4 de la ópera de cámara RA para cantantes y cuarteto de flautas travesas, hay dos formas de llegar a esta escena: por el sistema 1 o por el sistema 2, gracias al acierto o error de la última imitación del cuadro 1 de la escena 3. En la escena 4 la música ineludiblemente pasará por estos dos pasajes, siendo el orden de éstos, el que se determinará por asertividad.



Momento de imitación donde se define el orden en que serán tocados los siguientes pasajes



Si en el cuadro anterior se acierta la igualación se ingresa en el cuadro I de la escena 4 a la sección A, para luego seguir a B

Si no se acierta la igualdad del cuadro anterior, se ingresa en esta escena a B, para luego seguir a A

En este cuadro la flauta 1 y 3 intentarán que la flauta 2 logre caer en unísono con cualquiera de ellas. Al mismo tiempo, la flauta 2 intentará inversamente lo mismo para las flautas 1 y 3. El juego consiste en que cada una de ellas está separada por una tercera de la otra, quedando la flauta 2 en el medio. moviéndose siempre por semitono y cada una a su turno. Los flautistas deben concentrarse en no caer en el unísono del otro, es decir, no imitar, manteniendo al mismo tiempo como referencia su sonido y el del compañero. Doble misión le corresponde al flautista 2, quien deberá atender la distancia que le separa de la flauta 1 y 3.

### 3.1.6. La expansión del rol del intérprete

*“La razón (ratio) es más respetable que la habilidad (artificium), así como la mente es superior al cuerpo; de allí que un músico es aquel que ha obtenido conocimiento de hacer música sopesando con la razón, no a través de la sumisión al trabajo, sino mediante la supremacía de la especulación. [...] los músicos de clase más baja dependen (positum) de los instrumentos y carecen totalmente de pensamiento (totus speculationis expertes). Los de clase superior, totalmente fundados (positum) en la razón y el pensamiento, son capaces de sopesar (perpendere) cuidadosamente los ritmos y melodías, y la composición en su totalidad”.*<sup>58</sup>

Boecio ya en el siglo VI d.C. nos da testimonio de la mirada dual entorno al oficio musical. Una dualidad mente-cuerpo que se constata en la separación que encabezó la iglesia católica con respecto a la herencia de la música griega, donde por una parte adopta la modalidad musical helénica, además del canto y del órgano, pero por otra, deja fuera todo instrumento, ritmo y danza que tuviera relación con cultos paganos. Por otra parte, la distancia del tiempo nos inhibe de las posibles sensaciones que significó, después de más de una decena de siglos, que la música cantada (cantata), pudiese reunirse con la música tocada (tocata) en la 9ª sinfonía de L.V.Beethoven. En la perspectiva dicotómica entre lo espontáneo y lo preparado, donde el sesgo entre lo mundano y lo sublime también se estableció para lo indeterminado, cabe destacar la posición eurocentrista musicológica vinculada al racionalismo, la cual subestimó a la improvisación entendiéndola como *“la música de los impróvidos...una especie de tercer mundo de la música”*<sup>59</sup>. La improvisación no siempre ha sido bien considerada dentro del mundo artístico occidental, el que se ha esforzado en poner en el centro de su cultura escrita, el orden y lo racional. Al parecer, consciente o inconscientemente, una gran mayoría de compositores contemporáneos han decidido que lo espontáneo se aleja de la razón y no contiene las potencialidades de la obra determinada y completamente escrita. Este estigma circula hasta el día de hoy entre los

---

<sup>58</sup> Blum, S. (1998). Recognizing Improvisation. En B. Nettl y M. Russell (Eds). *In the Course of Performance. Studies in the World of Musical Improvisation*. Chicago: University of Chicago Press

<sup>59</sup> Nettl, M. R. y. B. (1998), Op. cit.

intérpretes de conservatorios quienes son entrenados en un sistema, casi en su totalidad, determinado y circunscrito al ámbito de la partitura musical y, dependiendo del continente donde se estudie, con limitado acceso a la música actual.

Si bien a mediados del siglo XX, la improvisación musical retoma un valor positivo en prácticas como el jazz y en algunas estéticas de la música contemporánea, es fundamental no olvidar su presencia ininterrumpida desde la antigüedad, tanto en cortes reales como en ámbitos populares, cuando se recompensaba a artistas que fueran capaces de improvisar poesía o música adecuada a las circunstancias, práctica que se vio coartada hacia finales del romanticismo y su herencia posterior.

La música del siglo XX ha logrado no sólo sanar una deuda histórica al reincorporar la riqueza de la indeterminación del contenido musical y de la forma abierta, sino además expandir sus alcances. La música contemporánea, en relación a las tipologías presentadas en el capítulo anterior, introdujo paulatinamente diferentes experiencias de apertura partiendo por la selectividad, la improvisación, la interpretación de signos y el azar. En esta investigación, ahondaremos en dos procesos que permiten la indeterminación como lo son la imitación en tiempo real y el juego, y como ellos afectan el rol del intérprete (extensible también al director), la planta de músicos (ubicación en el escenario) y de todos los elementos que intervienen en el montaje de una obra musical. Es una proposición compositiva que viene a ampliar el papel que juega el intérprete en el momento de la ejecución de la obra, ya que su partitura final se terminará de escribir sobre el escenario, cuando su audición sea desafiada a jugar o a imitar al otro o a lo otro, que puede ser su propia memoria. En este juego o imitación, la atención se traslada al acto auditivo en relación directa con la técnica propia del instrumento. Es así como, el intérprete se ve invitado a cumplir una doble función, el de ejecutar y el que tiene relación con su participación en los procesos indeterminados: imitar, jugar, improvisar, seleccionar e interpretar signos.

Las partituras involucradas en esta investigación sólo dan cuenta de las coordinaciones necesarias para poner en acción los procesos indeterminados a los cuales el intérprete deberá ingresar en su doble calidad de músico (tanto como instrumentista, como músico a partir de su audición) y de juez de asertividad, en el caso de que la obra o el

pasaje no cuente con director. En su calidad de músico, el intérprete deberá conjugar en tiempo real, su habilidad instrumental con su capacidad de distinguir auditivamente, parámetros musicales como alturas, intervalos y armónicos principalmente y, en forma secundaria, ritmos. En su calidad de árbitro, deberá juzgar la asertividad de una imitación o de un juego. En este caso, es el quien decidirá la ruta que toma la música después de enfrentarse a un desafío de escucha. Dentro de este rol, el intérprete se verá encarado continuamente a decidir si la imitación fue o no acertada, para lo cual la partitura le ofrecerá la opción del acierto o del error. Composicionalmente se han considerados las cuatro posibilidades de este actuar:

- El intérprete es consciente del éxito (éxito consciente)
- El intérprete es consciente del error (error consciente)
- El intérprete es consciente del éxito pero está equivocado (error inconsciente)
- El intérprete es consciente del error pero está equivocado (éxito inconsciente)

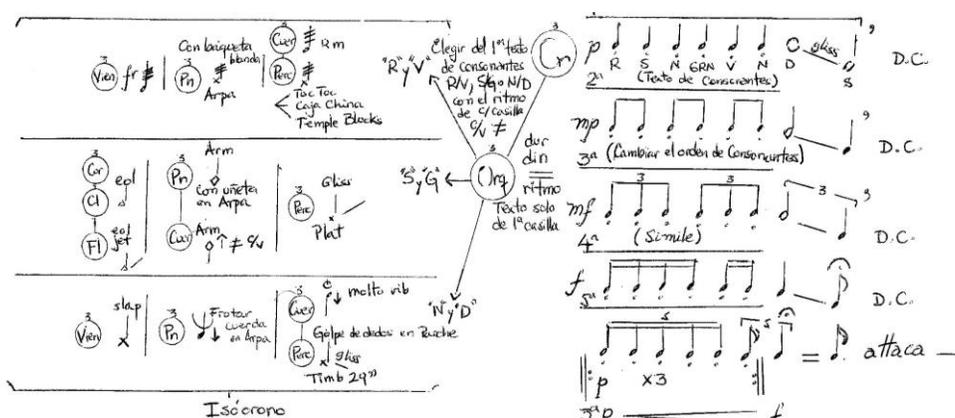
Cuando un compositor decide que el intérprete tome decisiones dentro de la obra, ya sea que imagine, improvise o sea parte de la creación, apelará a que éstas sean espontáneas, buscando en este factor de indeterminación una respuesta viva en la música como concepción propia de la obra. La elección por parte del intérprete debe ser decidida en el momento, es decir, de improviso. A esta característica transitoria y pasajera, se le ha unido, la noción de espontáneo, lo cual se define como aquello que no está sometido al control previo, sino que a la voluntad del momento.<sup>60</sup>

En las composiciones creadas en el marco de esta tesis, los intérpretes están expuestos durante la mayor parte de la obra al desafío de la escucha y a la voluntad de la elección. Ambas lo mantendrán en una conciencia activa, tanto volitiva como de la audición. En el caso de las decisiones que deben tomar, estas hacen posible la variación de las partes, desde caracteres, registros, instrumentación, timbres, entre tantos. Como ejemplo, a continuación se presentan algunas de las elecciones que los intérpretes deben decidir en el transcurso de la obra *Sócrates y el oráculo de Delfos*:

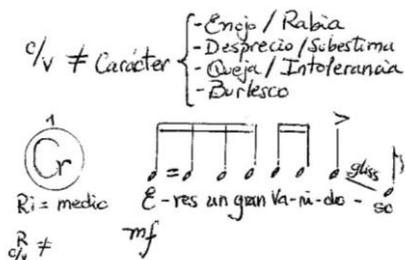
---

<sup>60</sup> BAILEY, D. *Improvisation. Its nature and practice in music*. London, Da Capo press, 1992. 146p.

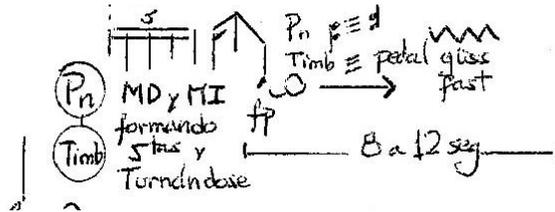
- En esta situación, los músicos elegirán dentro de parámetros definidos. Critón va pronunciando en distintos ritmos (cada vez más veloz) el texto de consonantes: “R – S – N – GRN – V – N – D – S”. Cada músico de la orquesta elige una consonante en cada retorno a estas casillas e irá tocando isócrono al cantante, con los sonidos asignados a la consonante elegida. Se han escogido técnicas extendidas para cada instrumento, de acuerdo a la sonoridad aproximativa de las consonantes. Para la “R” y la “V” corresponden frullatos de vientos, trémolos en arpa del piano, cuerdas y percusión. Para la “S” y la “G”, los instrumentos tocarán eólicos; el piano y cuerdas, armónicos, y la percusión, gliss de platillo. Por último para la “N” y la “D”, los vientos harán slap, el piano frotará una cuerda en el arpa, las cuerdas harán pizz bartok y la percusión, gliss con golpe de dedos en parche de timbal.



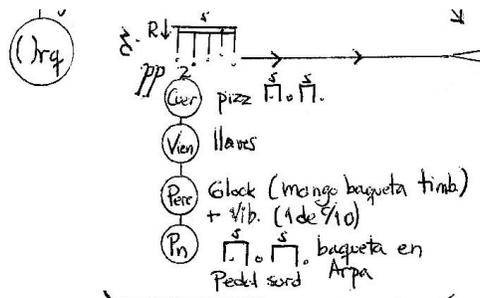
- Otra forma de elección, serán las alturas de un fragmento musical, o el carácter con que se cantará cada vez que se repita el mismo fragmento. Critón en este ejemplo, elige dentro del registro medio, el tono con que inicia el canto. En cada repetición se cambiará la altura del registro y se elegirá un carácter distinto entre los propuestos.



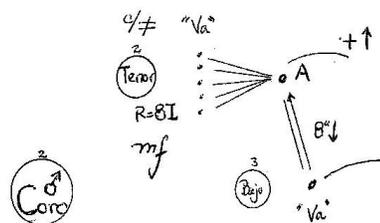
- En este pasaje el pianista toca en ritmo de quintillo y con ambas manos, intervalos de quintas con un gesto melódico que emula al del cantante, pero al doble de rápido. Además de elegir libremente las alturas, elige la naturaleza de las quintas (justas, disminuidas o aumentadas)



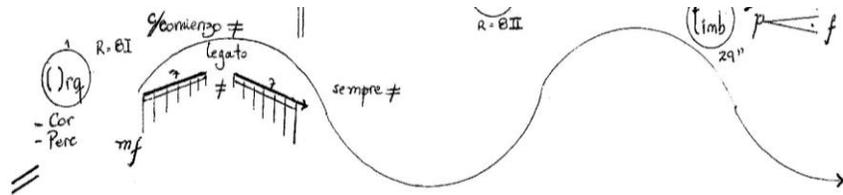
- Aquí los instrumentos de la orquesta toman decisiones ante elecciones rítmicas o de variación instrumental. Las Cuerdas y el Piano decidirán entre dos formas de tocar un quintillo y el Percusionista tocando el glockenspiel, decidirá en que momento tocar el vibráfono.



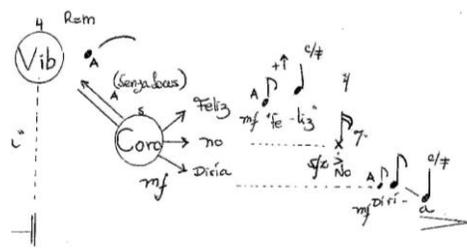
- Cada corista tenor elige un sonido libremente dentro del registro definido. Inmediatamente después de cantar, se busca grupalmente un unísono.



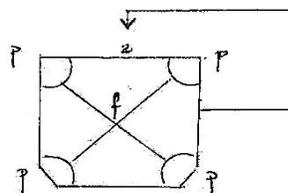
- La orquesta elige las alturas por las cuales pasará el septillo, el cual se pide que sea siempre distinto, dentro del registro pedido.



- El coro elige del texto recién dicho por Sócrates, una de las tres palabras de su frase "Feliz, no diría". Tomando como nota de partida la imitada del vibráfono y luego desarrollando un intervalo distinto, en el caso de los grupos "Feliz" y "diría".

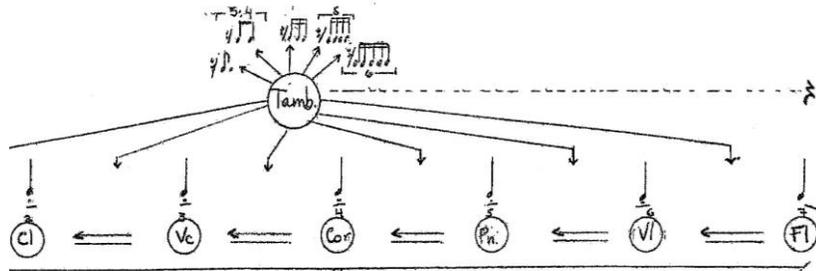


- Aquí los grupos corales deciden pasar por el centro del escenario, aumentando su dinámica, siendo imitados por la orquesta.



e/grupo de la mano,  
circula por la  
periferia del escenario  
cantando en piano.  
Alternadamente cruzan  
en diagonal el  
centro creciendo a f

- Como último ejemplo, en este pasaje se evidencia como el percusionista decide que ritmos usar entre cada instrumento que se imita. Su decisión definirá el ritmo final del pasaje.



**Parte IV**

**ANÁLISIS DE OBRAS DIÁLOGO-ESCUCHA**

## Parte IV

### ANÁLISIS DE OBRAS DIÁLOGO-ESCUCHA

#### 4.1. REFLEXIONES ENTORNO AL ANÁLISIS DEL JUEGO Y LA IMITACION

*Diálogo representa un modo de enfrentar en común, problemas que emergen en medio de las dificultades de la vida; ¡un alto! En el quehacer rutinario, con intención de volver a él, pero vivificado o hecho más efectivo justo en virtud de la conducta dialogante: vivificada la rutina pública, por ejemplo, en virtud del diálogo que Sócrates entabla con sus conciudadanos; la rutina familiar, en virtud del diálogo a que hemos hecho referencia.*

**H. Giannini**

Se han elegido para el apartado del análisis, tres de diecinueve obras compuestas para esta investigación. A pesar, de que en los capítulos anteriores ya se han abordado aspectos esenciales de cada composición en lo que respecta a la imitación, el juego y la asertividad, en este acápite, se desarrollará una observación musical más profunda de ellas, que de cuenta del análisis interpretativo en las dos primeras, *Mère-Lien* y *En ritos Ba*, y del análisis más descriptivo en la tercera, *La razón heroica. Sócrates y el oráculo de Delfos*. Se debe advertir preliminarmente, que existe una brecha insuperable entre el análisis de una obra determinada con respecto a otro de una obra abierta, en virtud de las múltiples contingencias de posibles combinatorias y la inviabilidad de clasificación de algo que, a priori, se desconoce como se consumará. Cabe subrayar, que en muchos casos, es utópico un análisis diferente para cada variante, siendo más verosímil y beneficioso, analizar una tendencia.

Me permitiré una desviación dentro del estilo impersonal del lenguaje académico, para recordar las palabras y la experiencia, que durante mi paso por la universidad, nos brindó un curso extraprogramático a la formación musical, llamado: Dibujo y forma. Particularmente, me resulta imposible olvidar el día en que el profesor nos instó a dibujar a una modelo que cambiaba cada 5 minutos de posición. Boceto a boceto, el maestro acertaba el tiempo de pose. Ya en los últimos momentos de la clase, se nos exigía, no con menor

urgencia, dibujar con pinceladas de extracto de nogal, posturas de menos de un minuto. El desafío capital, era captar lo esencial, el mensaje, el sentido, casi en un par de líneas matrices. Cuando salí de aquel salón, sentí que había adquirido una de las principales herramientas para desarrollar la mirada analítica, no sólo en la música, sino que aplicable a un sinnúmero de coyunturas.

Concibiendo que hay fuerzas primordiales de cada trozo musical que imbricadamente sostienen y dan proyección ideológica a su todo, las obras indeterminadas justamente obtienen parte de esas energías gracias a factores, además de los que atañen al análisis musical tradicional, que habitan (por no decir se exilian) fuera del pentagrama y, en este particular caso, son derivados de la escucha, que la retroalimentan y, a la vez, le otorgan elementos intangibles a la hora de escriturar su análisis, como los son la proximidad, la espontaneidad, el riesgo y el placer lúdico en el transcurso de una obra, entre otras.

Si, según Chesterton, *todo argot es metáfora y toda metáfora es poesía*, el ritual azteca de la extirpación del corazón de una obra musical, nos puede llevar a desestimar lo trivial y a develar las ilaciones vitales que sustentan y equilibran al duopolio sentido-estructura, es decir, aquello que irriga y confiere un rostro a la obra, desde la cohesión más inmediata entre sus motivos o pasajes, hasta la más remota producto de sus procesos. Más allá de adherir a un pensamiento estructural que gobierna a algunas metodologías analíticas, privativo de un período socio-cultural y por cierto musical, la idea de este capítulo es no dejar de atender también, a aquellos aspectos inconmensurables que tienen directa relación con la imitación y el juego, objetivos de fondo de esta investigación, aunque su aproximación sólo sea, en muchos casos, descriptiva o poética.

En las dos primeras obras a examinar, *Mère-Lien* y *En ritos Ba*, se privilegiará un análisis interpretativo que irá de lo general a lo particular, siempre manteniendo una retrospectiva conexión medular. En la obra *La razón heroica. Sócrates y el oráculo de Delfos* (primera versión), se privilegiará un análisis más descriptivo, ciertamente para dar testimonio de todas las particularidades que se desprenden a partir del impacto de la indeterminación en el contenido musical. De este teatro musical se analizará la escena tres del acto primero. La elección de estas tres obras como elementos de análisis pasa

precisamente por contar con registros audiovisuales de cada una de ellas, donde se puede constatar, además del accionar musical, los aspectos escénicos que cobran vital importancia en estas obras.

De la obra *Mère-Lien* se posee la grabación de un ensayo, donde participan dos estudiantes de niveles equivalentes a los primeros años de canto (estudios no regulares) y un percusionista amateur. La obra *En ritos Ba*, se grabó durante el primer Festival Diálogo-Escucha que se llevó a cabo, en una residencia artística en la ciudad de Villarrica a la cual fui invitado, en el sur de Chile en junio del 2018. Para su estreno, coexistieron tres niveles de músicos: profesional, semiprofesional y amateur. El ensayo de la escena tres del primer acto de *Sócrates y el oráculo de Delfos*, se registró con estudiantes y profesores de la escuela de música Educanto del sur de Chile, además del profesor del taller de teatro de la escuela.

#### 4.1.1. Problemáticas y soluciones

Como preámbulo a este tema se citará a Sócrates, quien señala, en la Apología que escribiera su discípulo Platón sobre su peculiar forma de filosofar, que el no saber es natural, como lo es la ignorancia en los niños, en cambio, no saber que no se sabe, viene a ser el peor mal para el hombre, la arrogancia más perjudicial<sup>61</sup>. Esta advertencia más allá de inhibir la búsqueda, la potencia. Se formalizarán en este apartado, todas las problemáticas que han surgido y también, si a la fecha de la escritura de esta tesis, se han encontrado soluciones viables.

En el plan de estrenos previstos para este estudio, hubo muchas veces que virar el timón, volver a reescribir o simplemente crear una obra nueva. Desde un comienzo, saltaron a la vista sus limitaciones tanto desde el área técnica del oficio, como de los

---

<sup>61</sup> Giannini, H. Breve historia de la filosofía. Edit. Catalonia, Stgo de Chile, 2005.

requerimientos a la escucha en su práctica, con las cuales hubo que batallar más arduamente. Muchas veces, la principal señal de los inconvenientes, provenía de los mismos intérpretes, sean amateurs o profesionales, cuyas críticas se atendieron asiduamente, ya que son ellos quienes finalmente hacen fidedigna la obra y esta exploración. En un sentido opuesto, se puede aseverar que se tornaría casi imposible la convivencia compositor-intérprete, si no se avanza en un camino unívoco o por lo menos en complicidad artística, sobretodo teniendo en cuenta la subjetividad que implican los tratamientos relacionados a la escucha.

En orden de aparición temporal y no de resistencia o reinterpretación compositiva, los problemas que se hicieron latentes fueron:

- Escritura y nomenclatura
- Atención a la escucha y al acto volitivo
- Niveles de dominio: el amateurs y el profesional
- Plantas de ubicación y escena
- Los jueces de asertividad y la dirección

#### 4.1.1.1. Escritura y nomenclatura

En todas las obras de esta tesis, una problemática que es importante formalizar y que a pesar de ir mejorando en su inmediatez y claridad, aun constituye una reticencia por parte de los músicos, es el de la escritura y la nomenclatura peculiar que se ha definido para sus partituras. Abunda la evidencia, que la escritura musical nunca ha sido absoluta y que ha experimentado un sin fin de cambios a lo largo de su historia, lo que se ha visto además, profundizado en la música contemporánea del siglo XX y XXI, tanto por el uso de técnicas extendidas, como por la apertura de la forma y la música electroacústica. Para cada compositor que ha querido expresar algo nuevo, las herramientas tradicionales a su época han constituido una incomodidad y muchas veces una pesadilla, teniendo que sortearlas, ya

sea mutando su nomenclatura o creando directamente una nueva. Este es el caso de las partituras de las obras de esta investigación. Lo indeterminado no tiene cabida en lo determinado, sino cuando abre una brecha en la tradición. La expresión de una obra abierta entrará necesariamente en crisis con su forma escritural, sobretodo en el caso particular de las obras diálogo-escucha que plantean una relación poco explorada en el ámbito de la imitación y el juego en tiempo real, a través de la audición y su dominio.

Ejemplos de partituras de las obras en cuestión:

Acto I Escena 1 Opera Ajedrez

Carácter de tecto

1º peón blanco  
Tercera peón blanco (1 palabra)  
negro + carácter de tecto

1º silaba  
2º sil.  
3º sil.  
4º sil.  
5º sil.

Partitura ópera Ajedrez

Partitura Mientras elige

El buen pedico dor  
es el que si  
gusas pto pos por cepas

Partitura Espejismos

Affricación: ↑ D# G# G# C# E

Dux = 1 D  
Dux = 2 C D  
Dux = 2 C D

Staccato S.T.  
legato S.P.  
Staccato S.T.

Partitura Conson

	*m*	*R*	*S*	*J*
1				
2				
3				
4				

Partitura Beafonía

Re: M D B I

ord ~ cal ~

ord ~ cal ~

f = mp f mp sf p

Partitura Bordeaux

~ 40-60 pulso casicon tr pmo x(2)

legato

T° ≠ %/m ≠ #  
≠ T° %/v

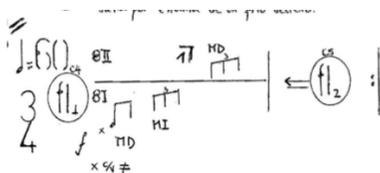
+ Correo: %/v un gesto de mano

Partitura Teatro Musical Likarayen

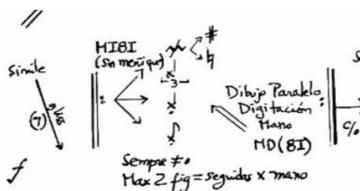
Partitura Creakitas

Como se observa ya desde su mera apariencia, al carecer las obras de una linealidad temporal de exactitud continua y metrificada, considerando los tiempos relativos a la toma de conciencia de la escucha y del acto volitivo, y por otra parte, al desconocerse las alturas precisas de las notas, que en su mayoría decidirán los intérpretes y luego serán imitadas por otros, el pentagrama se torna completamente insuficiente y fútil en la gran mayoría de los casos. A partir de esta evidencia, se hace ineludible una escritura y una nomenclatura nueva, lo más cercana a la tradicional pero que permita la expresión exacta de lo que demanda. Las obras diálogo-escucha funcionan principalmente como pasajes de momentos rítmicamente estables que se interrumpen, con cierta periodicidad, con cada nueva indeterminación (sobretudo por imitación y juego, cuando la asertividad se hace presente), entrando en un lapso de senza misura para considerar la acción de escuchar, jugar o coordinarse entre los intérpretes, siendo la misma acción la que da el vamos o consensua su final. Se concebirá la escritura como el proceso macro de la grafía musical en relación a la idea, desde sus concepciones en bosquejos hasta su ordenamiento entre lo vertical y lo horizontal y que de cuenta con rigurosidad, pero al mismo tiempo con efectividad, de la transmisión del imaginario de un lenguaje musical, siendo la partitura sólo la parte final de este proceso. Por otra parte, la nomenclatura especificará los símbolos, nuevos o variados, con los cuales se construirá esta nueva partitura. Los signos más primordiales y que dieron origen a las primeras obras son los que definen la imitación, la selectividad y la asertividad:

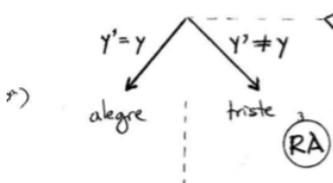
- La imitación



- La selectividad



- La asertividad



Las obras son acompañadas por una hoja de signos y muchas veces sus instrucciones y detalles, se vuelven a explicar en la partitura:

## SIGNOS Operci Ajedrez

<p>Ⓛ : Cuadro I, II, III</p> <p>Ⓜ → Momento</p> <p>Ⓥ/Ⓩ : Instrumento Vz = voz Piano Piano</p> <p>RI → Registro inicial</p> <p>R+↑ Registro más agudo</p> <p>RBI Registro 1<sup>a</sup> octava</p> <p>R↓RF Registro grave y agudo</p> <p>↔ Elegir (entre)</p> <p>↑ Incluir</p>	<p>ZHb, Zb : Nota + Z tripletonal, bend. breccadas, metronoma, doble sostenida y triple sostenida</p> <p>Zh, Z#, Z* : Z*#</p> <p>1<sup>a</sup> → 1<sup>a</sup> vez in a</p> <p>2<sup>a</sup> ↗ 2<sup>a</sup> vez agú sistema</p> <p>↑+↑ Nota más aguda senyn hecos</p> <p>6<sup>a</sup> [eij] 6<sup>a</sup> repetición</p> <p>→ Imitar Ritmo de RF</p>	<p>↓ ↑ ↓ : Tornar arriba y abajo (agudo-grave)</p> <p>△    : Cuando la respiración se acaba</p> <p>Ac. de Z+ : Acorde de 2 notas</p> <p>y=+z : Nota y<sup>+</sup> es más aguda que nota "z"</p> <p>≠ √ : Distinto para todos</p> <p>↑ ↓ : Arpeggio notas hacia lo agudo</p>
---	--	---

Textos Pizcus Ajedrez

### Nomenclatura ópera Ajedrez

Esta condición de “no habitual”, que provoca cierta incomprensión de la escritura por parte de los intérpretes, hizo desarrollar más acuciosamente el apartado de la nomenclatura en cada obra, a pesar de que hasta el día de hoy, la praxis más efectiva de poner en marcha el ensayo de las obras, es a través del proceso verbal. Esta vuelta preceptiva a la oralidad, agrega una reminiscencia de pretéritas tradiciones, donde el traspaso del conocimiento musical se realizaba como una práctica oral, motivación que no deja de otorgarle al aprendizaje de las obras, un componente de proximidad inesperado en su concepción. La complicidad que se va entramando entre compositor e intérprete en la necesidad de transmitir la composición, desde su trayectoria a los signos más pequeños, ya otorga un punto de encuentro social y humano que brinda mayor calidez a los ensayos.

Las obras diálogo-escucha están divididas por cuadros, sean con o sin escena. Lo anterior se debe a que el sólo hecho de escucharse, imitarse o jugar, conlleva una cualidad histriónica y dramática. Es por esta particular gestualidad que incluso afecta la ubicación y posición de los intérpretes en el escenario, que en forma natural, la música es dividida en representaciones de algo particular. Así, cada cuadro se relaciona al proceso que ha generado su musicalidad. Una vez que se cambia el tratamiento y la noción musical que de él emergió, cambia el cuadro.

Si bien, la exploración exhaustiva de una escritura y nomenclatura nueva, amerita una investigación mucho más profunda, se deja constancia que la escritura debe desarrollarse en lealtad a la transmisión más precisa de un lenguaje. Las trabas que genera y que han generado en la historia de su evolución, y sobretodo en la particular relación que se genera con los intérpretes, propende a una continua revisión y mejora del oficio compositional. Por esta especial condición, cabe colegir la renuncia momentánea a la exportación y montaje de estas obras, sin la asistencia del compositor.

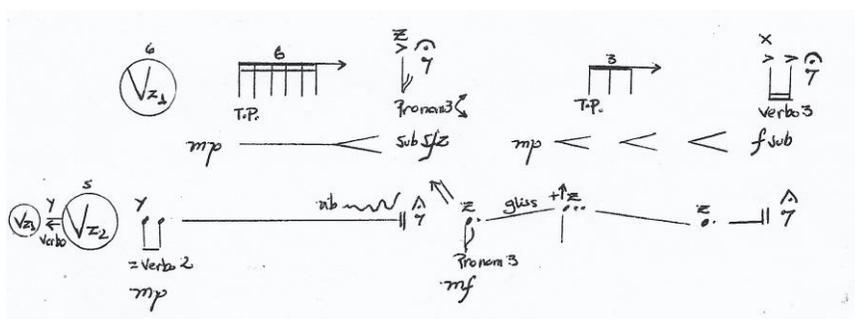
#### 4.1.1.2. Atención a la escucha y al acto volitivo

Esta singularidad al interior de las obras expuestas, es parte de la experiencia de todas las músicas, pero que no obstante, se diferencia al tipo de escucha y volición que en estas se lleva a cabo. En la música determinada de tradición escrita se puede verificar, que la escucha al momento del concierto, se presenta para la sincronización temporal y para mantener la afinación grupal, siempre atada a la partitura como fuente de decodificación. La acción volitiva en tiempo real se supedita a seguir al director y/o a atenerse a lo escrito. En otras experiencias como el jazz, la partitura será un soporte standard y la improvisación se constituirá en la atención especial de los músicos, atendiendo desde sus decisiones (acciones volitivas) de desarrollo improvisativo, hasta la escucha atenta de las armonías y sus progresiones. En las obras de esta tesis, la escucha y el acto de decidir serán tan importantes como la partitura, ya que de ellos dependerá que funcione la indeterminación de la obra. Se expondrán a continuación, algunos ejemplos:

The image shows a handwritten musical score for guitar. It includes a staff with notes, a guitar diagram with fret numbers (1st to 5th), and various performance instructions such as 'staccato', 'Dux', 'Cresc', and 'p cresc...'. The score is marked with 'G' at the beginning and 'VI' at the end, and includes a tempo marking '20 a 40 seg.'.

*Espejsmos para guitarra*

En el cuadro 6 de la obra *Espejismos*, el guitarrista debe interpretar el signo dibujado entre los espacios 1 y 4 y luego transportarlo a los espacios 7 y 11. Esta acción volitiva de decidir una trayectoria, para luego, a través de la memoria de la digitación (imitación de su propio accionar), y de la escucha, poder transportarlo, es una atención que le deparará sorpresa y concentración. Se ha escrito una versión plausible al costado derecho de la partitura, sin embargo, en la práctica de otras obras, ha devenido, ya sea por facilidad o por seguridad, en placebo para el intérprete, quien termina a menudo evadiendo el desafío imaginativo y volitivo de la composición, rindiéndose a la versión determinada.



*Rismos Política, para dos voces iguales*

En este pasaje de *Rismos Política*, la voz 1 debe elegir, después de leer un texto en seisillos, una nota z, y cantarla eligiendo un pronombre personal. Ese pronombre y esa altura serán imitadas por la voz 2. Acá se coteja claramente, la atención particular que debe propugnar el intérprete en la elección de un pronombre y una altura, mientras se está realizando la acción de leer. Esta concentración extra a la que ya demanda la lectura en seisillo, genera algún nivel de desconcierto, recomendándose ensayar múltiples posibilidades de lo mismo. Por otra parte, la voz 2, mientras mantiene la nota después de las dos corcheas, para cadenciar el gesto con vibrato, estará completamente atenta a la información que vendrá de la voz 1, en cuanto al pronombre y la altura, ya que justamente es lo que necesita para desarrollar la otra mitad de esta frase.

Rismos Política, cuadro 2

En el caso del cuadro 2 de *Rismos Política*, queda en evidencia toda la atención que el intérprete debe prestar a la toma de decisiones (elegir un pronombre y jugar al piedra, papel o tijera), al resultado (saber quien gana y que significa), a la imitación (canon en el caso de perder) o improvisación de alturas en los ritmos propuestos (en el caso de ganar).

Esta nueva atención a la que invitan estas obras, por cierto que tienen un límite, el cual corresponde a las capacidades de coordinación de los intérpretes en tiempo real. Sin ser el objetivo la complejidad, en muchas obras se buscan elementos expresivos a la música y la escena en la suma de coordinaciones y concentraciones por parte del intérprete. Esta situación sólo se torna problemática, cuando el intérprete se ve superado por el desafío, ya sea por simultaneidad o por dominio musical. En el siguiente ejemplo de la ópera *Ajedrez*, se reta al cantante, a tomar la nota que el pianista ha elegido entre tres opciones y a partir de esa nota, cantar en un ritmo definido, los intervalos ya fijados.

Opera Ajedrez, Escena 2, Cuadro 1'

#### 4.1.1.3. Niveles de dominio: el amateur y el profesional

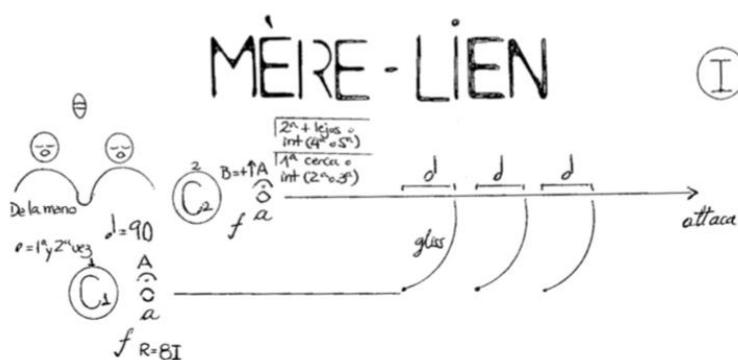
En la Región de Los Lagos, al sur de Chile donde residía hasta hace un año, no existían y no existen aun, conservatorios, por lo que hay una escasez casi absoluta de músicos profesionales, razón por la cual debí recurrir a intérpretes cercanos, amateurs y semiprofesionales en su mayoría, para realizar tanto el ensayo, como la grabación y el estreno de varias obras de esta tesis. Esta condición me llevó a reflexionar, al poco andar, sobre el paradigma a la cual muchas veces, adhiere la música contemporánea, en el fenómeno de la complejidad y la inevitable especialización, lo que desencadena no sólo que esta música sea interpretada por expertos favoreciendo la tonalidad geográfica (hacinamiento de los expertos en las capitales urbanas), sino que también, a mi parecer, sólo un público especializado se anima a escucharla. Pierre Boulez, interrogado por un periodista, si su música es elitista, responde “mi música es elitista, pero yo quiero que esa elite sea la más grande posible”<sup>62</sup> (*la traducción pertenece al autor*). Esta condición y la privación de una literatura contemporánea para amateurs, me llevó durante la composición de las obras a considerar una mayor accesibilidad por parte de intérpretes sin formación completa o sin especialización en música actual, lo que junto a otras experiencias (talleres destinados a distintos grupos como orquestas, universidades, colegios, etc.), abrió una veta pedagógica de la aplicación de los resultados de esta investigación. La pregunta de fondo era: ¿Es necesario que la composición contemporánea sea compleja para que sea validada y aceptada por el oficialismo institucionalizado de los músicos actuales?, ¿Qué llevó a la música a esta condición unívoca?.

Me permitiré otro paréntesis para revelar que ha habitado en mi, desde el momento en que descubrí la música contemporánea, una reflexión subjetiva y personal si se quiere, en relación con la proximidad de esta expresión con algunos conceptos como el existencialismo, la trascendencia, la fatalidad y al mismo tiempo con una cierta lejanía de lo lúdico, de la danza y de las expresiones de cariño. Esta suma de reflexiones están presentes cada vez que me he dispuesto a un nuevo desafío compositivo, sin dejar de preguntarme

---

<sup>62</sup> Citado en el artículo *Hommage à Pierre Boulez, l'homme moderne de la musique classique* <http://www.clique.tv/pierre-boulez/>

por quiénes interpretarán la obra y para quiénes. Como ejemplo, cabe revelar, que una de las primeras sorpresas al respecto, aconteció con *Mère-Lien*, para dos cantantes con voces semejantes y un percusionista amateur. La obra sólo se ensayó durante un día previo a la grabación, constituyéndose en el primer espaldarazo al convencimiento, que ha crecido de obra en obra, de que es posible concebir una música contemporánea en forma simple, que pueda ser interpretada por músicos amateurs y que no guarde para ello, relaciones con el pasado tonal o modal, sino que cuente con su propio sistema de expresión.



*Mère-Lien, para dos cantantes y percusión*

En cada experiencia de montaje de las obras, se vuelve a repetir con insistencia y siempre en relación al nivel al que está dirigida (si es para amateurs o profesionales), la idea de que para que se pueda expresar mejor la creatividad, *a menor cantidad de ensayos, mejor resulta la obra*. Lo anterior, que parece atentar contra la usanza de la práctica profesional de la música, como ya se explicó anteriormente, guarda relación con la forma que tenemos los músicos y los humanos, de memorizar un patrón cada vez que se repite con insistencia algo.

Si bien se han escrito, en el marco de esta tesis, diversas composiciones para ser interpretadas por amateurs y profesionales, también existen algunas que están mayormente dirigidas a uno u otro grupo. La diferencia siempre será el nivel de desafío al dominio de la escucha y de la formación musical con la que cuente el intérprete. En los últimos dos ejemplos expuestos, podemos ver una gran brecha entre la ópera *Ajedrez* y la obra *Mère-*

*Lien*. En Ajedrez, el cantante debe contar con un importante dominio de los intervalos. En *Mère-Lien*, en cambio, es una obra que es más simple y puede ser realizada por ambos niveles de dominio.

A modo de ejemplificar la tendencia de las obras en este aspecto, se expresará en una tabla aproximativa de los dominios necesarios para interpretar cada una de las obras vinculados a esta tesis. Se han elegido tres categorías: amateurs, semiprofesional (con estudios formales pero sin terminar o nivel semejante) y profesionales. La Tabla también expresa si la obra puede ser interpretada por músicos que pertenezcan sólo a una categoría (sólo), o si la obra permite combinar distintas categorías entre si (Junto a).

<b>Tabla aproximativa de los niveles de dominio en las obras de esta tesis</b>						
	<b>AMATEURS</b>		<b>SEMI PROFESIONAL</b>		<b>PROFESIONAL</b>	
	<b>Sólo</b>	<b>Junto a</b>	<b>Sólo</b>	<b>Junto a</b>	<b>Sólo</b>	<b>Junto a</b>
Teatro M Sócrates		X	X	X	X	X
Teatro M Rismos			X	X	X	X
Opera Ajedrez					X	
Opera RA		X	X	X	X	X
Viol			X	X	X	X
En ritos ba		X	X	X	X	X
Cuatro estaciones		X	X	X	X	X
Bordeaux	X	X	X	X	X	X
Espejsmos					X	
Cholarm	X	X	X	X	X	X
Conson	X		X		X	
Likarayen	X	X	X	X	X	X
Ra cuarteto fl	X	X	X	X	X	X
Pitchio					X	
Beafonía			X		X	
Villan Ray	X	X	X	X	X	X
Mère-Lien	X	X	X	X	X	X
Mientras Elige		X	X	X	X	X
Creakitas	X	X	X	X	X	X

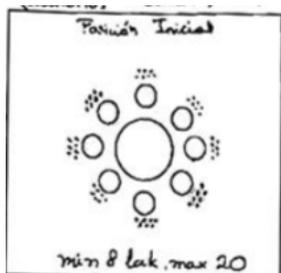
Los resultados demuestran que 13 de 19 obras, es posible realizarlas combinando distintas categorías entre amateurs y semiprofesionales o profesionales, y 16 de 19 obras, donde pueden participar, ya sea solos o con otros, los intérpretes de la categoría semiprofesional. Por último, cabe señalar que una vez que apareció la problemática de los niveles de dominio, fue más simple definir al grupo de intérpretes al cual orientarlas. Se debe dejar establecido, que en la experiencia de tres años de ensayos y estrenos (2016 al 2018), la disposición a trabajar abiertamente en estas composiciones se da mayormente por parte de los amateurs y de los semiprofesionales que de los profesionales, aunque esto signifique muchas veces el doble o el triple de horas de trabajo y el resultado padezca de la pulcritud que un profesional puede otorgar.

#### 4.1.1.4. Plantas de ubicación y escena

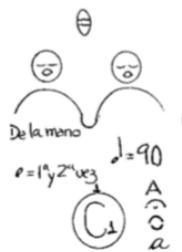
Al incluir la escucha en la composición definiendo procesos de indeterminación, se debe sopesar sobre las coordinaciones de posición y ubicación de los músicos en el escenario. Por otra parte, cuando la obra incluye escena, es menester analizar con mayor rigurosidad cada uno de estos aspectos, debido principalmente a la necesidad de escucharse por parte de todos los músicos, dependiendo de esta acción, el continuo diálogo musical.

Si bien la cercanía entre los intérpretes es un elemento clave, también lo es su posición. Sin existir una filosofía acusmática, se plantean posturas donde los intérpretes no tengan contacto visual (excepto los cantantes), para que en la imitación o juegos musicales, no intervenga, involuntariamente, la vista en las decisiones que tome cada músico. Por lo anterior se han dispuesto distintas plantas de ubicación y posición dependiendo de la obra.

## Ejemplos de ubicación cercana que permiten la escucha



Creakitas, para Tropa de lakitas y percusión



Mère-Lien, cuadro I

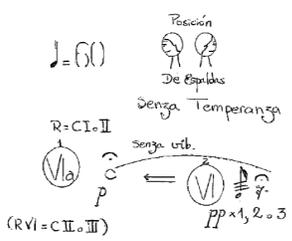


Mère-Lien, cuadro III

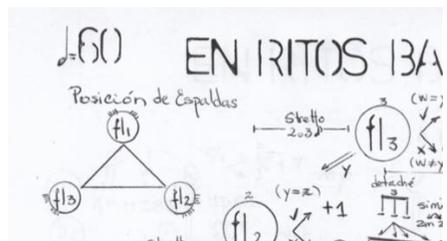
En las tres imágenes anteriores, se aprecia el requerimiento específico de una posición que permita una mejor atención a la escucha. En el caso de *Mère-Lien* cuadro 3, además de lo ya dicho, la posición de enfrentarse faculta la acción del juego, sumando factores escénicos a la obra, ganando en dramatismo.

Sin ser una problemática seria, este aspecto no puede pasar desatendido desde la composición, ya que un mejor campo de audición sólo traerá beneficios a la calidad de la obra.

## Ejemplos de ubicación cercana y posición que no permita la visión de la digitación



Viol, para violín y viola



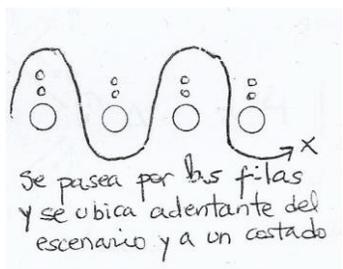
En ritos Ba, para trío de flautas traversas



Villan Ray, para dúo de Cl y Ensemble de Fl

En estos ejemplos se ha solicitado a los intérpretes que, además de permanecer cercanos, no exista contacto visual, impidiendo que la escucha se traslade al sentido de la visión al momento de tener que imitar. Hay que aclarar, que en la obra *En ritos Ba*, los flautistas se sentían muy incómodos al no mirarse y no poder darse las entradas. Lo anterior se aduce a que existieron sólo dos ensayos antes de la presentación. No obstante, se ha considerado este aspecto para una próxima presentación, recomendando como solución, ubicar a los intérpretes de frente pero a una distancia mayor que la propuesta inicialmente, y que a la vez, les permita escucharse. La praxis de su estreno también probó que es muy difícil, en un ambiente de concierto, tratar de observar la digitación del otro, debido a que un cúmulo de sucesos van pasando simultánea y rápidamente. En el caso de la obra *Viol*, aunque aun no se ha estrenado, se cuenta con una referencia para las entradas, ya que ambos músicos mantienen cierto contacto entre sus cuerpos en la zona de la espalda, por lo que podrían ser perfectamente sentidas, las respiraciones y los alzares. Una última alternativa que se guarda en maqueta para alguna obra que lo amerite, es separar a los músicos con una tela delgada pero que impida la observación.

#### Ejemplos de plantas de ubicación en obras con escena



*Bordeaux, para Coro o quinteto vocal*



*Teatro Musical, Sócrates y el oráculo de la Escucha*

Cuando se trata de una obra con mayor aspecto escénico, como algunas de las que se han compuesto para este doctorado, se debe calcular muy bien las distancias y el tipo de coordinaciones a realizar para que el campo de escucha sea el adecuado. En principio se descartará la idea de foso y se intentará, en lo posible, que los músicos se ubiquen todos juntos como en el Teatro musical *Sócrates* (segunda versión), donde están todos sobre el escenario. Se han dispuesto en esta obra tarimas donde se posicionan ascendentemente el

ensamble de flautas (costado izquierdo y adelante del escenario), en línea con el ensamble de guitarras (costado derecho). Atrás, al límite del escenario, el cual debe tener una profundidad que posibilite la escucha, se encuentra el percusionista. El coro se ubica en las tarimas traseras y en el escenario. Los cantantes y el actor se desplazan sólo en el escenario. Cabe señalar, que para esta composición, se probaron distintas ubicaciones de los músicos, siendo la que se presenta, la que mejor funcionó. En la escena 1 del acto II, los flautistas percuten (con instrumentos accesorios de percusión de metal) en los tiempos 4 y 5 del 5/4 uno de los ritmos propuestos en relación a la cantidad de guitarras que no logran encontrar el unísono de la guitarra 1. Tantos en los ensayos, como en la presentación, los flautistas argumentaron que su apreciación era aproximativa ya que la distancia y la polifonía no permitía estar 100% seguros de su escucha, excepto cuando todas las guitarras hacen el unísono. Este aspecto no perjudica la composición, ya que además de ser un elemento secundario, la exactitud o la incertitud, no arroja cambios fundamentales.

Handwritten musical score for a scene in Act II. The score is written on a staff with a 5/4 time signature. It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A legend at the bottom left identifies five percussion instruments: 1 = Triángulo, 2 = Metalofono, 3 = Koli-mba, 4 = Cristales, and 5 = Tandero. The score also includes a list of instruments and their parts: Fl (Flute), Instr Perc Metal (Instrument Percussion Metal), and Perc (Percussion). The score is marked with 'S(1)' and 'Parrafo 1' at the beginning. There are also some handwritten notes and markings throughout the score, including 'Nº 6', 'Escrita', 'simile', 'Cil. oltava', 'bassa', 'Plat', and 'f'.

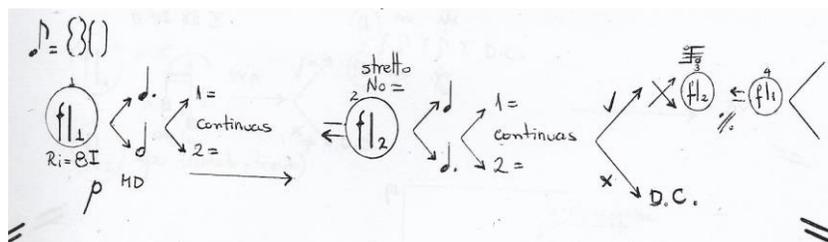
*Teatro Musical, Sócrates y el oráculo de la Escucha, escena 1 acto II*

La ubicación y posición de los músicos en el escenario, es una preocupación continua dentro de la composición, así como también, las plantas de movimiento y el tipo de sala, ya que como se ha dicho, siempre debe considerarse el campo de audición de los intérpretes entre si.

#### 4.1.1.5. Los jueces de asertividad y la dirección

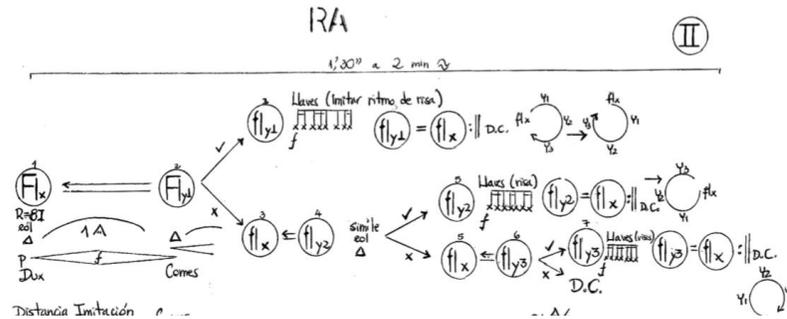
El término juez, que parece tan ajeno a la música, cobra paradójicamente sentido en las obras de esta tesis, pero al mismo tiempo manifiesta algunas problemáticas a resolver. Juez será quien deba resolver si la imitación es acertada o errada, ante los momentos de asertividad planteados por los juegos de competencia. La problemática surge en la posible incertidumbre que puede sentir el intérprete, a lo cual se aconseja, ante esta disyuntiva, seleccionar libremente uno de los dos caminos, para no detener la obra. Lo mismo ocurre cuando hay un director, quien debe decidir una opción en caso de inseguridad de la respuesta correcta. Se debe connotar, que la composición contempla los cuatro niveles de respuesta y conciencia de ella, es decir, que si la elección no es la correcta, también se ha diseñado un camino musical para esta opción. Se recordará que los resultados posibles como caminos musicales diferentes son: el éxito consciente, el error consciente, el éxito equivocado (error inconsciente) y el error equivocado (el éxito inconsciente), por lo que, el intérprete debe saber que el único verdadero error para la obra, es paradójicamente, no atreverse a errar. En la práctica, esto no ha resultado ser un gran inconveniente, presentándose mayormente entre los músicos amateurs, durante los primeros ensayos.

El juez de asertividad podrá ser el mismo intérprete o un director general. Hay obras como el Teatro Musical *Sócrates*, donde se dan al mismo tiempo las dos direcciones, debido a que el director atiende los procesos generales de asertividad y algunos intérpretes los procesos de dirección parcial.



*Cholarm, para dos flautas traversas*

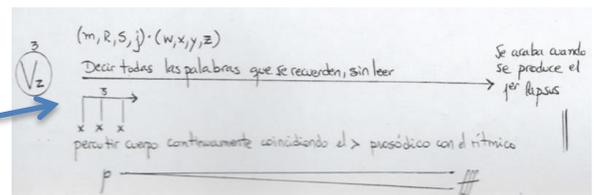
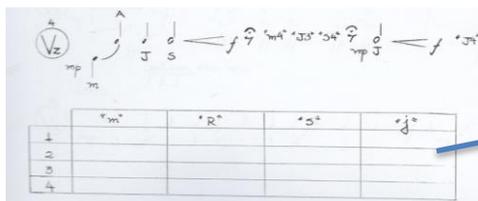
En obras como *Cholarm*, los flautistas esperan el unísono para cambiar de roles. En este caso, la identificación que dos flautas están tocando la misma nota, en duraciones relativamente largas, es una escucha que realizará el flautista que imita, como juez de asertividad.



RA, para cuarteto de flautas traversas

En el cuarteto de flautas RA, quien imita en este caso Fl y1, es quien jugará el rol de juez para el acierto, simultáneamente la Flx atenderá el juicio del error, ya sea por la escucha o por la no reacción de Fly1. Es fundamental revelar, que en la praxis, este problema se presenta en los primeros ensayos, mientras se habitúan los intérpretes al sistema de escucha propuesta. Como solución macro, en los casos que este aspecto manifieste un error continuo en los intérpretes, se establece una dirección externa.

En los solos, el proceso que más se acerca a esta situación es en el desafío de la memoria, como una imitación de si mismo. En *Conson*, el intérprete ha cantando cuatro palabras improvisadas que empiecen con cada una de estas letras M, R, S y J. Al final de la obra, deberá decirlas mientras mantiene un ritmo con sus palmas. La obra termina cuando hay un lapsus en la memoria del cantante o diga toda la lista.



Ejemplo donde coexiste una dirección general y otra parcial:

The image shows a handwritten musical score for the piece 'Sócrates y el oráculo de la escucha'. It is divided into four sections: A, B, C, and D. Section A is at the top left, B at the bottom left, C at the top right, and D at the bottom right. Blue arrows indicate transitions: from A to C, from B to D, from A to D, and from C to B. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings, along with extensive handwritten annotations in Spanish providing performance instructions for the guitarists and conductor.

*Sócrates y el oráculo de la escucha, AII, Esc1, CXIV*  
 Secciones A, B, C y D  
 En las secciones A y D canta Méletos  
 En las secciones B y D habla Sócrates  
 Las Guit 3, 4 y 5 juegan a no caer en el unísono con  
 las otras Guit. Si sucede, generará el cambio de sección  
 Las posibilidades son de la A a la C y viceversa  
 y de la B a la D y viceversa.

En el ejemplo expuesto del cuadro 14, de la escena 1, del acto II del teatro musical *Sócrates* (segunda versión), se puede constatar la coexistencia de la dirección general, a cargo del director musical, y de la dirección parcial, a cargo de los guitarristas 3, 4 y 5. Aunque la batuta la llevará siempre el director musical, el rol de jueces de asertividad que jugarán los guitarristas le permitirá advertir al director, gracias al rasgueo que realizan cuando han conseguido el acierto, pasar a la siguiente sección. La necesidad de lo anterior atañe estrictamente al campo auditivo que la obra en ese punto permite. A pesar de ser una acción secundaria en el análisis musical, no lo es en el momento de gatillar el cambio de sección. Las flechas gruesas del ejemplo simbolizan los cambios que significan los aciertos

de las guitarras, cuando éstas llegan antes que terminen Méletos o Sócrates sus textos. Las flechas más delgadas muestran los caminos naturales y lógicos de la obra, sin la intervención del acierto de las guit 3, 4 y 5, pasando por A-B-C-D para volver a A y continuar. Esta última opción se da cada vez que Méletos termina de cantar su texto o Sócrates de exclamar el suyo. El cuadro 14 funciona de la siguiente manera entre sus letras:

- a) Comienza la orquesta en la sección A, Méletos inicia su canto
- b) Si Méletos termina su texto primero que las guit 3, 4 y 5 acierten, se pasa a B
- c) Si en B, Sócrates termina su texto antes que las guit acierten, se pasa a C
- d) En C, Méletos de la misma forma termina primero, se pasa a D
- e) Si en D, Sócrates termina su texto antes que las guit acierten, se pasa a A
- f) Se repite todo, hasta que Méletos y Sócrates terminen sus textos
- g) Pero si las guit 3, 4 y 5 aciertan en A antes que el texto de Méletos, se pasa a C
- h) Lo mismo pasa si en C, las guit terminan antes que Méletos, se vuelve a A
- i) Si en B las guit aciertan antes que Sócrates diga su texto, se pasa a D
- j) Si en D las guit aciertan antes que Sócrates diga su texto, se pasa a B

Para toda esta coordinación, es necesario que los guitarristas juzguen entre ellos cuando han logrado caer en unísono y hacer el rasgueo isócrono, señal que le permite al director dar el aviso general de cambio, gracias a carteles inventados para tal efecto. Debido a la importancia de que estos puentes generen un nivel real de indeterminación, al cambiar de una sección a otra y ocasionar un laberinto de formas, la dirección parcial y general resulta imprescindible.

## 4.2. ANÁLISIS DE LA OBRA MÈRE-LIEN

Esta obra nace, se desarrolla y llega a su final, movida por una sola gran fuerza, el **encuentro**, entendida como un vínculo (*lien en francés*) o la necesidad de estar con el otro. Este constituye el hilo conductor de la obra que buscará expresarse en cada uno de sus cuatro cuadros.

La razón por la que nació la obra también se remite al mismo sentimiento. La obra fue compuesta como un intento de estar más cerca de mi director de tesis, el compositor Aurélien Dumont, quien se había desconectado de las correcciones doctorales y la comunicación mantenida por mail, por casi un mes. Se acercaba el día de enviar las cartas firmadas para la defensa del plan de tesis en la Universidad Católica de Argentina y sin entender este silencio, me decido a escribir un mail a Aurélien ya que el plazo llegaba a su fin. Un día, sin esperarlo, respondió a mi mensaje y me informa de la gran tristeza que lo ha acompañado el último tiempo por la reciente muerte de su madre, razón que lo llevó a ausentarse de nuestra comunicación. En ese momento algo indescriptible me volcó a escribir. La sensación más cercana que me es posible expresar en palabras, es decir simplemente que quise estar con él en ese momento de dolor, como si un puente sonoro pudiera extenderse y cruzar todo el océano para acompañarlo. La obra *Mère-Lien*, no se demoró en llegar, grabarse y enviársela. De hecho, en francés el título significa Madre-Vínculo, que resumía de alguna forma lo vivido. Algo importante también a señalar, es el juego de sílabas que se produce entre las palabras: Aurélien y *Mère-Lien*.

Este vínculo en la obra *Mère-Lien*, como hilo conductor que une toda la composición, está simbolizado musicalmente por el **unísono**. La música generará la necesidad de esta búsqueda y tejerá sus arsis y tesis en cada cuadro de la obra en un ir y venir hacia este intervalo. El análisis, dependerá única y exclusivamente de su lejanía o cercanía, como fuerzas musicales que urden la composición.

Formalmente funciona como tres escenas contrastantes y una cuarta que es un ritornello como variación de la primera, siendo su forma final: A – B – C – A', coincidiendo con la división por cuadros. También cada cuadro estará indeterminado por distintos procesos.



Si bien, el arsis y la tesis que giran en torno del unísono, funcionan en forma diferente en cada cuadro, se debe decir que como obra, a pesar de estar separadas por escenas contrastantes entre sí, también se completa y resuelve este contraste, cuando se retorna al origen. Es aquí donde el unísono se presenta en forma más directa y cercana, con una forma muy integrada y conclusiva, el cual es imitado por ambas voces, turnándose para remarcar este gesto hacia el agudo y hacia el grave, a capela o con percusión e insistencia. El cuadro 2, como pasaje intermedio, propone un alejamiento ya que pone en incertidumbre este unísono. En tres oportunidades los cantantes deben elegir una nota de su segunda octava para comenzar en ostinato cada uno de sus tres antecedentes, aumentando la probabilidad que aparezcan otros intervalos. Se desencadenan después del azar (juego por probabilidades). Si es unísono, el consecuente será un gliss hacia el agudo, como una forma de celebración. Si no es unísono, acelerarán su ritmo de ostinato y buscarán un unísono intermedio entre ambos (juego por dominio). El cuadro 3, es el cuadro más indeterminado de la obra por sus múltiples posibilidades de trayectorias. Desde el inicio, sorprende y contrasta por incluir más elementos escénicos. Aunque reaparecerá el unísono (se toma la nota F del cuadro 2), este cuadro generará en cuanto a lo formal, la disolución de la obra, principalmente por turnar un acto musical activo con otro más escénico que se diluye en lo sutil (probabilidad más alta). Gracias a este vaivén del cuadro 3 se deja a la obra a la deriva de lo que venía apareciendo como compacto del cuadro 1 y 2. El ritornello con variaciones al cuadro 1, nos saca de esta ambigüedad de la forma y nos retorna al unísono en una estructura más compacta por su continuidad de sucesos y su impulso percusivo que lleva al cierre, gracias a la repetición como recurso (principio de saturación). La variación de este cuadro 1, que se produce diciendo las vocales y golpeándose la boca con la mano abierta en acelerando, genera una relación más cercana al ritual de pueblos indígenas, siendo semejante a un canto fúnebre, con una cadenza con desazón y descendente.

El análisis estructural, aunque se trata de un forma abierta por un contenido indeterminado, no alcanzan a variar por sus diversas posibilidades de combinaciones. El arco de tensión que cruza la obra se sustenta en la búsqueda continua del unísono.



La forma general del cuadro 2 será: B –B' – B''

Si se acierta al unísono en el antecedente, su forma es: c1- d1 (con variaciones cada vez)

Si no se acierta al unísono en el antecedente, su forma: c2 – d2 (con variaciones cada vez)

Donde c= antecedente y d= consecuente

**B** MEIRE-LIEN (II)

1)  $R=0II$   
 $c1 / d1$   
 $c2 / d2$

2)  $R=+↓D$   
 $c1' / d1'$   
 $c2' / d2'$

3)  $R=+↓E$   
 $c1'' / d1''$   
 $c2'' / d2''$

**B**  
**B'**  
**B''**

El cuadro 2 representa un alejamiento del unísono ya que es más probable que tienda a desaparecer en los antecedentes. En este caso, y como una forma de seguir su búsqueda, en el consecuente se llegará a este intervalo por dominio. En el supuesto de que se produzca el unísono por azar al inicio de una de las tres frases, se celebrará en el consecuente con un gesto glissando hacia el agudo.

Las formas del cuadro 3 son innumerables posibilidades de **C** y **D** ocupando 5 espacios  
Ejemplos: **C1-D1-C2-D2-D3**, **D1-C1-C2-D2-C3** o **C1-C2-C3-D1-D2**, etc.

En el caso de la semifrase **e**, el antecedente es una semifrase entera, con el inicio de la vocal distinta cantada en unísono, su vibrato, su final saturado hasta la percusión y su consecuente será lo que venga después de esto, ya sea otro **e** o un **f**. En el caso de **f**, su consecuente es la vocal que coincide con el desarrollo de las palabras inventadas con esa vocal y su consecuente es cuando se dicen las palabras que se cantaron.

**C** MERE-LIEN

**e1...e5** **C1...C5**

**f1...f5** **D1...D5**

Se retoma **I**, con los signos cambias:

- 1) El tacto cambia a: "a e i o u", excepto en las cadencias (au, au)
- 2) Mientras se canta se golpea la boca con la mano abierta. El 1º canturte en **p** y el 2º en **p**
- 3) Cuando el 1º cantante hace gliss, a la vez, acelera el golpe a su boca de **p** a **p**

Así:

al  $\Theta$  y for

Es el cuadro más indeterminado de toda la obra, gracias a las múltiples posibilidades de formas gatilladas por el juego de probabilidades del inicio, donde deben cantar 1 de las 5 vocales al mismo tiempo. Del acierto o del error de éstas, dependerá el resultado final de la obra. El unísono vuelve a ser el centro, pero debido a la incorporación de elementos escénicos y la variación indeterminada entre frases enérgicas y otras que se diluyen, este cuadro termina por ser una barca donde el marinero unísono cruzará el océano en búsqueda constante de unión y cercanía. La suerte decidirá si este cuadro llega a buen puerto o naufraga. En ambos casos, el cuadro 4 le regalará el retorno a su objetivo.

### 4.3. ANÁLISIS DE LA OBRA EN RITOS BA

Esta obra para trío de flautas nace en el marco del primer Festival Dialogo Escucha que se llevó a cabo en la ciudad de Villarrica en el sur de Chile en Junio del 2018 en una residencia artística del Teatro Crisol al cual fui invitado como compositor. Tanto la obra como el festival, vienen a marcar una feliz sincronía con el doctorado que ha permitido una investigación reflexiva y analítica de los alcances de esta forma de componer, la cual invita a los músicos intérpretes a ser parte de la consumación de la obra musical. Participaron de su estreno un amigo músico profesional de la flauta y a la vez, una de sus alumnas amateurs, con quienes formamos el trío que permitió cerrar el Festival.

*En ritos Ba*, es un orden posible de las letras de mi apellido paterno (Barrientos), que busca darle un sentido al misterio inacabado e inacabable de todo lo que nos rodea. El corazón de la obra lo constituye el **continuo** el cual se presentará en forma compacta y contenida en el cuadro 1 y 3, siendo el cuadro 2 su contraste, ya que lo romperá con 3 formas distintas de ornamentos discontinuos (mordentes, grupettos y trinos), para en su final volver a retomarlo.

El hilo conductor de lo continuo, le dará vida en sus expresiones y en su contraste (discontinuo) a la obra, gracias a los procesos indeterminados del juego por dominio (imitación parcial) en el cuadro 1, del juego por probabilidad al principio del cuadro 2 y juego por dominio hacia su final (imitación parcial), y del juego por dominio (no imitación) en el cuadro 3. Su forma abierta quedará más expuesta en la transición del cuadro 2 al 3, cuando dependiendo de la asertividad, se pasará al sistema 1 del cuadro 3 (por acierto) o al sistema 2 (por error). Lo anterior provocará que no se pueda describir con exactitud el análisis del cuadro 3, ya que si entra a este cuadro por error, **Cx** corresponderá al sistema 2 y **Cy** al sistema 1. Pero si se entra a este cuadro por acierto, **Cx** será el sistema 1 y **Cy** el sistema 2, razón por la cual se deja indeterminado el análisis preciso de este cuadro. He aquí, la estructura de la obra:

Cuadro 1	Cuadro 2	Cuadro 3	Cuadro 2'	Cuadro 3'	Cuadro 2''	Cuadro 3'''
<b>A - A'-</b>	<b>B1 -B'1-</b>	<b>Cx-Cy /</b>	<b>B2- B'2-</b>	<b>Cx-Cy /</b>	<b>B3- B'3-</b>	<b>D</b>

A

A'

Forma del cuadro 1: a1-a2-a3-a4-a5-a6-a7-a8-a9/ a9'-a10'-a11'-a12'-a13'-a14'-coda//

A

**a1...a9**

**EN RITOS 13/A**

Posición de Espaldas

**a9'...a14'**

**coda**

⊕ 2 scisillos  
f1 a 2. silo 2

A

A'

Este cuadro se caracteriza por la decantación del continuo en stretto. En aceleración paulatina e irregular, otorgándole la consistencia de un fluido compacto que cae por el desnivel de un terreno inclinado por escalas improvisadas de segundas (mayores o menores) desde una cumbre amorfa (que varía entre 3 notas), imitada y de anhelo común a todas las flautas. Su fisonomía de cascada lenta que va acelerándose desde el inicio hasta **a9** y que a partir de ese lugar, súbitamente aminora su caudal pero mantiene su velocidad, remontándose cada vez a mayor altura, permitirá, gracias a lo anterior y a un crescendo hacia el final, llegar a su clímax, romper el stretto y caer en coda isócrona desde las alturas.

Al cuadro 2 se volverá dos veces. La forma general que incluye al también cuadro 3 será:

**B1 -B'1- Cx-Cy / B2- B'2- Cx-Cy / B3- B'3- D**

b1-b1-b'1-coda-cx-cy / b2-b2-b'2-coda-cx-cy / b3-b3-b'3-coda-d-coda /

# B1-2-3

Aunque el cuadro 2 se conecta al 3 para retornar dos veces desde el, tiene su propia naturaleza. En este cuadro reinará, en contraste con el anterior, lo **discontinuo**, turnando la fuerza de los tutti con el divagar de una búsqueda lúdica de gestos escuetos. La segunda parte del cuadro (B') iniciará con el refuerzo de este discontinuo para luego escapar de él y retornar a las alturas en stretto (esta vez entre dos voces), existiendo dos caminos posibles de igualación de la nota entre dos flautas: el acierto o el error. En el primero la coda cerrará con euforia y triunfo la coincidencia en la nota más aguda del ascenso. En el segundo, como recuerdo del final del cuadro 1, se caerá inevitablemente.

Al cuadro 3 se puede llegar por acierto o error, lo que implicará ingresar directamente al primer sistema (por acierto) o segundo (por error). El primero en tocarse se llamará **Cx** y el segundo **Cy**, pudiendo cambiar el orden la segunda vez que se vuelve al cuadro 3.

Cuando se acierte en **Cx** se pasa al **Cy**, cuyo acierto nos devolverá a **B**. La forma final es:

**B1 -B'1- Cx-Cy / B2- B'2- Cx-Cy / B3- B'3- D**

b1-b1-b'1-coda-cx-cy / b2-b2-b'2-coda-cx-cy / b3-b3-b'3-coda-d-coda /

**C**

**EN RITOS IBA** **cx o cy**

**cy o cx**

**Var. miscional**

**CODA**

**d**

**D**

**coda**

**Cx / Cy**

**Cy / Cx**

**D**

Es el cuadro más lúdico de toda la obra y prácticamente de todas las obras que constituyen esta investigación. Su signo analítico estará caracterizado nuevamente por el **continuo**, pero esta vez **contenido**, es decir, con límites claros aunque no fijos, como un acorde que respira, agrandándose y estrechándose a causa del juego que lo motiva y que cambia por segundas menores en cada momento (turnos de cada flautista), su conformación triádica. Su energía centrípeta/centrífuga de cada sistema, va a definir el como se relaciona con el medio que lo rodea, con lo que habita más allá de sus orillas.

Los sistemas no deben entenderse en orden, ya que dependerá de la asertividad del final del cuadro 2, por donde se iniciará el cuadro 3, desde el cual se retornará en dos

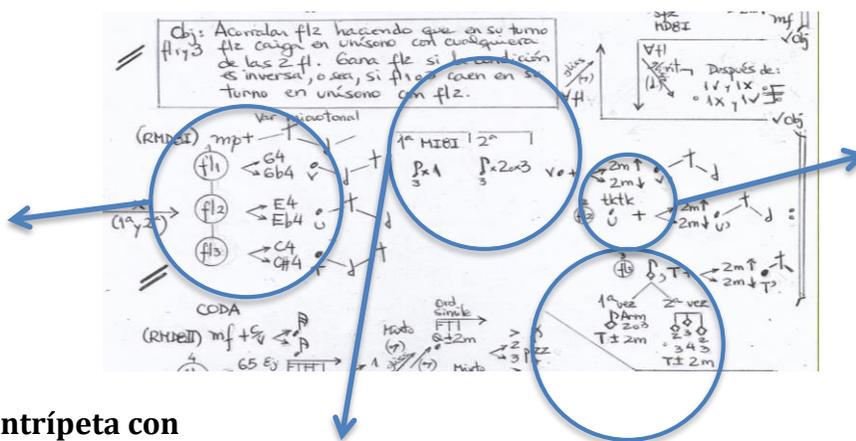
oportunidades al cuadro 2 antes de hacer el tercer sistema del cuadro 3 para finalizar la obra.

La expresión de este mundo dual gracias al funcionamiento del continuo como un acorde que delimita un espacio interior de otro exterior se comparte de tres formas diferentes:

- En el sistema 2, la energía externa será de un orden centrípeto, es decir, la ameba triádica acordal en continuo movimiento irregular tomará con sus tentáculos elementos ajenos a su mundo, brillantes, melancólicos y otros veloces, que incorporará en su cuerpo.
- En el sistema 1, se emiten señales rápidas provenientes de faros rodeados de un mundo gaseoso. La relación con el exterior será en un sentido más centrífugo, como válvulas de escape que se abren para liberar cierta presión interna, la cual aun no alcanza a ser suficiente como para saturar el espacio sonoro.
- El tercer sistema se presenta como un continuo veloz y enérgico al nivel del stress máximo, como una máquina en euforia que busca escapar a como de lugar de su condición hiperactiva, liberando su presión y energía, lo que lo llevará en su coda en stretto ascendente, a alcanzar en tutti, los cielos.

### Ejemplo sistema 2 cuadro 3

**Continuo  
Contenido:  
Ameba  
Triádica  
Acordal**



**Fl 2 atrapada en el centro de ambas flautas, genera una nota veloz como de alerta, con un doble staccato, cada vez que va a cambiar de altura**

**Relación centrípeta con el exterior. Tentáculos que traen de afuera sonidos brillantes, melancólicos y agudos**

**Fl 1 va a buscar en su turno notas más agudas y vuelve al continuo**

**Fl 3 va a buscar armónicos en su turno y vuelve al continuo**

Ejemplo sistema 1, cuadro 3

**Continuo**  
**Contenido:**  
**Faros de señales rápidas en un mundo gaseoso**

**Fl 1 libera presión en Sfz eólicos en notas más graves para retornar luego a su faro**

**Fl 2 atrapada en el centro de ambas flautas, genera un frullato corto y creciente, liberando energía acumulada, cada vez que va a cambiar de altura**

**Fl 3 libera presión con ruidos de slaps graves para retornar a emitir señales rápidas desde su faro**

ch: Acorralan fl2 haciendo que en su turno

Relación centrífuga leve con el exterior como válvulas de escape de presión:

Ejemplo sistema 3, cuadro 3

**Continuo**  
**Contenido:**  
**Máquina en euforia**

**Coda Final Ascensión**

**Fl 1 se escapa con gliss ascendentes para volver**

**Fl 2 expresará su euforia entrando en ritmos irregulares con múltifónicos**

**Fl 3 libera energía a través de las consonantes "S" y "R" en crescendo**

Relación centrífuga fuerte con el exterior como intentos de escape:

#### 4.4. ANÁLISIS DEL TEATRO MUSICAL SOCRATES Y EL ORACULO DE DELFOS / ESCENA 3 ACTO I (primera versión)

Se abordará el análisis del Teatro Musical *La razón heroica. Sócrates y el oráculo de Delfos*, tomando para este capítulo los diez cuadros de la Escena 3 del Acto I del libro homónimo del filósofo Humberto Giannini. Cabe señalar, que ha sido autorizado por la viuda del filósofo chileno, Sra. Luisa Eguiluz, el uso del texto en la composición de esta obra.

Se analizarán los 10 cuadros de la escena 3 del acto I. El análisis descriptivo servirá para dar cuenta de las macroestructuras que generan los procesos indeterminados y como ésta se articula desde cada contenido musical.

Cada cuadro de esta escena, se comporta más bien como una isla con respecto del resto, a excepción de los cuadros VIII y IX que comparten estructura, siendo el texto dramático el encargado de unir la escena, además de un cierto comportamiento de imitación y consecuencia, relacionado a la audición como factor determinante en esta composición. Podemos destacar como procesos asociados a la indeterminación en esta escena: la imitación, el juego por probabilidades y por dominio, la improvisación, la selectividad y la interpretación de grafías.

Los parámetros indeterminados se podrán escoger entre opciones dadas o dentro de un margen establecido, como lo son: las alturas, el carácter, el timbre instrumental, los intervalos, los grupos a conformar, los trinos, los ritmos, entre otras, afectando muchas veces la forma de cada cuadro y la trayectoria de la música. Esta condición que gobierna a la obra, se hallará también para cada acto, escena y pasaje en general, dando testimonio de la primera secuela de su forma indeterminada, la multiplicidad de versiones, es decir, cada vez que se ponga en escena la obra, ésta será distinta. De todos los parámetros, la altura será el parámetro mayormente indeterminado, siendo el más recurrente a imitar y por el cual se establecerán los caminos musicales diversos.

Los factores determinados de la obra varían de cuadro en cuadro, y van desde los exactos, hasta los que generan ciertos márgenes de acción. Entre los exactos están: el tempo, el texto, el ritmo, dinámica, articulación, neumas, entre otros. Entre los que brindan

un margen de acción podemos nombrar: registros, timbres y la elección de grupos. En general, el ritmo será el parámetro más determinado para cada acción.

Temporalmente la obra vive un encadenamiento de momentos que permiten cierta flexibilidad métrica entre los sucesos, como si se tratase del fuelle de un acordeón con sus puntos fijos y sus pliegues extensibles. Debido a la centralidad de la audición en la obra, se ha optado por una secuencialidad de momentos, más que por una métrica rígida, ya que el proceso auditivo requiere en forma natural de un darse cuenta, y la exactitud rigurosa no siempre se ajusta a estas coordinaciones, por esta razón, el consenso de una continuidad de momentos con cierta flexibilidad es fundamental para generar el fluir temporal de la obra. Siempre la forma de esta y otras composiciones, se comporta como una estructura que respira continuamente entre la determinación y la indeterminación, donde el intérprete completa la forma final, dentro de las posibilidades que el compositor le propone. También se revelan procedimientos que afectarán mayormente el tiempo de las partes. Los elementos dilatadores del tiempo son los calderones y los tiempos relativos que corresponden a consensos de duración indeterminada, como por ejemplo, la conformaciones de unísonos de común acuerdo.

Se puede definir a la imitación que proviene de la escucha, como el eje central de este teatro musical, siendo muchas veces quien decida incluso la forma de cada cuadro, como sucede en los cuadros 1 y 2 (mayor visibilidad de esta condición), y 5 (en menor medida). En los otros cuadros, igualmente importante, la imitación es quien da continuamente el impulso que mantiene el hilo conductor de la música. La atención tanto en imitar como en elegir, por parte de los intérpretes, trasciende a toda la composición. La imitación completa, parcial, aleatoria o la no imitación, articulará la obra de principio a fin, siendo los momentos que se alejan a este principio, sólo secundarios, acompañantes, aunque siempre activos a la escucha y ad portas de ingresar a un momento de imitación. Este desafío auditivo, generará una necesaria atención del otro, un continuo escuchar a cada compañero del ensamble y a cada personaje en acción, manteniendo una interacción continua con todos los músicos y el actor en escena. Este principio activo de intercambio, decisión y audición entre los músicos, será, como ya se mencionó, lo que le da el nombre de: “diálogo de la escucha”.

Antes de comenzar el ensayo que se ha registrado de esta obra, se han explicitado los conceptos generales involucrados en esta tesis, como el concepto de diálogo, juego, asertividad, acierto y error, entre otros.

Para los ensayos, a causa de que la partitura se aparta de los márgenes tradicionales haciéndose insuficiente para poder ser entendida y seguida en forma autónoma por cada músico, se ha tenido que extender el rol de compositor y realizar una explicación profunda y detallada de cada parte. Como voluntad compositiva, la partitura buscará acercarse lo más posible a la codificación de la música, sin embargo, al ser la audición el motor principal de una obra abierta a muchos parámetros indeterminados, se han tenido que inventar nomenclaturas para establecer su accionar dentro de la composición y abandonar las formas más convencionales que fijan una escritura.

Para el siguiente análisis cuadro a cuadro, se tomará cada cuadro, como una forma distinta no heredable, excepto para el cuadro IX, cuya estructura deriva del cuadro VIII. Cabe señalar también que las imitaciones de alturas pueden darse en cualquier octava (senza locus). Como nomenclaturas, se usarán las siguientes abreviaciones para nombrar a los personajes o a los músicos y los instrumentos con que intervienen:

Orq = Orquesta (Ensamble de 8 Músicos) / Vl = Violín / Cl = Clarinete en Bb / Vc = Violoncello / Fl = Flauta Traversa / Pn = Piano / Perc = Percusión / Timb = Timbal / Cor = Corno en Fa / Cr = Critón (amigo de Sócrates) / Vien = Vientos / Cuer = Cuerdas / Vib = Vibráfono / SO = Sócrates / Tamb = Tambura / Tom = Toms de batería / Plat = Plátillos / Glock = Glockenspiel

## CUADRO I

Este cuadro se construye estructuralmente a partir de la imitación de las últimas dos notas de Critón diciéndole a su amigo Sócrates: “Eres un gran vanidoso”. Del acierto o error de esta imitación por parte del VI o el Cl (dependiendo a que casilla corresponde), se dilucidará la forma final del cuadro. Aunque el cuadro está lleno de momentos de imitación y elección, sólo esta primera imitación influirá formalmente, permitiéndoseles a las otras, solo variaciones de un devenir fijo.

La estructura analítica de este pasaje se puede entender en 2 o 3 partes, y en este último caso, teniendo cada una de las dos primeras (A y B1), hasta 4 variaciones (ver anexo “Análisis”/ Cuadro I):

A: Es el canto monódico de Critón con su eco desinencial en el VI o Cl. Eco que es la imitación de la últimas dos notas. Momento 1 y 2.

B1 (C): Corresponde al pasaje contrapuntístico imitativo, generado por el Canto de Critón como modelo e imitado en stretto por la Orq en distintas entradas. Hacia el término todos mantienen su nota final formando una textura suave acordal. Al acertar la imitación el VI o Cl, Critón (con mayor dinámica y luego pasando a piano), canta el mismo texto pero con distintas alturas, la orquesta lo imita en su neuma en distintos grupos en stretto y al doble de velocidad, cadenciando con nota ligada en piano. Momento 3a y 4. Si no se acierta en la 1ra imitación, entonces B1 pasa a llamarse C para las otras posibilidades formales.

B2 (B): Pasaje isócrono donde participa toda la Orq siguiendo a Cr a la usanza de un coral que se va acelerando en cada retorno, donde se destacan los sonidos de las consonantes del texto anterior. Al errar la imitación el VI o Cl, se pasa a una idea contrastante a la primera, donde solo quedan las consonantes del texto y la orquesta realiza distintos sonidos con técnicas extendidas. Momento 3b.

Este es un cuadro abierto a 6 posibilidades formales distintas, que implicarán 6 caminos generales semejantes pero diferentes a seguir por la música, donde el momento de la imitación entre el VI o Cl y Cr, juega un rol, gramaticalmente hablando, de verbo de la frase, sobretodo por el acto de escuchar atento y la consecuencia formal que desencadena.

$\frac{c}{v} \neq \text{Carácter}$ 

- Enoja / Rabia
- Desprecio / Subestima
- Queja / Intolerancia
- Burlesco

Cr  
 R<sub>i</sub> = medio  
 $\frac{R}{4} \neq$

$mf$

E-res un gran va-ri-do-se

Senza Secus  
 (L)

$mp$

1<sup>a</sup>-3<sup>a</sup>-5<sup>a</sup>  
 2<sup>a</sup>-4<sup>a</sup>

Sord<sup>1</sup>  
 Sord<sup>2</sup>

Este momento de bisagra dará las siguientes 6 posibilidades formales que tendrán sus implicancias directas en la estructura final del cuadro:

- 1) **A-B1(C)** : Es el único caso donde se pasa directo a la parte final del cuadro que llamaremos B1 (el 1 es para diferenciarlo de las otras opciones donde B es otro), en las siguientes partes habrá otro B (B2) y entonces esta parte se llamará C.
- 2) **A-B2-A'-C (B1)** : Aquí vemos como aparece otro B, por lo que le llamaremos B2 y entonces lo que era B1, pasará a llamarse de aquí en adelante C.
- 3) **A-B2-A'-B2'-A''-C**
- 4) **A-B2-A'-B2'-A''-B2'''-A'''-C**
- 5) **A-B2-A'-B2'-A''-B2'''-A'''-B2''''-A''''-C**
- 6) **A-B2-A'-B2'-A''-B2'''-A'''-B2''''-A''''-B2'''''-C**

## CUADRO II

El Cuadro II inicia con el canto de Critón acompañado por la Orq, con o sin momentos de comentarios interpelados de ésta, para terminar con una textura contrapuntística imitativa, con una coda de textura acordal con variaciones microtonales interrumpida por la increpación de Critón a Sócrates: “Vamos, niégalo”. Es un pasaje abierto a 8 posibilidades estructurales distintas, considerando en forma general el comportamiento de su tercera parte C, ya que las formas se multiplican a la hora de tener en cuenta aisladamente a cada músico, no obstante, esta decisión de asumir sólo las 8 opciones principales, pasa por concebir que no hay grandes cambios en la macro forma de C, lo que no afecta tampoco al cuadro. Gramaticalmente hablando, el verbo de la frase estará puesto en el acontecer de estas 3 imitaciones. La estructura analítica de este pasaje se puede concebir en 3 partes, con 2 variantes para A y B, y con múltiples posibilidades en el caso de C (ver anexo “Análisis”/ Cuadro II):

A: Canto de Critón acompañado por la Orquesta, imitado erróneamente en las 3 alturas por el Cor. Después del Cor, se produce un crecer y decrecer del acompañamiento pp. Momentos 1 y 2.

A’: Canto de Critón acompañado por la Orquesta, imitado correctamente por el Cor en una, dos o tres notas. Hay un súbito de la orquesta como una repetición corta, intensificada y agilizada de lo que venía ocurriendo, para volver al acompañamiento pp. Momentos 1, 2, 3 y 4.

B: Segundo Canto de Cr con el mismo acompañamiento continuo, esta vez imita el Cl errando en las dos alturas. Vuelve a crecer y decrecer la orquesta. Momentos 5 y 6.

B’: Segundo Canto de Cr con igual acompañamiento, el Cl acierta en una o dos de sus notas, aparece un súbito de la orquesta más prolongado que el anterior, con diversas agitaciones y direccionalidades de los gestos para decrecer y volver al acompañamiento pp de la orquesta. Momentos 5 y 6 o Momentos 5, 6 y 7.

C: Tercer canto de Cr en forma de escala descendente acompañado por la Orq. Se detiene la

Orq, pasando a un pasaje contrapuntístico, imitando correctamente cada músico la primera nota de este canto, pasan a distintos strettos buscando imitar hasta en 5 oportunidades el modelo propuesto por Cr y en decrescendo, quedando en una textura polifónica, mantenida por cada músico con la última nota en variación microtonal, la cual es interrumpida bruscamente por la declamación de Cr: “Vamos, niégalo”. Momentos 8, 9 y 10.

Desde C' hasta Cx': Tercer canto de Cr en forma de escala descendente acompañado por la Orq. Se detiene la Orq para generar una textura contrapuntística, imitando cada instrumentista erróneamente la primera nota de este canto, con una variación que va desde un músico errado (C'), a todos los músicos errados en su imitación (Cx'), pasando por distintos strettos buscando imitar en distintas oportunidades, unos la nota primera, otros todo el fragmento. Finalmente todos pasan al camino propuesto por la imitación correcta, luego decrecen hasta quedar en la última nota con variación microtonal, la cual es interrumpida bruscamente por la declamación de Cr. Momentos 8, 9 y 10.

A pesar que en el Cuadro II hay 4 imitaciones, la 3ra corresponde a un proceso que afecta al comportamiento sólo de la Fl y el Cor, y no a la forma en general, por lo que se hablará de las 3 imitaciones principales. Los momentos de bisagra darán las siguientes posibilidades formales:

- 1) **A-B-C**
- 2) **A'-B-C**
- 3) **A-B'-C**
- 4) **A'-B'-C**
- 5) **A'-B'-C' o Cx'**
- 6) **A-B-C' o Cx'**
- 7) **A'-B-C' o Cx'**
- 8) **A-B'-C' o Cx'**

### CUADRO III

El Cuadro III tiene una forma de polifonía coral acompañada con un final que se percibe más como una textura de diversas capas polirrítmicas.

La estructura analítica de este pasaje se divide en 5 partes, una parte A, más 3 variaciones y un B que inicia semejante a A, pero cobra su característica propia para generar la cadencia del cuadro (ver anexo “Análisis”/ Cuadro III):

A: Polifonía Coral acompañada por la Orq, con intervenciones del Cor y del Timb. La Orq inicia el acompañamiento con escalas ascendentes y descendentes, en el Coro entra cada coralista en altura y momento distinto, luego el Cor toca una nota y sólo sigue cantando y mantiene la nota, quien tenga la misma nota del Cor, quienes no, realizan gliss descendente, luego aparece el timbal con su tremolo que indica el fin de esta parte y el anuncio de la primera variación de A. Momentos 1 a 4.

A': Igual forma que la anterior. Suena el platillo, el acompañamiento continúa un poco más agudo. El Coro, el Cor y el timbal realizan la misma acción que en A, pero se van estrechando los sucesos entre cada acción. Momentos 5 y 6.

A'': Lo mismo que antes, sólo que cada vez más cercana la entrada del Cor y más corta la intervención del Timb. Momentos 7 y 8.

A''': Igual que la forma anterior, pero esta vez, el Cor espera sólo una negra para entrar y el Timb dura una negra, lo que genera una sensación de inmediatez. Momentos 9 y 10.

B: Aunque mantiene su forma coral acompañada, debido al isócrono del Cor y el acompañamiento grave, se percibe más como una textura de diversas capas que como una melodía acompañada. Comienza como A, pero cambia apenas ha partido ya que el acompañamiento se va a la zona grave y cuando entra el Cor, comienza un trino lento el cual será imitado por el Coro, para después de un gliss de la Orq, terminar juntos mientras el Coro completa el texto diciendo so-CRA TES. Momento 11.

El Cuadro III tiene una forma A con variaciones y una coda que alcanza a contrastarse y formar un B. A diferencia de las partes anteriores, se ve en este cuadro que el

eje central de la forma no será la imitación, ya que sea o no acertada, la forma musical se mantiene igual. La única diferencia que afecta la imitación es que en cada A, podría quedar 1 o más voces sonando con el timbal, antes de pasar a la siguiente A. Esta imitación es aleatoria ya que una vez elegidas las notas por cada integrante del Coro, el Cor tocará una nota ad libitum, y la mantendrá en el Coro, sólo quien por azar, ya la esté cantando.

Este cuadro presenta una única posibilidad formal a diferencia de los dos anteriores:

**A-A'-A''-A'''-B**

#### CUADRO IV

El Cuadro IV, al igual que el cuadro III, posee una forma de polifonía coral acompañada. La estructura analítica de este pasaje se entenderá en 2 partes semejantes (ver anexo “Análisis”/ Cuadro IV):

A: Es una polifonía coral donde cada sílaba comienza con un cluster de los tenores que llega a un unísono consensuado e imitado por los bajos. Inicia la orquesta sin el Cor con acompañamiento puntillista de septillos. Cada inicio de los Tenores del Coro será en una nota distinta e irán inmediatamente a buscar el unísono, así iniciará la cuerda tenor con la sílaba “Va”, una vez encontrado el unísono, la cuerda de los bajos imitará a la octava la altura de los tenores. Luego más agudo, con igual procedimiento, los tenores dirán “mos”, con la misma imitación de los bajos. Mientras se fijan los dos unísonos, la orquesta en su septillo, intentará imitar esa nota, si lo logra, se quedará en esa nota repitiéndola en octillos, si no, continuará en la búsqueda septillista. Termina A cuando el Coro canta en el último unísono “Niégalo” en fusa, la orquesta imita el ritmo y el Cor, isócronamente, imita el ritmo y la altura. Si la altura del Cor coincide con el Coro, entonces el Cor realiza variaciones microtonales de esa nota, yendo al piano, si no, el Timb, con el mismo ritmo, cierra el pasaje abruptamente. Momentos 1 a 7.

A': Sigue la polifonía coral donde el acompañamiento ahora es más grave y el Coro cantará dos veces en forma separada por sílaba la palabra “Vamos” con sus respectivas imitaciones de los bajos y cada vez más agudo. Se cierra esta variación con un Tutti Coral imitado dos

veces en stretto por la orquesta, diciendo “Niégalo”, para luego coincidir la tercera vez, dejando la última nota ligada y comenzando a descender lentamente la altura en gliss y hacia el piano. Momentos 8 a 14.

La estructura analítica de este pasaje es: **A-A'**. En este Cuadro estamos frente a una forma A con una variación y una coda que no alcanza a formar un B. Muy semejante al Cuadro III y a diferencia de los primeros cuadros, vemos en éste, que el eje central de la forma no será la perfección de la imitación, ya que sea o no acertada, la forma musical se mantendrá igual. La única diferencia que afecta la imitación es que en cada A, pueden sumarse como octillo de fusa, los instrumentos de la orquesta que logren imitar al unísono del Coro, al igual que al final de A, la forma en que se cierra la parte, gracias o no, a la imitación de la altura por parte del Cor.

## CUADRO V

En este cuadro existe una forma binaria A B, disparadas por una breve introducción del texto del actor (Sócrates), donde B es la parte más abierta por su contenido indeterminado y donde pueden aparecer 21 formas diferentes, desde B1 hasta B21, lo que deja la forma abierta a 21 caminos distintos a seguir por los 2 instrumentos de Cuerdas y 3 instrumentos de Vientos, lo que abre las posibilidades de B exponencialmente a múltiples probabilidades, aunque B mantiene su identidad a pesar de las variaciones posibles. Debido a esta gran variabilidad se considerará para este análisis sólo los caminos posibles por familia de instrumentos y no cada una de las múltiples formas por instrumento.

La estructura de este pasaje se compone de dos partes con una introducción, un nexo y un fin (ver anexo “Análisis”/ Cuadro V):

Intro: Del cuadro IV, ha quedado el Coro en bocca chiusa. La Orq se silencia dejando sólo al Coro, hasta que Sócrates termina su frase: “Feliz, no diría”. Momentos 1 a 3.

A: Es una forma de melodía coral acompañada por una nota del Vib. El Vib en su registro medio da una nota, la cual es imitada por el Coro o tomada como referencia. El Coro elige entre 3 grupos: a) Feliz; b) No y c) Diría. El grupo Feliz, canta la sílaba “fe” en la altura del

Vib y “liz” más agudo. El grupo “No” canta corto y fuerte su sílaba y el grupo “diría”, imita la nota del Vib en “Di-rí”, para glissar a una nota más baja para la “a”. Momentos 4 y 5. Nexo: Sócrates vuelve a aparecer con el texto: “No tengo miedo”. Momento 6.

B1 a B21: Corresponde a una melodía coral acompañada con una cierta textura contrapuntística, ya que se escucharán diversas entradas de instrumentos en septillos. El Coro elige entre 3 grupos: a) No ; b) Tengo y c) Miedo. El último del Grupo “No” (están ubicados en una columna mirando al público) escoge una nota y la comienza a transmitir a su compañero de adelante hasta llegar al primero, y es cuando el Vib intenta imitar esta altura como las notas agudas impares de un septillo de semicorcheas, donde las notas pares son más graves y cualesquiera. Al mismo tiempo el Coro ha cantado “Tengo” más agudo que “No” y “Miedo” más grave que “No”. Si el Vib acierta en una de las 4 oportunidades que le brinda el septillo, significa que continua con este ostinato encontrado y lo imita la cuerda. Si el Vib no acierta, entonces sigue buscando en otro septillo. Así se van sumando los instrumentos y las posibilidades de error o acierto de la imitación, dando al final 4 opciones de terminar, dentro de los 21 caminos posibles, yendo en todos los casos al ppp. Momentos 7 a 11.

Fin: Sócrates vuelve y finaliza con el texto: “No tengo miedo, eso es todo”. En algunas variaciones lo hace mientras la orquesta va en decrescendo y en otras, apenas termina la Orq. Momento 12.

El análisis de este pasaje nos arroja una forma binaria abierta entre A-B1.....hasta A-B21, cuyo nexa, principio y final, son intervenciones de Sócrates. B puede ir desde su forma 1 hasta la variación 21, dependiendo sólo del acierto o error de la imitación, lo que brinda a la imitación un carácter central en la forma de este cuadro, al igual que en el cuadro I y II. Las posibilidades formales son:

- 1) **A-B1 o A-B2**: Caminos más cortos
- 2) **A-B3 a B19**: Caminos medios
- 3) **A-B20 o A-B21**: Caminos más largos

## CUADRO VI

El Cuadro VI, al igual que el cuadro anterior, es una forma binaria A B, intervenidas por un breve texto del actor (Sócrates). En A, la interacción de Sócrates es en la zona central y en B, es al principio y al centro.

Este cuadro corresponde a una polirritmia coral acompañada sólo hacia el final de la primera parte. La segunda parte es una textura de dos grupos de capas que se comportan dinámicamente en forma semejante. La estructura analítica de este pasaje la constituyen 2 partes (ver anexo “Análisis”/ Cuadro VI):

A: Polirritmia Coral, intervenida con textos de Sócrates y acompañada polirrítmicamente hacia el final por la Orq. El Coro elige entre 3 grupos: a) “Me dejo” ; b) “llevar por” y c) los hechos, repitiendo en ostinatos rítmicos y generando una planta de movimiento en el escenario, hasta que Sócrates irrumpe: “Me dejo llevar por los hechos”, mientras el Coro se va a las esquinas. Luego cada integrante de la Orq elige un grupo y lo imita rítmicamente con técnicas extendidas. Momento 1 a 4.

B: Textura representada por dos grupos que se irán alternando. Sócrates reinicia el cuadro después de un silencio y al decir la palabra “deseos”, el Coro se divide en 2 grupos “d” y “s”, inmediatamente la Orq también elige entre esos dos grupos, aumentando la dinámica cuando el grupo que lo representa del Coro se dirige hacia el centro del escenario. Aparece Critón, quien habla mientras la Orq y el Coro disminuyen la dinámica, para luego aumentarla. Luego de 3 textos de Critón, todo el Coro va hacia el centro del escenario, lo que provoca un crescendo tutti de la Orq. Momento 5 a 9.

El análisis de este cuadro es una forma binaria **A - B**, polirrítmica primero y textural después, abierta a las variaciones internas que significan las elecciones de grupos por parte del Coro y la Orq, a pesar de que, no interfieren en la macroforma.

## CUADRO VII

En el Cuadro VII es también una forma binaria A B, pero esta vez la Orq y el Coro se comportan como acompañamiento incidental de los textos del actor (Sócrates) en A y que en B pasa a ser un ostinato unísono central con distintas intervenciones, manteniéndose hasta que toda la Orq logre imitarlo correctamente

La estructura de este pasaje corresponde a 2 partes (anexo “Análisis”/ Cuadro VII):

A: Los textos de Sócrates serán comentados y acompañados por el Coro y la Orq. Después del texto introductorio de Sócrates, el Coro elige entre las 5 sílabas que acaba de decir Sócrates: a) “A” ; b) “ma” y c) “do”; d) “Cri” y e) “tón”, mientras la Orq hace un crescendo con valor de negra. Sócrates hace su segundo texto. Los grupos “a” y “ma” cantan una cuarta, Sócrates vuelve a sumar un texto, la Fl hace una cuarta intentando imitar a los grupos corales recientes. El grupo “cri” en distintas notas comienza a repetir como un ostinato esta sílaba, Sócrates dice su cuarto texto, el grupo “do” y “ton” cantan también una cuarta y Sócrates hace su quinto texto. Momentos 1 a 7.

B: Ostinato en Unísono Coral, intervenido sólo en un momento por Cr, que funciona como imán al cual se va sumando la Orq en distintos intentos de imitación. El grupo “cri” va hacia un unísono, la Orq los imita, si aciertan siguen el ostinato con el Coro, si no, se silencian. Entra Critón y canta su texto, luego la Orq seguirá en reiteradas oportunidades tratando de imitar al Coro y a los músicos que ya se han sumado, haciendo variaciones microtonales después de cada imitación, incorporando en el ostinato a aquellos que acertaron. El pasaje termina cuando todos hayan imitado correctamente. Momentos 8 a 12.

La forma de este pasaje es binaria **A-B** y abierta a las variaciones internas del Coro y la Orq, que sin embargo, no interfieren en la macroforma del cuadro. **A** es una música incidental que va acompañando al texto de Sócrates y **B** es un Ostinato en unísono del Coro, un protagonismo imitativo más activo de la Orq y donde Critón genera una intervención central que le brindará dramatismo a este continuo. Terminará después que todos logren volver al unísono.

## CUADRO VIII y IX

El Cuadro VIII es una forma binaria con variaciones e imitaciones responsoriales. A y B son sus partes indeterminadas y variadas, donde B contrasta de A en duración, matices y ritmo, para luego realizar un puente de una textura más compleja de capas para retornar en el cuadro IX, a nuevas variaciones de A.

En el Cuadro IX siguen las variaciones de A del cuadro VIII, teniendo A3 a su A3' y A4 a su A4', como respuestas. La forma analítica de este pasaje corresponde a la continuación del cuadro anterior, con una aceleración rítmica de cada parte y la participación de instrumentos de vientos que generarán acompañamiento a estas partes, finalizando con una intervención de Sócrates, un golpe de timbal y una nota ligada grave de Cor, que nos conectará con el último cuadro.

En el Cuadro IX se acelera el ritmo de la música, con la nota repetida en corcheas primero y luego en tresillo, notándose claramente en la agitación del texto, sumado a las intervenciones de la percusión. Como acompañamiento se ve a la Fl y el Cl que van formando capas delgadas con notas bisbiliadas en el caso del Cl y multifónicas en el caso de ambas. La acción se ve interrumpida por Sócrates quien vuelve a la escena.

Estos cuadros se pueden entender como 2 partes diferentes con sus variaciones y puentes (ver anexo “Análisis”/ Cuadro VIII y IX):

A1: Es una melodía instrumental intervenida por percusión. La Orq se va imitando instrumento a instrumento y entre cada negra imitada, el percusionista con la tambora va eligiendo entre 5 ritmos, cual tocar. Momento 1 a 7.

A1': Como imitación de lo anterior, también es una melodía cantada, intervenida por percusión y acompañada por una nota mantenida de la Fl. Critón imita la secuencia de los 7 sonidos con un texto. El percusionista imita con el temple Blocks, lo hecho con la Tambora. Momento 8.

A2: Igual que A1, la Orq se va imitando instrumento a instrumento y entre cada negra imitada, el percusionista con los toms va eligiendo entre 5 ritmos, cual tocar. Momentos 9 al 25.

A2': Igual que A1', pero el acompañamiento es con variaciones microinterválicas del Vc. Critón imita la secuencia de sonidos de A2. El percusionista imita con el Wood Blocks, lo hecho con los Toms. Momentos 26 y 27.

B1: Melodía formada por 3 instrumentos. En un ritmo definido, el Cl es imitado por el Vc y este por el Cor y la Tambora. Momentos 28 al 30.

B1': Imitación de la melodía anterior. Cr imita el resultado de las imitaciones de B1, sumándole texto. Momento 31.

B2: Motivo que mantiene la última nota. El Cor y el Timb generan un saltillo invertido con alzar y se quedan en la última nota. Momento 32.

B2': Imitación del motivo del Cor. Critón imita el gesto anterior sumando texto. Momento 33.

Puente (Cuadro VIII): Textura polifónica y polirrítmica de muchas capas. Se desencadena una estampida de la Orq, donde los únicos instrumentos que imitan son la Fl y el Cl, quienes intentan igualar lo hecho por Cr, si aciertan mantienen la última nota en bisbiliar, si no, se silencian. Momento 34.

A3: Melodía instrumental intervenida por la percusión y acompañada por el Cl. Cada músico de la Orq va tocando 2 corcheas iguales y va siendo imitado por otro músico. Entre cada corchea repetida, el percusionista con el temple blocks va eligiendo entre 4 ritmos, cual tocar. El Cl acompaña con una nota mantenida sólo si acertó en la imitación final del cuadro anterior. El último en la cadena de imitación es la Fl la que toca un multifónico después de su imitación y lo mantiene. Momento 1 a 8 (cuadro IX)

A3': Melodía cantada, intervenida por percusión y acompañada por Fl y Cl en multifónicos. Critón imita la secuencia de los sonidos con un texto. El percusionista imita con el Wood Blocks, lo hecho con Temple Blocks en A3. El Cl intenta imitar cualquiera de las 2 notas de la Fl, si no acierta busca en distintas duraciones el acierto, si acierta mantiene la nota hasta el final de la parte. Al final la Fl se silencia y el Cl, si acertó, realiza un nuevo multifónico. Momento 9 a 12.

A4: Melodía instrumental intervenida por la percusión y acompañada por la Fl y el Cl. Igual que A3, cada músico de la Orq va haciendo tresillos de corcheas y será imitado de la misma forma por otro músico. En una parte del tresillo, el percusionista elige tocar con platos chinos 1, 2 o 3 golpes. La Fl intentará imitar al Cl en uno de los dos sonidos del multifónico, si acierta lo mantiene, si no, buscará continuamente en distintas figuras de creciente duración. Momento 13 a 19.

A4': Melodía cantada intervenida por la percusión y acompañada por el Cl y la Fl. Critón imita la secuencia de sonidos de A4. El percusionista imita con Toms y Plat, lo hecho con los Platos Chinos. La Fl y el Cl, se mantienen. Momento 20 y 21.

Puente (Cuadro IX): Sócrates corta la acción musical que le precedía. Al término de su texto, suena un golpe de Timb y el Cor elige una nota grave ligada. Momento 22 a 24.

La estructura analítica de este pasaje son cuatro enunciados con sus respuestas responsoriales variadas, donde el nivel de esta variación dependerá del acierto o error de la imitación, por parte de Cr, de la Orq en el pasaje anterior, para seguir con un puente que conectará con el cuadro siguiente.



CUADRO VIII

CUADRO IX

Los Cuadros VIII y IX presentan una de las formas más inestables de las ya expuestas, ya que en cada una de las partes el melos o el desarrollo horizontal de alturas dependerá única y exclusivamente de la imitación correcta o no de los músicos, y de la suma de todos ellos, Cr formará su canto.

## CUADRO X

En el Cuadro X hay una introducción, de la cual nacerá la melodía por imitación que se presenta primero cantada por Cr y luego por el Coro con acompañamiento de la Orq (ver anexo “Análisis”/ Cuadro X):

**INTRO:** Imitación de un motivo trinado con acompañamiento de Cor. El Cor ha quedado sonando desde el cuadro anterior, el Cl lo imita y construye un trino a partir de esa nota. Esta nota (a) y su trino (b), se llevan a su segundo armónico para volver ligadamente. La Fl imitará a y b del Cl, que pueden resultar iguales o completamente distintos, por lo que los llamaremos para el caso de la Fl, a' y b', realizando, al igual que el Cl, inmediatamente el armónico de lo tocado para volver al fundamental. Momentos 1 a 3.

**A:** Melodía Cantada con un nexo al final para pasar a A'. Cr, imitando las notas a y b del Cl y luego las notas a' y b' de la Fl, le da altura a su texto. Hacia el final suena el timbal y el Cor como una fanfarrea. Momento 4 a 6.

**A':** Melodía Coral acompañada por la Orq. El Coro imita a Cr, la Fl y el Cl agregarán un armónico más a su barrido, la percusión sumará una campana y al final un tremolo de timbal. El Cor tocará una nota y su cuarta hacia el final del pasaje, los otros instrumentos de la Orq realizarán escalas ascendentes y descendentes de septillos, semejantes al cuadro III. Toda esta parte se repetirá 3 veces. Momentos 7 y 8.

En el Cuadro X tenemos una intro muy importante ya que la imitación de Cr de las notas de esta, significará la conexión o lejanía entre ambas partes. Luego el Coro, acertada o no esta primera imitación, sólo imitará lo escuchado a Cr.

### **INTRO - A - A'**

## CONCLUSIONES

La indeterminación del contenido musical como técnica compositiva, ha impactado directamente en la apertura de la forma de una parte importante del repertorio de la música acústica escrita contemporánea. Ideas innovadoras como las de Cowell, Cage, Stockhausen, Boulez, Estrada, Tonkin y Liu, Brown o Globokar entre tantos, demuestran que el campo de la obra abierta no sólo ha ampliado el imaginario compositivo de los siglos XX y XXI con un sinnúmero de obras, sino que al mismo tiempo, ha ido consolidando una nueva forma de expresión musical. Si ya, la contemporaneidad puso en crisis los cimientos tradicionales tanto de la escritura, como de la praxis musical; la indeterminación como proceso compositivo, ha abierto una brecha aun mayor, que necesariamente nos lleva a replantear desde los conceptos básicos de la disciplina, hasta aspectos más complejos como el montaje y la dirección, tanto en sus recursos humanos como materiales. Lo anterior impulsó, en el marco del presente estudio, a redefinir términos que al provenir de la obra cerrada, se prestan a ambigüedades, optando por una mirada singular de cada uno de ellos, particular a la óptica propuesta en esta tesis y que permitiera a la vez, dar claridad y precisión a los aspectos que los fundamentan y los articulan, como lo son: *la obra musical, la composición, el intérprete, el tiempo real, el escenario, la versión, la forma y el contenido musical*. Por otro lado, la necesidad de entender como se estructura la indeterminación al interior de los propios procesos que la desencadenan y en relación a las categorías que la contienen, decantó en la realización de una propuesta de cuadro tipológico que da cuenta de los diferentes procedimientos que gatillan la indeterminación al interior de una obra y que han sido usados en la música contemporánea acústica escrita hasta el día de hoy, destacando al **juego** y a la **imitación en tiempo real**, como los recursos compositivos en los cuales pone el énfasis esta tesis. Si bien, se logró construir un cuadro tipológico con la definición de cada una de las subcategorías de indeterminación, queda en manos de la musicología futura, poder hacer un estudio exhaustivo y al mismo tiempo altamente necesario que proporcione, gracias a un análisis estadístico de una muestra mayor de obras y un análisis musical profundo y con herramientas adecuadas al objeto de estudio, un testimonio fidedigno acerca de la situación de la música abierta hasta nuestros días en su relación forma/contenido, considerando sobretodo, la difusión de una ambigüedad de

conceptos que coexisten y que han sido usados en los textos que los propios compositores han puesta en boga. De lo anterior se exponen como ejemplos los términos “Alea”, “Azar”, “Elástico”, “Móviles” o “Redes”, que Boulez, Cage, Cowell, Stockhausen y Estrada correspondientemente, usaron para definir el proceso indeterminado de algunas de sus obras, pero que sin embargo, mientras en algunos casos significan exactamente lo mismo, en otros, están separados por un abismo de concepciones y praxis. Es menester decir también, que la tipología propuesta en esta tesis disiente en gran medida de la clasificación que Umberto Eco manifiesta en su libro *Obra Abierta*, donde como ejemplificación, mete en un mismo saco la *secuencia I* de Berio (obra más cerrada que abierta e indeterminada muy escuetamente por interpretación de grafías), con *Scambi* de Pousseur, *Klavierstück XI* de Stockhausen y la *Sonata N°3* de Boulez, en las cuales a diferencia, es el elemento de selectividad de formas móviles, el que provoca la apertura de la forma.

En las composiciones realizadas para este doctorado se utilizaron, demarcando y/o redefiniendo, todos los procesos que indeterminan una obra expuestos en la presente tipología: *imitación, juego, improvisación, selectividad e interpretación de signos*, a excepción del *azar*, el cual se encuentra sólo como subcategoría del proceso de *juego* y en la *imitación aleatoria*. La coexistencia de múltiples procesos de indeterminación al interior de una misma composición es posible, aunque se debe señalar que, aquellos que manifiestan una carencia mayor en la literatura musical contemporánea acústica escrita, son el juego y la imitación en tiempo real, siendo uno de los aportes y apuestas mayores de esta tesis, debido al enorme potencial que prestan a la composición, en tanto que procesos de indeterminación. Estas capacidades quedan expuestas específicamente en cada una de las 19 obras que pudieron componerse para el doctorado y sobretodo en las 12 que pudieron estrenarse. Se exploraron y categorizaron así, distintas formas del uso de la imitación al interior de cada una de ellas: *imitación completa, imitación completa con desinencia diferente y con variaciones, imitación parcial, imitación aleatoria y la no imitación*. Es importante mencionar que en la búsqueda del estado del arte, no se lograron encontrar obras que utilizaran a la imitación en tiempo real como proceso compositivo de indeterminación de una obra acústica escrita, argumento que también incidirá en la necesaria creación de una nueva nomenclatura, con sus beneficios y desventajas. Por su

parte el juego, donde si se pudo encontrar, aunque muy escasas experiencias, aporta además de elementos escénicos a la obra, el placer lúdico al cual el intérprete no sólo no está acostumbrado, sino además no fue formado, lo que generará una variable imposible de conocer a priori, *la disposición a participar completamente de la propuesta compositiva por parte del intérprete.*

las obras indeterminadas por el juego y la imitación, justamente obtienen parte de sus energías gracias a factores que habitan o se exilian fuera del pentagrama y que son derivados de la escucha en tiempo real de él o los intérpretes, que la retroalimentan y, a la vez, le otorgan elementos intangibles a cualquier análisis, como los son la proximidad, la espontaneidad, la emoción del riesgo y el placer lúdico en el transcurso de una obra, entre otras. Hay que tener presente que para analizar obras indeterminadas, se entregan hasta el día de hoy, herramientas y metodologías provenientes del análisis de las obras cerradas, existiendo una brecha insuperable entre ambas, en virtud principalmente de las múltiples contingencias de posibles combinatorias y la inviabilidad de clasificación de algo que, se desconoce exactamente como se consumará. Esta dificultad que pone en desventaja la metodología analítica de una con respecto a otras, y que se puede extrapolar a los recursos humanos y materiales que rodean a la obra abierta, arroja un desafío a la composición y a la disciplina de la música en general, para continuar desarrollando un lenguaje propio que no provenga necesariamente de ocupar los mismos elementos y procedimientos tradicionales, llamando a la investigación y a la exploración de dispositivos que se ajusten a las necesidades de cada imaginación compositiva.

En esta conclusión, es necesario esclarecer que si bien existe un innegable imaginario que surge a partir de las posibilidades del uso de la imitación y el juego en tiempo real, como recursos compositivos para indeterminar el contenido musical y abrir la forma de la obra, hubo que formalizar una a una, las problemáticas que surgieron en cada una de las etapas del proceso que se desarrolla entre el componer y estrenar la obra, las cuales fueron clasificadas en cinco grupos y explicitadas en el capítulo 4.1.1. como los son: *escritura y nomenclatura, atención a la escucha y al acto volitivo, niveles de dominio: el amateurs y el profesional, plantas de ubicación y escena y, jueces de asertividad y la dirección.* De lo anterior se desprende que además de conocer las ventajas del uso del juego

y la imitación en tiempo real, composicionalmente se deben seguir profundizando en estrategias que permitan avanzar reduciendo los obstáculos que incidan en la realización de la obra. Uno de los aspectos que más resistencia presentó por parte de los intérpretes es el de la escritura y nomenclatura nueva, la cual sin duda amerita una continua investigación y revisión profunda. Los frenos que esta generó se aminoraron gracias al trabajo conjunto del compositor y el intérprete, atendiendo y reflexionando a cada una de sus críticas, revalorizándose al mismo tiempo la práctica de la transmisión oral. Se debe establecer si una renuncia, momentánea, a la exportación y montaje de estas obras, sin la asistencia del compositor.

Como se ha visto, el intérprete en las obras amplía su rol tradicional, participando creativamente en la consumación de la obra final. Siendo cada versión única y relacionada al actuar particular de él o los intérpretes que participaron. En cada una de las 12 obras estrenadas, el intérprete se vio enfrentado, además del desafío a su escucha, en el caso de la imitación y el juego, a jugar el papel de juez de asertividad, es decir, fue el intérprete y/o el director, quien definía el acierto o el error en cada juego de imitación, siendo contempladas las cuatro opciones posibles ante cada decisión: el éxito consciente, el error consciente, el éxito equivocado (error inconsciente) y el error equivocado (el éxito inconsciente). La consideración compositiva de las 4 opciones anteriores, más el uso de medidas de contención (repetición o timeline), en caso de que algún proceso en tiempo real se escape del dominio de los intérpretes (uso de cortafuegos), lograron que en cada ensayo y presentación de las obras, además de la tranquilidad y sensación de seguridad del elenco, la forma, que es donde existe el mayor peligro en esta proposición de obra abierta, quedara siempre en resguardo.

Los procesos derivados de las obras diálogo-escucha generaron una idiomática que reestructuró el plan convencional de los recursos humanos y materiales que rodean a toda pieza musical. Debido a la necesidad de la audición entre los intérpretes durante el transcurso de la obra, aspectos como *escenario, sala, distancia entre músicos, posición y ubicación o plantas de movimientos*, debieron resignificarse en su relación umbilical con la audición. Se debe declarar, que si bien durante los primeros ensayos algunos músicos manifestaron cierta confusión e inseguridad en cuanto a su audición y la necesidad de tener

que tomar decisiones a partir de ella, esta situación fue atendida en cada caso, mejorando aspectos de ubicación en el escenario, posición (campo de audición) y distancia entre los intérpretes, lo que permitió rectificar y profundizar los alcances de la escucha durante la obra.

Por último se mencionará que la problemática a la cual se enfrentaron las primeras obras compuestas de esta investigación, al no contar con músicos profesionales, se transformó en una de sus ventajas y potencialidades. Al incorporar al músico amateur a la obra y hacerlo participar con otros semejantes o compartir escenario con músicos más profesionales, se amplía el acceso a la música contemporánea gracias a la creación de obras que dependen de factores simples de audición y de aspectos musicales de dominio generalizado. Se puede destacar que en los talleres Diálogo-Escucha realizados hasta el día de hoy en universidades, colegios y centros artísticos, entre otros, se comenzó a visualizar como la práctica de algunos pasajes de las obras, se prestaba pedagógicamente a acceder a la música contemporánea en forma simple y lúdica, sin la necesaria especialización que se vive en los conservatorios y escuelas de música del mundo, abriendo un nuevo espacio además para el amateur y el semiprofesional. Se ha demostrado que es posible escribir obras dirigidas a niveles de diferente complejidad y que perfectamente también pueden participar, dialogando desde su escucha, el debutante y el avanzado.

La conclusión de esta tesis colma la motivación e impulsa el inicio de una nueva etapa de investigación, ampliando la búsqueda a transitar las innumerables rutas que brinda el imaginario de la obra abierta.

## **BIBLIOGRAFIA:**

BAILEY, D. *Improvisation. Its nature and practice in music.* London, Da Capo press, 1992. 146p.

BARBER, L. *John Cage.* Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1985.104p.

BARTHES, R. "El acto de escuchar", 1976. En su *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces.* Barcelona, Paidós, 1986. pp. 243-256.

BAS, J. *Tratado de forma musical.* Buenos Aires, Ricordi, 3a edición s/a.

BOULEZ, P. *Puntos de referencia*, pg. 74. Editor, Jean Jacques Nattiez. Publisher, Gedisa, 1984

BOULEZ, P. Publicado inicialmente en *Score*, mayo de 1952. Posteriormente ampliado e incluido en *Relevés d' apprenti*, Paris, Editions du Seuil, 1966.

BOULEZ, P. «Incipit» in Enrico Fubini, *Música y lenguaje en la estética contemporánea*, Madrid, Alianza Música, 1994, p. 136.

CAGE, J. *Silence. Lectures and writings by John Cage.* Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, 1973 (1961).

CAGE, J. (2011) *La tentation de l'Orient?* publicado en formato PDF en su sitio web. [http://home.att.ne.jp/grape/charles/dc/dc\\_texts/dc-cage\\_tentation\\_de\\_l\\_orient.pdf](http://home.att.ne.jp/grape/charles/dc/dc_texts/dc-cage_tentation_de_l_orient.pdf) P. 4.

CZERNY, C. *A systematic Introduction to Improvisation on the Pianoforte*, op. 200, Viena (1829).

CODERCH, J. "Comunicación y Diálogo en el Proceso Psicoanalítico", *Clínica e Investigación Relacional* (2007).

[http://www.psicoterapiarelacional.es/CelRREVISTAOnline/Volumen11Junio2007/CelR\\_V1N1\\_2007\\_4J\\_Cordech/tabid/262/Default.aspx](http://www.psicoterapiarelacional.es/CelRREVISTAOnline/Volumen11Junio2007/CelR_V1N1_2007_4J_Cordech/tabid/262/Default.aspx)

CHILDS, B. y HOBBS, C, eds. "Forum: Improvisation". *Perspectives of New Music*, vol. 21, 1982-83. pp. 26-112

CHION, M. *El sonido.* Barcelona, Paidós, 1999. 413p.

CHEROY, A. *La música y sus formas.* Buenos Aires, Editorial Shapire, 1953

COX, C. & WARNER, D eds. *Audiosculture. Readings in modern music.* New York, London. Continuum 2007. 454p

- DAHLHAUS, C. Fundamentos de la Historia de la Música. Madrid, Gedisa, 1997
- Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik X. Maguncia, 1966
- DANIEL, CH. (2002) *Glosses sur John Cage*. París: Desclée de Browser.
- DE LA MOTTE, D. Contrapunto, Barcelona, Edit. Labor, 1989
- DIARIO EL MERCURIO, (enero 2019). Versión on line.  
<http://www.economiaynegocios.cl/noticias/noticias.asp?id=434204>
- DIAZ, A. *John Cage, golpeando el muro con la...*  
<https://www.researchgate.net/publication/316157868>
- DIBELIUS, U. (2004). /La Música Contemporánea a partir de 1945./ Madrid: Akal.  
 Original: /Moderne Musik nach 1945./ Munique: Piper, 1998.
- DICCIONARIO HARVARD DE LA MUSICA S.A. Versión española Luis Carlos Gago.  
 Madrid: Alianza Edit.
- ECO, U. La definición del arte. Ed. Martinez Roca. 1970
- ECO, U. (1984). *Obra Abierta*. Editorial Ariel
- FERRARI, A. KANDINSKY-GAME, El videojuego como marco para una instalación multimedia(2014). Tesis para Optar al Grado de Magíster en Composición.  
 >
- FERRARI, A. (2017). Entrevista sitio Universidad de Chile, Facultad de Artes  
<http://www.artes.uchile.cl/noticias/138076/andres-ferrari-se-puede-buscar-vias-nuevas-para-expresar-ideas>
- GIANNINI, H. “Reflexiones Cotidianas”, Edit. Universitaria, Santiago, Chile, 1987.
- GIANNINI, H. “La Metafísica eres tú”, Edit. Catalonia, Santiago, Chile, 2007.
- GIANNINI, H. “Breve historia de la filosofía”. Edit. Catalonia, Stgo de Chile, 2005.
- HELFFER, C. “Quinze analyses musicales: de Bach à Manoury” Editions Contrechamps,  
 Genève, 2000
- HENCK, H. Klavierstück IX. Eine analytische Betrachtung Sonderdruck aus MUSIK UND  
 ZAHL. Herausgegeben von Günther Schnitzler. Verlag für systematische  
 Musikwissenschaft GmbH Bonn-Bad Godesberg 1978
- KOSTELANETZ, R. “John Cage, promotor de la conciencia revolucionaria”, Ed. Rodolfo  
 Alonso. Buenos Aires 1972.
- LEFEVER, T. “Hacia una expresión sonora contemporánea”. Revista Musical Chilena,  
 julio-septiembre 1970, XXXVI, 112, pp. 14-40

MATURANA, H. "Emociones y Lenguaje en Educación y Política", Centro de Educación del Desarrollo (CED) Ediciones Pedagógicas Chilenas S.A. Santiago, Chile, 5ta Edición 1992.

MATURANA, H. "El Sentido de lo Humano", Ed. Hachette, Santiago, Chile, 1991.

NATIEZ, J-J. *The Boulez-Cage correspondence*, pg. 98-103 en la traducción publicada en P. Boulez, *Puntos de referencia*, pg. 120.

NETTL, B. (2001). "Improvisation Concepts and practices". En Sadie, S., Tyrrell, J. (Eds.). (pp.95-98). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Tm. XII (29 vols).

Londres: Macmillan Publishers Limited (e. o.: 1980).

NICHOLLS, D. "Getting Rid of the Glue: The Music of the New York School"

The New York Schools of Music and Visual Arts. Ed. Steven Jonson. New York: Routledge, 2002.

NIETO, V. Piano del Siglo XX, trece obras de autores latinoamericanos. UNAM 2005

NIETZSCHE, Friedrich. Humano, demasiado humano. [1872] Madrid, Edimat Libros, 1998. 312p.

NOBILI, L. "L'estita di Franco Donatoni e il nichilismo di Emanuele Severino.  
<https://es.scribd.com/document/121344772/L-estetica-di-Franco-Donatoni-e-il-nichilismo-di-Emanuele-Severino#>

NYMAN, Michael. *Experimental Music. Cage and Beyond*. Second Edition. New York, Cambridge University Press, 1999 (octava impresión 2007). 196p.

OYARZÚN, P. *Arte, visualidad e historia*. Santiago, editorial La Blanca Montaña, Magíster en Artes Visuales, Facultad de Artes, Universidad de Chile. 1999

OYARZÚN, P. *Anestésica del ready-made*. Santiago, Arcis-Lom, 2000

PATTERSON, D. "Cage and Beyond: an annotated interview with Christian Wolff". En *Perspectives of New Music*, vol. 32, no2, verano 1994, pp. 54-87.

PERLOFF, M. y JUNKERMAN, CH. *John Cage. Composed in America*. Chicago, University of Chicago Press, 1994. 285p.

PRÉVOST, E. "The arrival of a New Musical Aesthetic: extracts from a Half-Buried Diary". *Leonardo Music Journal*, vol. 11, 2001, pp. 25-28.

RESTREPO, S. "La Música Indeterminada como sistema de comunicación", *Cuaderno de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, vol. 2, num. 2, PUJ Colombia, 2006.

RESTREPO, S. "Aproximación al teatro musical y a la música conceptual a través del

análisis estético, estilístico y estructural de Los holas, música etc. 1966 en tres tiempos, de Juan Hidalgo.” Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas vol 1 no 2 (abril 2005–septiembre 2005): 240–267.

ROJAS, S. “Los ruidos del sonido (Notas para una filosofía de la música)”. En su: Imaginar la materia. Ensayos de filosofía y estética. Santiago, Universidad ARCIS, Escuela de Filosofía, 2003.

SCHNEIDER, M (1936). *Diego Ortiz Tolledano (1553) Ttratado de Glosas sobre Cláusulas y otros géneros de puntos en la Musica de Violones. (Roma 1553)*. Germany (Alemania): Barenreiter- Verlag Kassel.

SCHUMMAN, R. (1854). *Gesammelte Schriften uber Musik und Musiker*. Leipzig. Rev. Por Kreisig, M, 1914, trad. Inglesa 1977-80. en *op. cit* p. 49; Solie, R. A. The Nineteenth Century, vol. 6. *Source Readings in Music History 7 vols*. Nueva York y Londres: W.W. Norton & Company, editor. General: Strunk, Oliver. *op. cit.* p. 99.

Societarts. Revista de Artes– Facultad de Artes UABC No. 4, Vol. II – Enero-Abril de 2017

SONTAG, S. “La estética del silencio” (1967). En: Estilos radicales. Buenos Aires, México D.F., Taurus Bolsillo, 1997. 383p.

SQUIRE, L.R. (1982). The neuropsychology of human memory. *Annual Review of Neuroscience* 5, 241-73. En Sloboda J. (1988). *op. cit.* p. 133.

STOCKHAUSEN, K. Klavierstücke XI, (partitura). Universal Edition.

THOMPSON, J. 1991. La comunicación masiva y la cultura moderna. Contribución a una teoría crítica de la ideología. Publicado en Revista Versión. Estudios de comunicación y política, N° 1, Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Xochimilco, México. URL: <<http://www.nombrefalso.com.ar/apunte.php?id=32>>

TRUAX, B. Acoustic communication. Segunda edición (adjunta una edición en CD ROM del Handbook for acoustic ecology), Wesport, Connecticut, London, Ablex Publishig, 2001. 285p.

VERDI, G. Carta dirigida a Torelli, 1876. En Pierre Petit, Verdi, París, Seuil, 1962, p. 167.

WESTERKAMP, H. “Soundwalking”. Sound Heritage. Vol. III, no4, Victoria, B.C. Wourld Soundscape Project, 1974.

WOLFF, CH. “John Cage and beyond: an annotated interview.” Perspectives of New Music, vol. 32, no2 (verano 1994), pp.54-87.

Velasquez, J. PATRIMONIO MUSICAL MAPUCHE, SU PRESENCIA EN LA

COMUNIDAD Y EN LA ESCUELA. Consideraciones culturales necesarias para la enseñanza en el aula de música. TESIS DOCTORAL Universidad Autónoma Barcelona (2017)

WANGERMEE, R.(1950). L'Improvisation pianistique au début du XIXe. Siècle. *Miscellanea musicologica Floris van der Mueren*. Gante. pp. 227-53. en Rink, J. (2001).

XENAQUIS, I. (1992). /Formalized Music, thought and mathematics in music./ Nueva York: Pendragon.

XENAKIS, I.. "La crise de la musique sérielle", *Gravesaner Blätter*, nº 1, de julio de 1956.

## ANEXO 1: ANALISIS ESCENA 3 - ACTO I - CUADROS 1 al 10

Este anexo entregará, a través de tablas y partituras con su estructura de partes, el detalle del análisis de la Escena 3 del Acto I, analizando separadamente cada cuadro del 1 al 10.

Se expondrán distintas tablas por cada cuadro de acuerdo a sus comportamientos estructurales y las necesidades de evidenciar como funciona dicha estructura.

**PARTITURAS:** En cada cuadro se mostrarán sus partes con letras y colores distintos

**TABLA: ANALISIS ESTRUCTURAL**

En esta tabla se establecerán 3 columnas: Parte, Descripción y Momento (recordamos que en esta obra se designa la aparición de cada músico, como momentos)

**TABLA: POSIBLES COMBINATORIAS DE IMITACIONES Y FORMAS MUSICALES RESULTANTES**

En esta tabla se establecen 2 columnas: Posibles combinatorias de imitaciones y Formas Musicales resultantes. La primera columna se subdivide en todas las imitaciones que generan un cambio de forma, brindando así la posibilidad de observar las distintas combinatorias de acierto o error de imitaciones y sus consecuencias en la forma musical. En los cuadros donde la imitación genera un núcleo de acción y reacción que modifica la estructura, se muestran todas las posibilidades combinatorias de acierto o error de las imitaciones y como esto genera distintas formas musicales.

**TABLA: INTERPRETACION DE FORMAS**

Aquí se muestran 3 columnas: Forma, Interpretación y Delta de Variación. En esta tabla se establece analíticamente la estructura de cada forma musical resultante. En Delta de Variación se presentarán aquellos factores que determinen variación en la música, mostrando en orden jerárquico a aquellos que mayormente determinan cambios en la obra y principalmente aquellos que articulan la obra en su discurso.

CUADRO I

ANÁLISIS ESTRUCTURA CUADRO I		
Parte	Descripción	Momento
<b>A</b>	Corresponde al canto de Critón con su eco en el VI o Cl. Eco que es la imitación de la últimas dos notas	Momento 1 y 2
<b>B1 o (C)</b>	Al acertar la imitación el VI o Cl, Critón con mayor dinámica y luego pasando a piano, canta el mismo texto pero con distintas alturas, la orquesta lo imita en distintos grupos en stretto y al doble de velocidad, cadenciando con nota ligada en piano.	Momento 3a y 4
<b>B2 o (B)</b>	Al errar la imitación el VI o Cl, se pasa a una idea contrastante a la primera, donde solo quedan las consonantes del texto y la orquesta isócronamente realiza distintos sonidos con técnicas extendidas. Cada vez que se vuelva a este B, será más rápido el pasaje	Momento 3b

Partitura Cuadro I

POSIBLES COMBINATORIAS DE IMITACIONES Y FORMAS MUSICALES RESULTANTES DEL CUADRO I (√= Acierto / X= Error / Imit=imitación)					
POSIBLES COMBINATORIAS DE IMITACIONES					FORMAS MUSICALES RESULTANTES *Los números solo explican la diferencia, en el análisis final no existen
1ª Imit Vl a Cr	1ª Imit Cl a Cr	2ª Imit Vl a Cr	2ª Imit Cl a Cr	3ª Imit Vl a Cr	
√					<b>A-B1(C)</b> / Es el único caso donde se pasa directo a la parte final del cuadro que llamaremos B1 (el 1 es para diferenciarlo de las otras opciones donde B es otro), en las siguientes partes habrá otro B (B2) y entonces esta parte se llamará C
X	√				<b>A-B2-A'-C (B1)</b> / Aquí vemos como aparece otro B, por lo que se llamará B2 y entonces lo que era B1, pasará a llamarse, de aquí en adelante, C
X	X	√			<b>A-B2-A'-B2'-A''-C</b>
X	X	X	√		<b>A-B2-A'-B2'-A''-B2''-A'''-C</b>
X	X	X	X	√	<b>A-B2-A'-B2'-A''-B2''-A'''-B2'''-A''''-C</b>
X	X	X	X	X	<b>A-B2-A'-B2'-A''-B2''-A'''-B2'''-A''''-B2''''-C</b>

INTERPRETACION DE FORMAS DEL CUADRO I		
FORMA	INTERPRETACION	DELTA DE VARIACION
<b>A-B1(C)</b>	Es la forma más breve de las posibilidades, donde se percibe una monodia vocal con eco instrumental (imitación perfecta) y una estampida, es decir, un pasaje contrapuntístico imitativo, una insistencia variada del mismo texto con una cascada en stretto del ensamble.	Considerando las variaciones que mayormente repercuten en la musicalidad del pasaje, se nombrarán: 1) Carácter del Canto de Cr 2) Imitaciones en Stretto de la Orq del 2do Canto de Cr 3) Alturas dentro del Registro Medio para el 1er y 2do Canto de Cr 4) La 8ª imitada de la Orq en general

<p>Desde: <b>A-B2-A'-C (B1)</b></p> <p>Hasta: <b>A-B2-A'-B2'- A''-B2''-A'''- B2'''-A''''-C</b></p>	<p>Es una forma que presenta un enunciado monódico con un texto entendible con su eco instrumental mal imitado en sus alturas y luego, una zona de sonoridades múltiples isócronas, donde el texto se transforma sólo en las consonantes, para volver a la monodia y esta se imite bien para pasar a la cadencia de mayor lirismo y desencadenando una imitación al doble de rápido y en stretto por la orquesta</p>	<p>Además de lo anterior, en estas posibilidades formales, se suman las siguientes variantes:</p> <p>5) Orquestación (instrumento, timbre y altura) de B2, decidido por cada músico en la imitación de Cr y por cada retorno a esta parte</p> <p>6) Las respuestas imitativas al 1er Canto de Cr, deben ser por el VI en la 1ª, 3ª y 5ª vez y por el Cl en la 2da y 4ta</p>
<p><b>A-B2-A'-B2'- A''-B2''-A'''- B2'''-A''''- B2''''-C</b></p>	<p>Es la forma más extensa posible del Cuadro I. El texto monódico es imitado erróneamente en sus últimas dos alturas por el VI o el Cl, para pasar a una zona de sonoridades múltiples que conserva en la voz del personaje sólo las consonantes. Luego se retorna a este ciclo 4 veces, variando sólo alturas y carácter en la parte A, turnando la imitación entre VI y Cl y en la parte B, cambiando de sonoridad los instrumentos y haciendo una rítmica más veloz para cadenciar con la zona C, ya expuesta</p>	<p>La suma de todo lo anterior</p>

CUADRO II

ANÁLISIS ESTRUCTURA CUADRO II		
Parte	Descripción	Momento
<b>A</b>	Canto de Critón acompañado por la Orquesta, imitado erróneamente en las 3 alturas por el Cor. Después del Cor, se produce un crecer y decrecer del acompañamiento pp	1 y 2
<b>A'</b>	Canto de Critón acompañado por la Orquesta, imitado correctamente por el Cor en una, dos o tres notas. Hay un súbito de la orquesta como una repetición corta, intensificada y agilizada de lo que venía ocurriendo, para volver al acompañamiento pp	1, 2, 3 y 4
<b>B</b>	Segundo Canto de Cr con el mismo acompañamiento continuo, esta vez imita el Cl errando en las dos alturas. Vuelve a crecer y decrecer la orquesta	5 y 6
<b>B'</b>	Segundo Canto de Cr con igual acompañamiento, el Cl acierta en una o dos de sus notas, aparece un súbito de la orquesta más prolongado que el anterior, con diversas agitaciones y direccionalidades de los gestos para decrecer y volver al acompañamiento pp de la orquesta	5 y 6 o 5, 6 y 7
<b>C</b>	Tercer canto de Cr en forma de escala descendente acompañado por la Orq. Se detiene la Orq, imitando correctamente cada músico la primera nota de este canto, pasan a distintos strettos buscando imitar con un máximo de 5 oportunidades y en decrescendo, hasta quedar en la última nota con variación microtonal, la cual es interrumpida bruscamente por la declamación de Cr	8, 9 y 10
Desde: <b>C'</b> Hasta: <b>Cx'</b>	Tercer canto de Cr en forma de escala descendente acompañado por la Orq. Se detiene la Orq, imitando erróneamente la primera nota de este canto, con una variación que va desde uno (C') a todos los músicos (Cx'), pasando por distintos strettos buscando	8, 9 y 10



INTERPRETACION DE FORMAS POSIBLES DEL CUADRO II

FORMA	INTERPRETACION	DELTA DE VARIACION
<b>A-B-C</b>	<p>En las dos primeras intervenciones de Cr, se presenta una forma semejante a la melodía acompañada y en el 3er canto, un pasaje imitativo, formando múltiples capas, para luego decrecer con una cadencia microtonal, interrumpida en forma brusca por Cr. Es la forma con menos sucesos y más corta de este cuadro.</p>	<p>En <b>A</b>:</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1) El acompañamiento de la Orq: <ul style="list-style-type: none"> <li>- La decisión rítmica entre las dos alternativas de quintillo propuestas al piano y a la percusión</li> <li>- El cambio tímbrico esporádico al pasar del Glock al Vib</li> </ul> </li> <li>2) Alturas de imitación errónea del Cor</li> <li>3) Las 3 alturas decididas por Cr en el neuma y ritmo propuesto</li> </ol> <p>En <b>B</b>:</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1) Idem Acompañamiento Orq en A</li> <li>2) Alturas de imitación errónea del Cl</li> <li>3) Alturas de Cr</li> </ol> <p>En <b>C</b>:</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1) La Textura y la transición (dependiendo del acierto o no del modelo imitado) a las Variaciones microtonales y consecuencias en la textura del pasaje de la Orq hacia el final</li> <li>2) Cantidad de repeticiones de cada músico de la Orq antes de imitar exactamente el modelo de Cr</li> <li>3) Distancia de stretto en entradas de cada músico</li> <li>4) Idem Acompañamiento Orq en A y B</li> <li>5) Alturas de 2da imitación</li> <li>6) Alturas de 1ra Imitación de Orq distintas a la primera nota de Cr (c)</li> <li>7) Alturas de Cr</li> </ol>
<b>A'-B-C</b>	<p>Es una melodía acompañada imitada e interrumpida abruptamente y brevemente</p>	<p>En <b>A'</b>:</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1 y 3) Idem a A</li> <li>4) Imitación de la Fl en registro agudo en forma</li> </ol>

	<p>por la orquesta. La melodía avanza en forma acompañada hasta el 3er canto, donde se desencadena múltiples capas de imitación en stretto y cadencia con notas largas cortadas en seco por la declamación de Cr</p>	<p>disminuida de Cr</p> <p>5) Quintillo Orq (menos vientos) de semicorcheas, donde el neuma es dado y puede variar:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Decisión de intervalos en la alternancia de mano derecha e izquierda del piano entre 5tas justas, disminuidas y aumentadas</li> <li>- La decisión rítmica entre las dos alternativas de quintillo propuestas al timbal</li> <li>- Alturas de la Orq</li> </ul> <p>Idem <b>B</b> y <b>C</b></p>
<b>A-B'-C</b>	<p>Forma semejante a la anterior, pero el suceso de interrupción ocurre después del 2do canto</p>	<p>Idem <b>A</b> y <b>C</b></p> <p>En <b>B'</b>:</p> <p>1 y 3) Idem a <b>B</b></p> <p>4) Imitación y 2 repeticiones acertadas o erróneas realizadas por la Fl y el Cor del Cl. Del acierto o error, puede variar en ambas:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Realizar un trino o un gliss</li> </ul> <p>5) 3 Quintillos Orq (menos vientos) de semicorcheas, donde puede cambiar:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Decisión de intervalos en la alternancia de mano derecha e izquierda del piano entre 5tas justas, disminuidas y aumentadas</li> <li>- La decisión rítmica entre las dos alternativas de quintillo propuestas al timbal</li> <li>- Alturas de la Orq</li> </ul>
<b>A'-B'-C</b>	<p>El 1er y 2do Canto acompañado son interrumpidos después de las imitaciones por abruptas intervenciones de la Orq. Después del 3er canto se</p>	<p>Idem <b>A'</b>, <b>B'</b> y <b>C</b></p>

	acaba el acompañamiento y se generan varias capas de imitación en stretto para cadenciar en nota larga interrumpida en seco por Cr.	
<b>A'-B'-C'</b> o <b>Cx'</b>	Lo mismo que lo anterior pero con diferentes variaciones del final, sin afectar más que en tiempo y trama interna del stretto múltiple.	Idem <b>A'</b> y <b>B'</b> En <b>C'</b> o <b>Cx'</b> : Idem a C, pero con más capas simultáneas, dadas por el error o acierto de los músicos de la Orq, lo que variará es: 1) La Textura y la transición (dependiendo del acierto o no del modelo imitado) a las Variaciones microtonales y consecuencias en la textura del pasaje de la Orq hacia el final 2) La textura dada por las Múltiples entradas de Strettos entre quienes acierten (modelo más largo de imitación) y quienes yerren (modelo más corto) 1) Variaciones microtonales y consecuencias en la textura del pasaje de la Orq hacia el final 2) Cantidad de repeticiones de cada músico de la Orq antes de imitar exactamente el modelo de Cr 3) Distancia de stretto en entradas de cada músico 4) Idem Acompañamiento Orq en A y B 5) Alturas de 2da imitación 6) Alturas de 1ra Imitación de Orq distintas a la primera nota de Cr (c) 7) Alturas de Cr
<b>A-B-C'</b> o <b>Cx'</b>	Igual final e igual en el 1er y 2do Canto a la primera forma	Combinaciones de posibilidades ya existentes
<b>A'-B'-C'</b> o <b>Cx'</b>	Combinaciones de posibilidades ya existentes	Combinaciones de posibilidades ya existentes

<b>A-B'-C'</b> o <b>Cx'</b>	Combinaciones de posibilidades ya existentes	Combinaciones de posibilidades ya existentes
--------------------------------	---	--

### CUADRO III

ANÁLISIS ESTRUCTURA CUADRO III		
Parte	Descripción	Momento
<b>A</b>	Inicia acompañamiento de escalas ascendentes y descendentes, en el Coro entra cada uno distinto. Luego el Cor toca una nota, sólo sigue cantando quien tenga esa nota, quien no, realiza gliss descendente, luego aparece el timbal con su redoble para la primera variación de A	1 a 4
<b>A'</b>	Suena el platillo, el acompañamiento continúa un poco más agudo. El Coro, el Cor y el Timb realizan la misma acción que en A, pero se van estrechando los sucesos entre cada acción	5 y 6
<b>A''</b>	Lo mismo que antes, sólo que cada vez más cercana la entrada del Cor y más corta la intervención del Timb	7 y 8
<b>A'''</b>	Lo mismo que antes, pero esta vez, el Cor espera sólo una negra para entrar y el Timb dura una negra, lo que genera una sensación de inmediatez	9 y 10
<b>B</b>	Comienza como A, pero cambia apenas ha partido ya que el acompañamiento se va a la zona grave y cuando entra el Cor, comienza un trino lento el cual será imitado por el Coro, para después de un gliss de la Orq, terminan juntos mientras el Coro completa el texto so-CRA TES	11

Partitura Cuadro III

INTERPRETACION DE FORMAS POSIBLES DEL CUADRO III		
FORMA	INTERPRETACION	DELTA DE VARIACION
<b>A-A'-A''-A'''-B</b>	<p>Este cuadro es una polifonía coral acompañada y cuenta con forma única: A con 3 variaciones y un B final a modo de coda. Las variaciones se darán por la agudización del acompañamiento, por el acortamiento del tiempo de cada pasaje y la azarosas voces que permanezcan por coincidir con el Cor, hasta el final de cada pasaje. B inicia como A, pero rápidamente se transformará en una textura de capas de suspenso realizado por un trino lento de Cor e imitado por el Coro, acompañado gravemente por la orquesta, hasta que la orquesta gliss hacia el agudo y finalice</p>	<p>Los elementos de <b>A-A'-A''</b> y <b>A'''</b> que se son vulnerables a cambiar son:</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1) Los distintos inicios y alturas de la Orq como acompañamiento en septillo</li> <li>2) Los distintos inicios y alturas del Coro</li> <li>3) La involuntaria coincidencia de la nota del Cor y la elegida por alguien del Coro y su posterior permanencia hasta el final de la parte</li> <li>4) La nota del Cor</li> </ol> <p>En <b>B</b>:</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1) Las alturas del acompañamiento de la Orq y su duración (entre 30 y 45 seg)</li> <li>2) Los distintos inicios y alturas del Coro</li> <li>3) Las alturas del trino del Cor</li> </ol>

CUADRO IV

ANÁLISIS ESTRUCTURA CUADRO IV		
Parte	Descripción	Momento
<b>A</b>	Inicia orquesta sin el Cor con acompañamiento puntillista de septillos. Cada inicio de los Tenores del Coro será en una nota distinta e irán inmediatamente a buscar el unísono, así iniciará la cuerda tenor con la sílaba “Va”, una vez encontrado el unísono, la cuerda de los bajos imitará a la octava la altura unísono. Luego más agudo, con igual procedimiento, los tenores dirán “mos”, con la misma imitación de los bajos. Mientras se fijan los dos unísonos, la orquesta en su septillo, intentará imitar esa nota, si lo logra se quedará en esa nota repitiéndola en octillos, si no, continuará en la búsqueda. Termina A cuando el Coro canta en el último unísono “Niégalo” en fusa, la orquesta imita el ritmo y el Cor, isócronamente, imita el ritmo y la altura. Si la altura del Cor coincide con el Coro, entonces el Cor realiza variaciones microtonales de esa nota, yendo al piano, si no, el timbal, con el mismo ritmo, cierra el pasaje.	1 a 7
<b>A'</b>	El acompañamiento ahora es más grave y el Coro cantará dos veces en forma separada por sílaba la palabra “Vamos” con sus respectivas imitaciones de los bajos y cada vez más agudo. Se cierra esta variación con un Tutti Coral imitado 2 veces en stretto por la orquesta, diciendo “Niégalo”, para luego coincidir la tercera vez, dejando la última nota ligada y comenzando a descender lentamente la altura en gliss y hacia el piano.	8 a 14

Partitura Cuadro IV

INTERPRETACION DE FORMAS POSIBLES DEL CUADRO IV

FORMA	INTERPRETACION	DELTA DE VARIACION
<b>A-A'</b>	Este cuadro es una polifonía coral acompañada y cuenta con forma única: A y A'.	<p>En A:</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1) La imitación del último unísono dejado por el Coro, por parte del Cor, cuyo acierto o error conducirá a variaciones microtonales acompañado después de iniciarse por la Orq o imitación rítmica del Timb del motivo anterior del Coro y corte para continuar solo con la Orq</li> <li>2) El acierto de cada músico de la Orq de las notas dejadas por el Coro para imitar, acelerando el ritmo a octillo</li> <li>3) La posible generación de dos capas rítmicas de acompañamiento, la de quienes acierten en octillo y la de quienes se mantengan en septillo sin acertar. También puede darse el acierto de todos, lo que dejaría la textura en una sola capa y con 1 o 2 posibles notas imitadas.</li> <li>4) Polifonía formada por las distintas notas elegidas por los tenores y la elección de un unísono colectivo</li> <li>5) Elección de las alturas del septillos de la Orq como acompañamiento,</li> </ol>

	<p>las cuales cambiarán en la búsqueda de imitación de las notas dejadas por el Coro</p> <p>En A':</p> <p>2 al 5) Idem a A, excepto porque los unísonos dejados por el coro son 4, lo que aumenta las notas y posibilidades de imitaciones</p> <p>6) Variaciones posibles del gliss final</p>
--	---

#### CUADRO V

ANÁLISIS ESTRUCTURA CUADRO V		
Parte	Descripción	Momento
<b>Intro</b>	Del cuadro anterior, ha quedado el Coro en bocca chiusa y la Orq, la cual se silencia dejando sólo al Coro, hasta que Sócrates termina su frase: "Feliz, no diría"	1 a 3
<b>A</b>	El Vib en su registro medio da una nota, la cual es imitada por el Coro o tomada como referencia. El Coro elige entre 3 grupos: a) Feliz; b) No y c) Diría. El grupo Feliz, canta la sílaba "fe" en la altura del Vib y "liz" más agudo. El grupo "No" canta corto y fuerte su sílaba y el grupo "diría", imita la nota del Vib en "Dirí", para glissar a una nota más baja para la "a"	4 y 5
<b>Nexo</b>	Sócrates vuelve a aparecer con el texto: "No tengo miedo".	6
<b>B1 a B21</b>	El Coro elige entre: a) No ; b) Tengo y c) Miedo. El último del Grupo "No" (están ubicados en una columna mirando al público) elige una nota y la comienza cada uno a transmitir a su compañero de adelante hasta llegar al primero, es cuando el Vib intenta imitarla en la notas agudas impares de un septillo de semicorcheas, mientras las notas pares son más graves y cualesquiera. Al mismo tiempo el Coro ha cantado "Tengo" más agudo que "No" y "Miedo" más grave que "No". Si el Vib acierta en una de las 4 oportunidades que le brinda el septillo, significa que continua con este ostinato encontrado y lo imita la	7 a 11



INTERPRETACION DE FORMAS POSIBLES DEL CUADRO V

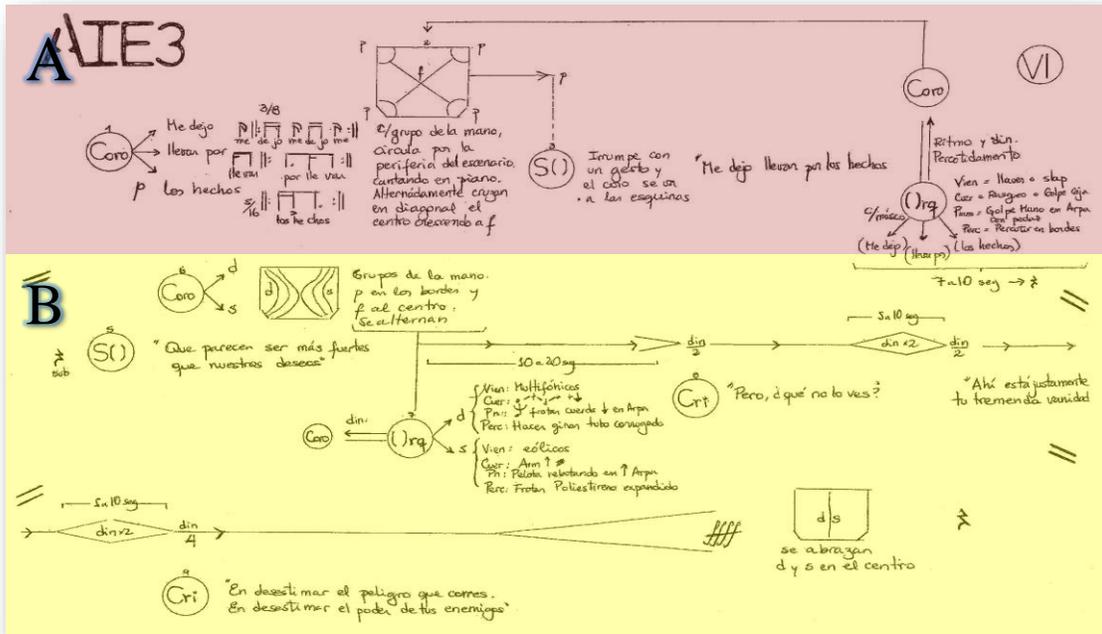
FORMA	INTERPRETACION	DELTA DE VARIACION
<p><b>A-B1 o A-B2</b></p>	<p>Este cuadro es forma A – B, donde B es la posibilidad más corta de las 21, donde todos aciertan en una de las cuatro semicorcheas impares del septillo, sumando al Vib, las Cuerdas, luego los Vientos y el Piano.</p>	<p>En <b>A</b>:</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1) La nota del Vib</li> <li>2) Las elección de cada corista de pertenecer a alguno de los 3 grupos, donde el grupo “Feliz” puede variar la altura de “liz” y el grupo “diría”, puede variar la altura de “a”</li> </ol> <p>En <b>B1</b>:</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1) La elección de los 3 grupos corales</li> <li>2) La nota elegida por el último de la fila del grupo coral “no”</li> <li>3) Las diferentes alturas del grupo “tengo” y “miedo”</li> <li>4) La resultante del Vib de las notas que no imitan a la dejada por el grupo “no” en la parte grave del septillo</li> <li>5) La resultante de las Cuerdas de las notas que no imitan a la dejada por el grupo “no” en la parte grave del septillo</li> <li>6) La resultante de los Vientos de las notas que no imitan a la dejada por el grupo “no” en la parte grave del septillo</li> <li>7) La misma resultante de la búsqueda del piano</li> </ol> <p>En <b>B2</b>:</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1 a 6) idem B1</li> <li>7) La resultante de la búsqueda de los Vientos, al errar la imitación de la altura dejada por el grupo coral “no”</li> </ol>
<p><b>A-B3 a</b></p>	<p>Las diferencias de las variaciones de B, sólo se</p>	<p>Idem <b>A</b></p>

<b>B19</b>	dan porque no se encuentra en el primer septillo, la nota a imitar y se sigue buscando.	Las diferencias de los distintos tipos de <b>B</b> se dan por el acierto o error de la nota del grupo coral “No”, lo que genera múltiples variantes para llegar al final. Las únicas dos formas distintas se dan: 1) Después de errar la imitación de las cuerdas en dos oportunidades, la cuerda sigue buscando y decreciendo 2) Después de errar la imitación el Vib por tres veces, sigue buscando en decreciendo y rit
<b>A-B20 o A-B21</b>	Se ha clasificado así, la forma más larga de todas las variaciones de B, siendo la razón de esta amplitud, el errar en cada una de las imitaciones, excepto en la segunda búsqueda de las Cuerdas, cuando después de acertar, los Vientos se suman a la imitación, acertando (A-B20) o errando (A-B21)	Combinaciones de posibilidades ya existentes

CUADRO VI

ANÁLISIS ESTRUCTURA CUADRO VI		
Parte	Descripción	Momento
<b>A</b>	El Coro elige entre 3 grupos: a) “Me dejo” ; b) “llevar por” y c) los hechos, repitiendo en ostinatos rítmicos con una planta de movimiento en el escenario, hasta que Sócrates irrumpe: “Me dejo llevar por los hechos”, mientras el Coro se va a las esquinas. Luego cada integrante de la Orq elige un grupo y lo imita rítmicamente con técnicas extendidas.	1 a 4
<b>B</b>	Sócrates inicia después de un silencio y al decir la palabra “deseos”, el Coro se divide en 2 grupos “d” y “s”,	5 a 9

inmediatamente la Orq también elige entre esos dos grupos, aumentando la dinámica cuando el grupo que lo representa del Coro se dirige hacia el centro del escenario. Aparece Critón, quien habla mientras la Orq y el Coro disminuyen la dinámica, para luego aumentarla. Luego de 3 textos de Critón, todo el Coro va hacia el centro del escenario, lo que provoca un crescendo tutti de la Orq.



Partitura Cuadro VI

INTERPRETACION DE FORMAS POSIBLES DEL CUADRO VI

FORMA	INTERPRETACION	DELTA DE VARIACION
<b>A-B</b>	<p>A es una Polirritmia Coral de 3 Ostinatos, a la cual se suma la Orq, con una intervención hablada de Sócrates</p> <p>B es semejante a A, pero cuando aparece Critón se transforma en música incidental, es decir va generando la tensión después de cada texto</p>	<p>1) El Coro elige entre 3 grupos: a) “Me dejo” ; b) “llevar por” y c) “los hechos”, con sus respectivos choques polirrítmicos de la repetición de los ostinatos</p> <p>2) Las dinámicas dadas por los sectores del escenario que ocupa cada grupo</p> <p>3) La división de la Orq imitando cada una a un grupo coral, con las mismas afecciones y su duración (7 a 10 seg)</p> <p>En B:</p> <p>4) El Coro elige entre 2 grupos: a) “d” y b) “s”</p> <p>5) Las dinámicas dadas por los sectores del escenario que ocupa cada grupo</p> <p>6) La división de la Orq imitando cada una a un grupo coral, con las mismas afecciones dinámicas</p>

CUADRO VII

ANÁLISIS ESTRUCTURA CUADRO VII		
Parte	Descripción	Momento
A	Después del texto introductorio de Sócrates, el Coro elige entre las 5 sílabas que acaba de decir Sócrates: a) “A” ; b) “ma” y c) “do”; d) “Crit” y e) “tón”, mientras la Orq hace un crescendo tutti con valor de negra e intrigante, Sócrates hace su segundo texto. Los grupos “a” y “ma” cantan una cuarta, Sócrates vuelve a sumar un texto, la Fl hace una cuarta intentando imitar a los grupos corales recientes. El grupo “cri” en distintas notas comienza a repetir como un ostinato esta sílaba, Sócrates dice su cuarto texto, el grupo “do” y “ton” cantan también una cuarta y Sócrates hace su quinto texto.	1 a 7
B	El grupo “cri” va hacia un unísono, la Orq los imita, si aciertan siguen el ostinato con el Coro, si no, se silencian. Entra Critón y canta su texto, luego la Orq seguirá en reiteradas oportunidades tratando de imitar al Coro y a quienes ya se han sumado al unísono, haciendo variaciones microtonales, después de cada imitación, incorporando en el ostinato a aquellos que acertaron. El pasaje termina cuando todos hayan imitado correctamente.	8 a 12

Partitura Cuadro VII

INTERPRETACION DE FORMAS POSIBLES DEL CUADRO VII

FORMA	INTERPRETACION	DELTA DE VARIACION
<b>A-B</b>	<p>A es una música incidental que van comentando los textos de Sócrates. El Coro será la columna central de la música y la Orq tendrá sólo dos intervenciones, después de la primera frase de Sócrates, la primera en un tutti y la segunda con la Fl imitando a un grupo coral.</p> <p>B es un ostinato unísono con variaciones microtonales, donde la Orq se va integrando periódicamente, intervenido sin cambios por Cr.</p>	<p>1) La elección del Coro entre 3 grupos: a) “A-ma” ; b) “Cri” y c) “do-tón”</p> <p>2) Las alturas en el momento 9 del grupo “A-ma”</p> <p>3) Imitación de la Fl de grupo “A-ma”</p> <p>4) Alturas de grupo “Cri”</p> <p>5) Alturas del grupo “do-tón”</p> <p>En B:</p> <p>6) Unísono al que llega el grupo “Cri”</p> <p>7) Imitación de ese unísono por parte de la Orq, generando una capa que va de 1 a todos los instrumentos de la Orq, sumándose quienes aciertan al ostinato del Coro y silenciándose quienes no</p> <p>8) Alturas de Cr</p> <p>9) Variaciones microtonales ascendentes o descendentes del ostinato</p> <p>10) Intentos de imitación semejante a 2) que variarán el tiempo de esta parte, ya que se esperará hasta que el último músico acierte</p>

CUADRO VIII

ANÁLISIS ESTRUCTURA CUADRO VIII		
Parte	Descripción	Momento
<b>A1</b>	Cada músico de la Orq va imitando a su compañero y entre cada negra imitada el percusionista con la tambora va eligiendo entre 5 ritmos, cual tocar.	1 a 7
<b>A1'</b>	Critón imita la secuencia de los 7 sonidos con un texto. El percusionista imita con el temple blocks, lo hecho con la Tambora.	8
<b>A2</b>	Igual que A, la Orq se va imitando instrumento a instrumento y entre cada negra imitada el percusionista con los toms va eligiendo entre 5 ritmos, cual tocar.	9 al 25
<b>A2'</b>	Critón imita la secuencia de sonidos de A2. El percusionista imita con el Wood Blocks, lo hecho con los Toms.	26 y 27
<b>B1</b>	En un ritmo definido el Cl es imitado por el Vc y este por el Cor y la Tambora.	28 al 30
<b>B1'</b>	Critón imita la secuencia de los sonidos de B1 con un texto	31
<b>B2</b>	El Cor y el Timb generan un saltillo invertido con alzar y se quedan en la última nota.	32
<b>B2'</b>	Critón imita el gesto anterior con texto	33
<b>Puente</b>	Se desencadena una estampida de la Orq, donde el único elemento que imita es la Fl y el Cl, quienes intentan igualar a lo hecho por Cr, si aciertan mantienen la última nota en bisbiliar, si no, se silencian.	34

The image shows a handwritten musical score for 'Cuadro VIII'. It is divided into several sections, each with a different background color and a specific form label:

- A1** (Pink background): Features a central 'Tamb.' section with rhythmic notation and arrows pointing to various instruments: Pn, Cl, Vc, Cor, Pn, Vl, Fl. A circled Roman numeral 'VIII' is in the top right.
- A1'** (Light blue background): Shows a 'Tamb.' section with 'simile' markings and a 'Cr.' section with 'genera Joses' and 'no'.
- A2** (Yellow background): A sequence of instrument abbreviations: Pn, Cl, Vc, Cor, Pn, Vl, Fl, Pn, Cl, Vc, Cor, Pn, Vl, Fl, Pn, Cl, Vc.
- A2'** (Light green background): Includes the lyrics '¿Es que no te das cuenta de la grandeza de todo esto?' and a 'Cr.' section.
- B1** (Light blue background): Shows a 'Cl' section with 'mp' and a 'Tamb.' section.
- B1'** (Light green background): Features a 'Cr.' section with 'attaca' and the lyrics 'Yo también soy cacha'.
- B2** (Light blue background): Shows a 'Cr.' section with 'attaca' and 'ff'.
- B2'** (Light blue background): Shows a 'Cr.' section with 'attaca' and 'ff'.
- PUENTE** (Light orange background): Includes a 'Cr.' section with 'incluor doble cuerda', 'ff', and 'x6'.

Partitura Cuadro VIII

INTERPRETACION DE FORMAS POSIBLES DEL CUADRO VIII		
FORMA	INTERPRETACION	DELTA DE VARIACION
<b>A1</b>	<b>A1</b>	1) Puede ir desde una nota repetida 6 veces, hasta ser 7 notas distintas
<b>A1'</b>	Es una melodía abierta a las posibilidades de imitación.	2) Elección de la interacción de la percusión entre imitaciones
<b>A2</b>		
<b>A2'</b>		
<b>B1</b>	<b>A1'</b>	1) 7 Alturas imitadas a las que Cr le pone texto
<b>B1'</b>	Es una imitación del resultado de las imitaciones anteriores.	2) Imitación de la interacción de la percusión anterior
<b>B2</b>		
<b>B2'</b>		
<b>Puente</b>	<b>A2</b>	1) 17 imitaciones entre instrumentistas
	Es igual que A1, sólo que se acelera la imitación y aumentan los instrumentos.	2) Elección de la interacción de la percusión entre imitaciones

	<p><b>A2'</b></p> <p>Es igual que A1', sólo que el ritmo del texto es más rápido y las posibilidades de error aumentan.</p>	<p>1) 17 Alturas imitadas a las que Cr le pone texto</p> <p>2) Imitación de la interacción de la percusión anterior</p>
	<p><b>B1</b></p> <p>Es una parte muy corta, siguiendo el mismo principio de las dos partes anteriores, pero con distinto ritmo cada instrumento, sólo se imita la altura.</p>	<p>2 Imitaciones de alturas entre instrumentos</p>
	<p><b>B1'</b></p> <p>Forma breve abierta a las posibilidades de imitación del resultado anterior</p>	<p>Imitación de Cr del ritmo y al resultado de alturas imitadas se le pone texto</p>
	<p><b>B2</b></p> <p>Un enunciado, un motivo que queda ligado en su última nota</p>	<p>Alturas del Cor y Timbal</p>
	<p><b>B2'</b></p> <p>Imitación de Cr de B2</p>	<p>Imitación del ritmo y alturas del Cor por parte de Cr</p>
	<p><b>Puente</b></p> <p>Polirritmia y Polifonía vertiginosa. Pasaje de múltiples capas que viene a revolotear el final de este cuadro.</p>	<p>1) Imitación de Fl y Cl de Cr, siendo variable el tiempo (hasta 4 veces) y su acierto con nota mantenida bisbiliante o el silencio</p> <p>2) Repetición de Cuerdas y Piano de 3 tiempos de negra de quintillo de semicorchea descendente</p> <p>3) Las quintas elegidas por el pianista para descender</p> <p>4) La inclusión de doble cuerdas en el descenso de las cuerdas</p>

CUADRO IX

ANÁLISIS ESTRUCTURA CUADRO IX		
Parte	Descripción	Momento
<b>A3</b>	Cada músico de la Orq va tocando 2 corcheas iguales y va siendo imitando por otro músico. Entre cada corchea repetida, el percusionista con el temple blocks va eligiendo entre 4 ritmos, cual tocar. El Cl acompaña con una nota mantenida sólo si acertó en la imitación final del cuadro anterior. El último en la cadena de imitación es la Fl la que toca un multifónico después de su imitación y lo mantiene	1 a 8
<b>A3'</b>	Critón imita la secuencia de los sonidos con un texto. El percusionista imita con el Wood Blocks, lo hecho con Temple Blocks en A3. El Cl intenta imitar cualquiera de las 2 notas de la Fl, si no acierta busca en distintas duraciones el acierto, si acierta mantiene la nota hasta el final de la parte. Al final la Fl se silencia y el Cl si acertó, realiza un nuevo multifónico	9 a 12
<b>A4</b>	Igual que A3, cada músico de la Orq va haciendo tresillos de corchea y será imitado de la misma forma por otro músico. En una parte del tresillo, el percusionista elige tocar con platos chinos 1, 2 o 3 golpes. La Fl intentará imitar al Cl en uno de sus dos sonidos del multifónico, si acierta lo mantiene, si no, buscará continuamente en distintas figuras de creciente duración	13 a 19
<b>A4'</b>	Critón imita la secuencia de sonidos de A4. El percusionista imita con Toms y Plat, lo hecho con los Platos Chinos. La Fl y el Cl, se mantienen.	20 y 21
<b>PUENTE</b>	Sócrates corta la acción musical que le precedía y al término suena un golpe de timbal, mientras el Cor elige una nota grave y la mantiene	22 a 24

Partitura Cuadro IX

INTERPRETACION DE FORMAS POSIBLES DEL CUADRO IX		
FORMA	INTERPRETACION	DELTA DE VARIACION
<b>A3</b>	<b>A3</b>	1) Puede ir desde una nota repetida por todos los instrumentos que intervienen, hasta realizar dos corcheas distintas por cada músico
<b>A3'</b>	Es una melodía de ritmos iguales abierta a las posibilidades de imitación, intervenidos por percusiones, con la posibilidad de ser acompañadas por el CI	2) Elección de la interacción de la percusión entre imitaciones
<b>A4</b>		3) Elección del multifónico de la FI
<b>A4'</b>		
<b>PUENTE</b>	<b>A3'</b>	1) Alturas imitadas a las que Cr le pone texto
	Es una imitación del resultado de las imitaciones anteriores, intervenida por percusiones y acompañada por 2 o más sonidos de la FI y el CI	2) Imitación de la interacción de la percusión anterior

		3) Imitación de una de las dos notas del multifónico de la Fl, por parte del Cl. Si acierta, mantiene la nota y al final cambia de multifónico, si no, busca en duraciones cada vez más largas
<b>A4</b>	Es igual que A3, sólo que se acelera la imitación y son acompañados por las intervenciones de la percusión y por 2 o más sonidos de la Fl y el Cl	1) Alturas imitadas a las que Cr le pone texto 2) Elección de la interacción de la percusión entre imitaciones 3) Imitación de una de las dos notas del multifónico del Cl, por parte de la Fl. Si acierta, mantiene la nota, si no, busca en duraciones cada vez más largas
<b>A4'</b>	Es igual que A3', sólo que el ritmo del texto es más rápido y son acompañados por el Vib que quedó ligado, la Fl y el Cl	1) Alturas imitadas a las que Cr le pone texto 2) Imitación de la interacción de la percusión anterior
<b>PUENTE</b>	Interrumpe la acción musical el texto de Sócrates, luego un golpe de Timb y una nota de Cor mantenida	Altura de Cor

CUADRO X

ANÁLISIS ESTRUCTURA CUADRO X		
Parte	Descripción	Momento
<b>INTRO</b>	El Cor ha quedado sonando desde el cuadro anterior, el Cl lo imita y construye un trino a partir de esa nota. Esta nota (a) y su trino (b), luego se llevan a su segundo armónico y continua así. La Fl imitará a y b del Cl, que puede resultar desde igual a otros completamente distintos, se le llamará a' y b', realizando inmediatamente el armónico de lo tocado para volver al fundamental.	1 a 3
<b>A</b>	Cr, imitando las notas a y b del Cl y luego las notas a' y b' de la Fl, le da altura a su texto. Hacia el final suena el timbal y el Cor como una fanfarrea.	4 a 6
<b>A'</b>	El Coro imita a Cr, la Fl y el Cl agregarán un armónico más a su barrido, la percusión sumará una campana y al final un tremolo de timbal. El Cor tocará una nota y su cuarta hacia el final del pasaje, los otros instrumentos de la Orq realizarán escalas ascendentes y descendentes de septillos, semejantes al cuadro III. Toda esta parte se repetirá 3 veces.	7 y 8

The image shows a handwritten musical score for 'Cuadro X', divided into three sections: Intro, A, and A'. The score includes lyrics and markings for various instruments.

**Intro:** Features a trill (trino) for the Clarinet (Cl) starting on a note 'a'. The Flute (Fl) imitates this with notes 'a' and 'b'. The lyrics are: "va mos a con pi fia me A un u nos pa- las con".

**A:** The Clarinet (Cl) and Flute (Fl) play notes 'a' and 'b'. The lyrics are: "va mos a con pi fia me A un u nos pa- las con ti go no se que de tu llor en se rio".

**A':** This section is repeated three times. It includes parts for Coro, Fl, Cl, Timbal (Timb), Campana, and Vc. The lyrics are: "va mos a con pi fia me A un u nos pa- las con ti go no se que de tu llor en se rio".

The score includes various musical notations such as trills, slurs, and dynamic markings like *ff* and *f*. It also includes a large wavy line at the bottom, possibly representing a bass line or a specific instrument's part.

Partitura Cuadro X

**INTERPRETACION DE FORMAS POSIBLES DEL CUADRO X**

FORMA	INTERPRETACION	DELTA DE VARIACION
<b>INTRO</b> <b>A</b> <b>A'</b>	<b>INTRO</b> Es una enunciación imitada, a la usanza de trompetas medievales	1) Imitación del Cor por parte del Cl 2) Trino de la nota del Cl y 2do Arm trinado 3) Imitación de la Fl y su armónico trinado
<b>A</b>	Es una melodía acompañada	1) Imitación de Cr de armónico 1 del trino de Cl y Fl, anexando texto a esas alturas 2) Alturas de Timb y Cor
<b>A'</b>	Melodía Acompañada. El Acompañamiento es en muchas capas, la que viene del principio del cuadro es la de los vientos, se suma la percusión con el gesto final del Cor y se agrega el resto de instrumentos en escalas que suben y bajan.	1) Imitación del Coro de lo cantado por Cr 2) Alturas de septillo del Piano y Vc 3) Alturas de Cor y Timb 4) Gliss de la nota final del Coro

ANEXO 2: 19 OBRAS DIÁLOGO-ESCUCHA

Nº	Obra	Clasificación	Instrumentación
1	Espejsmos	Solo	Guitarra
2	En ritos ba	Trío	Flautas Traversas
3	Mère-Lien	Trío	Dos voces semejantes y percusión (bombo y chajchas)
4	RA	Opera de Cámara	Barítono, Coro mixto y Cuarteto de Flautas Traversas
5	Viol	Dúo	Violines
6	Rismos	Teatro Musical	Dos voces semejantes (opcional: percusión, guitarra y flauta travesa)
7	Cuatro estaciones	Cuarteto	Flauta Traversa, Clarinete en Sib, Bajo eléctrico y Batería
8	Mientras Elige	Cuarteto	Dos Voces semejantes con percusión y 2 Flautas Traversas en G y C
9a	Sócrates y el oráculo de la escucha	Teatro Musical	Actor, 4 Cantantes, Coro mixto, Ensamble de 5 Guitarras y 5 Flautas Traversas, y Percusión
9b	La razón heroica. Sócrates y el oráculo de Delfos	Teatro Musical: Escena 3 Acto I	Actor, Canto, Flauta Traversa, Clarinete en Sib, Corno, Violín, Piano y Percusión
10	Creakitas	Noneto	Tropa de Zikus y 3 percusionistas
11	Conson	Solo	Voz
12	RA	Cuarteto	Flautas Traversas
13	Likarayen	Teatro Musical	Soprano, Actor, Coro Mixto y Ensamble: Flauta Traversa, Trombón, Piano, Guitarra, Cuerdas (Violines, Cellos y Contrabajo), Batería y Percusión

14	Pitchio	Solo	Saxofón Barítono
15	Beafonía	Solo	Flauta Traversa
16	Villan Ray	Octeto	Dúo de Clarinetes en Sib y Sexteto de Flautas Traversas
17	Ajedrez	Opera de Cámara	Canto, Piano y 2 personas en escena
18	Bordeaux	Coral o Quinteto	Coro Mixto o Quintero Vocal
19	Cholarm	Dúo	Flautas Traversas