



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO**

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

**NOTAS AL PROGRAMA
OBRAS DE TANIA RUBIO**

TESIS QUE PRESENTA:

TANIA LETICIA RUBIO SÁNCHEZ

PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN MÚSICA COMPOSICIÓN

ASESORES:

MARGARITA MUÑOZ

MANUEL ROCHA ITURBIDE

MÉXICO D.F.

ABRIL 2014



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

Al amor de mi vida, mi esposo Gilberto Ramírez a quien agradezco todo su apoyo, cariño, comprensión, paciencia y motivación que me brinda cada día, ha sido un gran apoyo en este proceso tan importante en mi vida, me ha alentado brindándome alegría, amor y consuelo en cada momento. ¡Gracias por hacer mis sueños realidad!

A mi madre por incentivar me en cada momento a superarme, crecer y mejorar en todo lo que hago, le agradezco por toda la ayuda, apoyo y confianza que me ha brindado para lograr mis metas.

A mi padre en paz descanse por todo el amor, confianza, educación, aprendizajes y lecciones de vida que me dio, mi gran maestro y mejor amigo, que en todo momento estuvo a mi lado para apoyarme, guiarme y enseñarme a levantarme, mirar al frente y dar la mano a los demás.

Al director de la Escuela Nacional de Música Francisco Treviño por su apoyo y disposición para la realización de mi examen profesional.

A mi maestro Ulises Ramírez quien fue un pilar en mi formación como compositora, le agradezco todas sus enseñanzas, palabras, motivaciones y amistad que me brindó durante mi desarrollo profesional.

A mis maestros Manuel Rocha, Salvador Rodríguez, Antonio Russek y Roberto Morales quienes me apoyaron, guiaron, asesoraron y brindaron su confianza para realizar mis proyectos.

A mis maestras Margarita Muñoz y Dulce M. Sortibrán ya que son un incentivo en mi vida como mujeres creadoras, combativas, humildes, humanas, maestras y mujeres.

A los músicos de Liminar, Transax, Lucía Olmos y todos los que han hecho realidad mis imaginarios sonoros, por toda su paciencia, confianza, tiempo y disposición.

A Omar López que siempre me ayudó e incentivo como músico y amigo para mejorar, crecer y confiar en mis proyectos.

A Alexander Bruck y Wilfrido Terrazas por brindarme el apoyo y amistad para la realización de mi examen profesional.

A Juan Ortiz de Zárate, Alejandro Iglesias Rossi, Federico Gariglio, Julieta Szewach y la Orquesta de instrumentos Autóctonos y Nuevas tecnologías por todas sus enseñanzas, atenciones y amistad que me brindaron durante mi residencia artística en Buenos Aires.

A todo el equipo de trabajo escénico Pol Torres, Ariadna Gloria Stephanie, Andros Díaz, Liz Zambrano, Lucía Benavides, Alejandro Ramírez, Lucía Torres, Ingrid Sac y Yesenia Olvera les agradezco su compañerismo, esmero, confianza, tiempo, lealtad y entusiasmo para la realización de la obra Correspondencias.

A la academia de danza contemporánea FORÁMEN en Cuernavaca Morelos, al director Marcos Ariel Rossi y las bailarinas Freda Barrera, Kenia Navarro, Sandy Gómez y Silvia Mohedano les agradezco su hospitalidad, apoyo, confianza, tiempo, dedicación y esmero para la realización de la obra correspondencias.

A las familias Rubio, Ramírez y Sánchez por su cariño y apoyo.

A mis amigos Marlene, Patz, Suyu, Pabli, Jimi, Beto, Mauro y toda la banda que habita en mi corazón por su apoyo, confianza, palabras, cariño, amistad incondicional y paciencia en este proceso que todos pasamos.

A Jorge Sandoval, el equipo del Limme, al personal académico y administrativo de la Escuela Nacional de Música por todo su apoyo, disposición y facilidades que me brindaron durante mi carrera.

A MI ESPOSO Y A MIS PADRES...

INDICE

INTRODUCCIÓN -----	5
Antecedentes -----	6
Reflexiones sobre los fundamentos históricos en el análisis musical -----	7
Influencias ancestrales a través de la técnica -----	12
Enfoques analíticos a través de la técnica -----	18
CAPÍTULO 1. ASESINATO ESPEJO -----	21
CAPÍTULO 2. SAVANNAH LA MAR -----	44
CAPÍTULO 3. ESQUIZOFONÍA LUNAR -----	62
CAPÍTULO 4. CORRESPONDENCIAS -----	72
CONCLUSIONES FINALES-----	108
La puesta del sol -----	108
BIBLIOGRAFÍA -----	110
ANEXOS -----	113

INTRODUCCIÓN

Para acercar al lector a un lenguaje musical particular, es muy importante hablar del contexto de creación musical en que las obras fueron elaboradas, de las diferentes influencias recibidas por el autor e, igualmente, ofrecer un panorama sobre el proceso histórico en el que se desarrolló. En el caso de la obra de un compositor, además de todo lo aquí mencionado, es importante conocer lo que buscaba interiormente al momento de concebir la obra para lograr una mejor comprensión de la misma.

Personalmente, el análisis de las obras que expongo en el presente trabajo parten de la búsqueda interior sobre el concepto de creación; elaborado a partir de experiencias y aprendizajes con diversas culturas, filosofías, saberes, escuelas y maestros de vida, los cuales me han permitido desarrollar una cosmovisión sobre la “música” y la “creación”.

El gusto y la relación que tuve a temprana edad con diversas artes (danza, literatura, artes plásticas, poesía) así como con otras culturas además de la occidental (México indígena, África, Indonesia, Brasil, India) me han enseñado que la música no es únicamente una cuestión técnica entre el papel, la ejecución manual y el intelecto, por el contrario, la música no se concibe de manera aislada, el concepto de música es mucho más vasto y siempre está interrelacionado de manera natural con otras artes.

La música es vibración, movimiento, danza, poesía, sonido y sobre todo, es un ritual que deviene del alma para entrar en contacto con la naturaleza.

Sin embargo, mi ávida necesidad por escribir y entender lo que percibía, escuchaba, veía en mi interior, me condujo directamente a la música occidental particularmente a las vanguardias artísticas y principalmente musicales del S.XX.

De manera paralela a mis estudios escuché, viví estudié y analicé diversos lenguajes musicales de distintas culturas y corrientes estéticas, actividades que me ayudaron a desarrollar un lenguaje musical propio. Aunque aún me encuentro entre dudas y fallas, sé que solo el tiempo y la experiencia me proporcionarán las herramientas para ir las resolviendo. Por último, considero que la búsqueda de un lenguaje propio es un proceso que nunca termina para la imaginación de un compositor.

ANTECEDENTES

El proceso creativo de las obras que presento en este trabajo se basa en una perspectiva interdisciplinaria que reúne planteamientos filosóficos, teóricos, poéticos, escénicos y sonoros derivados de los estudios de la música, tanto occidental como de otras culturas, que he realizado a lo largo de mi formación profesional.

La presencia escénica y la representación del ritual así como la poética de la gestualidad visual y sonora son elementos fundamentales en el montaje de mis obras. Desde una elaboración filosófica me parece que para crear una música humana es fundamental la interacción de los músicos para trabajar la noción de tiempo-espacio y para crear masas complejas de sonido, por lo que el proceso constructivo así como lo que hay detrás de lo sonoro es tan importante como el sonido mismo. Mientras que en el aspecto teórico musical, busco constantemente las mismas premisas, enlistadas a continuación, para trabajar las obras:

1. Los procesos modulatorios, entre el ruido, ritmo y sonido.
2. Las estructuras formales determinadas o indeterminadas.
3. La medición y la experiencia del tiempo a nivel micro y macro.
4. La materialización del sonido como discurso. (La relación entre idea, acción y sonido.)
5. La relación entre la imagen visual de la notación y el resultado sonoro a través de la experimentación.

A partir de estas premisas se derivaron diversas teorías y estilos musicales en el S.XX los cuales han sido una gran influencia para el proceso creativo de las obras que abordo a continuación.

REFLEXIONES SOBRE LOS FUNDAMENTOS HISTÓRICOS EN EL ANÁLISIS MUSICAL

*"La Historia no es una máquina bien aceiteada
que querrían hacernos creer,
avanza sin sacudidas sobre los rieles de obras maestras".
Pierre Boulez*

Hasta el S.XIX, al procurar análisis historiográficos o musicales sobre algún movimiento, periodo, época o estilo musical, los historiadores, musicólogos, y críticos, fundamentan su investigación a partir de protagonistas y obras maestras que componen la historia de la música como parte de un esquema organizador, garantizando una imagen de continuidad en los procesos del pasado, es decir, se traza la historia como si fuera una línea recta medible por acontecimientos y obras que apuntan a un sujeto particular, con el objetivo de lograr una concatenación narrativa de los hechos históricos haciendo a un lado la triangulación entre compositor, intérprete y receptor, así como de los fenómenos sociales¹. Sin embargo, a través de análisis historiográficos, musicológicos, partituras y bibliografía del S.XX, nos damos cuenta que la historia dista un poco de lo que nos hacen creer.

Pierre Boulez² en su libro Puntos de Referencia habla un poco de cómo cada periodo musical en occidente, ha sido una batalla por superar el pasado y apoderarse del presente a través de nuevas teorías, hallazgos y conceptos que se van modificando a lo largo de la historia, evolución efectuada bajo el signo del progreso, considerando siempre el estilo precedente como inferior al de la época presente.

De esta forma, la relación entre obra y análisis musical es bastante ambigua y relativa³, ya que al pretenderse aplicar cierta metodología general a una obra en particular surgen problemas de objetividad individualista y anacronismos arbitrarios, pues pareciera que las obras de cada compositor debieran obedecer patrones previamente estandarizados, sin embargo, el resultado mas allá de favorecer a la obra, el análisis se inclina a probar cierta concepción teórica, dando mayor jerarquía al proceso teórico que al resultado sonoro.

¹ Dalhaus, Carl. Sobre el problema del sujeto en la historia de la música en Fundamentos de la historia de la música. Gedisa. Barcelona. 2003.

² Boulez, Pierre. Puntos de Referencia. Gedisa. Barcelona. 2008.

³ Micro-música: sobre el problema de las macro-teorías analíticas de la tradición que ahogan el sentido profundo de ciertas microestructuras musicales que, justamente por esto, han permanecido desapercibidas durante demasiado tiempo. Gariglio, Federico. Unísono. Dunken. Buenos Aires 2009.

En la música tonal, hasta finales del S.XIX se estandarizaron algunas convenciones como parte de un sistema precomposicional, en donde la altura era el elemento principal a partir del control vertical y horizontal, estableciendo jerarquías predeterminadas para cada esquema formal, de esta manera, la memoria jugaba un papel indispensable así como los previos conocimientos musicales que el clero, la aristocracia y posteriormente la burguesía poseían. La repetición era un factor indispensable para el reconocimiento y desarrollo de la forma en una obra musical, ya que reafirmaba los puntos de referencia apoyados en la memoria. Con el paso del tiempo, se eternizaron y trascendieron fundamentos musicales que no son sino gustos de época, modelos que demostraron su eficacia a través de determinadas obras maestras, pero que como todas las cosas, han evolucionado y se han gastado, lo que va dejando paso a otras concepciones.⁴ En el S.XX surgieron varios compositores con propuestas que desafiaban el convenio de la “forma” y las convenciones ya estandarizadas en la época como patrones predeterminados para “crear música”, generando nuevas propuestas para escuchar, analizar y hacer música, por ejemplo:

*Giacinto Scelsi*⁵, quien a pesar de ser refutado y discriminado por críticos musicales y la propia academia quien relegó su música clasificada como intuitiva y carente de técnica, denunciando con ello su falta de academicismo⁶, sin embargo, su búsqueda al interior del sonido⁷ representó una génesis conceptual para una nueva realidad compositiva, renunciando a toda organización formalizada bajo criterios precomposicionales. La música de Scelsi influenciada tanto por la tradición occidental tanto por la oriental desemboca en un lenguaje profundamente filosófico, cuya técnica constructiva elaborada a partir de 2 parámetros: altura y tiempo se funden en una linealidad continua, originado por una aguda introspección al interior del sonido, de tal forma que una partitura completa puede representar un solo sonido. Por su parte, *John Cage*⁸, quien influenciado

⁴ Esto no implica que las obras y los maestros del pasado hayan perdido su valor o importancia, por el contrario, abre las puertas a panoramas distintos para escuchar y hacer nueva música. Sobre la estética y sus fetiches. Boulez, Pierre. Puntos de Referencia. Gedisa. Barcelona 2008.

⁵ Giacinto Scelsi. Murail, Tristan: Scelsi De-composer. Contemporary Music Review Vol.24 Issue 2&3(pp.175-176).

⁶ Gariglio, Federico. Unísono. Dunken. Buenos Aires 2009.

⁷ Giacinto Scelsi e l'iondiola. I suoni, le onde... Rivista della Fondazione Isabella Scelsi 13 (pg.12). Roma 2004. Original en Italiano.

⁸ Cage, John. Silencio. Ardora. Madrid 2012.

por el movimiento Dadá⁹, Marcel Duchamp¹⁰ y el Budismo Zen, concibe la figura del compositor como un organizador de sonidos ya existentes en el ambiente, a partir de elementos derivados de operaciones de *azar, la indeterminación y el silencio*, generando una música que parte de la experimentación y la no-intencionalidad. Cage fue un inventor, poeta y artista anarquista que trascendió muchas barreras académicas e institucionales funcionando como modelo estratégico de investidura simbólica dentro del medio artístico¹¹, lo que abrió el camino para generar un arte mucho más humano y libre, siendo de gran influencia para acciones como las de Fluxus¹² y Zaj¹³, entre otros. Así mismo, *Edgar Varèse*¹⁴, quien rechazando todo compromiso con el pasado destierra la herencia teórica y el peso de la jerarquía melódica para dar paso a una música expresada en sonidos, no en notas, de tal forma que toma cierto distanciamiento con cualquier aditamento teórico, enfatizando que su música ha sido para ser escuchada, no para ser analizada. En contraposición a la ruptura del pasado, encontramos a un compositor quien a pesar de que nunca abandonó por completo la tradición, los nuevos enfoques en la sonoridad que representa su música presentan un cambio de perspectiva que introdujo a una nueva forma de estructurar la música: *György Ligeti*¹⁵ parte de la técnica y esquemas constructivos como elementos objetivos, aunque también el elemento emocional influye en su manera de crear: “*la técnica y la fantasía*”, dice Ligeti, *se transforman dentro de una continua alternancia*. A pesar que utiliza una organización bastante estricta del material y la forma, emparentada con la composición serial, sin embargo lo esencial más allá del sistema compositivo, son las imágenes de laberintos musicales, llenos de

⁹ Dadá – Movimiento artístico, filosófico, literario, filosófico, antiartístico, provocador y radical. (1916 - 1920). Elger, Dietmar. Dadaísmo. Taschen. Madrid 2009.

¹⁰ Marcel Duchamp – Artista Francés (1887 – 1968) quien aportó la respuesta más radical a los cambios impuestos al mundo en la era industrial. Mink, Janis. Marcel Duchamp. Taschen. Bonn 2013.

¹¹ Investidura – El historiador Eric Santner define este concepto como: callejones sin salida y conflictos que se corresponden unos con otros tantos desplazamientos en el constructo fundamental de la relación del individuo con la autoridad social e institucional, con los modos en que responde el individuo con los llamamientos del poder y la autoridad “oficiales”. Robinson, Julia: John Cage y la investidura: emascular el sistema. Citado en: Marí, Bartomeu - La anarquía del Silencio John Cage y el arte experimental. Museu D’Art Contemporani de Barcelona. 2009.

¹² Fluxus - Es una manera de hacer las cosas. George Maciunas. (Norteamérica 60’s, Alemania 1962). Fluxus y Fluxfilms 1962 – 2002. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia. Madrid 2002.

¹³ Grupo español de teatro musical ambulante que forja por igual delicias o escándalo, propone y cultiva el absurdo y la improvisación como meta y finalidad. Paz, Juan Carlos. Alturas, Tensiones, Ataques, intensidades. Memorias II. Buenos Aires 1987.

¹⁴ Edgar Varèse - compositor Francés-Americano(1883-1965). Ramos, Francisco. La música del S.XX, una guía completa. Turner música. Madrid 2013.

¹⁵ György Ligeti – compositor Húngaro (1923-2006). Dibelius, Ulrich: La música contemporánea a partir de 1945. AKAL MÚSICA. Madrid 2004.

bifurcaciones, sonidos y ruidos. Estas masas complejas de sonido, las concibe a partir de la creación de estados de no-diferenciación, en donde la superposición polifónica, polimétrica y microtonal impide el fácil reconocimiento de elementos interválicos, melódicos y armónicos de un perfil característico originario de una serie. Parte del pensamiento minucioso en la composición de Ligeti, en donde no hay espacio para la libertad aleatoria o indeterminada, fueron las bases de la “klangkomposition” o la “composición de la sonoridad”, cuyos principios parten del rigor técnico compositivo del serialismo. El orden y desorden preciso y detallado en la música de Ligeti guarda cierto paralelo con las teorías del caos, donde Steinitz sostiene que “*la teoría del caos no se ocupa de aquello que John Cage entendía como completamente aleatorio, sino de los sistemas que exhiben un comportamiento aparentemente irregulares o impredecibles y que sin embargo obedece a leyes ocultas, íntegramente deterministas*”¹⁶, sin embargo quien llega a establecer un proceso compositivo a partir de teorías matemáticas es *Iannis Xenakis*¹⁷ quien convencido de no poder alcanzar una visión universal a través de la religión, los sentimientos, y la tradición, sino de las ciencias naturales, su método compositivo no fue a partir estructuras musicales preconcebidas, sino a partir de un imaginario, cuya idea constructiva era observada a detalle, analizada y concretizada, a partir de ahí, elaboraba una serie de fórmulas y combinaciones derivadas del cálculo de probabilidades y teorías del azar, seleccionaba los resultados más convenientes los cuales convertía en signos musicales y posteriormente en música.

Tras el fallecimiento de la primer generación de compositores de la segunda post guerra (Berio, Stockhausen, Nono, Kagel, Ligeti, etc.) queda *Helmut Lachenmann* como uno de los compositores vivos más influyentes en la música contemporánea académica de nuestros días¹⁸. Juan Ortiz de Zarate como alumno de Lachenmann nos habla de dos aspectos en su pensamiento musical: “la escucha atenta”-cualidad perceptiva dormida, la cual despierta al desaparecer el sedimento social donde se apoya nuestra percepción, de tal forma que logramos darnos cuenta que un sonido “bien afinado” no es un sonido natural, sino una costumbre enraizada en la tradición.

¹⁶ Vázquez, Hebert. Orden y Caos en el estudio 1 de Ligeti, citado en: Lavista, Mario - revista Pauta, cuadernos de teoría y crítica musical. No.61. CENIDIM. México 1997.

¹⁷ Iannis Xenakis – compositor Griego-Francés (1922-2001). Dibelius, Ulrich: La música contemporánea a partir de 1945. AKAL MÚSICA. 2004.

¹⁸ Juan Ortiz de Zárate – compositor Argentino. Música e investigación. Revista del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”. No.17 (pg. 177-1778). Buenos Aires. 2009.

A pesar que la lista es casi interminable, aquí cito sólo una pequeña parte de algunos compositores detonadores de esta revolución musical en el S.XX, quienes han sido gran influencia para la creación de mi obra .

INFLUENCIAS ANCESTRALES A TRAVÉS DE LA TÉCNICA

*Conjunto de actos sobre cualquier material que estén ordenados por un fin o valor.
La técnica es el sistema de actos, fórmulas, recetas, reglas... para preparar el material
propio del arte.¹⁹
Aristóteles*

1. Los procesos modulatorios, entre el ruido, ritmo y sonido.

A partir de las influencias de Henry Cowell en donde ritmo y sonido son los 2 elementos primarios de la música, la subdivisión del ritmo es el tiempo y la duración del sonido. El sonido siempre hace manifiesto un ritmo determinado a partir de su duración, así mismo, la expresión concreta de cualquier elemento del ritmo, debe ser a través del sonido. De tal forma que son indivisibles, no hay sonido sin duración y no hay duración que no produzca un sonido determinado²⁰. De esta forma Cowell relaciona el ritmo a la vibración del sonido, de tal forma que cada frecuencia implica un número determinado de vibraciones por segundo, conforme las vibraciones disminuyan, podemos escuchar un ritmo definido, al acelerarse escuchamos una altura definida. De ahí se deriva la noción de Cronoacústica de Julio Estrada, fenómeno que comprende el tiempo (ritmo) y espacio (sonido) de la materia musical. (concepción del tiempo espacio de la materia sonora), con la cual elaboraría su teoría del **Macrotimbre**: Síntesis de la función físico perceptiva de la materia musical en la que se generaliza el tratamiento rítmico y el sonido a partir de una homogeneización de sus componentes respectivos, conjunto que permite mostrar una integración crono-acústica de la materia musical.

¹⁹ Aristóteles. *La poética*. Editores mexicanos unidos. México 2005.

²⁰ Cowell, Henry. *New Musical Resources*. Cambridge University Press. EU. 1996.

Componentes sonoros rítmicos del macro-timbre:

	Ritmo	Sonido
Frecuencia	Duración	Altura
Amplitud	Acentuación	Intensidad
Contenido Armónico	Vibrato (microduraciones)	Color (Timbre)

De acuerdo a la definición elaborada por Julio Estrada quien explica la modulación de la siguiente manera: Pertenencia comunitaria entre dos conjuntos, es decir, los elementos comunes entre dos conjuntos distintos. En el presente trabajo utilizaré el término modulación para referirme a los procesos en la transferencia de datos entre un elemento y otro, como del ruido al ritmo, y/o al sonido.

Continuo - Resolución máxima respecto a los límites auditivos, donde la percepción deja de distinguir un punto dado de aquellos que le son adyacentes. Rebase la noción de escala, así como sus combinatorias.

Discontinuo - Toda materia cuya estructura y combinatoria puede organizarse matemáticamente a partir de la noción de escala. (Toda escala que puede formarse con un grupo finito de términos). Ocurre predominantemente con alturas y duraciones, donde se pueden crear operaciones combinatorias con términos e intervalos.²¹

Ruido - Es un sonido complejo en determinar sus componentes, evoluciona en el tiempo, una materia inestable, confusa, difusa.

Inicialmente, el arte buscaba los sonidos más sutiles, limpios y puros, con el paso del tiempo, el arte musical busca las amalgamas más extrañas y disonantes, lo que sería lo más aproximado a un sonido ruidoso. Esta revolución de la música va en paralelo con la creciente proliferación de las máquinas en las labores humanas. En la atmósfera de las grandes urbes, así como en los poblados más silenciosos, las máquinas han creado hoy un gran número y variedad de sonidos, por lo que el sonido puro, brillante, limpio y su monotonía, deja de suscitar cualquier emoción²².

Sonido y su espectro – Cuando una entidad sónica indivisible puede ser construida a partir de un sistema entero de símbolos musicales: alturas, marcas dinámicas,

²¹ Sobre la teoría del Macrotimbre, el continuo y discontinuo de la música, son anotaciones hechas en clase en LACREMUS (Laboratorio de Creación Musical) con el Dr. Julio Estrada, así mismo pueden encontrarse en referencias bibliográficas como: Nieto, Velia: *El arte de la frontera en la música de Julio Estrada*. Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas Vo. XXIV, núm.81. Universidad Autónoma de México. 2002.

²² Russolo, Luigi. *The art of noise, (futurist manifesto, 1913)*. Ubu Classics. EU 2004.

instrucciones tímbricas, representados en varios momentos dentro de la evolución del sonido.²³

2. Las estructuras formales determinadas o indeterminadas.

Indeterminación – La viveza de la espontaneidad en el acontecer de una obra, de tal forma que se pueda dar forma a la música de una manera que no esté conscientemente organizada. Provocar una situación imprevista.²⁴

Aleatoriedad – Los eventos son generados con la caracterización estadística de un proceso aleatorio, en donde la computadora calcula permutaciones de un conjunto predeterminado de elementos.

No-intencionalidad – Desprenderse de sí mismo, abstenerse de observar al otro.²⁵

Azar – Algo que no era lo más importante, así como tampoco era una de las cualidades que informaban el nuevo género de la performance artística, dándole más bien la calificación de elemento más problemático.²⁶

3. La medición y la experiencia del tiempo a nivel micro y macro.

Aceleración/Desaceleración aritmética – Restar o añadir de a cada nota sucesiva una misma unidad de duración.²⁷

Cánones de masas sonoras – El canon de tempo como en la vida real, las voces convergen, en ese punto de convergencia, el infinito se comprime en un instante, aunque después explote en un campo nuevo de distancias de expansión continua.²⁸

La experiencia del tiempo – Experimentamos el paso del tiempo en el intervalo de las alteraciones y en la densidad de las alteraciones²⁹, cuando una música no produce

²³ Murail, Tristan. Scelsi De-composer. Contemporary Music Review Vol.24 Issue 2&3(pp.175-176).

²⁴ Cage, John. Silencio. Ardora. Madrid 2012.

²⁵ Este término puede explicarse a partir de experiencias personales en las artes marciales, en donde debes desprenderte de ti mismo, del “yo”, abstenerte de observar al otro para no generar ningún tipo de intención. La no intencionalidad es un estado de desprendimiento para poder vencer al adversario. En el Zen, la intención es energía “I”, que dirige el “Ching”, la energía central, al observar al “otro” estamos desperdiciando la energía por los ojos. Los filósofos chinos dicen: Ver hacia dentro! Capoeira Angola y seminario de Transdisciplinar con Alejandro I. Rossi.

²⁶ Kaprow, Allan: *The principles of Modern Art*. Citado en: Azar, Indeterminación, multiplicidad. Marí, Bartomeu - La anarquía del Silencio, John Cage y el arte experimental. Museu D’Art Contemporani de Barcelona. 2009

²⁷ Gann, Kyle – La música de Conlon Nancarrow. Universidad Nacional Autónoma de México. 2008.

²⁸ Idem.

alteraciones y la densidad sonora se mantiene constante, nuestra experiencia del tiempo se pierde como tal, ya que no hay manera de percibir el paso del tiempo, es como si el tiempo y el espacio se fusionaran en una entidad, donde la conciencia despierta entra en un estado extraordinario. Sentimiento intenso en el cual el ser se abisma en su interior desconectándose del mundo externo, dirigiendo la conciencia despierta hacia dimensiones subjetivas del mundo mental.³⁰

4. La materialización del sonido como discurso. (La relación entre idea, acción y sonido.)

Música concreta instrumental – Discurso musical basado en la materia misma del sonido. El sonido, el fenómeno acústico, pasa a ser una realidad clasificable en categorías las que pueden ser manipuladas en forma independiente en función de una idea musical que ya no será analizada en función de parámetros tradicionales. Es una definición que remite todo el material discursivo a las cualidades físicas de la producción del sonido. El sonido, el fenómeno acústico, ya no es más una vía por medio de la cual se expresa una idea musical, el sonido –la materia- es la idea musical misma.

5. La relación entre la imagen visual de la notación y el resultado sonoro, a partir de la experimentación.

Música experimental – Todo experimento llevado a cabo precede los pasos que al final se dan con determinación significa saber, tener a la vista, en realidad, un particular, aunque poco convencional, orden de los elementos utilizados.

La cuestión de la elaboración en el sentido de formar estructuras comprensibles, y aquí la palabra experimental es apta, siempre que se entienda no como la descripción de un acto que siempre será juzgado en términos de éxito o fracaso, sino simplemente como un acto cuyo resultado es desconocido.³¹

Imagen visual de la notación – Considero que la notación debe obedecer a las necesidades musicales del compositor, ya que tiene la función de transmitir una idea a otras personas (no necesariamente músicos). Es un lugar de encuentro entre el compositor

²⁹ Stockhausen, Karlheinz. *Structure and experimental time*. Published in vol.2 in the English edition of Die Reihe musical journal. 1958. Original version 1955.

³⁰ Experiencia vivencial durante la participación de diversos Rituales: meditación zen, budista, mantras, sufi, capoeira angola, danzas indígenas, africanas, afrobrasileñas, entre otros.

³¹ Cage, John. *Silencio*. Ardora. Madrid 2012.

y el intérprete.³² Sin embargo la notación tradicional no siempre ofrece las mejores soluciones para crear diversos tipos de música, a partir del S.XX la influencia de las artes visuales tienen gran influencia para desarrollar otros tipos de notación³³, con lo cual, la composición adquiere nuevos retos para enfrentar problemas no resueltos en el ámbito de la creación.

Para mi proceso creativo, una premisa fundamental al momento de componer es lograr que la música se vea y se escuche, habré logrado la partitura indicada cuando pueda ver lo que estoy escuchando. Cage en su libro *Silence* dice: *Un sonido no consume nada; sin él la vida no sobrepasaría el instante. La acción relevante es teatral (la música [separación imaginaria entre el oído y los demás sentidos]no existe) global e intencionalmente sin sentido.*

Por su parte, Lachenmann desarrolló un lenguaje personal desde la década de los 60's hasta nuestros días, influenciado por su maestro Luigi Nono quien a su vez gestó y mantuvo un único lenguaje durante toda su vida, a pesar que haya habido cambios radicales en su producción musical. Para ello citaré una anécdota entre compositores en Darmstadt³⁴ relatada por Juan Ortiz de Zárate³⁵: *criticaban a Nono diciendo: “él se quedó en su lenguaje de los 50's, nosotros avanzamos”, a lo que Nono respondía: “yo me quedé, ellos retrocedieron.”*

En el mismo texto, Juan Ortiz afirma la importancia del maestro para retribuir en el desarrollo y crecimiento del lenguaje en el alumno, cito: *El hecho que desde su juventud Lachenmann haya trabajado en una misma dirección estética contribuyó decisivamente a la profundidad que llegó en su actual época de madurez.*

De esta manera, considero que la verdadera tradición infundada sobre la música occidental no se gesta ni se difunde en las academias, sino a partir de la tradición oral entre maestro y alumno, lo cual es una paradoja, ya que esta tradición que aparentemente supera la tradición oral a partir de la invención de la notación musical, finalmente la

³² Anotaciones derivadas del simposio: *Notation in contemporary Music Composition, Performance, Improvisation*. Goldsmith University of London. Contemporary Research Unit. Londres. 2013.

³³ Cage, John. *Visual Art*. John Cage en conversación con Joan Retallack. Ediciones metales pesados. Chile 2011.

³⁴ Darmstadt – La escuela de Darmstadt se fundó a partir de los cursos de verano de Darmstadt desde 1946 por Wolfgang Steineke, cuyo objetivo era la difusión y enseñanza de la música contemporánea. Dibelius, Ulrich: *La música contemporánea a partir de 1945*. AKAL MÚSICA. Madrid 2004.

³⁵ Juan Ortiz de Zárate – compositor Argentino. *Música e investigación*. Revista del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”. No.17 (pg. 177-1778). Buenos Aires. 2009

canonización de la misma se da a partir de la transmisión oral por parte del compositor a sus discípulos a través de las generaciones, incluyendo y aún más a la música contemporánea donde muchos de los compositores no tuvieron formación de músicos a temprana edad, por el contrario, en su mayoría se instruyeron en clases aisladas con un mentor particular, no en una academia.

A manera de conclusión, las técnicas aquí expuestas, son algunos de los elementos teóricos que me han influido a lo largo de mi carrera, sin embargo, el proceso creativo me parece algo mucho más profundo que va más allá de un razonamiento teórico. Así mismo, parte de mis mayores influencias han sido las músicas de tradición oral, las cuales no expongo aquí para mantener viva la oralidad y la experiencia vivencial. A continuación presentaré el análisis de mis obras, en donde expondré las fases constructivas de mis obras.

ENFOQUES ANALÍTICOS A TRAVÉS DE LA TÉCNICA

*A composer's techniques must correspond
with his expressive needs, or else he quickly falls
into artificiality or academicism.*

Tristan Murail

Nivel Macro – experimentar los procesos de transformación cronoacústica del ritmo al sonido y viceversa.

Nivel Micro – experimentar el proceso de transformación sonora entre alguno de los parámetros a explorar en determinada obra.

A. Correspondencias

Nivel Micro:

- Materialización del sonido a través de la experimentación sonora con los diversos materiales.
- Modulación textural entre los diversos materiales sonoros (músicos y bailarines).
- Cánones de masas sonoras.

Nivel Macro:

- Estructura formal determinados.
- Experimentación en los procesos de modulación del Ruido – Ritmo – Ruido – Ritmo/Sonido
- Imagen visual de la notación a través de la grafía
- Música experimental.
- Experiencia del tiempo en diferentes niveles: Músicos, bailarines, director, vestuarista, iluminador, escenógrafo.

B. Savanah la Mar

Nivel Micro:

- Modulación textural entre la *línea y el punto*, continuo y discontinuo.

Nivel Macro:

- Experimentación en los procesos de modulación y convolución del Ruido – Ritmo – Sonido
- Imagen visual de la notación a través de la grafía

C. Esquizofonía Lunar - “Los 7 colores de la luna”

Nivel Micro:

- Modulación entre *colores y alturas*.
- Sonido: Alturas definidas a partir de una escala de 21 tonos divididos por cuartos de tono, derivados de la escala de 12 tonos.

Nivel Macro:

- Forma indeterminada.
- Experimentación en los procesos de modulación entre la continuidad y discontinuidad, Ruido – Sonido
- Experimentación en la experiencia del tiempo.
- Imagen visual de la notación a través de la forma.

D. Esquizofonía – “Sexo, drogas y el lado oscuro de la luna”

Nivel Micro:

- Modulación entre Ruido y sonido.
- Alturas definidas a partir de una escala de 21 tonos divididos por cuartos de tono, derivados de la escala de 12 tonos.

Nivel Macro:

- Transición de una forma determinada a otra indeterminada.
- Experiencia del tiempo-espacio a través de contrastes entre movilidad y estatismo del sonido en el espacio.
- Experimentación en los procesos de modulación del ruido – ritmo/sonido – ruido.
- Imagen visual de la notación a través de la estructura.

Obras que trabajan elementos de tipo discontinuo

E. Asesinato Espejo

- Sonido y su espectro: Construcción y deconstrucción de un espectro extraído de las escalas de Ebm y G.

F. Esquizofonía – “Teatra Sonoris”

- Sonido: Elaborada a partir de una escala de 12 tonos

1. ASESINATO ESPEJO

*La peor muerte es aquella que no deja huella
en la memoria de la gente.
La indiferencia, gris y sucia apatía
que arrastra hasta el olvido
a mujeres hombres y niños.
No hay frio en los huesos, ni sobresaltos
en el corazón de la urbe; el esmog, el tráfico
y el sonsonete de una ciudad que se muerde a sí misma.
No deja ver los ríos de sangre que corren por las calles.
Hastada de estrés y plagada de tecnología
la humanidad camina hacia el abismo.
El asesinato es el único camino que conoce el hombre.*

Homenic Fuentes

Antecedentes

Este poemario es un canto de horror de todos aquellos que mueren espiritualmente en las grandes urbes, cadáveres ambulantes que gritan, pelean, enfurecen, corren, y actúan siempre contra reloj presionados por llegar...

Como si hubiera algún lugar más allá de la muerte dónde llegar.

Sin embargo, nadie se percata, que entre más rápido llegan, más cerca están de su propia muerte.

En estas grandes ciudades lo único que está vivo es el olor a óxido, el ruido de la velocidad y el gusto por la nada. Lo único que prevalece son las almas que perecen día a día frente al tiempo de *estar*, pero ese tiempo, nunca llega.

Camino y paso sin ver, lo único que importa soy *yo*³⁶, y lo único que deseo es *llegar*.

Al final de esa penumbra, es cuando el asesinato debe gestarse.

¿Quién o qué va a morir?

Aquel asesino que llevamos dentro.

³⁶ Freud, Sigmund. Obras completas. El yo y el ello y otras obras. XIX. Amorrortu editores. Buenos Aires 1992.

En él se concentra toda la podredumbre de esta sociedad, el “otro” es sólo un reflejo de mi mismo.

Si yo aniquilo a ese asesino mi doble³⁷, sepultaré en él aquellas sombras y fantasmas de el otro.

La serialidad y el espejo

Si los *yo* que miran, logran verse reflejados en el espejo del “*otro*” y logran asesinar su propio asesino, se cumplirá una serialidad de asesinatos forjados por un asesino, el *yo*.³⁸

Sobre la obra

La obra consiste en la representación de un asesinato en escena, para ello, retomé los siguientes poemas de Homenic Fuentes: “*Asesinato 8:30*”, “*Asesinato escénico*”, “*Serial*”, “*Asesinato Espejo*”³⁹, con los cuales creé una versión de mi propio asesinato.

La obra inicia con una procesión a oscuras y en silencio con 6 de los intérpretes quienes cargan un féretro que contiene el cadaver de la víctima (yo - la cantante, el espejo – el otro), la única luz que se vislumbra es la que emanan las velas que lleva la procesión.⁴⁰

Al llegar al escenario, colocan el féretro y las velas al centro con delicadeza, se levantan lentamente y se colocan en sus lugares. Cuando den la señal al director, comienzan a tocar la parte inicial de la obra la cual es interrumpida de manera violenta por la cantante, quien ingresa a la sala de conciertos de manera irreverente y muy agitada.

Comienza a recitar el texto indicado en la partitura, al terminar, se coloca en su lugar, presenta la obra y comienzan a tocar nuevamente.

Al finalizar el Serial I y realizarse el asesinato, debe haber un silencio que cubra la sala por unos segundos. Hay un cambio de luces, todos se colocan en su lugar, y comienza el

³⁷ Freud, Sigmund. “Lo ominoso” en Obras Completas (vol. XII). Amorrortu. Buenos Aires 1991.

³⁸ Derivado de mis anotaciones en el círculo de psicoanalistas, durante la exposición de Lacan, el cuadro y el espejo: Qué es un cuadro? Yo es otro, el otro marca algo latente que soy yo. La escena representa mi doble. El fantasma imaginario en el inconsciente está enmarcado, está en el cuadro. La escena y el cuadro / El ojo y el cristal. Quién mira a quién? El que supuestamente mira, el espectador, es mirado desde la escena. El arte nos obliga a no engañarnos y la conmoción que provoca es el signo de la transmisión. “La obra conmueve por que mira.” Lacan, Jacques. “El estadio del espejo como formador de la función del yo tal y como se nos revela en la experiencia psicoanalítica”. *Escritos I*. Ed. Siglo XXI. S/A.

³⁹ *Descifrar el laberinto. Antología de poesía*. Foro Cultural el Laberinto. México 2008.

⁴⁰ Inspirada por el teatro de la crueldad: fue creado para devolverle al teatro una concepción de la vida intensa y convulsiva. Y en tal sentido de violento rigor, de compactación última de los elementos escénicos, deberá entenderse la crueldad de este teatro. Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. Grupo editorial Tomo. México 2003.

serial II. Al finalizar el segundo serial, el silencio debe cubrir la sala por completo, debe quedar la escena completamente mimetizada por un instante, lentamente se genera el último cambio de luces, levantan el féretro, la oscuridad cubre la sala, la procesión se retira en silencio, con la sobria luz de las velas.

Proceso constructivo

La obra

El primer fragmento que construí de la obra es ahora la última frase, es decir, el final de la obra.

Cuando leí por primera vez los poemas, la frase:

“Hurgo entre el resto de las sombras⁴¹, el silencio más grande.⁴²”

Resonó en mi cabeza durante mucho tiempo, soñaba con ella, me seguía a todos lados, se volvió mi sombra, la música se apoderó de ella, como ella de mí. Después de esa frase, realmente buscaba ese silencio entre sombras, sin embargo, lo único que encontré fue mucho ruido. Entre más buscaba, más ruido encontraba.

Decidí que no podía iniciar así la obra, me di cuenta que había terminado algo que ni siquiera había comenzado, entonces vino a mí, el ruido aquel, ese ruido que nos sigue a todos lados: “el ritmo cardiaco”, pulsa de acuerdo a nuestras emociones, se agita, se estabiliza, se estresa.

Entonces recordé el claxon que me siguió a casa en Eb, del cual tenía que deshacerme de una manera *elegante y sutil*.

En estos valles grises de urbanidad, el ritmo cardiaco es golpeado día a día por voces de caucho, y gritos de claxon, pasas una colonia y puedes ensordecerte tus pensamientos por el sonidero vecino, cruzas las calles y escuchas una banda festejando al fiel difunto, o al

⁴¹ Esa frase analizada desde el psicoanálisis parte de la idea de la sombra de Jung: aquellos aspectos que la persona no asume de sí misma y ve proyectados en los otros. Para llegar a ser sí mismo, estos aspectos deben ser aceptados e integrados a la personalidad total. La sombra es una de las vertientes de ataques de pánico. Mientras la persona estando sola en su hogar, siente un miedo indescriptible o algo indefinido, después de superado el conflicto, se determina que es frente a sí mismo. Jung, Carl. "Recuerdos, sueños y pensamientos", Seix Barral.

⁴² Alcanzar la sabiduría del que ya no siente deseos en conflicto, llegar al NIRVANA. Hesse, Hermann. Siddharta. Editores Mexicanos Unidos. México 2003.

santo inocente, miras el reloj y es demasiado tarde, sales corriendo, escuchas un choque, a lo lejos una sirena, en el metro un muerto, en el vagón un asalto, en el mercado “*pásele güerita*”, en el centro “*de a 10 de a 10*”...

Esta ciudad es una gama interminable de paisajes sonoros, cada rincón en ella, tiene una historia distinta que contar, los de arriba nunca miran hacia abajo, los de abajo miran hacia arriba siempre esperando algo, pero las miradas nunca se cruzan.

El flujo en la ciudad es como una bola de nieve cayendo a toda velocidad, acumulando historias, tristezas, llantos, desconsuelos, enojos, iras, risas, ansiedades, suicidios, tormentas, alegrías, anhelos, asesinatos e injusticias, la bola del tiempo nunca se detiene, y nunca mira hacia atrás, todo se acumula.

Ese es el germen de mi obra, un gesto que se acumula y se contiene en otros, suena y se superpone con otros, se aumenta, se disgrega, se asocia, se fractura, avanza, nunca se detiene, acumula, se mantiene, se gesta, se incrementa, aturde, incita, se enfurece y muere.

El latido es un claxon, es un grito de ayuda, de desesperación, de provocación, de exaltación, un solo latido que engendra otros y los induce a su final.

El primer Serial es la muerte de lo material, lo corpóreo, lo finito, lo concreto, lo medible, lo tangible, lo intrascendente, lo mortal.

El segundo Serial es la muerte de lo inasible, lo innombrable, lo intangible, lo trascendental, lo etéreo, lo infinito y lo inmortal.

Para este serial buscaba reflejar la imagen de aquella invisibilidad espiritual, lo imaginé como algo maleable, elástico, continuo, que no se pudiera medir para no palparlo.

Con el texto quise reflejar la transición de lo mundano a lo espiritual.

Del ruido, la imagen y lo tangible, a los aromas, el vapor de la emancipación.

El fuego fatuo, el copal, el incienso... las cenizas.

Y entonces, la búsqueda final llegó:

“Hurgo entre el resto de las sombras, el silencio más grande.”

La instrumentación

La obra está escrita para voz soprano femenina, 2 clarinetes en Bb y cuarteto de saxofones.

Elegí la voz soprano femenina ya que con el género, el registro y el timbre puedo crear a un personaje que fluctúe entre algo muy delicado, melancólico, solitario, y algo completamente delirante, histérico y neurótico sin ser forzado. Alguien o algo que transite entre la locura y la cordura, que sea víctima y asesina.

Elegí los clarinetes y los saxofones por el timbre y la afinación, ya que originalmente la obra surgió cuando adquirí el poemario en una tienda de libros usados. Cuando iba de regreso a casa, lo leí en medio del tráfico y el frenesí de la ciudad.

Uno de los claxons que me siguió aturdidamente todo el camino, estaba afinado o mas bien desafinado en Eb.

La voz

Los textos en la obra están escritos para voz femenina, la voz debe interactuar con 6 instrumentos de viento que en algunas secciones la acompañarán, en otras serán un soporte para ella, y en otras serán la voz principal.

La voz utiliza diversas técnicas: canto, declamación, susurro, llanto, grito y texto hablado. Para ello, se requiere la completa disposición de la cantante para asimilar su papel, caracterizarlo y memorizarlo. El personaje femenino es una asesina y víctima simultáneamente, es neurótica y frágil, ella debe jugar con su temperamento y con el público.

Macroestructura

A	B	C
Preludio	Serial I	Serial II
La cantante tiene un texto inicial el cual debe declamar interrumpiendo a los músicos al inicio de la obra.	En el serial I - el cuerpo muere. Los músicos son la guía para la voz, el texto es cantado. Al final del serial, ocurre el asesinato.	El serial II – Postmortem, desprendimiento del cuerpo, un lamento profundo. En aquella soledad infinita, ocurre la verdadera transformación del alma. La cantante lleva la voz y el personaje principal. Ocurre el asesinato espejo.

SERIAL I

A	Transición	B	Transición	C
1-18c	19-25c	26-39c	40-43c	44-58c
18c	7c	14c	4c	15c

SERIAL II

A	B	Transición	C (BI)	D
1-29	30-37	38-47	48-54	55-62
29c	8c	10c	7c	8c

Microestructura

Serial I

A	B
c. 1 - 18	c. 19-22
1 Línea melódica sobre: Eb m	1 Línea melódica distribuida en 3 instrumentos sobre: Eb m

Serial II

A	B	Transición	A	B	A
c. 1 - 27	c. 28 - 35	c. 36 - 37	c. 39 - 47	c. 48 - 53	c. 55 - 61
1 Línea melódica cromática	Hablar y susurrar	Lamento - glisando microtonal	1 Línea melódica cromática	Hablar	1 Línea melódica sobre Ebm

La Música y su influencia

En esta obra, trabajo de manera particular con uno de los elementos indispensables en la música hasta principios del S.XX, “la altura”, este elemento ha sido definido y explorado de tantas maneras de acuerdo a cada época. Se han abordado desde el aspecto de las afinaciones, la forma, las escalas, las series, etc.

En el S.XX surge un compositor muy importante quien marca una diferencia en el tratamiento de la altura y con ello delimita una nueva época en la teoría musical contemporánea, me refiero al compositor Italiano Giacinto Scelsi. Claramente mi obra no tienen nada que ver con la estética de Scelsi, sin embargo algo en su búsqueda acústica me llamó mucho la atención y quise explorarlo de una manera la distinta a la suya de tal forma que sonara a mi y no a él. Me refiero a la búsqueda del “unísono”, si bien el uso del unísono no tiene nada nuevo en la música, lo obtuvo cuando la búsqueda de un espectro al interior de un sonido rompe con las estructuras jerárquicas de un sistema ya caduco para la época, esta búsqueda que Scelsi llama “la profundidad del sonido”⁴³. Estas bases fueron las que retomaron con el tiempo G.Grisey, T.Murail para asentar su teoría espectral, la cual llevaron a otros niveles en torno al fenómeno físico-acústico y con ello al terreno matemático que Scelsi no utilizó, pues las necesidades de Scelsi estaban dirigidas hacia la estética vinculada con sus aspectos filosóficos.

Esta búsqueda si bien, bastante fundamentada en hechos musicales, también fue esencialmente estética y filosófica hacia la profundidad del sonido, fue lo que me inspiró para direccionar mi búsqueda sin imitar el trabajo del compositor. De éste modo inicié mi propia búsqueda para lograr un vínculo entre el argumento de la obra y el sonido.

Yo buscaba un asesino y una víctima, con ello sabía que su duplicidad serial vendría sola en su propio espejo.

Fue entonces que vino a mi el sonido aturdidor de aquel claxon que me siguió a casa todo el camino, comencé a estudiarlo con un saxofón de juguete que tenía en casa y encontré su desafinación en Eb, el espectro del claxofón me pareció bastante interesante como para explorarlo y encontrar un asesino dentro de él.

⁴³ Murail, Tristan. *Scelsi the composer. Contemporary music Review Vol.24.*

Realmente no fue difícil encontrar la instrumentación adecuada, basta pensar en las bandas que acompañan en procesión a los difuntos y escuchar las excelentes afinaciones de los clarinetes en Bb medio altibajos y los saxofones en E y B más bajos que altos.

Por más que quería callar ese claxon de mi cabeza y concentrarme para trabajar, recuerdo que estaba escuchando *Quattro pezzi su una sola nota* de Scelsi cuando inesperadamente pasó el señor de los camotes, y cuando iba a decir así no se puede concentrar, reí por que encontré el asesino de mi obra.

El primer serial consiste en la construcción de la serie armónica de Eb, el cual a partir de su deconstrucción, elimino el sistema de organización y jerarquización tradicional, elaborando un ordenamiento encadenado de manera horizontal de armónicos consonantes cuya superposición vertical genera de manera natural disonancias propias de la serie armónica distribuidas en las 6 voces instrumentales, produciendo un efecto de refracción en la melodía.

El segundo serial consiste en la construcción y deconstrucción de la serie armónica del 5º armónico de Eb: G, en este caso el espectro sin importar la direccionalidad, siempre regresa a su generador produciendo un efecto de reflexión.

El asesino:

- Pulso: Inicia con un pulso muy claro y marcado el cual irá desapareciendo en el transcurso de la obra.
- Ritmo: El ritmo inicia con un gesto del cual se derivarán los demás motivos rítmicos, se irán superponiendo y haciendo más complejos hasta desaparecer.

El tiempo es el único asesino

“Cualquier cosa que se repite inmediatamente o que podemos recordar, es asimilada más rápidamente que aquella que se modifica. Podemos decir que experimentamos el paso del tiempo en el intervalo entre las alteraciones: cuando nada ocurre o nada se altera, perdemos nuestra orientación temporal.” K. Stockhausen⁴⁴

Serial I

Para crear la tensión de un asesino frente a su víctima, manipulé la percepción del tiempo a través del pulso, el ritmo y la cantidad de eventos en poco tiempo, para dar la sensación de alguien o algo muy acelerado, agitado, ansioso, con mucha prisa por “llegar”.

El ansia de “llegar” a nuestro propio destino...

El tiempo te persigue hasta la hora de tu muerte.

Serial II

En contra posición en el segundo serial, el objetivo era crear una atmósfera elástica, de algo que se evapora, y fluye en el tiempo inexistente de lo eterno.

Al interior de la música

Serial I

Sección A

En esta primer sección, pretendo discernir entre 2 planos, el primer plano en aparecer es la parte instrumental, la cual a su vez está dividida en 3 voces armónicas.

La voces están agrupadas por registro, cantidad y calidad del movimiento horizontal de cada voz, es decir la función rítmico-melódica.

La primera voz está en el registro más agudo y tiene mayor movimiento rítmico-melódico, estos son los clarinetes y el *saxofón soprano.

*El saxofón soprano tiene un tratamiento distinto al inicio de la obra, ya que mi interés al comenzar la obra era tener un timbre homogéneo cuyo espectro fuera creciendo armónica y tímbricamente, lo cual logré introduciendo los clarinetes y el saxofón barítono. En el 4 compás el saxofón soprano se une a los clarinetes en la primera voz.

⁴⁴ Stockhausen, Karlheinz. Estructura y experiencia del tiempo. Trad. I.Baca Lobera

La segunda voz está en un registro medio en referencia al registro total de la obra, le corresponde al saxofón alto y al saxofón tenor. Esta voz acompaña la melodía, a veces interactúa con ella, soporta el bajo, interactúa con él o lo sigue.

La tercera voz es el registro más grave, lo lleva el saxofón barítono, es el soporte armónico, rítmico y melódico.

El segundo plano en aparecer, la cuarta voz, es la voz principal, es la voz de la soprano, ella contiene el registro más agudo de la sección, lleva la parte melódica con menor movimiento rítmico, pero con mayor expresividad. Cada que aparezca debe resaltar en primer plano sonoro.

El primer compás engloba el gesto prototípico de la obra, además de ser homogéneos tímbricamente, deben homologar sus dinámicas. Contienen un registro pequeño armónicamente y los 3 instrumentos deben sonar como 1 solo plano con 2 voces en 2 registros: medio y grave, el segundo es la resonancia o la respuesta del primero.

El gesto prototípico de la obra es una acción poética musical del claxon aturdidor que me siguió a casa cuando leí los poemas.



En este primer motivo rítmico melódico se gesta la base constructiva de toda la obra.

En cuanto a las alturas, el interés por generar el unísono confrontando su espectro constantemente, el intervalo de 2^{da} adquiere una importancia relevante como los armónicos más cercanos, los cuales resultan como desprendimientos individuales tendientes a la expansión.

El objetivo de esta primer sección es la deconstrucción del ser de la serie armónica de Eb y del tiempo.

La conducción melódica de cada una de las voces dirigida a los armónicos consonantes de la serie de Eb distribuidos en el sexteto de manera horizontal y vertical con los 5 primeros armónicos, producen un efecto de refracción en la macro-percepción melódica.

Serie Armónica:

Eb **Eb** **Bb** **Eb** **Gb** **Bb** **D** **Eb**

The image shows a musical score for six staves, each with a tempo marking of quarter note = 80. The notes are color-coded to match the harmonic series: Eb (red), Eb (red), Bb (black), Eb (red), Gb (yellow), Bb (black), D (green), Eb (red). The notes are arranged in a sequence across the staves, with some notes circled in red or yellow. Dynamics like *f* and *mf* are indicated. The score is in 4/4 time.

A partir del tercer compás deben aparecer la voz melódica con los clarinetes y el bajo, en el cuarto compás deben distinguirse 3 voces agrupadas:

- 1) Cls-S.S.
- 2) S.A.-S.T.
- 3) S.B.

A musical score consisting of six staves, each marked with a tempo of ♩=80. The score is in 4/4 time. The first two staves are marked with a forte (f) dynamic. The third and fourth staves are marked with a mezzo-forte (mf) dynamic. The fifth and sixth staves are also marked with a mezzo-forte (mf) dynamic. Red arrows point to specific notes in each staff, indicating a melodic line that moves across the staves. The notes are primarily eighth and quarter notes, often beamed together.

Esto perdura hasta el octavo compás que aparece la cuarta voz, la soprano como voz principal.

A musical score for a vocal line and six instrumental parts. The vocal line (S.) is in soprano clef and includes the lyrics "Uo no to la i do". The instrumental parts are for Clarinet (Cl.), Clarinet (Cl.), Saxophone (S. Sax.), Saxophone (A. Sax.), Saxophone (T. Sax.), and Saxophone (B. Sax.). The score is marked with a mezzo-forte (mf) dynamic. Red arrows point to specific notes in the instrumental parts, indicating a melodic line that moves across the staves. Colored circles (blue, yellow, green) highlight specific notes in the instrumental parts. A section marker 'B' is present above the vocal line.

A partir de el noveno compás los 6 instrumentos se tornan una sola voz, para reforzar la aparición de la voz principal.

El compás 18 es un silencio que divide la primer sección.

En el compás 19 es una transición para pasar a la segunda sección del primer Serial.

En este pasaje, hay 4 planos:

- 1) Primer tema melódico: la soprano retoma el prototipo inicial de la obra, con este motivo inicial crea un tema melódico disgregado en 5 palabras inconexas entre sí.
- 2) Segundo tema melódico distribuido en 3 instrumentos: Clarinete, Saxofón soprano y saxofón tenor.
- 3) Soporte armónico mantenido por 3 instrumentos.
- 4) Melodía del bajo.

The image shows a musical score for measures 19 to 22. The score is in 4/4 time, marked 'A tempo' and 'Enérgico' with a tempo of quarter note = 100. The key signature has three flats. The vocal line (S.) has lyrics: 'son bras / le lon / gran de / o jia / cía / tal / muer te'. The instrumental parts include Clarinet (Cl.), Clarinet (Cl.), Soprano Saxophone (S. Sax.), Alto Saxophone (A. Sax.), Tenor Saxophone (T. Sax.), and Bass Saxophone (B. Sax.). The vocal line is marked 'mf' and 'solo'. The instrumental parts are marked 'mf' and 'solo'. The score is annotated with yellow and purple highlights and a red circle around the first note of the vocal line in measure 19.

La importancia en este pasaje es la transición de una voz melódica acompañada hacia la simultaneidad de voces melódicas superpuestas en distintos planos, lo que desemboca en la siguiente sección, en la cual mi objetivo es retomar algunos gestos rítmicos-melódicos derivados del motivo prototípico, con los cuales elaboré temas subdivididos en ritmos más pequeños y superpuestos simultáneamente entre sí. El objetivo es lograr un paisaje sonoro cuyo contenido sea difícilmente aprehensible, y sea sólo la superficie de algo muy agitado lo que podemos percibir.

La imagen de éste paisaje sonoro de un peatón atravesando en medio del embotellamiento, y el caos urbano, así mismo es la deconstrucción de aquellas metáforas sonoras que planteé al inicio.

c.26 al c.38.

26 **E**

Cl. *mf cresc. poco a poco*

Cl. *mf cresc. poco a poco*

S. Sax. *mf* *cresc.* *poco a poco* *sf* *cresc.* *poco a poco*

A. Sax. *mf cresc. poco a poco*

T. Sax. *mf*

B. Sax. *mf* *cresc. poco a poco*

El espectro se amplia, cada intérprete tiene un tema independiente a los demás, parece que pelean y chocan unos con otros.

29 **F**

Cl. *mf cresc. poco a poco*

Cl. *mf cresc. poco a poco* *sf* *cresc.* *poco a poco*

S. Sax. *mf cresc. poco a poco* *sf* *cresc.* *poco a poco*

A. Sax. *mf cresc. poco a poco*

T. Sax. *mf* *cresc. poco a poco* *molto vib.* *non vib.*

B. Sax. *mf* *cresc. poco a poco* *molto vib.* *non vib.*

El segundo pasaje transitorio dura 4 compases, se divide en planos como la primer sección:

- 1) En primer plano debe sonar el texto hablado de la soprano.
- 2) Los clarinetes elaboran 2 ostinatos rítmico-melódicos.
- 3) El saxofón tenor, alto y soprano mantienen un ostinato rítmico-armónico.
- 4) El Saxofón Barítono mantiene el bajo.

El tiempo se agota, la sensación de estar cerca del final se avecina, mientras la muerte se burla de nosotros diciendo: ¡A veces, morir no es tan malo!

El final de este pasaje, una escala cromática en dirección ascendente hacia el olimpo conduce al registro más alto de los instrumentos, mientras la soprano continúa con el

texto de manera sarcástica: “El alma como incienso se transforma”, entrada a la siguiente sección.

47 *Al (Hablar) molto accel.
 S. El alma como incienso se transforma
 Cl.
 Cl.
 S. Sax.
 A. Sax.
 T. Sax.
 B. Sax.

El principio de esta sección es la preparación del clímax en este serial, inician los clarinetes y el saxofón soprano en el registro más alto, el saxofón tenor y el saxofón barítono se conducen hacia el registro agudo, mientras el saxofón alto comienza a desplegar poco a poco un multifónico en el registro medio.

La voz relata de manera amenazante y sarcástica.

49 Al (Hablar amenazante)
 S. El incendio debería ser nuestro único remedio
 Cl.
 Cl.
 S. Sax.
 A. Sax.
 T. Sax.
 B. Sax.

En el compás 49 inicia la parte climática y más estruendosa de la obra, aquellos momentos antes de morir donde todo el cuerpo se cubre de adrenalina, un ruido ensordecedor y agudo taladra tu cerebro, la sangre helada petrifica tus venas.

El saxofón alto, tenor y barítono dejan de tocar, rodean a la cantante, le hablan con una voz amenazante.

Se escucha a lo lejos la respiración agitada de quien está a punto de morir, y de pronto se escucha un disparo, (la soprano revienta un globo rojo.)

sucede lo inevitable...

Serial II

Tan un silencio desconcertante, inicia la soprano en el nuevo espectro, el unísono gira en torno de G.

De manera muy sutil, la soprano evoca una melodía cromática que gira en torno a G, al terminar la primer frase en el 3er armónico de la serie, se despliega el primer unísono en el registro más grave con los saxofones T, B y un clarinete, el segundo clarinete desdobra una escala cromática en el 3er armónico cuya finalidad desemboca en el unísono de G.

Además del unísono, lo más importante en esta sección es la anulación de la sensación de pulso o ritmo, pareciera que la voz flota en una nebulosa sonora.

The image shows a musical score for a section titled "Serial II". It consists of six staves. The top staff is for the soprano, with lyrics "tan be... tan be... lla... tan be lla la mu ñe ca e-". The tempo is marked "mf" and "Suave, tranquilo". The bottom five staves are for instruments, with dynamics marked "pp" and "Suave, tranquilo". The score features a chromatic melody in the soprano and a corresponding chromatic scale in the instruments, both centered around the note G. There are blue and yellow circles highlighting specific notes in the score.

La masa sonora elástica se comprime hasta tener un rango de 1 octava de distancia entre los 6 instrumentos, la gravedad del unísono atrae las diversas voces y las repele hacia un intervalo de distancia de segunda. La voz sarcástica y melancólica que lamenta la muerte del alma vacía de las ánimas mundanas se exalta gritándole a la nada, acompaña su canto la ansiedad que nos carcome y estremece nuestras entrañas, y nuevamente ese ruido molesto que nos conduce a la muerte.

Al culminar ese desprendimiento con la última serie entonada por el saxofón alto, termina en D, fundamental a partir de la cual se despliegan y entrelazan todas las series armónicas.

The image shows a musical score for a section titled "Ord. Soplo Continuo". It consists of five staves. The first staff has a red circle around it, the second a blue circle, the third a green circle, the fourth a purple circle, and the fifth a yellow circle. These circles overlap and connect notes across the staves, illustrating the harmonic series. Dynamics markings include *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). A note in the fourth staff is marked with a hairpin and the instruction "(UB en las notas graves)".

Regresan al continuo del principio, el tiempo se detiene, comienza la cuenta nuevamente, retoma la segunda sección del primer serial, reaparece el ritmo, el pulso, se presenta con un tempo mucho más lento, el alma va a descansar. Todo se alenta, hasta que finalmente llega la oscuridad.

La soprano, el Cl y el saxofón tenor, caminan al unísono hacia su sombra.

El saxofón barítono es el último suspiro del tiempo que se ha ido.

33 *Muy melancólico*
mf
 Har guen arf res to de las son

Muy tranquilo y melancólico
mf

Muy tranquilo y melancólico
mf

Con Aire (SUB en los graves)
 Surse

Problemáticas enfrentadas

Considero que las mayores problemáticas fueron las que enfrenté en el proceso de montaje.

La obra fue estrenada por Cynthia Sánchez en la voz, Esther Sánchez, Jazmin Torres en los clarinetes y el cuarteto de saxofones Quadrivium en 2011 en el 1er Festival de Jóvenes creadores Revueltas Sonoras en la Escuela Nacional de Música, interpretación que no tuvo mucho éxito para mi. Por otro lado, fue interpretada en la sala Carlos Chávez, y en el MUAC por el cuarteto de saxofones Anacrúsax, el maestro Manuel Hernández, Anastasio Serrano en los clarinetes y Teresa Navarro en la voz.

Debo decir que en ambos montajes, el mayor problema fue resolver la puesta en escena. Los intérpretes en nuestro país están acostumbrados a leer partituras muchas veces a primera vista el día del concierto o del ensayo, todo esto tiene implicaciones socio-político-económicas, las cuales no expondré pues no es el tema en esta publicación, sin embargo, son consideraciones importantes que merman la calidad del resultado sonoro en una obra nueva.

Creo que es distinto el resultado sonoro en una obra bien asimilada por el intérprete, cuya madurez en el resultado es bastante perceptible.

En este caso particular, las dificultades se duplican no por la complejidad en la escritura, o por las dificultades técnicas de la obra, aunque las tiene, me parece que no son ninguna novedad en la música contemporánea, por el contrario, me parecen recursos ya muy utilizados en cualquier obra del S.XX, sin embargo, las dificultades de esta obra consisten en que cada intérprete personifique su papel, lo cual va más allá de sonar tal o cual nota. La obra es un ritual en sí mismo, y éste no se logrará leyendo una hoja de instrucciones. Si bien, considero de vital importancia el resultado sonoro, sin embargo creo que es imposible llegar al resultado sonoro que busco sin asumir el papel que hay detrás de ese sonido. Si el intérprete no asume que es la sombra de la muerte que nos acecha día con día, que es un asesino y una víctima al mismo tiempo, que está realizando un ritual frente a su muerte, lo que va a sonar es un do, re, mi, bien o mal afinados. Y en éste caso es lo menos importante.

Los otros problemas que presenté, también fueron relacionados a la puesta en escena.

Primero es la historia interminable del artista, en la cual uno tiene una idea, pero esa idea puede o no llegar a ser palpable de acuerdo al presupuesto y/o apoyos obtenidos.

El segundo dilema fue que mi corta experiencia en la escena, lo cual me llevó a solucionar los montajes espaciales y escénicos de una manera muy intuitiva, creo que un director escénico resolvería las cosas de una manera más asertiva. Lo que digo con esto es que pido demasiados cambios en escena en periodos de tiempo muy cortos aunado a la poca o nula experiencia que tienen los músicos para ello. Realmente es un problema para ellos portar un disfraz que incomoda su ejecución y además memorizar movimientos a los cuales no están acostumbrados.

Estas prácticas no estaban dissociadas de la música en culturas ancestrales, desde la griega, mesoamericana o sudamericanas, sin embargo, con el paso del tiempo, el músico se vuelve cada vez más enfocado la partitura y/o el sonido, desvalorizando la importancia de su presencia física en la escena, que en realidad es parte de la riqueza de la música viva.

En mi caso, los trazos escénicos entre una escena y otra no estaban marcados, di por hecho que los músicos sabrían ¿cómo llegar de un lugar a otro?, realmente pensaba en sonido y tiempo, pero al vivirlo en el espacio, me di cuenta que no tenían la menor idea de cómo moverse en el espacio. Realmente el músico no sabe que hacer frente al silencio, ellos piensan en el silencio como si fuera un sinónimo de quietud, la operación silencio y movimiento, es un grave problema en escena para el músico.

Posibles Soluciones

Asesinato Espejo fue ganadora del 2º lugar en el Primer Concurso Universitario de Composición en la UNAM, con lo cual se grabó un disco en RADIO UNAM, gracias a ello, debo decir que afortunadamente mi obra fue apoyada, por lo cual el segundo montaje fue bastante más acertado, los intérpretes se comprometieron, logré conseguir un apoyo mínimo para los vestuarios, la iluminación la resolví con el apoyo de una amiga escenógrafa, y finalmente la puesta en escena resultó bastante decente, aunque el resultado aún no es lo que espero, sin embargo me conmovió bastante el impacto que provocó en la gente.

Conclusiones

A nivel teórico en el tratamiento del material sonoro de esta obra, el proceso de transformación que se le da al espectro armónico de una nota en distintos niveles, hace que la altura tenga un papel preponderante para el desarrollo constructivo de la obra; ya sea a partir de una melodía o conjunto de melodías, gestos rítmicos y motivos texturales, la obra se gesta a partir de un sonido o conjunto de sonidos germinales de los cuales se deriva y organiza la obra. A pesar de que el proceso constructivo en donde la altura determina la forma de la obra en la música tonal, en este caso, por el contrario, la altura sigue al proceso constructivo gestual, textural, rítmico y conceptual de la obra, no al revés.

A nivel estético me parece que la escena es parte fundamental en esta obra, lo que complementa y hace que la obra logre su objetivo de manera integral. La música no me parece que trabaje con un lenguaje fijo y predeterminado, o que se ajuste a una norma estética, o forma constructiva. Para mí la obra funciona por que cumple con su objetivo conceptual, musical y artístico. Si bien la obra puede mejorar mucho, creo que es un proceso de aprendizaje en el cual no cambiaría algo puntual en esta obra, por el contrario, cualquier elemento que me llamara la atención en ésta, lo trabajaría en otra obra posteriormente.

2. SAVANAH LA MAR

Antecedentes

“La muerte, a la que no consultamos sobre nuestros proyectos y cuya aquiescencia no podemos pedir, la muerte que nos deja soñar con la felicidad y la fama y que no dice sí ni no, sale bruscamente del lugar en el que estaba emboscada, y barre con un solo aletazo nuestro planes, nuestros sueños y arquitecturas ideales en las que abrigamos in mente la gloria de nuestros últimos días.” Charles Baudelarie

Savanna la mar, también conocido como Sav, es la capital de Westmorland Parish en Jamaica, situada al sur de la isla, en ella, se construyó un fuerte en el S.XVIII para prevenir la invasión de piratas a la isla, el puerto de Savanna la mar era uno de los más importantes para la exportación de azúcar y la trata de esclavos. El 3 de Octubre de 1780 la ciudad fue devastada y sepultada por el huracán Savanna la mar, se estimaron 3000 muertos.

En 1860 fue publicada la 1ª edición del libro *Paraísos artificiales*⁴⁵ de Charles Baudelaire, en él se encuentra el poema Savannah-la-mar, retomado de los textos “Suspiria de Profundis” – 1845, de Thomas de Quincey, el poema aborda el tema de la destrucción de la ciudad de Savanna la mar.

En 2007 realicé un viaje a Veracruz con amigos, al llegar a una playa nos dimos cuenta que había un ciclón y que el pueblo era un lugar fantasma en donde todo estaba completamente devastado por huracanes; al percatarnos de ello, nos bajamos del auto con los instrumentos y comenzamos a caminar de frente al viento. La fuerza del viento era de tal magnitud que avanzábamos muy despacio con mucho trabajo, no podíamos ver casi nada ya que la arena cegaba nuestros ojos, levantamos los instrumentos y el viento comenzó a cantar.

Aquellos arrullos del viento frente a las imágenes devastadoras eran una escena tan siniestra que me remontó a las páginas de los Paraísos Artificiales, Suspiria de Profundis y principalmente al texto de Savannah la mar.

⁴⁵ Baudelaire, Charles. Pequeños Poemas en Prosa y Los *Paraísos Artificiales*. Cátedra Letras Universales. Madrid 2000.

Al llegar del viaje aquellas imágenes y sonidos me provocaron diversas ensoñaciones las cuales comencé a dibujar, fue entonces cuando decidí elaborar una obra al respecto.

Del imaginario al sonido

Durante un tiempo tuve un imaginario sonoro que se repetía constantemente, en mi cabeza resonaban las voces del viento transitando de un lado a otro, dibujaba sus trayectorias de acuerdo a la intensidad con la cual podía percibir las cerca o lejos de mí, la masa de aire se hacía cada vez más densa, hasta que comenzaba a sentir cierta textura granular que rozaba con mi piel, mis ojos y mis oídos, esa granulación era la arena que el viento acumulaba y aventaba con fuerza y velocidad en todas direcciones. Al final, venían a mí esos cantos que emanaban de los instrumentos al encontrarse con el viento, fueron aquellos cantos los que envolvieron la ciudad de Savannah la Mar, *cuyos campanarios y órganos lanzaron un grito de júbilo repetido por los ecos del paraíso al llegar el alba celestial.*

Al realizar los primeros dibujos, me di cuenta que el imaginario contenía texturas y sonidos claramente definidos, a partir de ahí comencé a delimitar los materiales, decidí organizar la obra a partir de las texturas, el orden de aparición de cada una y las transiciones entre ellas. Para describir el proceso encontré una completa relación con los cambios de estado de agregación en la materia, terminología que utilizaré para explicar el proceso constructivo de mi obra.

Intención

La intención en esta obra es crear una masa sonora cuya materia física estuviera definida por sus texturas y fuera perceptible en el espacio por la transición de sus movimientos. Conforme transita violentamente de un lado a otro, los objetos granulares se van sumando, la masa adquiere mayor densidad y volumen, los movimientos se tornan cada vez más imperceptibles hasta obtener una continuidad que envolviera al tiempo-espacio.

Proceso constructivo

*"All sound, even continuous musical variation,
is conceived as an assemblage
of a large number of elementary sounds
adequately disposed in time.
In the attack, body, and decline of a complex sound,
thousands of pure sounds appear
in a more or less short interval of time."
I. Xenakis*

Lo primero que hice fue concebir la macro-estructura del imaginario sonoro delimitando los materiales para construir la masa, el espacio, el tipo de movimientos que realizaba, las trayectorias del sonido y el movimiento espectral a través del tiempo, para ello analicé los componentes de cada material: duración, espacio, ataque, intensidad, timbre, vibrato y altura. A partir de ahí, dividí la macro-estructura en 3 niveles texturales:

- A. **Ruido** 
- B. **Ritmo** 
- C. **Sonido** 

Organización de los materiales a partir de los 3 niveles texturales

Niveles Texturales	Timbre instrumental adecuado al imaginario	Terminología utilizada en referencia al imaginario.	Nociones perceptuales y prácticas para la organización de la materia sonora.
1. Ruido	Sonido de Aire	Líneas compuestas de aire segmentadas por la trayectoria y la intensidad.	Elementos de tipo continuo. (Movimientos lineales).
2. Ritmo	Sonido percutidos: llaves, acentos, emisiones con la voz, uso de la caña o embocadura.	Puntos en el espacio de materia sólidas amorfa, cuyas partículas carecen de orden y forma definidas.	Elementos de tipo discontinuo. (Puntos aislados y agrupados en el espacio).
3. Sonido	Alturas definidas	Líneas compuestas de materia líquida.	Elementos de tipo continuo. (Movimiento lineales).

Dotación Instrumental

Posteriormente a delimitar los materiales, necesitaba elegir los instrumentos indicados para el resultado sonoro que buscaba, cuya idea surge de generar una masa sonora que fuera aumentando en densidad a partir de partículas muy pequeñas y sonidos casi imperceptibles los cuales pudieran ser amplificados para generar la imagen de algo muy grande. Elegí esta dotación tras una exploración tímbrica con el espectro airoso y táctil de cada instrumento de alientos de la orquesta occidental. Los resultados en las exploraciones que se acercaban más a la tímbrica que buscaba, los encontré en las flautas y los saxofones.

La obra está hecha para Flauta en C, Flauta en G, Saxofón Soprano y Saxofón Tenor, amplificados y espacializados en 4 bocinas que circundan al público.

Componentes de la macro-estructura

A) Ruido

Duración	Espacio	Intensidad	Timbre	Altura
1'00 – 51''00 = 51''	7 trayectorias distribuidas en 4 instrumentos.	0, ppp, pp, p, mf, f, ff, fff, sfz	1. Emisión de aire. * 2. Sweep. 3. Slap 4. Sonido de llaves. 5. Articulación bucal Sonido de aire	1. Alturas indefinidas, registro se mueve de fundamental grave hacia un registro medio-agudo. 2. Sobreagudo. 3. Graves. 4. Llaves sonoras y graves. 5. Alturas indefinidas, registro se mueve de fundamental grave hacia un registro medio-agudo. Ruido = Movilidad en el mayor rango posible.

*Cuidar en las emisiones de aire no generar ningún tipo de ataque, ni crear sensación de periodicidad.

B) Ritmo

Duración	Espacio	Ataque	Intensidad	Timbre	Vibrato	Altura
51'00'' – 2'05'' = 1'25''	Puntos de sonido simultáneos y distribuidos en 4 puntos espaciales.	Ataques breves para iniciar un gesto con fuerza o para cortarlo.	0, ppp, pp, p, mf, f, ff, fff, sfz	1. Emisión de aire. 2. Sweep. 3. Slap 4. Sonido de llaves. 5. Articulación bucal Sonido de aire.	1. Frullato 2. Growling 3. Vibrato amplio y cerrado. 4. Trino 5. Bisbibrigiando	Ab, Bb, C, E, F

C) Sonido

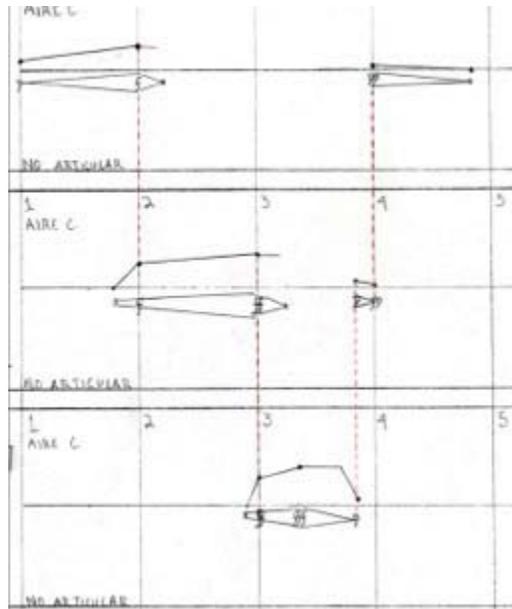
Duración	Espacio	Ataque	Intensidad	Timbre	Vibrato	Altura
2'05" – 3'23" = 1'30"	4 Trayectorias simultáneas	Sin ataque, respiración circular.	p, mf, f, ff, fff, sfz	1. Sonido de llaves. 2. Articulación bocal Sonido de aire.	1. Frullato 2. Growling 3. Vibrato amplio y cerrado. 4. Trino 5. Bisbibligia ndo	FLC = Ab - Eb – Bb. S.S = G – Ab – D – G. FLG = F – E – B – Eb. S.T = Eb – D – Db.

Micro-estructura

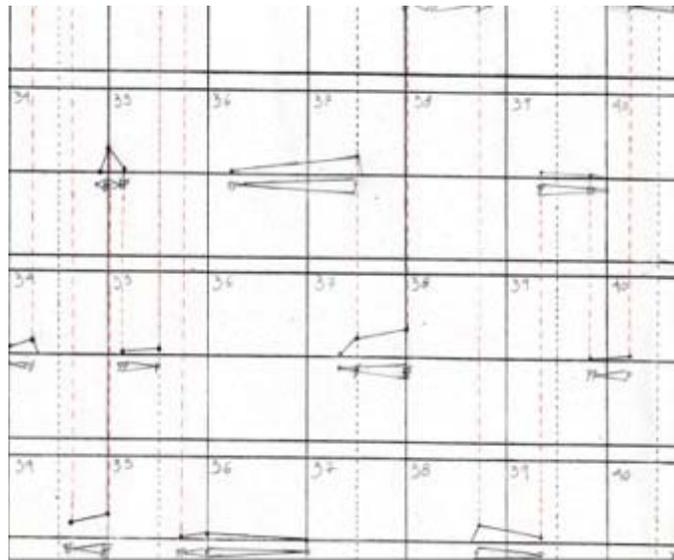
Ruido = Materia Gaseosa

Duración en segundos	Nº de Gesto	Texturas en base al imaginario sonoro	Trayectoria segmentada en puntos de unión	Conexiones tímbricas para unir trayectorias
1" – 5" = 5"	1º	Línea compuesta de aire	4 puntos	3
8" – 12" = 5"	2º	Línea compuesta de aire	4 puntos	4
14" – 15" = 1"	3º	Línea difusa: Altura sobreaguda indefinida, casi imperceptible.	4 puntos	4
17" – 19" = 3"	4º	Línea compuesta de aire	3 puntos	4
21" – 25" = 5"	5º	Línea compuesta de aire intervenida por una partícula sólida.	4 puntos	4
*25"	C	Aparición del 1er grano o punto	1 punto	FLG
28" – 32" = 5"	6º	Línea compuesta de aire intervenida por un susurro difuso y lejano, (altura indefinida), y una partícula sólida.	4 puntos	4
*32"	Bb	Aparición del 2º grano o punto	1 punto	ST
34" - 51" = 18"	7º	Línea compuesta de aire y pequeñas partículas sólidas.	22 puntos	24
51"	Unión entre la primer etapa y la segunda			

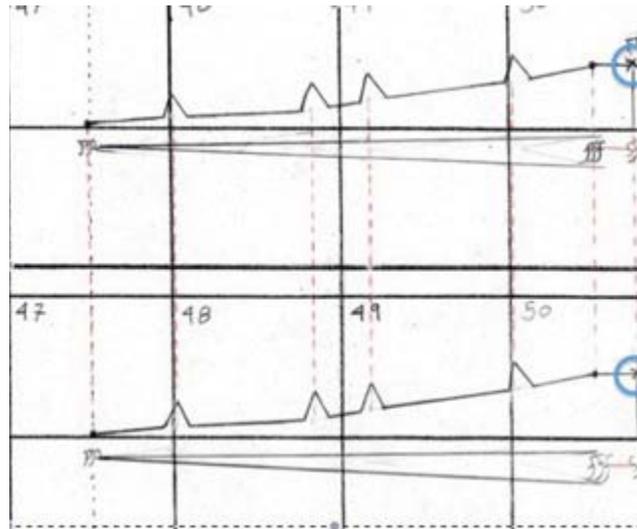
Construcción a partir del sonido del viento pensando en el estado gaseoso de la materia, a través de un gesto airoso: “*soufflé*”, cuya gestación, acumulación y desaparición de energía está distribuida en el cuarteto, que a su vez están repartidos en el espacio y espacializados en las bocinas. Lo más importante en esta primer etapa es la construcción y distribución del macro-gesto, el cual se compone de micro-gestos distribuidos y sincronizados en cada uno de los intérpretes, de tal forma se percibe un solo impulso viajando a través del espacio cuyas dinámicas sugieren la dirección y la intensidad del viento.



Elaboré y desarrollé esta idea, pensando en el movimiento gestual y transitorio del viento, cuya recorrido no podemos ver, sin embargo podemos seguir la a través del sonido; escuchamos cuando se acerca y cuando se extingue de acuerdo a la trayectoria definida por la intensidad, lo cual nos permite delimitar sus movimientos en el tiempo-espacio. El aire nunca viaja por el mismo lugar ni de la misma manera, es un impulso impredecible que nos envuelve.



Esta primer etapa acumula cierta cantidad de densidad airosa hasta gestar un grano de masa sólida, lo que conocemos como cristalización.



Ritmo = Etapa de Cristalización

Esta etapa se divide en 3 secciones: cristalización, convolución y discontinuo.

Cristalización

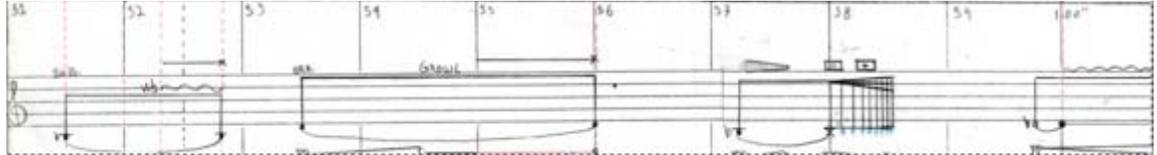
Duración	Gestos agrupados	Componentes texturales	Articulaciones empleadas para generar niveles texturales	Agrupaciones
51” – 56” = 5”	5	2 Líneas compuestas por alturas definidas, y fragmentación de partículas sólidas. Convergencia entre línea y punto.	9	1er Bloque de gestos de tipo discontinuo.
56” – 1’00” = 5”	7	Fragmentación de la materia sólida amorfa en pequeñas partículas. *Observar en el Saxofón Tenor a nivel micro, el proceso de cristalización de las partículas de aire en granos sólidos que a su vez se fusionan para crear una masa líquida de tipo continuo elaborada a partir de una frecuencia determinada inestable.	5	2º Bloque de gestos de tipo discontinuo.
1’00” – 1’06” = 7”	1	Primera aparición de un gesto de tipo continuo con altura definida. Proceso de Fusión.	2	1er Gesto de tipo continuo
1’05 – 1’07 = 3”	2	*Proceso de cristalización en el Saxofón Soprano y la Flauta en G.	2	3er Bloque de gestos de tipo discontinuo
1’07 – 1’08 = 1”	1	Separación de agrupaciones de tipo continuo.	1	Gesto utilizado como una separación entre el las agrupaciones del gesto anterior y el su repetición.
1’08 – 1’03 = 3”	4	Repetición y expansión de la cristalización. Gestación de un continuo a partir de elementos de tipo discontinuo. Preparación de la Fusión.	2	4º Bloque de gestos de tipo discontinuo
1’10” – 1’30” = 21”	1	Continuo elaborado de la sucesión de pequeños elementos de tipo discontinuo.	1	1er Bloque de tipo continuo con elementos de tipo discontinuo.

Modulación de la materia gaseoso “*soufflé*” (ruido de aire) a la materia sólida (ritmo).

Propongo una síntesis a través de componentes como el ritmo, timbre y el espacio físico, para crear transformaciones fluidas del sonido basadas en una materia de tipo continuo.

Este proceso de cristalización sonora lo produce por medio de la acumulación de partículas sólidas que se forman por la agregación de granos que chocan y se van uniendo para formar cuerpos cada vez más grandes.

Esta acumulación se puede observar en el gesto de un instrumento a nivel micro:



Y creando una masa más densa por medio de la acumulación de granos distribuidos en cada instrumento a nivel macro:



Convolución

Duración	Gestos agrupados y no agrupados	Componentes texturales	Articulaciones	Agrupación
1'13" – 1'14" = 1"	2 no agrupados	Dos elementos de tipo discontinuo con altura definida.	1	Segmento de partículas sólidas aisladas.
1'15" – 1'16" = 1"	2 agrupados	Un fragmento de tipo continuo	2	Segmento derivado del continuo airoso inicial.
1'17" – 1'18" = 1"	5 no agrupados	Fragmento de tipo discontinuo.	1	Segmento de partículas sólidas aisladas.
1'19" – 1'30" = 11"	2 agrupados	Fragmento de tipo continuo elaborado de elementos derivados de la cristalización.	3	Segmento derivado de la unión entre las líneas compuestas por aire y las partículas sólidas.
1'32" – 1'36" = 5"	1 agrupado	Línea difusa compuesta de elementos gaseosos con frecuencias sobreagudas definidas, casi imperceptibles.	1	Separación entre la imagen sonora anterior y la nueva.

Discontinuo

Duración en segundos	Materia sólida amorfa y partículas aisladas	Componentes texturales	Articulación	Agrupación
1'36" – 1'40" = 5"	5	Partículas aisladas con altura definida.	2	1er Bloque de partículas aisladas.
1'38" – 1'39" = 1"	1	Materia sólida amorfa	1	Materia aislada
1'41" – 1'42" = 1"	1	Materia sólida amorfa	1	1er Gesto con alturas definidas
1'42" – 1'44" = 3"	5	Materia sólida y partículas aisladas	3	2ºBloque de partículas aisladas
1'44" – 1'45" = 1"	2	2 gestos productos de convolución entre aire/ruido-ritmo, y altura-ataque.	2	3er Bloque de partículas aisladas modulatorias
1'46" – 1'49" = 5"	9	Partículas discontinuas, (aleación entre ritmo, altura, aire con ritmo)	3	4º Bloque de partículas aisladas.
1'49" – 1'51" = 5"	5	Segmento derivado de la cristalización	5	Materia gaseosa y sólida agrupada como proceso de cristalización.

Sonido = Etapa de Fusión

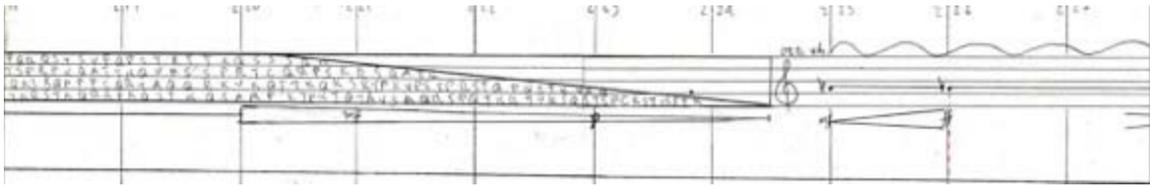
Esta etapa se divide en 3 secciones: Fusión A, Fusión B y Continuo

Fusión A

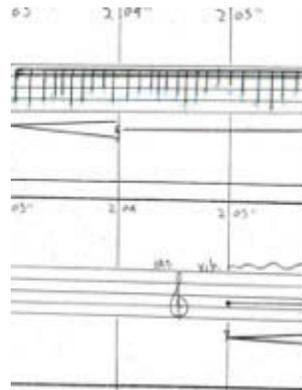
Duración en segundos	Gestos agrupados	Componentes texturales	Articulación	Agrupación
1'51" – 1'55" = 5"	2	Fusión de la materia sólida en líquida. Gestación del continuo.	1	1er Bloque de materia en proceso de fusión.
1'54" – 1'58" = 5"	1	Fragmento de tipo continuo resultado de la convolución de partículas sólidas y gaseosas.	1	Segmento derivado de la unión entre las líneas compuestas por aire y las partículas sólidas.
1'54" – 1'58" = 5"	1	Fragmento de tipo continuo elaborado de elementos derivados de la cristalización.	5	Segmento derivado de la unión entre las líneas compuestas por aire y las partículas sólidas.
1'59" – 2'07" = 9"	2 agrupados	Fragmento de tipo continuo elaborado de elementos derivados de la cristalización.	2	Segmento de materia sólida amorfa cristalizada, cuyas repeticiones formulan la percepción de continuidad.

En este proceso donde la materia cambia del estado sólido al estado líquido por medio de calor, el cual hace que los átomos se agiten y vibren con más rapidez conforme ganan o acumulan energía, terminología que utilicé para referirme a la modulación sonora del ritmo al sonido.

Lo podemos observar de manera individual a nivel micro:



O en el conjunto textural a nivel macro:



Fusión B

Duración en segundos	Instrumento	Componentes texturales	Frecuencia emitida	Color y su relación al imaginario
2'05" – 2'19" = 15"	Saxofón soprano	Fragmento derivado de la fusión, primer aparición de materia líquida.	G inestable, fluctúa microtonalmente	Vibrato Materia líquida en constante movimiento.
2'13" – 2'39" = 27"	Flauta en G	Fragmento derivado de la fusión. Materia líquida.	F inestable, fluctúa microtonalmente	Vibrato Materia líquida en constante movimiento.
2'07" – 2'23" = 17"	Flauta en C	Fragmento de tipo continuo resultado de la convolución de partículas sólidas y gaseosas.		Emisión de aire con sonidos bocales de letras consonantes. Materia gaseosa, susurros del viento.
2'07" – 2'23" = 17"	Saxofón Tenor	Fragmento de tipo continuo elaborado de elementos derivados de la cristalización.		Sonido de llaves. Materia sólida que golpea.
2'24" – 2'28" = 5"	Saxofón Tenor	Fragmento de tipo continuo resultado de la convolución de partículas sólidas y gaseosas.		Emisión de aire con sonidos bocales de letras consonantes. Materia gaseosa, susurros del viento.
2'25" – 2'43" = 19"	Flauta en C	Fragmento derivado de la fusión. Materia líquida.	Ab inestable, fluctúa microtonalmente	Vibrato Materia líquida en constante movimiento.
2'31" – 2'47" = 17"	Saxofón Tenor	Fragmento derivado de la fusión. Materia líquida.	Eb inestable, fluctúa microtonalmente	Vibrato Materia líquida en constante movimiento.
2'33 – 2'37" = 5"	Saxofón Soprano	Irrupción de la materia líquida continuo por partículas de gas y cristalizadas.		Materia gaseosa, susurros del viento y sonidos de llaves.

Continuo

Duración en segundos	Instrumento	Componentes texturales	Movimiento Frecuencial	Cantidad de irrupciones en el continuo
2'40" – 3'30" = 20"	Flauta en C	Materia Líquida en constante movimiento: Frecuencias inestables cuyo movimiento se percibe por las variaciones microtonales y los cambios de color.	Ab - Eb - Bb	4
2'40" – 3'30" = 20"	Saxofón Soprano	Materia Líquida en constante movimiento: Frecuencias inestables cuyo movimiento se percibe por las variaciones microtonales y los cambios de color.	G - Ab - D - G	3
2'40" – 3'30" = 20"	Flauta en G	Materia Líquida en constante movimiento: Frecuencias inestables cuyo movimiento se percibe por las variaciones microtonales y los cambios de color.	F - E - B - Eb	3
2'40" – 3'30" = 20"	Saxofón Tenor	Materia Líquida en constante movimiento: Frecuencias inestables cuyo movimiento se percibe por las variaciones microtonales y los cambios de color.	Eb - D - Db	4

Conclusiones

Es una obra muy corta, sin embargo representa un parte-aguas en la manera en que concibo y transcribo la música. A pesar que hasta la fecha sigo enfrentándome a muchas incredulidades, críticas e inconformidades por parte de la músicos y compositores hacia mi grafía, sin embargo creo que el discurso personal bien fundamentado es válido en cualquier instancia, basta creer en él, entenderlo y aprender a transmitirlo.

Los muchos errores que cometí en esa obra me enseñaron muchísimo para mejorar en mi proceso creativo y en la solución de problemas para resultados más eficaces, desde cosas muy básicas que en una notación tradicional no te cuestionas por los convencionalismos ya infundados en la notación estandarizada tradicional o contemporánea. Es hasta que no te sales de ahí, cuando te enfrentas a problemas no resueltos, de los que quizá cada pregunta y respuesta serán un nuevo desafío en el ámbito de la creación.

3. ESQUIZOFONÍA LUNAR

Schoenberg, in the final analysis, will have changed nothing: his compositional technique is nothing more than a negative image of the academic tradition. The real revolutionaries are those who have fundamentally changed our relationship to sound.

Tristan Murail

Antecedentes

Pierrot Lunaire compuesto durante la primavera y el verano del 1912 A. Schoenberg realizó su ciclo de canciones en base la serie de 21 poemas del poeta Francés Albert Giraud publicados en 1884, por encargo de la actriz Albertine Zehme. Históricamente se sitúa en el origen de las vanguardias artísticas y comienza una era de revoluciones y transformaciones en las artes y la sociedad.⁴⁶ En el caso de la música, comenzó con la disolución del sistema tonal tradicional, ya anunciado por compositores como: Liszt, Debussy, Wagner, Stravinsky, Skryabin, Bartók, etc.

El desmantelamiento de la armonía tonal comportaba el abandono de una estructura formal que garantizaba el orden y la cohesión de cualquier obra musical, constituyendo su armazón, su forma fundamental. Abolido este tipo de construcción Schoenberg se encontró ante infinitas posibilidades de combinaciones sonoras, es decir, se hizo dueño de una libertad ilimitada, o quizás del caos, el irracionalismo del periodo atonal – o periodo que precede a la elaboración del método de composición con 12 notas que sólo se relacionan entre sí- coincide con el periodo expresionista, en que Schoenberg no se había planteado aún con rigor el problema de la estructura lógico formal de la obra musical y en el que se inclinaba todavía hacia una concepción místico intuicionista de la música, impresionado como estaba por la exaltación de la libertad creativa del ingenio. Ahora bien, su segunda naturaleza racionalista y constructiva reaparece en la formulación del “método de composición por 12 notas”.⁴⁷

De tal forma que en la época que Schoenberg compuso el Pierrot Lunaire aún no se regía por la rigurosidad del sistema dodecafónico, y una gran novedad de la obra en aquella época, fue el tratamiento que le da a la voz, en donde la música no se hizo para ser cantada, esta técnica vocal se le conoce como *sprechstimme*.

⁴⁶ Hobsbawm, Eric: *Las artes 1914-1945*, citado en: *Historia del S.XX*. Grupo Editorial Planeta. Buenos Aires 2012

⁴⁷ Fubini, Enrico: *La estética y la dodecafonía*, citado en “*La estética musical desde la antigüedad hasta el S.XX*.”. Alianza. Madrid 2005.

Sin embargo con el paso del tiempo, las técnicas vocales se han extendido, y cuando hablamos de una melodía no cantada, podemos incluir otro tipo de gestos guturales, fonéticos y bocales que tienden más hacia el ruido, evitando la voz cantada.

En 2012, conmemorando los 100 años del Pierrot Lunaire de A.Schonberg, me fueron comisionadas 3 poemas del ciclo de canciones, elegí los poemas de Evocación, Valse de Chopin y Luna Enferma para trabajarlos en un contexto distinto al original.

Concepto

*La transición hacia la atonalidad a comienzos de siglo
y su subsecuente organización no significan una alternativa.*

*Se trato de otro proceso de organización,
y de uno que logró adaptarse
perfectamente a las formas antiguas.⁴⁸*

Morton Feldman

A. Giraud extrajo al personaje del “Pierrot”, un sátiro de la comedia italiana para trasladarlo a su época donde el simbolismo francés, los cabarets y los dandys eran un estilo de vida para el artista⁴⁹.

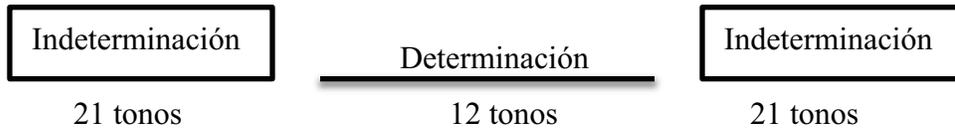
A título personal, el personaje de Giraud me parece un tanto misógino, por lo que quise transformar esa imagen, extraje el texto, lo deconstruí y realicé una acción influenciada por las provocaciones dadaístas para deformar la imagen del “dandy” que representa el pierrot en Giraud.

⁴⁸ Feldman Morton. *Pensamientos Verticales*. Caja Negra Editora. Buenos Aires. 2012

⁴⁹ Brodskáia, Nathalia: *El simbolismo*. Numen. España. 2007.

Macro-estructura

Realicé 3 obras las cuales pueden funcionar como una obra en conjunto o como 3 obras independientes. En su conjunto presentan la siguiente forma:



“Los 7 colores de la luna” (evocación)

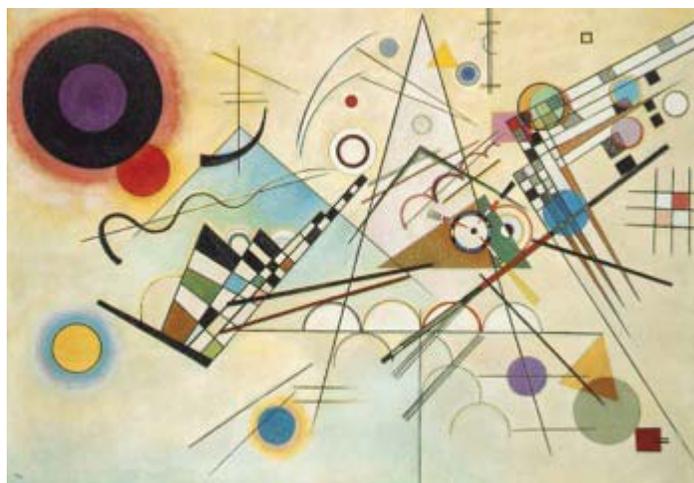
*Un sonido no consume nada;
sin él la vida no sobrepasaría el instante.
La acción relevante es teatral
(la música [separación imaginaria
entre el oído y los demás sentidos], no existe),
global e intencionalmente sin sentido.
John Cage.*

Antecedentes

En aquella época, dos grandes ideas brotan simultáneamente: la música atonal por Arnold Schoenberg y la pintura abstracta por Wassily Kandinsky⁵⁰, sus libros: *De lo espiritual en el arte*⁵¹ y *Tratado de armonía*, fueron escritos el mismo año que el *Pierrot Lunaire*, 1912. De esta forma, quise realizar un homenaje a estos 2 artistas por medio de mi obra.

⁵⁰ Schoenberg, Arnold. *Tratado de Armonía*. REAL MUSICA. Madrid 1992.

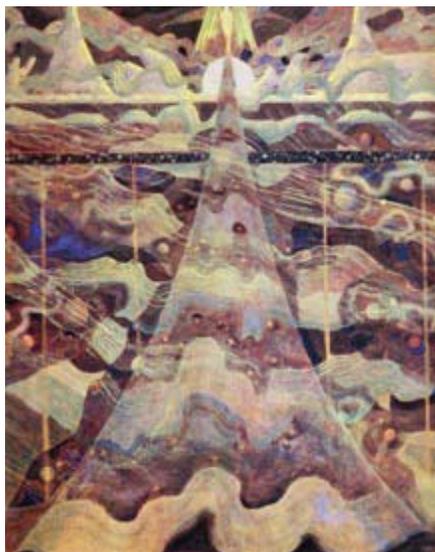
⁵¹ Kandinsky, Wassily: *De lo espiritual en el arte*. Ediciones coyoacán. México. 2005.



Kandinsky

Composition VIII

Sobre algunos antecedentes de música visual: Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, que empezó siendo un prodigio musical, fue esencialmente un pintor simbolista de oníricos paisajes, pero también tradujo sonidos y estructuras sinfónicas en forma de pinturas abstractas⁵².



Mikalojus Konstantinas Čiurlionis

Sonata de estrellas

Su obra, como la de Kandinsky, Kupka, entre otros, fueron preludio de la transición que empezó en diferentes lugares al mismo tiempo, sin que estuvieran al corriente de la evolución de los otros. Los experimentos de los artistas, tuvieron un desarrollo paralelo

⁵² Ruhrberg, Karl: *El final de la ilusión, La pintura como necesidad interior*. Arte del Siglo XX. Taschen. Madrid 2012.

con otros campos, entre ellos la teoría del color de Isaac Newton, Euler, Hugen, la teoría de la luz, la cosmología, la morfología y la mecánica cuántica. Continuaron las investigaciones de los artistas románticos en busca de correspondencias entre la pintura y la música, el color y el sonido. Por su parte, la psicología y el psicoanálisis tuvieron más importancia para el surrealismo que surgió casi paralelamente a la abstracción.⁵³

*El arte exactamente puro se preocupa tan poco de los problemas de los otros como del propósito de unificar la humanidad. No persigue propósito alguno, sino que es simplemente un acto metafórico de creación, orgulloso y completamente de sí mismo por sí mismo.*⁵⁴

Para los miembros de Der Blaue Reiter, el criterio más importante de la actividad artística era la necesidad interior. Con su arte esperaban poner la mente del espectador en vibración simpática.

Dotación Instrumental

Voz Femenina, Flauta en C, Clarinete en Bb, Violín, Viola, Violoncello

Macro-estructura

Modulación entre continuidad y discontinuidad: *Ruido – Sonido*.

La forma evoca un plasma elaborado microestructuralmente con elementos de tipo discontinuo que interactúan unos con otros de manera natural, orgánica, libre y totalmente espontánea.

La estructura se genera a partir de 21 casillas cuyo orden de aparición es indeterminado, el intérprete tiene la libertad de crear su propio discurso, así en cada interpretación se obtendrán resultados sonoros distintos en cuanto a forma y contenido textural.

Micro-estructura

La microestructura se determina a partir de la voz independiente de cada instrumento que funciona como solista, sin embargo, ningún motivo debe ser una música identificable, por el contrario, debe ser casi imposible de reproducir mentalmente como una melodía⁵⁵. La estructuración se compone de 21 casillas enumeradas del 1-21, cada casilla es un gesto melódico, tímbrico y dinámico único e independiente. cada una contiene 3 líneas

⁵³ Idem.

⁵⁴ Kandinsky, Wassily: *De lo espiritual en el arte*. Ediciones coyoacán. México. 2005.

⁵⁵ Entiéndase por melodía: cualquier sucesión de alturas organizadas para que sean reconocibles por el oído y la memoria.

paralelas las cuales pueden leerse de derecha a izquierda o viceversa, cada línea es una variable gráfica sobre los siguientes 3 parámetros: a) Altura b) Dinámica c) Color, el intérprete tiene la libertad de asociar los parámetros a cada variable, con la cualidad de que haya igualdad jerárquica entre ellos. Cada casilla tiene una altura determinada la cual se modifica siguiendo la gráfica asignada a una variable elegida por el intérprete, el registro es asociado a la gradación del color impreso en ellas. El discurso busca destruir un esquema estructural: tema, desarrollo, climax, conclusión.

Componentes Constructivos (Elementos de tipo discontinuo)

Alrededor de 300 años, Newton hizo pasar en una habitación oscura, un estrecho haz de luz blanca a través de un vidrio de forma triangular llamado prisma, dirigió la luz que emergía del prisma a una pantalla de colores sobre la misma. Estos colores manteniéndose siempre en el mismo orden. Estos colores combinados de nuevo vuelven a dar luz blanca. La descomposición de la luz en sus colores componentes, se llama dispersión. Newton también descubrió que estos 7 colores corresponden a las 7 notas de la escala musical y dijo que en el monocordio de Pitágoras se encuentra la síntesis del universo.

El Pierrot Lunaire de A.Schoenberg está formado por 3 veces 7 poemas.

El presente pierrot Lunaire está formado por 3 veces 7 colores:



7 colores tímbricos del ensamble:

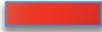
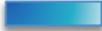
Vln, Vla, VC, Fl, Cl, Pn, Vz

7 notas de la escala:

C D E F G A B

= 21

Se utiliza la escala dividida 21 cuartos de tonos, a partir de la siguiente gradación cromática de color.

Alturas	Colores
C	
D	
E - F	
F# - G	
G# - A	
Bb - B	

Duración: Las casillas tienen una equivalencia temporal en segundos de la siguiente manera:

2 casillas = 4 segundos

1 casilla = 5 segundos

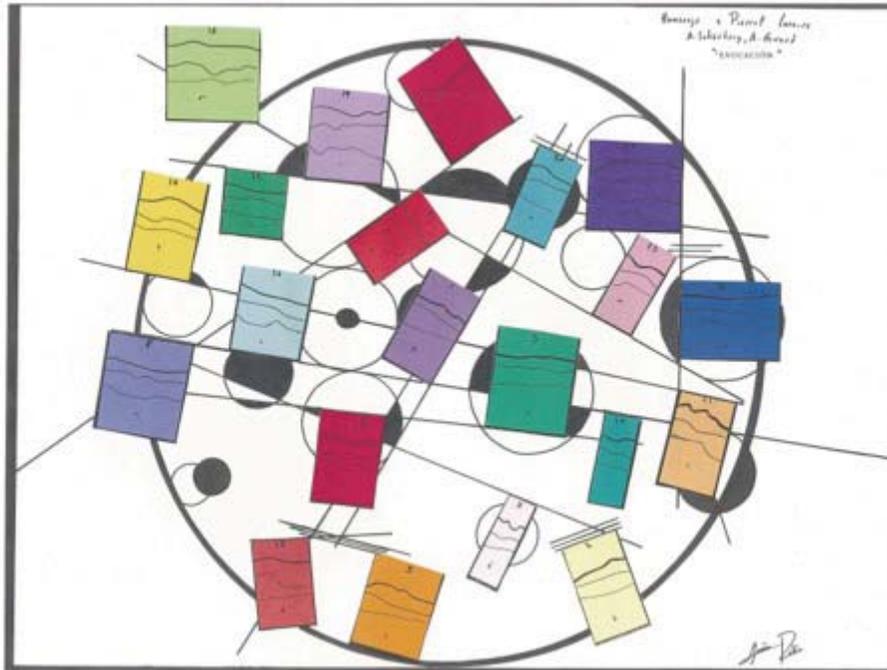
Esto establece una relación inversa entre la densidad del material y la duración de los cuerpos.

silencio = 1 - 4 segundos.

Timbre: Los colores indican el registro sonoro en el instrumento así como un color tímbrico correspondiente al grado de luz de cada pigmento asociado al sonido. Los círculos son indicadores de luz, blanco y negro no implican oposiciones extremas, sino un cambio de grado: Transparencia/brillo, opacidad/oscuridad en el espectro; para ello, pueden utilizar sordinas.



Direccionalidad: Las flechas dentro de las casillas indican hacia donde debe dirigirse el sonido con los instrumentos, el punto marca el centro.



“Teatra Sonoris” (Valse de Chopin)

Dotación Instrumental

Voz Femenina, Flauta en G, Clarinete en Ab, Viola, Violoncello, Piano

Macro-estructura

A	B	puente	B/A	A
1-14	15 - 40	41 - 43	44 – 50 51 - 52	57 - 65

Micro-estructura

Escala dividida en 12 tonos

“Sexo, drogas y el lado oscuro de la luna” (Luna Enferma)

*Música nueva: nueva actitud al escuchar.
No un intento de comprender algo que se dice,
pues si algo se dijera se daría
a los sonidos forma de palabras.
Simplemente prestar atención
a la actividad de los sonidos.
John Cage*

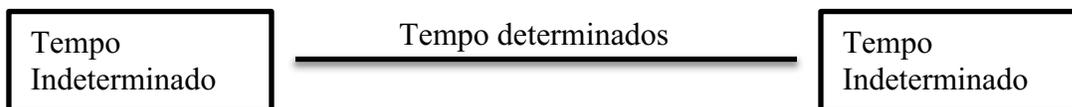
Dotación Instrumental

Voz Femenina, Flauta Baja, Clarinete Bajo, Viola, Violoncello, Piano

Macro-estructura

La estructuración parte de la organización del tiempo, a través del cual experimentamos el tiempo, la estructura también está elaborada a partir del patrón 7 veces 7.

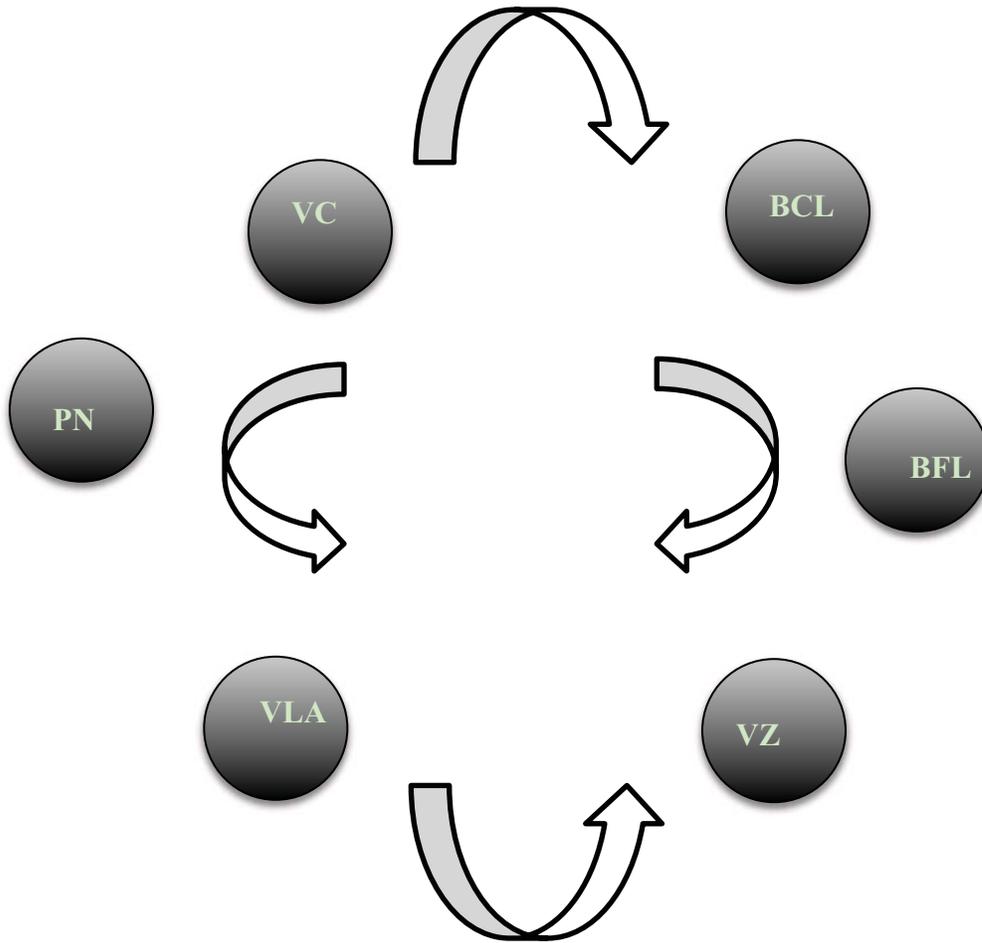
7 Casillas indeterminadas - 7 casillas determinadas – 7 casillas indeterminadas = 21 cuartos de tono.



- Escala - C-B dividida en cuartos de tono.
- Procesos de modulación ruido – ritmo/sonido – ruido.
- Procesos transitorios entre la forma determinada e indeterminada a través de la medición y la experiencia del tiempo.
- Sonidos en movimiento y sonidos estáticos

Espacialización

Elemento fundamental para la construcción de esta obra, son las trayectorias definidas en el espacio, la durabilidad y la generación de un gesto a partir de micro-gestos.



4. CORRESPONDENCIAS

Antecedentes

Orígenes de la obra

La idea original que motivo la creación de *Correspondencias* se basó en una visión cosmogónica donde la música, la danza y la poesía funcionaran desde lo musical, lo corporal y lo espiritual, donde cada expresión estableciera su discurso en relación a las otras, creando una unidad indivisible, desde un enfoque multiétnico y pluricultural.

Esta concepción de música está muy arraigada en diversas culturas del mundo que no corresponden a la visión de la música occidental actual. En este punto me voy a detener un poco para explicar mis referencias:

Europa es una noción bien definida en nuestros días, sin embargo sus orígenes se remontan a un himno a Apolo atribuido a Homero en el S.VIII a.C., cuyo nombre designaba al continente situado frente a las islas griegas y la península del Peloponeso. Seis siglos después Eratóstenes usa el nombre de Europa, situado al oeste del mar Egeo, para distinguir este continente de Asia, situada al Este. Derivadas de palabras asirias: *asu* - Este = aurora; *ereb* - Oeste = crepúsculo, le llamamos civilización europea u occidental por oposición a la que pertenece al oriente. La cultura occidental tiene 3 raíces: la Griega, Romana y el Cristianismo⁵⁶. Estas raíces son las que se imparten en nuestra enseñanza musical, situando los orígenes de la música en la cultura griega, por lo tanto, con el término música occidental me refiero a la música derivada a través de la historia de la civilización occidental desde el pensamiento griego del periodo arcaico, es decir, desde los tiempos homéricos, hasta el S.XX.⁵⁷

Civilizaciones antiguas como la griega⁵⁸, maya, inca, azteca, china, así como en Europa medieval y renacentista, eran sociedades distintas con una cultura propia, la cual se conformaba a partir de un sistema político, económico y artístico (espiritual), sin embargo, tenían algo en común, para estas sociedades el concepto de música conlleva un pensamiento cosmogónico que integraba la poesía, danza, espiritualidad, matemáticas y

⁵⁶ Van der Meer, Frédéric. : Panorama de la cultura occidental. Ed. Guadarrama. Madrid. 1967.

⁵⁷ Fubini, Enrico: *La estética musical desde la Antigüedad hasta el S.XX*. Alianza Música. Madrid. 2005.

⁵⁸ Mousike = el arte de las musas. La enseñanza de Platón y los pitagóricos, la música incluía sobre todo la poesía, la danza y la gimnasia. Una educación aristocrática exigía el aprendizaje de la lira, el canto y la poesía. Platón, *Diálogos de Platón. "La República"*. Grupo editorial Tomo. México. 2003.

astrología. Aunque cada una con su propia cosmovisión de mundo, compartían esta visión unitaria entre las artes, ciencia y espiritualidad.

Podría pensarse en primer momento que las costumbres firmemente establecidas, los rituales, las prácticas mágicas o religiosas no tendrían por que afectar la concepción y el desarrollo del arte. Nada más equivocado. Esta actitud nace de una mentalidad occidental de fines del segundo milenio, según la cual la religión, ciencia y arte pertenecen a esferas por completo distintas. Aztecas, mayas, incas y demás pueblos americanos creían precisamente todo lo contrario; defendían la unidad del cosmos, la interacción constante de todas sus partes. El arte por lo tanto estaba encargado de cumplir una función de cooperar con el sostenimiento de ese orden de las cosas. Impensables, por lo tanto, la resolución de problemas únicamente estéticos y la originalidad de autoexpresión.

La música no se distingue, en ese sentido de las restantes artes precolombinas. Nos encontramos, sin embargo, con dificultades añadidas a la hora de acometer su estudio. Se trata radicalmente de una fuerza cultural que se ha perdido para siempre como las músicas griega y romana antiguas. Desconocida la notación, la oralidad acabó siendo para los nativos la causa principal de la degradación de su arte sonoro. El tramo final de este proceso condujo a la extinción total.⁵⁹

De esta manera, en esta obra quise retomar el espíritu de los pueblo primigenios de Latinoamérica, los cuales algunos exiliados, otros exterminados⁶⁰, y otros aún vigentes, en donde frente a un fenómeno de transformación de muchos años, se han edificado grandes urbes que implican el desplazamiento de prácticas sociales en las que se reproducía una identidad grupal mediante la ejecución musical acompañada de danzas y música como parte de las ceremonias y fiestas, para dar paso a formas individualizadas de consumo de productos culturales, que han estandarizado a escala global mediante tecnologías características de esta era.⁶¹ En países latinoamericanos ahora ya con una identidad cosmopolita permeada de la influencia europea, aún existe un gran bagaje

⁵⁹ Martínez, Enrique. *La música precolombina Un debate cultural después de 1492*. Paidós de Música. Barcelona. 2004.

⁶⁰ Es de todo punto evidente que las manifestaciones musicales más directamente asociadas a las religiones originales, que los tratadistas eclesiásticos españoles pasaron a denominar “idolátricas”, fueron exterminados o hubieron de transformarse, esconderse o mezclarse. Idem.

⁶¹ Muñoz Güemes, Alfonso: *Música tradicional e identidades (híbridas) transterritoriales en la era global*. Citado en *Música tradicional y procesos de globalización*. Boletín oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia. No.80. México. 2007.

cultural enraizado en el pasado indígena y afroamericano. Por este motivo nació mi interés en conocer a un compositor que tuviera un enfoque creativo distinto a la visión tradicional de la composición occidental.

Para ello, solicité el apoyo del FONCA, institución que me otorgó en el primer semestre del año 2013, la beca de Residencias Artísticas en la ciudad de Buenos Aires. Allí estudié con el compositor Alejandro Iglesias Rossi, fundador de la Orquesta de Instrumentos Autóctonos y Nuevas Tecnologías que mantiene un enfoque educativo distinto lo cito a continuación de sus propias palabras:

“Estudié con Sergio Ortega en Francia y él decía que los compositores se habían dado cuenta de que estaban parados en un lugar que no se correspondía con lo que estaban viviendo y eso los llevó a buscar caminos que tuvieran colores y sabores específicos del lugar. En mi caso, esta búsqueda tiene que ver con la certeza de que existe otra cosa que el pensamiento colonial, según el cual, si se es compositor, se debe crear para cuarteto de cuerdas o para clarinete. Todo eso me parece perfecto, pero no puedo dejar de verlo desde una perspectiva que, creo, es la misma desde la que podrían verlo Scalabrini Ortiz o Jauretche. Si no buscamos para adentro es muy difícil que vaya a salir algo genuino. Si estamos todo el tiempo pendientes de qué es lo último que viene de Europa o Estados Unidos, suponiendo que eso es el único modelo posible para la música, finalmente lo que sale son copias. Y son copias relativamente malas, además. En la maestría que tenemos en la Untref planteamos, por ejemplo, lo innecesario de estudiar durante cinco años la armonía y el contrapunto, las reglas, de un paradigma que duró apenas doscientos años y en una sola cultura. La música es mucho más amplia que eso.”

Con su enseñanza pude darme cuenta desde mi perspectiva, que la educación en el área de composición, dista de la realidad que se vive en Latinoamérica, y una reflexión que puedo hacer al respecto es que en mi experiencia no hace falta recurrir a los libros para vislumbrar esta realidad, ya que he tenido experiencias significativas de convivir con distintas comunidades en México, Brasil, Argentina y Perú donde la cotidianidad social rebasa la investigación de los referentes bibliográficos, y las necesidades son completamente distintas a las de la sociedad Europea moderna.

De este modo, con Alejandro I. Rossi trabajé el aspecto teórico, filosófico, conceptual y musical desde esta visión unificadora, por medio de la transmisión oral.

Por otro lado, Juan Ortiz de Zárate quien me oriento para trasladar mis ideas a una notación que funcionara a partir de una reflexión sobre la paleta de materiales musicales utilizados en la obra: instrumentos o generadores de sonido, técnicas de ejecución.⁶²

Así mismo, el director Federico Gariglio, me instruyó para que a través de una notación clara y detallada, la obra funcionara en su totalidad a partir de su experiencia como director de orquesta en música contemporánea.

Finalmente, di forma al argumento de la obra desde la concepción de la existencia como una totalidad, generada por una red de interconexiones en varios niveles, en los cuales todas las cosas están vinculadas entre sí y, por lo tanto, no hay lugar para la casualidad. A esta red la he llamado “correspondencias”, en ella toda causa tiene un efecto, toda acción tiene una reacción, y todas las acciones de los seres humanos, seamos o no conscientes de ello, tiene un impacto social, cultural e incluso, ambiental.

El concepto

A lo largo de la historia, las sociedades anteriores a la nuestra han dejado un legado cultural (artístico-científico), a través del cual podemos indagar sobre el pasado de la humanidad.

*Por el dibujo de un ánfora es posible reconstruir una civilización.*⁶³

El legado del S.XX, fueron grandes cambios científicos, económicos, políticos y sociales, algunos de ellos: la energía nuclear, la bomba atómica, modificación genética en los alimentos, el capitalismo, el fascismo, 2 guerras mundiales, entre muchos otros, los cuales han generado graves problemas a nuestro planeta y a la sociedad.⁶⁴

Todo lo orgánico y vital sucumbe ante el avance de la mecanización. "Un mundo artificial atraviesa y envenena el mundo natural". La civilización se convierte en un cúmulo de procedimientos maquinistas que se va extendiendo inexorablemente.

*Para René Scherer, en un artículo titulado Consideraciones inactuales, se preguntaba si no había sido Heidegger, a fin de cuentas, el primer teórico de la lucha ecológica. El pensamiento sobre la técnica lleva a Heidegger a explicar la devastación ecológica que caracteriza a la actualidad.*⁶⁵

⁶² Influencias de la música concreta instrumental de Helmut Lachenmann, maestro de Juan Ortiz de Zárate.

⁶³ Boulez, Pierre. Puntos de Referencia. Gedisa. Barcelona. 2008

⁶⁴ Hobsbawm, Eric. *Historia del S.XX*. Grupo Editorial Planeta. Buenos Aires. 2012

⁶⁵ Gil, Eugenio: Heidegger y la técnica, citado en: El problema de la técnica en los autores KR (Vol.II). Elementos de Metapolítica para una Civilización Europea. No. 35. S/A.

A partir de estos cambios sociales, políticos, económicos, nos enfrentamos a una era cuya sociedad opera bajo la técnica modernista, el elaborar propio de “El Maquinismo.”⁶⁶

La técnica como dice Heidegger es un modo de obrar del hombre y, al mismo tiempo, un conjunto de medios que nos ayuda a conseguir determinados fines. Por tanto, dentro de la técnica hay que incluir los procesos de fabricación y el aprovechamiento de útiles. Todo este montaje de instrumentos, fabricación, transformación y utilización en la estructura medios-fin es la técnica moderna. ¿Cuál es el fin hacia el que tiende esta utilización de instrumentos?: el dominio del ambiente y el dominio en general. La voluntad de poder se impone como visión total del mundo e inaugura una forma de actuar que consigue adueñarse de todo el planeta.

*Desde el momento en que se entra en el "maquinismo" se entra en la decadencia. Este es el último acto de la historia de Occidente.*⁶⁷

Para la mentalidad moderna, la estructura de la técnica no puede pensarse sin la utilidad de los instrumentos, y la utilidad de los instrumentos no puede pensarse sin la estructura medios-causa-fin. La técnica moderna es provocación; es hacer abortar productos que saca a la naturaleza de su movimiento natural, la violencia que ejercen es el sometimiento de la naturaleza a un orden prefijado que la aparta de su ritmo. La violencia industrial exige un producto en virtud de su propia ley. Esta tendencia obliga a aparecer cosas de una determinada forma. Algunas actividades típicas de la técnica moderna son: explotar, fabricar, producir...

Al dispositivo técnico moderno sólo le interesa que los elementos de su ámbito de actuación se sometan al orden de eficacia y utilidad.

*Una montaña deja de ser una montaña para convertirse en un emplazamiento de material de construcción.*⁶⁸

Aquí Heidegger habla de despojar a los elementos de una dimensión ontológica, este emplazamiento ontológico en la sociedad moderna me parece la causa de todos los efectos, a partir de la cual, el individuo ya no se preocupa por lo que es, sino por lo que tiene.⁶⁹

⁶⁶ La técnica moderna es el quehacer propio de los trabajos y el elaborar propio del maquinismo

⁶⁷ Gil, Eugenio: Heidegger y la técnica, citado en: El problema de la técnica en los autores KR (Vol.II). Elementos de Metapolítica para una Civilización Europea. No. 35. S/A.

⁶⁸ Idem.

⁶⁹ Fromm, Erich. ¿Tener o ser?. Fondo de Cultura Económica. México. 1978.

Cuanto menos es el individuo, y cuanto menos expresa su vida, tanto más tiene y más enajenada es su vida. Karl Marx

La técnica moderna domina todas las dimensiones del mundo moderno, coloca todo lo existente en el proceso de producción como si fuera elaborable y vendible. Está instalada de tal modo en nuestro mundo que ninguna de las formas de vida de éste se libra de ella, se obliga a todo lo existente a figurar en el dominio que de antemano cumpla su función en la estructura. El hombre, la vida, la política, la economía, la naturaleza, la ciencia, todos los ámbitos de lo real han sido ya pre-dispuestos.



La naturaleza también es puesta por la técnica como materia prima. Las montañas son canteras, los animales y plantas proteínas, el mar reserva, la atmósfera campo de operaciones... El sistema de equilibrio del hombre y la tierra resulta seriamente perturbado por los sistemas de vida modernos. La modernidad es, al mismo tiempo que olvido del ser, devastación de la tierra. El hombre moderno está acostumbrado a ver objetos y no existencias, es incapaz de ver el mar como mar, el árbol como árbol y la montaña como montaña. El horizonte de la modernidad es un cómputo de planes y cálculos que el hombre se entrega a sí mismo en forma de representación de objetos, quiere ver cosas espaciotemporalizadas, racionalmente inteligibles y que ocupen un puesto en el sistema de la técnica. El tema de la técnica es en Heidegger una ontología ecológica, a la cual considero debemos prestar atención.



La presencia escénica y la representación del ritual así como la poética de la gestualidad visual y sonora son elementos fundamentales en el montaje de mis obras. Desde una elaboración filosófica me parece que para crear una música humana es fundamental la interacción de los músicos para trabajar la noción de tiempo-espacio y para crear masas complejas de sonido, por lo que el proceso constructivo así como lo que hay detrás de lo sonoro es tan importante como el sonido mismo. Mientras que en el aspecto teórico musical, busco constantemente las mismas premisas, enlistadas a continuación, para trabajar las obras:





A partir de este hombre moderno, surge mi idea de crear un monstruo cuyo nombre es “*Automatón*”, fruto de la sociedad autómatas⁷⁰ de consumo en la que vivimos, la cual va devastando al planeta, a partir de acciones inconscientes que provocan al monstruo y lo tornan cada vez más grande, poderoso e imparable.

De esta manera, el proyecto consiste en la creación de una obra experimental a partir de la cosmovisión de música entre el trabajo sonoro, visual, corporal y conceptual. El objetivo es generar una serie de acciones que sumen una *red de correspondencias* entre esos elementos en base a la sociedad moderna y el consumismo desmedido.

Argumento

Indago los vínculos que tiene la música con el sufrimiento sonoro.

Pascal Quignard⁷¹

La obra se desarrolla con 8 personajes en escena divididos en 4 músicos y 4 bailarines, el desarrollo de la obra consiste en construir un monstruo en escena de manera fragmentada a través de 3 tarimas superpuestas a lo largo y ancho del escenario.

⁷⁰ La idea de los autómatas está inspirada desde lo siniestro en las novelas de Hoffmann. Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus. “*El hombre de la arena*” en Cuentos I. Madrid, Alianza, 1996.

⁷¹ La obra *Correspondencias* está inspirada en el libro de Quignard, Pascal: “*Odio a la Música*”. El cuenco de plata. Buenos Aires. 2012.

El monstruo se llama “Automatón”. La base constructiva del monstruo es creado por parte de nuestro pasado cultural el cual ha sido pisoteado y olvidado por el hombre moderno.

La destrucción del pasado, o más bien de los mecanismos sociales que vinculan la experiencia contemporánea del individuo con la de generaciones anteriores, es uno de los fenómenos más característicos y extraños de las postrimetrías del S.XX.⁷²

La disposición inicial de las tarimas en escena, tiene la intención de simular la capa terrestre de nuestro planeta, la cual ha sido invadida, saqueada, contaminada, y explotada por miles de años. Con estas imágenes busco crear una red de correspondencias basándome en drásticos procesos de cambio que ha sufrido el mundo actual en las últimas décadas. Derivar de un fósil o de componentes ancestrales de la naturaleza algo “funcional, cómodo y costoso” es lo algunos llaman “evolución”, procesos de “civilización” y “modernización”, sin embargo, para otros es devastación, explotación e inconsciencia colectiva.⁷³

De esta forma las tarimas son intervenidas con diversos materiales extraídos de la naturaleza, los cuales el humano ha utilizado para su “comodidad y practicidad” de uso rápido y desechable, cubriendo el planeta de basura.

La obra inicia en la parte central del escenario en donde se encuentra el corazón de la tierra, en las profundidades del planeta de donde se extrae el líquido vital de la sociedad moderna: “el petróleo”, el cual a través de la petroquímica se deriva en el corazón del hombre práctico: “el plástico”, pesticidas, detergentes, así como elementos que contaminan “aparentemente” la capa superficial de la tierra, sin embargo las consecuencias regresan al corazón de la tierra.

La segunda escena se realiza en el primer nivel del escenario, aquí los personajes evocan los sonidos ancestrales, el pulso de la vida, el grito primigenio y el latido de la tierra. Es el tarabust que da y quita la vida.

La tercera escena se refiere a la contaminación del aire, los sonidos evocan la respiración del monstruo. El ruido y la capa gris que nos mata, es el velo que arrulla al monstruo mientras duerme.

Para la escena final se unen las 3 tarimas al centro y el monstruo toma forma, el sonido de la devastación le da vida al monstruo. Esta sociedad consumista, inconsciente,

⁷² Hobsbawm, Eric. Historia del S.XX. Grupo Editorial Planeta. Buenos Aires. 2012

⁷³ Sobre la técnica moderna de Heidegger ya antes expuesta.

individualista, maquinista generó su propio autómatas: el monstruo Automátón está vivo, y cada vez es más fuerte e imparable.

Instrumentación

*En su mayor parte, los jóvenes,
hombres y mujeres, de este final de siglo
crecen en una suerte de presente permanente
sin relación orgánica alguna con el pasado
del tiempo en el que viven.
Eric Hobsbawm*

Elegí 3 íconos de gran peso histórico representantes de nuestra cultura ancestral y contemporánea:

- Cuarteto de Cuerdas – Música occidental.
- Tarimas - Tradición mestiza (indígena, africana y europea) característica en muchas regiones de nuestro país.
- La basura - Cotidianidad de la sociedad moderna.

En base a estos símbolos utilicé la siguiente dotación instrumental:

- Cuarteto de cuerdas del S.XX – Vln, Vla, Vc y Cb.
- Cuarteto de Bailarines-Percusionistas.

Cada integrante del cuarteto de cuerdas utilizará 2 instrumentos: el propio (vln, vla, vc ó cb) y 1 tarima .

Cada bailarín tendrá un vestuario particular creado con desechos sólidos de basura.

Cada escena estará construida sobre una tarima intervenida con materiales de desecho.

“Ritual Sonoro”

El ritual: El ritual comprende las acciones visuales y sonoras realizadas por músicos y bailarines.

Lo sonoro: Música/Danza – México: de la sociedad ancestral a la sociedad moderna del S.XX. Utilizo la tarima como elemento de unión entre las sociedades ancestrales (esclavos africanos traídos a América, pueblos indígenas y danzas barrocas europeas)⁷⁴ por medio de la danza y la música dentro de la festividad conocida como “fandango⁷⁵” en México. Podemos decir que la tarima es: “*un altar en torno al cual se desarrolla un ritual sonoro.*” Para trasladar este concepto a la sociedad moderna, intervengo las tarimas tanto en el plano sonoro como en el visual, de tal forma que pretendo construir sobre las tarimas un gran “altar” de la sociedad moderna, lo que da vida al Automatón.⁷⁶

Las correspondencias

“A cada pensamiento corresponde un sonido, a cada sonido corresponde una acción.”

Vibración – Sonido – Movimiento

A cada pensamiento le corresponde una interrelación entre lo visual y lo sonoro; a cada representación imaginaria le corresponde una acción determinada para tornarlo tangible. Por medio de esta lógica, desarrollo el proceso constructivo de mi obra para llegar a mi objetivo: crear una red de correspondencias entre las acciones visuales y sonoras.

En el mundo tangible, todo lo que percibimos a través nuestros sentidos, tiene una relación directa o indirecta lo visual con lo sonoro. Absolutamente todo lo que vemos posee un sonido propio o generado, lo percibamos o no, pero vibra, es decir, suena, se mueve. Todo sonido proviene de alguna fuente visible que vibra y produce ondas

⁷⁴ Santana de Kiguel, Delia Elena: *Latinoamérica Singular aventura de sus danzas*. Lumen. México. 2007

⁷⁵ García de León, Antonio. *Fandango, El ritual del Son Jarocho a través de los Siglos*. Conaculta. México. 2009.

⁷⁶ La construcción conceptual de la obra se basa término Siniestro, ominoso, Unheimlich definido por Freud como: Todo aquello que no podemos revelar por que es íntimo, nadie más lo sabe, excepto yo, e incluso a veces yo mismo trato de perder aquello en los recodos del inconsciente. Mientras la persona desconozca sus deseos o los reprima, más tendrá la sensación de lo siniestro de sí mismo. Siendo yo lo mas cercano a mi, ya que he estado conmigo siempre, en ciertas circunstancias se puede tener la sensación de estar ante alguien que ignora quien es. Ante dicha huida de sí mismo, cuando la persona rompe los lazos con sus impulsos vitales, negándolos o sublimándolos, se puede producir la idea del doble. Freud, Sigmund. “Lo ominoso” en *Obras Completas* (vol. XII). Amorrortu. Buenos Aires. 1991.

sonoras. De tal forma que todo lo que vemos produce un sonido y todo lo que oímos es producido por algo que podemos ver.

Para la realización de mi obra, las vibraciones las traduzco en sonido por medio de la música y movimiento por medio de la danza. De tal forma que las acciones sonoras de 4 músicos tendrán una correspondencia con acciones corporales con 4 bailarines y viceversa.

Los músicos reciben indicaciones simbólicas por medio de una partitura la cual su cerebro procesa y traduce en acciones visuales que se reflejan en una danza al momento de interpretar, esto se transforma en acciones sonoras al momento de hacer vibrar su instrumento.

De igual forma los bailarines reciben indicaciones simbólicas por medio de una partitura la cual su cerebro procesa y traduce en acciones sonoras, las cuales pueden realizar únicamente a través del movimiento corpóreo.

De esta manera, hago que los músicos no piensen en sonido, sino en movimiento, para producir lo que ellos dominan: “Sonido”, mientras los bailarines deben pensar en sonido para mover el cuerpo que dominan por medio de la “Danza”.

Las acciones visuales se transforman en sonido y el sonido se transforma en una danza. La danza necesita vibraciones y movimientos que la genere, el movimiento y las vibraciones suenan, crean sonido mientras bailan, la danza necesita del sonido para existir.

El sonido también necesita vibraciones y movimientos que lo generen, el movimiento y las vibraciones necesitan algo que las produzca, algo que podemos ver, algo que baila mientras se mueve, el sonido necesita de la danza para existir.

Se corresponden una a otra y son la misma. A esta cosmovisión sonora le llamo música.

Estructura

Macroestructura General

La obra se divide en 4 escenas:

1. Maquínicos Plastífonos
2. Maquínicos Terráfonos
3. Maquínicos Aerófonos
4. Automatón

Macroestructura por escena

Cada escena se divide en 3 grandes partes, cada parte a su vez está dividida en secciones.

1. Maquíncicos Plastífonos

1a parte	2a parte	3a parte
Bolsas de plástico	Unicel	Cinta adhesiva y plástico envolvente
2 secciones	2 secciones	1 sección
2'06	2'36"	2'06

2. Maquíncicos Terráfonos

1a parte	2a parte	3a parte
Metales	Metales y Tarimas	Placas de metal
1 sección	2 secciones	2 secciones
2'11"	2'11"	2'11"

3. Maquíncicos Aerófonos

1a parte	2a parte	3a parte
Arcos sobre tarimas	Arcos al aire	Mangueras
1 sección	2 secciones	1 sección
2'06	2'36	2'06

4. Automatón

1a parte	2a parte	3a parte
Despierta	Unificación	Automatón vive
1 sección	2 secciones	2 secciones
2'11"	2'11"	2'11"

Materiales para los músicos

1. Maquínicos Plastífonos

- Dos Arcos con mucha brea: Arco I – Muy tenso Arco II – Sin Tensión
- Crines sueltos.
- Un soporte para detener el instrumento recostado de manera horizontal sin que éste se mueva o se caiga, es necesario tener ambas manos libres.

2. Maquínicos Terráfonos

- Plumilla de guitarra.
- Zapatos de vestir con suela de madera o cuero.
- 1 Tarima para cada músico.

3. Maquínicos Aerófonos

- Una Tarima
- Dos Arcos muy tensos con mucha brea.
- Crines sueltos.

4. Automatón

Todos los anteriores.

Materiales para los bailarines

5. Maquínicos Plastífonos:

- Bolsas de Plástico
- Unicel
- Cinta adhesiva y papel envolvente film
- Botellas de plástico

6. Maquínicos Terráfonos

- Rines de auto.
- Placas de metal de diversos tamaños.
- Botes de metal.
- Ramas y hojas secas.

7. Maquínicos Aerófonos

- Dos arcos de cuerda frotada cada uno.
- Manguera elástica para tubería eléctrica.
- Cuerdas de metal.

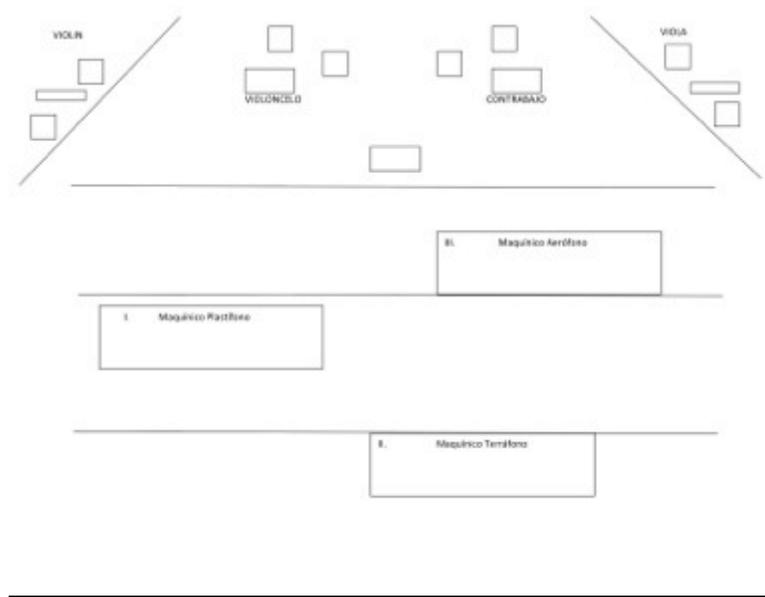
- Piola.

8. Automatón

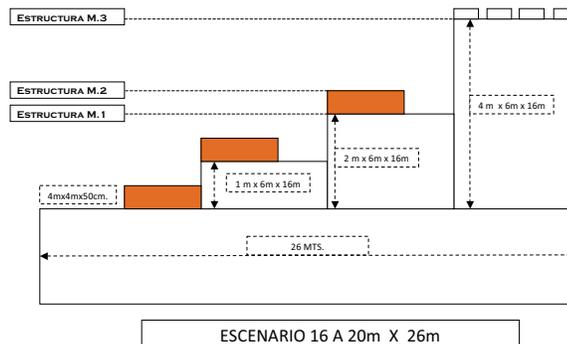
Unión de todos los materiales, cada movimiento forma una pieza del Automatón

La Escena

La idea de construcción del escenario consiste en la superposición de tarimas a lo largo y ancho del escenario. El escenario está dividido en 4 partes por 3 grandes tarimas o plataformas rectangulares. El objetivo de las plataformas es crear 4 niveles distintos de profundidad y altura sobre los cuales se construirá proporcionalmente el “Automatón.”



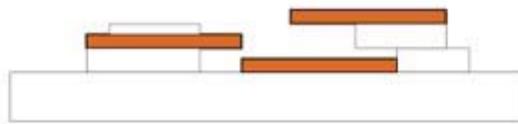
DIMENSIONES ESTRUCTURA ESCÉNICA



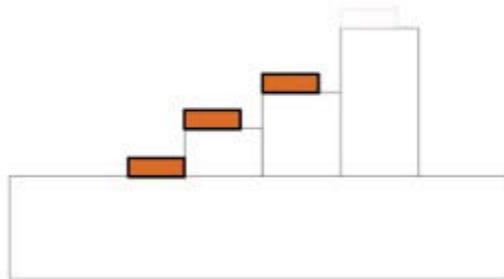
Disposición Escénica

- Tarima 1. Movimiento 2 “Maquínicos Plastifonos”
- Tarima 2 – Plataforma 1 Movimiento 1 “Maquínicos Terráfonos”
- Tarima 3 – Plataforma 2 Movimiento 3 “Maquínicos Aerófonos”
- Plataforma 3 Músicos con 4 tarimas individuales.

ESTRUCTURA ESCÉNICA
(FRONTAL)



ESTRUCTURA ESCÉNICA 4 (LATERAL)



Proceso constructivo

Lo que los ojos ven debe afectar al oído, lo que los oídos escuchan debe afectar a la vista, se “corresponden unos a otros”

La música y la danza deben trabajarse como un tabique sonoro, en el cual cada movimiento y sonido son un proceso constructivo de una gran masa sonora, cada pieza es elemental para la construcción final: el monstruo “Automatón”.

1. Selección de Materiales
2. Análisis del espectro sonoro en los materiales.
3. Organización de los materiales.

El proceso constructivo de la obra se basa en la deconstrucción tímbrica sobre las acciones generadas por los músicos o los bailarines.

1. Selección de materiales:

recolección de basura e instrumentos musicales para la materialización del sonido, compra de madera para la construcción de las tarimas.

Construcción de las tarimas







Construcción del escenario a escala.



Construcción de una maqueta inicial del Automátón a partir de los sonidos requeridos.

Delimitación y organización de los materiales sonoros:

División en 4 secciones tímbricas

1. Metal
2. Plástico
3. Romper el viento
4. Agua⁷⁷

Definí estos timbres de acuerdo a los contaminantes específicos de cada elemento en la tierra:

1. Desechos sólidos y químicos los cuales se filtran en la tierra y exterminan cualquier tipo de vida en la tierra, así como construcciones, autos y todas las creaciones humanas utilizadas de manera tan inconsciente.
2. Basura que utilizamos diariamente, y el principal desecho humano hoy en día el cual ha sustituido miles de prácticas tradicionales para vivir, el sustituto que hace todo !práctico!, !económico! y !desechable!, el “plástico”, el cual cubre todas las calles, selvas, campos, desiertos, etc. y además es inconscientemente vertida en diversos ecosistemas a lo largo del planeta, ecosistemas que hemos utilizado como nuestro gran bote de basura.
3. Los contaminantes del aire producidos las emisiones tóxicas, ruido y el cambio climático producido por ello.
4. Todos los desechos que producimos diariamente al comer, al ir al baño, al construir, terminan en los ríos, mares, lagos, en el agua. Por ello ahora tenemos el nuevo continente en medio del océano pacífico hecho completamente de basura. Esto sin tomar en cuenta las posas petroleras, las embarcaciones, los puertos, la pesca, etc.

Para generar un timbre específico y controlar su trayectoria en el tiempo-espacio, lo que hago es crear una notación para los músicos en la cual delimito las acciones que debe realizar con precisión.

Cada movimiento maneja aspectos particulares del timbre y su trayectoria en el espacio por lo que la notación es solo una herramienta para comunicar lo que debe sonar. Del

⁷⁷ Por problemas de producción, este movimiento no podrá realizarse, por ahora.

mismo modo, cada movimiento tiene materiales específicos para cada intérprete, así como un lugar donde situarse para emitir el sonido.

La danza

*“Cuando improvisamos descubrimos
lo que pueden hacer nuestros cuerpos
en lugar de aprender el modelo
o la técnica de otra persona.”*

Ann Halprin

Concepto de danza: *estructuración escultórica en tiempo real. Simone Forti*

De este rechazo a la técnica y el uso concreto del cuerpo como un objeto en el contexto del proceso formativo anclado como articulación de tiempo y acción basada en tareas.

- La danza obedece a una estructura musical, los bailarines son parte del ensamble sonoro.
- La obra aborda el absurdo y lo grotesco de la sociedad moderna, el cuerpo debe reflejarlo en sus acciones corpóreas.
- Los movimientos deben realizarse dentro de una tarima o dirigirse hacia ella.
- Los movimientos son acciones que corresponden a un concepto y a un sonido, son una consecuencia, no una causa, por lo tanto no deben generarse movimientos estilizados, o “dancísticos”, el cuerpo es libre, no obedece a una danza, el cuerpo genera su propia danza desde una necesidad interior. Los movimientos corporales son una consecuencia de una acción interna.
- La danza no es entretenimiento para el público, los movimientos no intentan agradar, embellecer o sosegar al ojo que mira.
- Los bailarines deben construir un monstruo en el transcurso de la obra, y darle vida con sus movimientos.

Los músicos

- La música pertenece a una estructura cuyo proceso de construcción abarca lo sonoro, visual y espacial.
- Los movimientos de los músicos son parte de la danza, cada sección de la obra requiere un carácter particular.
- Los músicos le dan vida al monstruo, cada sonido es la voz del Automatón. Cada intérprete tiene un set con:
 - Su instrumento (vln, vla, vc o cb) con atril y luz de atril.
 - Una tarima individual con atril y luz de atril.
 - Una cama o tripie diseñado para cargar el instrumento de manera horizontal de tal forma que se sostenga sin caerse y el intérprete pueda tener libres ambas manos. Colocar al frente un atril con luz de atril.
 - Dos Arcos: a) Tensión Extrema, b) Sin Tensión
 - Juego de crines sueltos
 - Maquínicos Terráfonos: Un metrónomo conectado a un patch que marque 4 tempos simultáneamente.

Notación

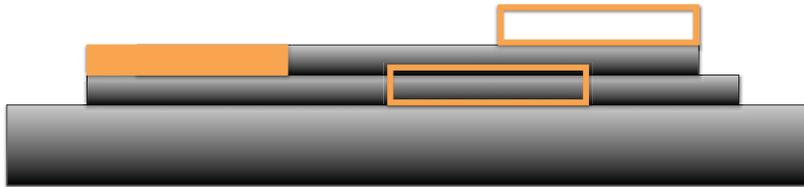
Es una notación gráfica de movimientos, de tal forma que el intérprete debe pensar en los gestos que debe realizar para trabajar el sonido. Cada gesto trabaja elementos muy puntuales del sonido: Altura, intensidad, presión de arco, apagadores, punto de contacto del arco y en el instrumento, dirección del arco en el arco y en el instrumento. Los movimientos son específicos para cada mano, hay movimientos con dedos, muñeca, brazo, pies y voz.

Maquínicos Plastífonos

En este primer movimiento, la escena se realiza en la parte central del escenario, es el interior del monstruo. El objetivo es la interacción tímbrica entre el gesto-sonido extraído de los plásticos hacia los instrumentos de cuerda frotada y viceversa, de tal forma que la integración sonido-movimiento se da en distintos niveles:

1. Construcción estructural de la obra.
2. Construcción del sonido como un proceso acusmático en sí mismo.
3. Interpretación de los músicos y bailarines.
4. Construcción espacial en el movimiento de los bailarines.
5. Construcción espacial en las plataformas del escenario.
6. Construcción espacial del monstruo.

ESTRUCTURA ESCÉNICA 1



Altura

La notación de las alturas está graficada en un tetragrama destinado para la mano izquierda, cada línea es una cuerda del instrumento, las alturas están escritas con numeros (como las digitaciones), cada número entero es equivalente a un tono entero. Ejemplo:

0 = Cuerda al Aire

1= a e b f Violín

d a e b Viola

d a e b Violoncello

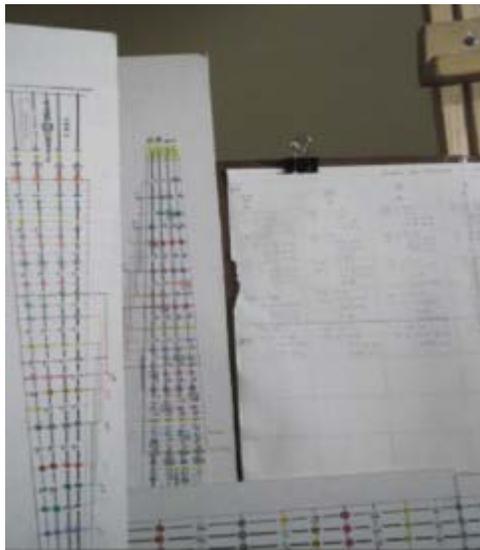
f b e a Contrabajo

Cada tono entero se subdivide en 5 partes las cuales estan notadas con puntos encima o debajo del número según sea el caso: Quintos de tono ascendentes o descendentes.

Ejemplo: $\overset{\cdot}{\cdot}{\cdot}{\cdot}{\cdot}5 = 4$ quintos de tono ascendentes.

$1 \underset{\cdot}{\cdot}{\cdot} = 3$ quintos de tono descendentes.

El objetivo de esta notación es que el intérprete más allá de pensar en una afinación precisa, debe pensar en un punto de contacto y la distancia de recorrido. La intención es establecer una relación clara y visible entre gesto-sonido.



Trabajo el parámetro de altura aunado a la desconstrucción timbrica del sonido, mientras que un unísono equivale a la misma distancia interválica musical con la proporción 1:1, la distancia interválica en el espacio de cada instrumento varía, esta confrontación gestual

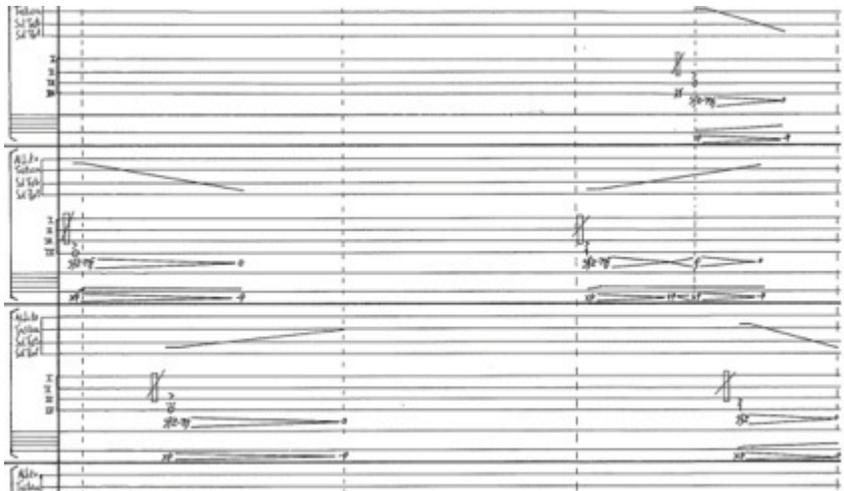
de proporciones numéricas entre distancia interválica del espacio, y el resultado sonoro es lo que me interesa lograr a partir de intervalos musicales.

En donde el resultado sonoro, a pesar de ser un intervalo de distancia de unísono en una sola nota o en intervalos de quinta, jamás sonarán esos intervalos. La deconstrucción tímbrica, así como el recorrido en distancia de cada instrumento, generará un espectro mucho más amplio que un unísono, a partir del mismo unísono.

Color

En la primer movimiento trabajo el parámetro de color modificando la densidad del espectro con los dedos de la mano izquierda o la presión del arco que utilizo como apagadores. Estos apagadores al presionar las cuerdas contra el diapason, ahogan completamente el sonido armónico de las cuerdas al aire y dejando vibrar únicamente a la cuerda frotada, el espectro resultante, es la serie armónica de la cuerda en uso distorsionado por grados de granulación por efecto de la presión del arco breoso friccionando la cuerda. Cuando la cuerda no tiene apagadores, la resonancia espectral es muy vasta ya que hace el sonido de una cuerda hace vibrar las demás por simpatía.

Para la mano derecha indico el punto de contacto y la direccionalidad que debe seguir el arco sobre el instrumento, desde Sul ponticello al capotasto.



Presión

La presión del arco en la mano derecha es un parámetro que utilizo para generar rugosidad en el resultado sonoro, lo que genera cierta densidad espectral que distorciona

y engrosa el timbre. El exceso de brea que utilizo, genera fricción dinámica entre los crines del arco y la cuerda frotada, el objetivo es aumentar el grado de rugosidad lo que crea un efecto de granulación.

Las indicaciones que utilizo para controlar la presión son:

- S.P. = Sin Presión
- - P. = Poca Presión
- + P. = Mayor presión
- X.P. = Presión Extrema
- P.N. = Presión Normal
- Arco:
 1. S.T. = Sin Tensión.
 2. X.T. = Tensión Extrema

Intensidad

Este parámetro tiene el objetivo de proporcionar el efecto de direccionalidad en el sonido. Los músicos en escena deben situarse distantes entre sí, de este modo hago que la interacción entre sonido y gesto sea mucho más perceptible auditiva y visiblemente, al mismo tiempo, que el sonido va marcando su propia trayectoria en sí mismo, y dentro del ensamble. El sonido amplifica los movimientos corporales y viceversa, hay un juego dinámico entre el gesto y el sonido, entre los músicos y los bailarines, entre el cuerpo y el sonido.

Las dinámicas que utilizo a lo largo de toda la obra son 7:

Dal niente, p, pp, ppp, mf, f, ff, fff, Sfz

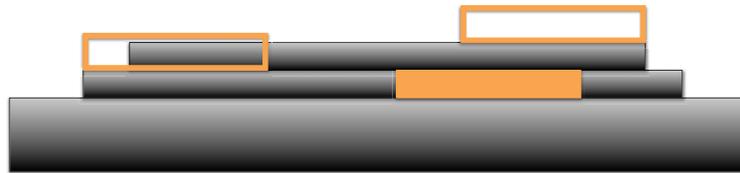
Maquínicos Terráfonos

*Algunos sonidos, algunas tonadas
dicen qué “antiguo tiempo” hace hoy en nosotros.*

P.Quignard

Este segundo movimiento se realiza en la parte inferior del escenario, es la base de la estructura, aquí lo más importante es el parámetro de la duración, y la metáfora que evoca de este parámetro, además de las transformaciones tímbricas que se realizan al interior.

ESTRUCTURA ESCÉNICA 2



Para trabajar el timbre, los músicos sujetarán su instrumento como si fuera una guitarra en el caso del violín y la viola, el violoncello y el contrabajo los utilizarán como si fuera un tololoche. En este movimiento se explorarán diversas metamorfosis a través de la metáfora del tiempo, estas metáforas, las utilizo por medio de cambios tímbricos modificar el tipo de articulación de la mano derecha sobre las cuerdas.

La pulsión de las cuerdas, como el pulso del corazón, es la metáfora en esta sección, que irá cambiando constantemente con los siguientes gestos:

1. Pulsar la cuerda con dedo pulgar y dedo índice - Pizzicato Bartók
2. Pulsar la cuerda contra la uña - Buzz pizzicato

3. Pulsar la cuerda con la uña – Fingernail pizzicato
4. Pulsar la cuerda con el dedo – Pizzicato
5. Golpear las cuerdas con la mano – Slap
6. Rasgueo hacia arriba – Abanico ascendente
7. Rasgueo hacia abajo – Abanico decendente

También especifico el dedo con el que debe atacarse la cuerda:

índice – i., pulgar – p., medio – m., anular – a. meñique me. Mano completa - ⊕



“Busco el tarabusteante sonoro al interior del lenguaje.”⁷⁸

Maquínicos Terráfonos es el primer movimiento en el argumento de la obra, sin embargo aparece como segundo movimiento en la secuencia cronológica de la música. En él trabajo metáforas de materiales que surgen de la tierra, desde nosotros, nuestras raíces, nuestro origen, nuestra historia.

La metáfora de la tarima como los altares que sosiegan el espíritu del mexicano, le rinden tributo, los llena de esperanza, los hace fuertes, los hace humanos. En estos altares se crean toda cantidad de rituales que erigen en torno a lo sonoro, rezan, cantan, bailan, lloran, hablan, gritan, liberan...

“Los tarabust son los fantasmas en lo que concierne a ritmos y sonidos.”⁷⁹

⁷⁸ Quignard, Pascal. *El odio a la música*. El cuenco de plata. Buenos Aires. 2012

Sin embargo, este mundo sonoro fue pisoteado, destruido e impusieron otro, con este otro llegaron nuevos sonidos, nuevos bailes, nuevos templos, nuevos santos, nuevos llantos...

De estos llantos surgen 2 fuerzas que se atraen y se repelen al mismo tiempo, unos luchan otros obedecen, pero ninguno puede olvidar su historia. La llevan en la sangre, y su sombra les pisa los talones. De nuestras madres, abuelas, bisabuelas, de los árboles más viejos provienen los sonidos más antiguos, el sonido de la tierra, de nuestra tierra que nos llama, nos habla todos los días, lo sentimos dentro de nuestro cuerpo, un tambor que resuena todos los días en nosotros y en la madre tierra.

Los tambores son el sonido de la tierra, de ese sonido surgimos todos y nos sigue por el resto de nuestros días. La danza que golpea la tierra, baila con la tierra, la hace vibrar.

El mundo sonoro y el mundo visual coexistían en armonía con los sonidos de la tierra. Pero ahora, hay un nuevo mundo, hay sonidos nuevos que ya no acompañan a la tierra, la violan, la agreden, la corrompen, la destruyen, la explotan...

¿Nuestra madre tierra aún nos cobija cuando nos escucha llorar, y quién cobija a la tierra cuando ella llora?

*“Tarabust es un término inestable. En él se cruzan dos mundos distintos, ambos lo atraen hacia sí y, al partirlo, lo dividen según dos procesos de derivación morfológica, ambos demasiado verosímiles para que el filólogo pueda decir. La palabra tarabust se ve disputada entre el grupo de lo que machaca y el grupo de lo que tamborilea. Entre el grupo rabasta y el grupo tabustar. O coitos humanos vociferantes. O percusiones de objetos huecos. Provenimos de ese ruido. Es nuestra simiente”.*⁸⁰

Todo el movimiento está elaborado a partir de un canon rítmico a 4 voces construidos a través de 4 pulsos independientes, estos pulsos diluyen en la macro percepción, el ritmo no se puede aprehender.

Cada intérprete debe tener unos auriculares, y un cronómetro que les marque el tempo independiente a cada uno, así como un director que coordine los diversos tempis entre músicos y bailarines con el tempo global de la obra.

⁷⁹ Idem.

⁸⁰ Idem.

“El ritmo sujeta a los hombres como un continente. El ritmo no es algo fluido. No es el mar ni el canto en movimiento de las olas que vuelvan, caen, se retiran, se acumulan, se hinchan. El ritmo sujeta a los hombres y los fija como las pieles en los tambores. Esquilo dice que Prometeo quedó fijado por toda la eternidad sobre la roca en un ritmo de cadenas de acero.”⁸¹”

En sus inicios, los humanos estaban atados a su propio ritmo, a su propio tempi, a su pulso vital, con el paso del tiempo, los humanos dejaron de sentir su pulso y ahora parece que los poseyera el marcapasos del “tiempo moderno”. El tiempo moderno no se mide, nos mide a nosotros, nos controla, nos ata a un ritmo de cadenas de acero, nos convierte en máquinas depredadoras del propio tiempo.

“El tarabust es la molécula sonora involuntaria que acecha, que atormenta, que punza.”⁸²”

La máquina del tiempo presente superó y borró lo que quedaba del tiempo pasado, y se acelera por llegar al tiempo futuro, eliminando cualquier percepción del tiempo. El tiempo se ha estancado en el anhelo que nos golpea y nos arrastra al tiempo finito, nuestra finitud ha concluido con nuestro presente. El ensueño de la vida eterna es un anacronismo en la existencia del tiempo.

El fondo del tarabust, el poso del ánfora, es la obstrucción, antes incluso que la asfixia. Es la muerte no enlutada, los deseos nocturnos de muerte, irreprimibles para los hombres.”⁸³

Las danzas de gozo se convirtieron en marchas de enojo, los sonidos del tarabust dejaron de ser los pulsos que dan vida, son ruidos de alerta, ansiedad que despierta el ritmo de estar vivo cada día.

Maquínicos Aerófonos

Este tercer movimiento se realiza en la parte más alta del escenario, la música baila suavemente con sus arcos sobre la tarima, el monstruo respira. El murmullo del viento

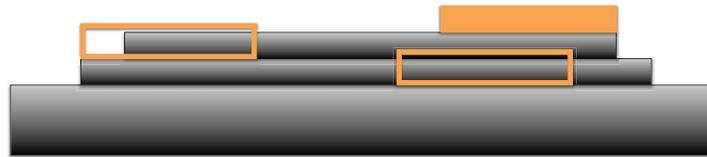
⁸¹ Idem.

⁸² Idem.

⁸³ Idem.

danza al pulso del hálito monstruoso, las entrañas revisten su hirsuta cabellera. Los bailarines levantan su cabellera, mientras el monstruo duerme.

ESTRUCTURA ESCÉNICA 3

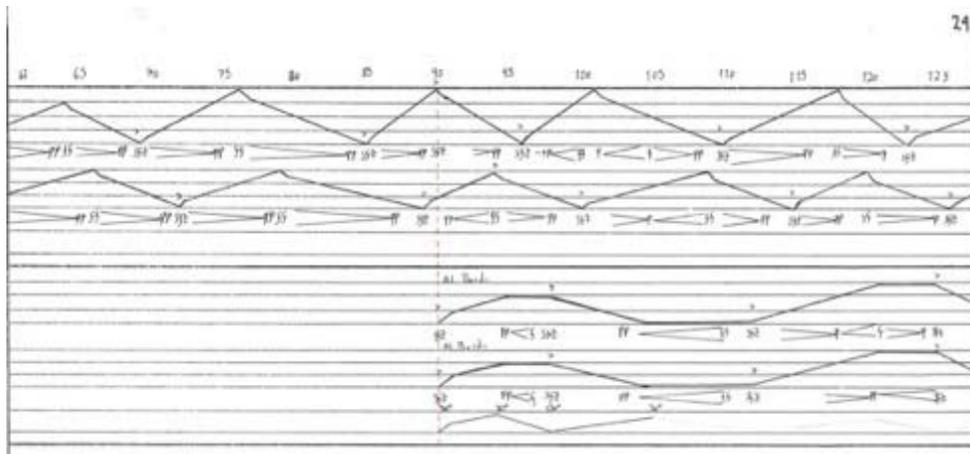


De la tierra nacen los árboles, de los árboles nace el aire que respiramos; si sepultamos esos árboles y si enterramos la tierra debajo del concreto, ¿con cuánto aire nos quedamos?

“Un canto de corral, un canto de primera infancia, un canto que proviene de más lejos que el conocimiento de aquello que consagra la muerte, un canto que viene más lejos de la adquisición del lenguaje, un canto reliquia, un canto arcaico que es distancia en el tiempo vuelta sensible bajo una especie de sonido ronco, el alba en el gonzate de un volátil también extrañamente anacrónico.”⁸⁴”

Para la interpretación de esta obra, cada músico utilizará una tarima y 2 arcos. Ellos son la metáfora de los pulmones del mundo que han dejado de respirar, los bosques talados y los animales desesperados mueren uno a uno sin un hábitat donde refugiarse del egoísmo del hombre. De los árboles escucharemos sus entrañas que crujen, las ramas que se mueven con el viento, escucharemos a la tierra respirar y a los animales gritar.

⁸⁴ Idem.



“Conciertos de naturaleza. La música hace mugir, hace rebuznar, bramar. Relinchar.”⁸⁵”

Un grito amargo y profundo que sale del corazón de la tierra, y en la lejanía, una reminiscencia de aquel pasado que enterramos, aquellas raíces que olvidamos, aquellas melodías chamánicas.

“La metáfora de la metamorfosis. Su territorio es el aire acotado de cantos. La música convoca al lugar donde ella tiene lugar; la música sojuzga los ritmos biológicos hasta la danza; da por tierra, en el círculo del trance, el mugido del que habla en el chamán.”⁸⁶”

Los pulmones se extinguen, el alimento se agota, el aire se torna gris y amargo, la toxicidad del aire amarga nuestros corazones, nos torna violentos, agresivos, inconscientes, ansiosos. El ruido nos deja sordos, la virtualidad en las ciudades nos deja un vacío que no podemos llenar comprando y saturándonos de objetos desechables.

Automatón

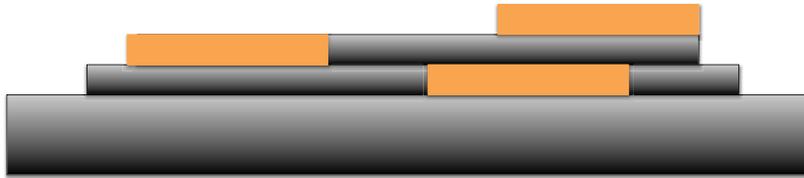
Este es el último movimiento, es la parte más importante de la obra. Al iniciar la música las 3 tarimas se irán moviendo hacia el centro hasta que el conjunto de escenarios forme uno solo, el resultado es un monstruo de 4 a 6 m de alto x 4 de largo.

⁸⁵ Idem.

⁸⁶ Idem.

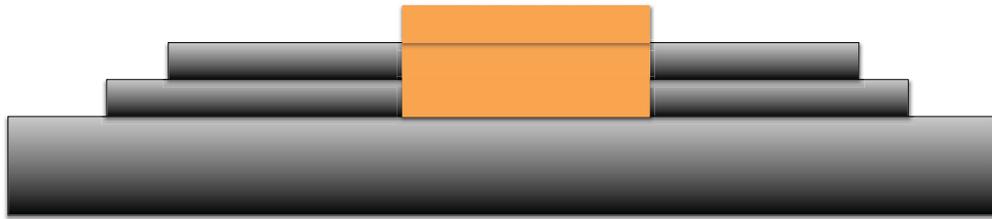
Los bailarines al interior del monstruo (sin ser vistos) mueven cada una de las partes o secciones del monstruo, con lo que aparenta tener vida propia. Los Músicos recrean su VOZ.

ESTRUCTURA ESCÉNICA 4



El monstruo ha despertado, el Automatón vive!

ESTRUCTURA ESCÉNICA 5



“En todo el ámbito terrestre, y por primera vez desde la invención de los instrumentos, el uso de la música se ha vuelto coercitivo y repugnante. Amplificada hasta el infinito por la invención de la electricidad y la multiplicación de su tecnología, se volvió incesante, agrediendo noche y día en las calles comerciales de las ciudades, en las

galerías, en los pasajes, en los supermercados, en las librerías, en los cajeros donde se retira el dinero, hasta en las piscinas, hasta a orillas del mar, en los departamentos privados, en los restaurantes, en los taxis, en el subte, en los aeropuertos. Hasta en los aviones cuando despegan y aterrizan. Incluso en los campos de muerte.⁸⁷”

¿Hasta qué punto la música puede volverse odiosa para quien la amó por sobre todas las cosas?

“Las grandes ciudades de los tiempos antiguos no volvieron a la condición del bosque que desbrozaron. Ni volverán. Las civilizaciones dan lugar, en el mejor de los casos, a ruinas. En el peor, a desiertos irreversibles. Formo parte de lo que he perdido.”

En la vida todo se ha vuelto desechable, la ropa, los objetos materiales, los aparatos electrónicos, los muebles, las casas, los amigos, las relaciones humanas, la familia, los principios, el conocimiento, todo es desechable y comprable. Pero cuando nos demos la oportunidad de mirar todo lo que hemos desechado, esperemos no sea demasiado tarde, por que hay cosas que ya no se pueden recuperar.

⁸⁷ Idem.

CONCLUSIONES

*La música, basada en la obediencia, deriva del señuelo de muerte.*⁸⁸

Mi obra nació del sufrimiento, del dolor, de mi incapacidad de moverme físicamente, sin embargo, esta incapacidad física es sólo un retrato de la impotencia que mi espíritu siente al ver tanta devastación en el mundo. Cada quien elige el papel que juega en la tierra, yo elijo crear una música de transformación, una ventana al mundo que no queremos ver, para que quizá haya un espíritu que quiera despertar y cambiar su propio mundo. El automatón está vivo, nosotros lo creamos, somos parte inseparable de él, sin embargo, cada uno decidimos si lo alimentamos o lo transformamos en otra cosa.

¡No podemos cambiar el mundo, pero podemos cambiar nuestro propio mundo!

LA PUESTA DEL SOL – CONCLUSIONES FINALES

Sobre la notación - considero que no es una instrucción para el escenario, tiene que ver con la historia de la música, de la obra y del compositor. Es nuestra manera de comunicarnos y relacionarnos con el otro a través de los sonidos. Recalco aquí mi interés por lograr una notación donde pueda ver lo que quiero escuchar, por medio de trazos fluidos cuya gestualidad puedan evocar un sonido más libre.

Sobre la educación. Es bastante complejo situarnos en una realidad que no coincide con la educación que recibimos en la escuela desde pequeños, vivimos constantemente en un anacronismo histórico, en donde siempre estamos intentando alcanzar el presente, sin embargo, cuando creemos estar cerca, el presente ya es parte del pasado en el que siempre vivimos, principalmente en Latinoamérica y particularmente en México; países cuya diversidad cultural implican necesidades distintas que hay que atender de manera específica, nunca generalizada. Una meta que me hago a mi misma es trasladar los conocimientos adquiridos a mi presente y difundirlos en la praxis cotidiana, llegando a lugares donde la educación artística es inaccesible, así como seguir aprendiendo con un enfoque integral en distintas áreas del conocimiento.

⁸⁸ Idem.

Sobre la composición – En una opinión muy personal creo que la figura del compositor la cual sobrevivió hasta el S.XX, cada vez se encuentra más en desuso, y cada día lo veo más innecesario para la sociedad. Sin embargo creo que para quienes tenemos el ímpetu de seguir creando, generando ideas, escribiendo y componiendo, debe hacerse desde nuevos paradigmas mucho más abiertos, libres de prejuicios e interdisciplinarios. El compositor, o mejor llamado artista creador, deberá tener las herramientas suficientes para crear desde cualquier área. Para ello se deben formar artistas integrales que se cultiven en las diversas artes, las ciencias naturales, las artes marciales y la espiritualidad, como los compositores ancestrales de la edad media, el renacimiento, los orientales, y nuestras raíces prehispánicas. Sólo aquellos cultivados a partir de una cosmovisión integral, podrán crear un arte nuevo y revolucionario.

BIBLIOGRAFÍA

- Aristóteles. *La poética*. Editores mexicanos unidos. México. 2005.
- Artaud, Antonin: *El teatro y su doble*. Grupo editorial Tomo. México. 2003.
- Baudelaire, Charles. *Pequeños Poemas en Prosa y Los Paraísos Artificiales*. Cátedra Letras Universales. Madrid. 2000.
- Boulez, Pierre. *Puntos de Referencia*. Gedisa. Barcelona. 2008.
- Brodskája, Nathalia. *El simbolismo*. Numen. España. 2007.
- Cage, John. *Silencio*. Ardora. Madrid. 2012.
- Cage, John. *Visual Art. John Cage en conversación con Joan Retallack*. Ediciones metales pesados. Chile. 2011.
- Cowell, Henry. *New Musical Resources*. Cambridge University Press. EU. 1996.
- Christensen, Erik. *The Musical Timespace A theory of Music Listening*. Aalborg. University Press. 1996.
- Dalhaus Carl. *Fundamentos de la historia de la música*. Gedisa. Barcelona. 2003.
- Descifrar el laberinto. Antología de poesía*. Foro Cultural el Laberinto. México. 2008.
- Dibelius, Ulrich. *La música contemporánea a partir de 1945*. Akal Musica. Madrid. 2004.
- Elger, Dietmar. *Dadaísmo*. Taschen. Madrid. 2009.
- Fluxus y Fluxfilms 1962 – 2002*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia. Madrid 2002.
- Freud, Sigmund. “*Lo ominoso*” en *Obras Completas* (vol. XII). Amorrortu. Buenos Aires. 1991.
- Freud: Sigmund. *El yo y el ello y otras obras XIX. Obras completas*. Amorrortu editores. Buenos Aires. 1992.
- Fromm, Erich. *¿tener o ser?* Fondo de Cultura Económica. México. 1978.
- Fubini, Enrico. *La estética y la dodecafonía*, citado en “*La estética musical desde la antigüedad hasta el S.XX.*”. Alianza. Madrid. 2005.
- Gann, Kyle. *La música de Conlon Nancarrow*. Universidad Nacional Autónoma de México. 2008.
- García de León, Antonio. Fandango, *El ritual del Son Jarocho a través de los Siglos*. Conaculta. México. 2009.
- Gariglio, Federico. *Unísono*. Dunken. 2009.

Giacinto Scelsi e l'iondiola. I suoni, le onde... Rivista della Fondazione Isabella Scelsi 13 (pag.12). Roma 2004. (Original en Italiano).

Gil, Eugenio. Heidegger y la técnica, citado en: *El problema de la técnica en los autores KR (Vol.II)*. Elementos de Metapolítica para una Civilización Europea. No. 35. S/A.

Globalización. Boletín oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia. No.80. México. 2007.

Hesse, Hermann. *Siddharta*. Editores Mexicanos Unidos. 2003.

Hobsbawm, Eric. Las artes 1914-1945, citado en: *Historia del S.XX*. Grupo Editorial Planeta. Buenos Aires. 2012.

Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus. “*El hombre de la arena*” en Cuentos 1. Alianza. Madrid. 1996.

Jung, Carl. “*Recuerdos, sueños y pensamientos*”, Seix Barral.

Kandinsky, Wassily. *De lo espiritual en el arte*. Ediciones coyoacán. México. 2005.

Lacan, Jacques. “*El estadio del espejo como formador de la función del yo tal y como se nos revela en la experiencia psicoanalítica*”. *Escritos I*. Ed. Siglo XXI. S/A.

Lester, Joel. *Enfoques analíticos de la música del SIGLO XX*. Akal. Madrid. 2005.

Mari, Bartomeu. *La anarquía del Silencio John Cage y el arte experimental*.

Martínez, Enrique. *La música precolombina Un debate cultural después de 1492*. Paidós de Música. Barcelona. 2004.

Mink, Janis. *Marcel Duchamp*. Taschen. Bonn. 2013.

Muñoz Güemes, Alfonso: *Música tradicional e identidades (híbridas) transterritoriales en la era global*. Citado en Música tradicional y procesos de Murail, Tristan: *Scelsi De-composer*. Contemporary Music Review Vol.24 Issue 2&3 (pag.175-176).

Música e investigación. Revista del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”. No.118-19 (pg. 177-1778). Buenos Aires. 2009.

Museu D’Art Contemporani de Barcelona. 2009.

Nieto, Velia. *El arte de la frontera en la música de Julio Estrada*. Anales dl Instituto de Investigaciones Estéticas Vo. XXIV, núm.81. Universidad Autónoma de México. 2002.

Nietzsche, Federico. *Así Hablaba Zaratustra. Un libro para todos y para nadie*. Editorial Época. México. 1971

Ortiz de Zárate, Juan. *Música e investigación*. Revista del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”. No.17 (pg. 177-1778). Buenos Aires. 2009.

Paz, Juan Carlos. *Alturas, Tensiones, Ataques, intensidades. Memorias II*. Buenos Aires. 1987.

Quincey, Thomas. *Confessions, English opium eater*. London. 1823.

Platón. *La República*. Grupo editorial Tomo. México. 2003.

Quignard, Pascal. *Odio a la Música*. El cuenco de plata. Buenos Aires. 2012

Ramos, Francisco. *La música del S.XX, una guía completa*. Turner música. Madrid. 2013.

Robinson, Julia. *1961 La expansión de las artes*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid. 2013.

Ruhrberg, Karl. *El final de la ilusión, La pintura como necesidad interior*. Arte del Siglo XX. Taschen. Madrid. 2012.

Russolo, Luigi. *The art of noise, (futurist manifesto, 1913)* Ubu Classics. 2004.

Schaeffer, Pierre. *Tratado de los objetos musicales*. Alianza Editorial. Madrid. 2003.

Stockhausen, Karlheinz. *Structure and experimental time*. Published in vol.2 in the English edition of Die Reihe musical journal. 1958. Original version 1955.

Feldman Morton. *Pensamientos Verticales*. Caja Negra Editora. Buenos Aires. 2012.

Schoenberg, Arnold. *Tratado de Armonía*. Real Musica. Madrid. 1992.

Schoenberg, Arnold. *Estilo e Idea*. Mundimúsica Ediciones. Madrid. 2007.

Van der Meer, Frédérik. *Panorama de la cultura occidental*. Ed. Guadarrama. Madrid. 1967.

Vázquez, Hebert. *Orden y Caos en el estudio 1 de Ligeti*, citado en: Lavista, Mario - revista Pauta, cuadernos de teoría y crítica musical. No.61. CENIDIM. México 1997.

ANEXO

PROGRAMA QUE PRESENTA **TANIA LETICIA RUBIO SÁNCHEZ**

PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADA EN COMPOSICIÓN

1. **“Asesinato Espejo”**

(Dedicada al cuarteto de saxofones Transax)

Serial I

Serial II

Para Voz soprano, 2 Clarinetes en Bb y Cuarteto de saxofones

2. **“Savanah la Mar”**

(Dedicada a aquellos que perdieron todo para ganar una vida)

Para Flauta en C, Flauta en G, Saxofón Soprano y Saxofón tenor

3. **“Esquizofonía” ****

(Dedicada a todos aquellos condenados a vivir detrás de su espejo)

“Teatra Sonoris”

“Los 7 colores de la Luna”

“Sexo, drogas y el lado oscuro de la luna”

Para Ensemble Pierrot

4. **“*Correspondencias” ****

(Dedicada a las conciencias dormidas, un llamado a que despierten)

Para Cuarteto de cuerdas (vln, vla, vc, cb) y 4 percusionistas-bailarines.

*Esta obra se realizó con el apoyo del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes a través del programa Residencias Artísticas 2012.

** Estreno Mundial

COMPOSITORA
Tania Rubio

ASESINATO ESPEJO

SERIAL I y II

Voz soprano, cuarteto de saxofones, 2 clarinetes Bb

**Texto
Poemas de Homenic Fuentes**

TANIA RUBIO

2011

al asesino que llevamos dentro...

Indice

Indicaciones de la partitura: Nomenclatura Serial I	3
Nomenclatura Serial II	4
Texto Inicial - Voz Soprano	5
La obra	7
Dotación instrumental y materiales escénicos	8
Instrucciones para presentarse en vivo	9
Disposición Escénica Serial I	10
Disposición Escénica Serial II	11
Disposición Escénica Final Serial II	12

Indicaciones de la partitura

Nomenclatura Serial I

FRU = Frulato (Flaterzunge) – pronunciar la letra R al momento de emitir el sonido.

GROW = Growling – vibrar las cuerdas bucales y la caña al momento de emitir el sonido.

Bisb = Bisbigliando - trino de color sobre la nota indicada.



= Multifónico – 2 o más sonidos emitidos simultáneamente.

X = Slap de caña – choque de la caña con la cama de la boquilla, sin aire de por medio.



= Portamento inferior de salida - dar la nota indicada y al final bajar un poco la afinación.

Gliss = Glissando liso - Realizar los glissandos lo más continuo posible.



= 1/4 de tono superior.



= 3/4 de tono superior.



= 1/4 de tono inferior.

Beso = colocando los labios en la boquilla imitando el sonido de un beso.

(Caminar) - Caminar lentamente, seguir las instrucciones para presentarse en vivo.
(ver disposición escénica.)

(Incarse) - Incarse lentamente, seguir las instrucciones para presentarse en vivo.
(ver disposición escénica.)

Gráfica=Digitar las llaves rápida y aleatoriamente, utilizar mucho aire para emitir un sonido ruidoso, agresivo, estruendoso y desafinado.



= Inflar globo -Al momento de estar incada, tomar el globo rojo y comenzar a inflarlo lentamente procurando emitir la mayor cantidad de sonido airoso. *De ser posible, puede microfonearse para proyectar el sonido únicamente mientras infla el globo.

(seguir indicaciones rítmicas para acelerar poco a poco la respiración para inflar el globo.)



= Reventar el globo - Los intérpretes deben mantener el acorde en **fff**, deberán callarse hasta que el globo revienta. La soprano debe esperar que se sostenga el acorde y la tensión durante algunos segundos antes de reventar el globo.

Nomenclatura Serial II

R.C. = Respiración circular - El objetivo es generar un continuo, si el intérprete no domina la respiración circular, puede respirar cuando le parezca pertinente sin romper la atmósfera del continuo.

Ord. = Ordinario

Sord. = Sordina – Colocar la franela superficialmente en la campana y utilizarla como sordina.

Soufflé = Aire. Está indicado con un espiral encima del pentagrama. Las maderas deben soplar y aspirar en la boquilla, o sin ella según la indicación.

SUB = Subtono - Sonido airoso, aterciopelado y ligeramente bajo en afinación. Colocando la lengua a lo largo de la caña.

S.S. = Slap Sonoro - manteniendo la embocadura habitual, sugiriendo la nota sobre la que se aplica.

(Retirar la boquilla) = Los clarinetes removerán la boquilla del instrumento para tener mayor sonoridad al momento de soplar en él.

(soplar) = Soplar en la boquilla, o sin la boquilla según lo indique la partitura, procurar que sea lo más sonoro posible.

(aspirar) = Aspirar en la boquilla, o sin la boquilla según lo indique la partitura, procurar que sea lo más sonoro posible.

***con el tubo cerrado** = Cubrir todos los orificios para que la única salida del aire sea la campana, de tal forma que el sonido tenga dirección y mayor sonoridad.

(Hablar) = Hablar siguiendo las indicaciones.

***Alt.** = Altavoz – Utilizar el altavoz para proyectar el sonido hacia el público.

(Caminar) = Caminar siguiendo las indicaciones. (ver disposición escénica Serial II)

Texto Inicial Voz Soprano

(Dejar que la obra inicie, interrumpir al 2 o 3er compás.)

- ¡Tú sabes de eso! *(Entra abruptamente, quejándose desesperada y gritándole al público)*

- Del ajetreo confeccionado
como un traje a la medida
y del cúmulo de odio
que cubre el cielo gris
de las mañanas.

(Camina hacia al escenario y lo sube dirigiéndose al público)

- El sabor amargo del asfalto
deja salir de su cavidad
luces mecánicas pies de caucho
voces de claxon.

La vida se vuelve un semáforo
de luces intermitentes.

Y el tiempo
es un pájaro que agita las alas
en azoteas llenas de tendederos inútiles.

(Frente al público)

- ¡NADIE MERECE RESPIRAR!

(Del lado opuesto al que entró, dirigiéndose al público con mirada y tono amenazante, el opuesto al primer personaje.)

- Soy el asesino que penetra en indecibles cuchilladas
la piel de querubines y demonios.

(Frente al público)

- ¡ELLOS SABEN QUE SON BESTIAS Y NO REBAÑO!

(Lado inicial dirigiéndose al público)

- La mesa está puesta
terciopelo ensangrentado en vino
degustando un tinto sabor:
Cobre oxidado.

(susurrando)

(Lado opuesto)

- Yo oculto

bajo mi vestimenta

blanco marfil

los pelos desaliñados

las uñas con alimento.

(Frente al público)

- Frente a mí: límpido cristal:

telón de ojos suspendidos

pendulantes apenas en el último suspiro que no llega.

- Y esta oscuridad que me acaricia,

Es otro asesino dentro.

- Asesinato espejo. *(Se dirige a su atril al centro de los músicos y del recinto)*

*La soprano indicará cuando esté lista para que inicie la música.

La obra

La presente obra está basada en diversos poemas sobre asesinatos escritos por el poeta mexicano Homenic Fuentes. El texto de la obra son fragmentos de dichos poemas, los cuales retomé para crear una versión propia sobre un asesinato en serie. La idea surge de provocaciones estimuladas por la violencia social que vivimos día con día, es una crítica social sobre el caos en el que estamos inmersos e invita a hacernos una introspección para analizar y concientizar que todos somos partícipes de nuestra realidad social.

Asesinato espejo es una búsqueda por interiorizar lo que somos y no queremos ser, la música, y el ritual exhortan a provocarnos una catarsis sobre nuestro propio asesinato, para crear algo nuevo, distinto y virtuoso.

La escena y el espejo

Yo es otro, el otro marca algo latente que soy yo, la escena representa mi doble.

El fantasma imaginario en el inconsciente está enmarcado, está en el cuadro, está en la escena.

La obra captura una verdad interior y la expone en una escena desde un exterior: "la extemidad" = dar cuenta de una intimidad exterior, o una exterioridad íntima. (Lacan)

El cuadro que deseo enmarcar es la transición en escena de un asesinato, el asesinato de mi doble, el otro que mira y es mirado desde la escena.

El ritual

El ritual es una de las manifestaciones más antiguas realizadas por el ser humano para encontrarse consigo mismo, sus ancestros, sus divinidades y/o sus propias creencias.

Es una tradición que comparten todas las culturas, ya que es un elemento nato a la naturaleza del ser humano.

El ritual forma parte fundamental e indispensable en mi música, pues como lo he mencionado, es una manera de encontrarme conmigo.

Los elementos que propongo para la realización de la obra: en la escenografía, vestuarios, disposición escénica e iluminación, son mi propio asesinato. El espejo es el símbolo de la otredad, ver al otro en tu propio reflejo.

Los músicos decidirán si utilizarán los elementos sugeridos o pueden proponer nuevos materiales con la única condición que deben respetar el sentido de "ritual".

Deberán trabajar con simbolismos y elementos personales de tal forma que llamen a su propia energía y logren interiorizar la obra, encontrarse en ella y poder manifestarse a sí mismos.

Considero sumamente respetable las creencias de cada persona por lo que si algún músico no desea ser velado en su propia extemidad, es mi deseo como parte de la partitura, que se respete mi ritual, para que el asesinato de mi doble se lleve a cabo.

La presentación

La obra consta de 2 movimientos: Serial I y Serial II.

El Serial I es una explosión emotiva y Sonora.

El Serial II es un profundo lamento.

Para que la obra se logre, el músico deberá interiorizar la partitura para interpretarla.

Está planeada para escucharse de 2 formas distintas:

1. Como música poética que integra exclusivamente lo sonoro.
2. Como música que integra lo sonoro, visual, poético y teatral al presentarse en vivo.

Dotación Instrumental

Voz soprano femenina (Requiere un "GLOBO ROJO" desinflado y un *altavoz)

2 Clarinetes en Bb (Requieren una franela roja cada uno)

Saxofón Soprano (Requiere una franela roja)

Saxofón Alto (un *altavoz)

Saxofón Tenor (un *altavoz)

Saxofón Barítono (un *altavoz)

*Los altavoces no deben distorsionar la voz, se utilizan unicamente para amplificarla.

Asesinato Espejo

Serial I

Vestuario:

Maderas: Traje de noche negro, cubiertos por una túnica negra, utilizar una máscara blanca (La máscara debe tener liberada la nariz y la boca para que puedan tocar y respirar libremente.)

Soprano: Vestido de noche color rojo.

Iluminación:

Velas en el escenario

Para las maderas:

Luces individuales para las partituras

*Voz soprano: 1 cenital seguidor (depende de la iluminación que brinden las velas.)

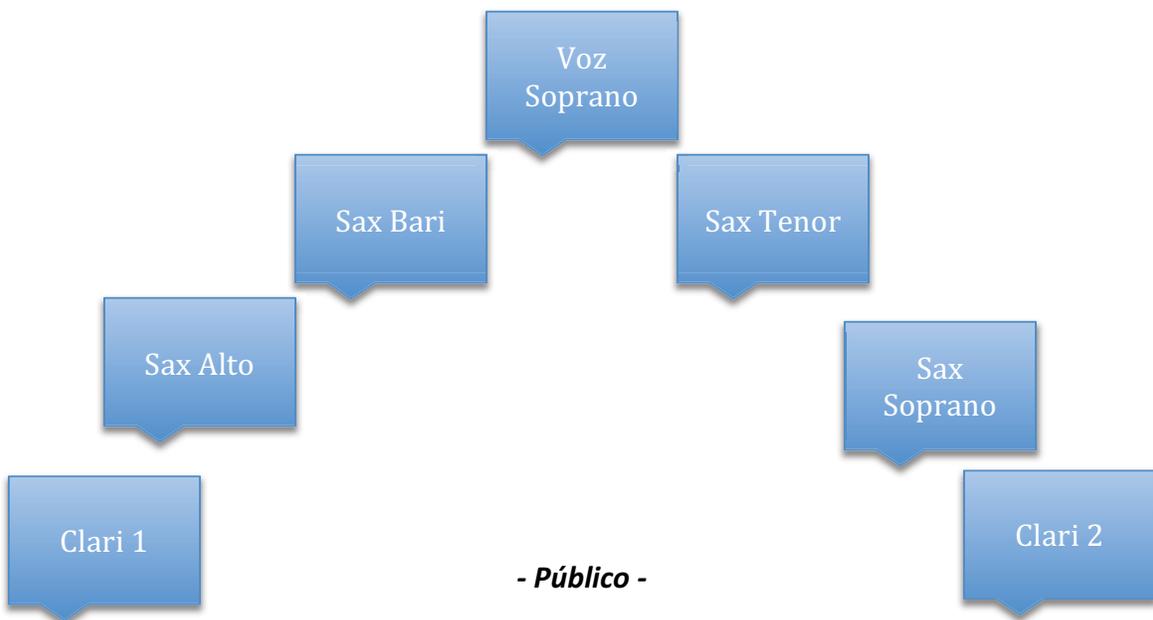
Escenografía

Pétalos de flores blancas y/o rojas

Velas blancas

Atriles negros

Disposición Escénica Serial I



Instrucciones para presentarse en vivo

La obra en vivo tiene una duración aproximada entre 15 y 20 min., esto depende del tiempo que los intérpretes utilicen para dramatizarla.

Debido al trabajo escénico, lo ideal para la presentación de la obra sería que NO hubiera, director, sin embargo, es posible que sea imprescindible el director para el montaje, principalmente en el Serial II. De ser así, el director deberá ubicarse fuera del escenario en algún lugar visible para los músicos, sin hacer ruido visual para el público.

El asesinato lo iniciarán las 6 maderas, mientras la soprano se encuentra afuera de la sala o sentada entre en público.

Durante los primeros compases que hayan tocado, la soprano entrará e interrumpirá abruptamente la música generando una atmósfera tensa y silenciosa.

El objetivo es dejar intrigados tanto al público como a los músicos.

La soprano recitará de memoria los fragmentos de los poemas anexados a la partitura dirigiéndose al público mientras camina lentamente hacia el escenario.

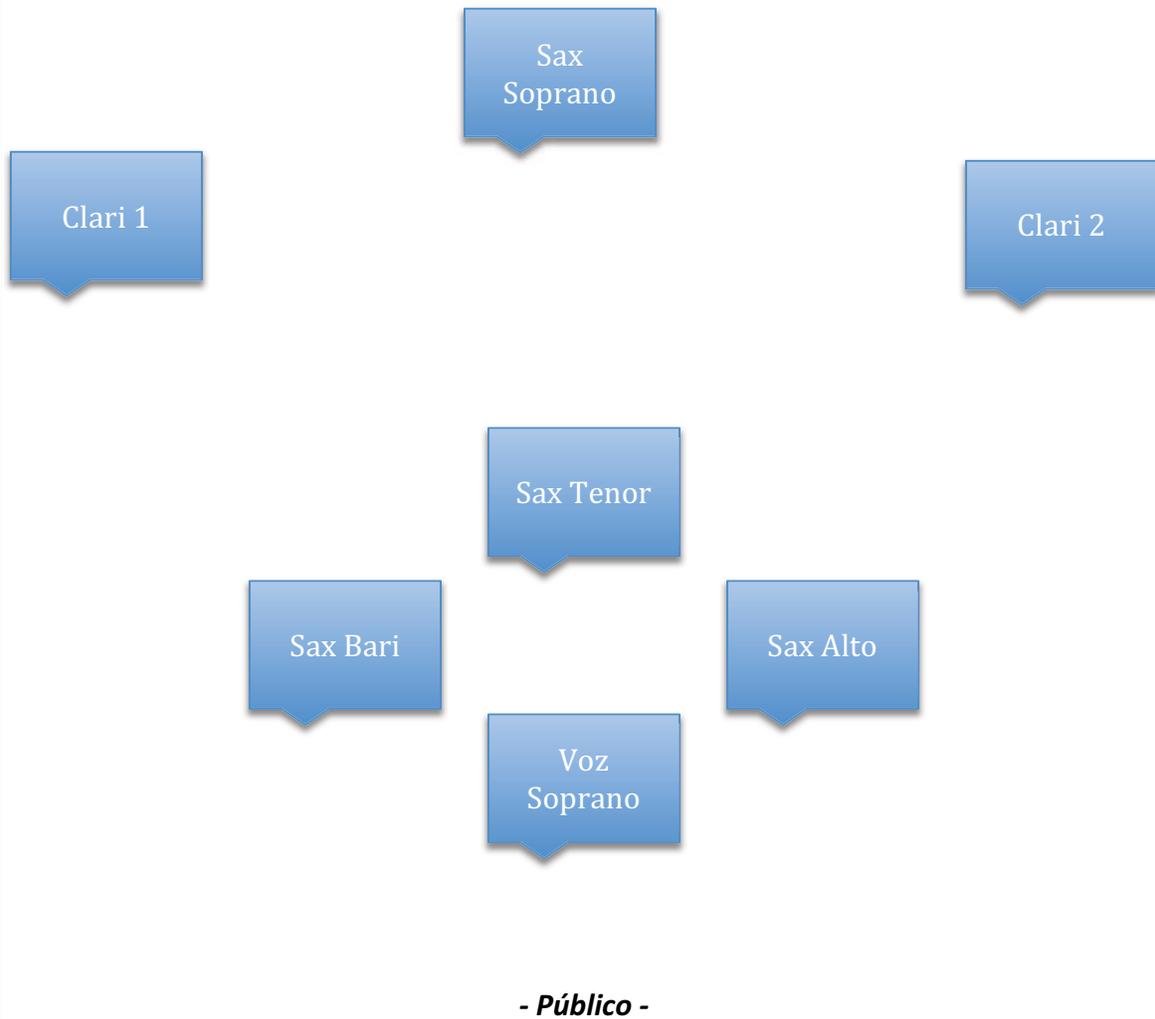
Al llegar al escenario, la soprano debe jugar el papel de un psicótico: mientras una parte de ella grita desesperadamente, la otra parte se mofa hablando sarcásticamente.

Al terminar de recitar el texto, la soprano se dirigirá a su atril e indicará cuando esté lista en su lugar para comenzar a tocar el Serial I.

Instrucciones de la partitura

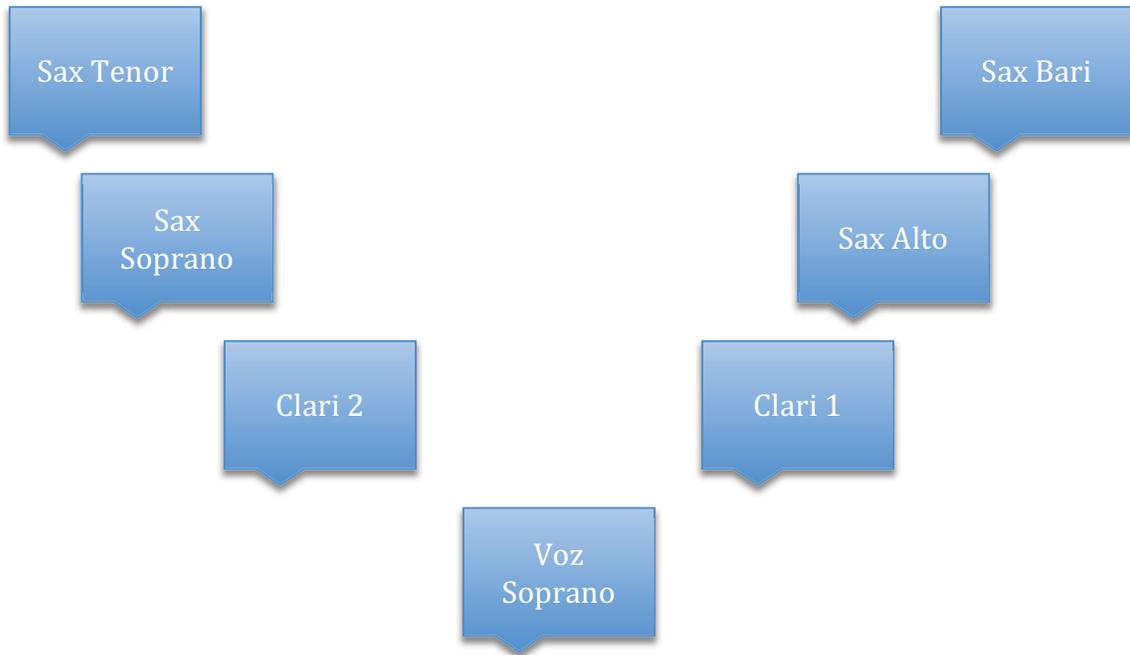
- Para la última sección de la obra, a partir del compás **39** está la indicación **Sord.**, los intérpretes cubrirán rápida y superficialmente el pabellón o campana con la franela roja para que funcione como sordina.
(su instrumento es el arma homicida por lo que la franela deberá ser lisa y preferentemente roja).
- Cuando aparezca la indicación ***Alt**, los intérpretes deberán utilizar el altavoz para ser escuchados por el público. (Utilizar un altavoz que No distorcione la voz.)
- En el compás **41** está la indicación de **(Caminar)**, la soprano se dirigirá lentamente al proscenio central del escenario para hablar y confrontar al público frente a frente.
- En el compás **49** está la indicación de **(Incarse)**, la soprano se encarará en el mismo lugar frente al público.
- En el compás **51** está la indicación de **(Inflar globo)**, la soprano iniciará a inflar lentamente el globo rojo. (seguir indicaciones de dinámica y rítmica).
- En el compás **52** está la indicación de **(Caminar)** en el barítono, el intérprete deberá caminar hacia el proscenio y colocarse detrás de la cantante para recitar el texto correspondiente dirigiéndose a la cantante y al público.
- Los demás músicos deberán hacer la misma acción de caminar cuando lo indique la partitura y colocarse tras la cantante rodeándola, recitando el texto o el sonido correspondientes.
- En el compás **57**, el final del Serial I, la soprano debe esperar que se genere un **fff** suspendido en el aire antes de reventar el globo. Los músicos deben estar atentos a que reviente el globo para callarse todos simultáneamente.

Disposición escénica final Serial I :



- Los músicos deberán quedarse mimetizados algunos segundos antes de continuar.

Disposición Escénica Serial II



- *Público* -

Instrucciones de la partitura

- Los músicos regresarán a su lugar lentamente, dando la espalda al público y se colocarán en la disposición indicada.
- Cuando estén listos la soprano iniciará el Serial II.
- En el compás **29** los clarinetes deberán retirar la boquilla del instrumento para tener mayor sonoridad al momento de soplar en él.
- En el compás **30** comienza una sección que incita al trance, debe ser tocada muy lento para crear esa atmósfera.
- La indicación * es para mantener el tubo cerrado durante todas las respiraciones, intentar que la emisión de aire sea lo más sonora posible.
- A partir del compás **30**, (opcional, lo dejo a criterio de la cantante) la soprano puede trabajar escénicamente su papel, deben ser movimientos muy lentos e hipnóticos. Puede caminar en el escenario libremente extremadamente despacio, y/o dejar caer pétalos de flores blancas en el escenario. Para ello la soprano deberá aprenderse su parte de memoria hasta el compás **47**.
- Es importante que la soprano interiorice el texto para que pueda dramatizarlo! En esa sección su canto y su lamento están velando una muerte, su propia muerte.

- A partir del compás **48**, regresa a su lugar y habla desde su atril dirigiéndose al público. En este Serial, los músicos deben acompañar todo el tiempo a la cantante y ser muy cuidadosos con sus dinámicas.
- En el compás **54** durante el silencio, colocarse en la disposición final, el clarinete1, y los saxofones soprano y alto tomar sus velas y dirigirse a su lugar, estando ahí deberán incarse sujetando la vela con ambas manos.
- A partir del compás **50**, el tema final es un canto solemne a la muerte, buscar el mayor dramatismo posible a partir de los pocos elementos sonoros que se irán diluyendo poco a poco.
- Al finalizar el Serial II guardar unos segundos de quietud visual y sonora. Simultáneamente todos tomar sus velas, levantarlas y apagarlas hasta que el silencio y la oscuridad se apoderen de la sala.

Disposición escénica final Serial II



- Público -

Asesinato Espejo Serial I

Tania Rubio
Texto Homenic Fuentes

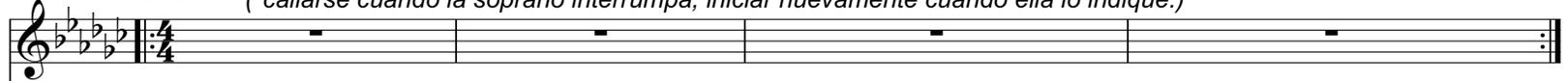
(Notas reales)

A

♩=80

(*callarse cuando la soprano interrumpa, iniciar nuevamente cuando ella lo indique.)

Soprano



1 Clarinet in B♭



2 Clarinet in B♭



Soprano Saxophone



Alto Saxophone



Tenor Saxophone



Baritone Saxophone



5 B *f*

S. *f* Un só - lo la - ti - do

Cl. *p* *mf*

Cl. *p* *mf*

S. Sax. *p* *mp*

A. Sax. *p* *mf*

T. Sax. *p* *mf*

B. Sax. *p*

10

se a - lar - ga len - ta - men - te

S. *mf*

Cl. *f* *mp* *mf*

Cl. *mp* *mf*

S. Sax. *mf* *mp* *mf*

A. Sax. *mp* *mf*

T. Sax. *mp* *mf*

B. Sax. *mf* *mp* *mf*

Detailed description: This is a page of a musical score for a jazz ensemble, featuring a vocal line and six instrumental parts. The score is in 4/4 time and the key signature has three flats (B-flat major or D-flat minor). The vocal line (S.) begins at measure 10 with a rest, then enters in measure 11 with the lyrics "se a - lar - ga len - ta - men - te". The instrumental parts include two Clarinets (Cl.), Soprano Saxophone (S. Sax.), Alto Saxophone (A. Sax.), Tenor Saxophone (T. Sax.), and Baritone Saxophone (B. Sax.). The dynamics are marked throughout: *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), and *mp* (mezzo-piano). The score includes various musical notations such as rests, notes, slurs, and dynamic hairpins.

15 *f*

S. *lo com - - pri - - - - - me*

Cl. *f*

Cl. *f*

S. Sax. *f*

A. Sax. *f*

T. Sax. *f*

B. Sax. *f*

D *A tiempo* *Enérgico* *f*

19 *♩=100*

S. *som - bras te - lón gran - de o - jos cris - tal muer - te*

Cl. *mp*

Cl. *solo f mp*

S. Sax. *mp solo f mp*

A. Sax. *mp*

T. Sax. *mp solo f*

B. Sax. *Enérgico mf*

23

Cl.

Cl.

S. Sax.

A. Sax.

T. Sax.

B. Sax.

cresc

f

solo

3

Detailed description: This is a page of a musical score for a saxophone section, page 6, starting at measure 23. The score is arranged in six staves, labeled Cl., Cl., S. Sax., A. Sax., T. Sax., and B. Sax. from top to bottom. The key signature is three flats (B-flat major or D-flat minor). The first measure (23) shows the first Clarinet (Cl.) playing a half note G4, followed by a half note A4. The second Clarinet (Cl.) plays a quarter note G4, a quarter rest, a quarter note A4, and a quarter note B4. The Soprano Saxophone (S. Sax.) plays a half note G4, a half note A4. The Alto Saxophone (A. Sax.) plays a half note G4, a half note A4. The Tenor Saxophone (T. Sax.) plays a quarter note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The Baritone Saxophone (B. Sax.) plays a half note G2, a half note A2. The second measure (24) features a 'solo' section for the second Clarinet, marked with a forte (*f*) dynamic. The first Clarinet continues with a half note G4, a half note A4. The Soprano Saxophone plays a half note G4, a half note A4. The Alto Saxophone plays a half note G4, a half note A4. The Tenor Saxophone plays a half note G3, a half note A3. The Baritone Saxophone plays a half note G2, a half note A2. The third measure (25) shows the first Clarinet playing a half note G4, a half note A4. The second Clarinet plays a half note G4, a half note A4. The Soprano Saxophone plays a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) followed by a quarter rest. The Alto Saxophone plays a half note G4, a half note A4. The Tenor Saxophone plays a half note G3, a half note A3. The Baritone Saxophone plays a half note G2, a half note A2. The score concludes with a double bar line and repeat signs at the end of each staff.

E

26

Cl.

Musical staff for Clarinet 1 (Cl.). The staff begins with a treble clef, a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and a 9/8 time signature. It contains a whole rest in the first measure, followed by a 7/8 time signature change. The final measure features a complex rhythmic pattern with slurs and accents, marked with *mf*, *cresc.*, *poco a poco*, and includes time signature changes to 5:4 and 3:2.

Cl.

Musical staff for Clarinet 2 (Cl.). The staff begins with a treble clef, a key signature of three flats, and a 9/8 time signature. It contains a melodic line of eighth and quarter notes, marked with *mf*, *cresc.*, *poco a poco*, and includes accents.

S. Sax.

Musical staff for Soprano Saxophone (S. Sax.). The staff begins with a treble clef, a key signature of three flats, and a 9/8 time signature. It contains a melodic line with glissando and trill markings, marked with *mf*. The final measure includes a glissando, a *fru.* (fritzsche) marking, and an *ord.* (order) marking.

A. Sax.

Musical staff for Alto Saxophone (A. Sax.). The staff begins with a treble clef, a key signature of three flats, and a 9/8 time signature. It contains a melodic line with slurs and accents, marked with *mf*, *cresc.*, *poco a poco*.

T. Sax.

Musical staff for Tenor Saxophone (T. Sax.). The staff begins with a bass clef, a key signature of three flats, and a 9/8 time signature. It contains a whole rest in the first measure, followed by a 7/8 time signature change. The final measure contains a melodic line marked with *mf*.

B. Sax.

Musical staff for Bass Saxophone (B. Sax.). The staff begins with a bass clef, a key signature of three flats, and a 9/8 time signature. It contains a melodic line of quarter and eighth notes, marked with *mf*, *cresc.*, *poco a poco*.

F

29

Cl. *mf* *cresc. poco a poco* *tr* *3*

Cl. *fru* *p < f* *p < f* *p < f* *3*

S. Sax. *mf* *cresc. poco a poco* *5:4* *3:2* *gliss.* *gliss.* *tr* *3:2*

A. Sax. *3:2*

T. Sax. *gliss. tr* *cresc. poco a poco* *molto vib* *non vib.*

B. Sax. *molto vib* *non vib.*

Detailed description of the musical score: The score is for a saxophone section in 7/8 time, starting at measure 29. It features five staves: Clarinet (Cl.), Clarinet (Cl.), Soprano Saxophone (S. Sax.), Alto Saxophone (A. Sax.), Tenor Saxophone (T. Sax.), and Bass Saxophone (B. Sax.). The key signature has four flats. Measure 29 contains complex rhythmic patterns with slurs and accents. Measure 30 features a dynamic marking of *mf* and *cresc. poco a poco*, with a *tr* (trill) in the first Cl. and *gliss.* (glissando) in the S. Sax. and T. Sax. parts. Measure 31 includes a *fru* (fritzsche) marking in the second Cl. and *molto vib* / *non vib.* markings in the T. Sax. and B. Sax. parts. Rhythmic notations like *5:4*, *3:2*, and *3* are used throughout to indicate specific rhythmic groupings.

32

The musical score consists of six staves, each representing a different saxophone part. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 8/8. The score is divided into two measures by a vertical bar line. The first measure contains various rhythmic patterns and dynamics, while the second measure features more complex articulations and glissandos. The parts are: Clarinet (Cl.), Soprano Saxophone (S. Sax.), Alto Saxophone (A. Sax.), Tenor Saxophone (T. Sax.), and Bass Saxophone (B. Sax.).

Cl. (Top Staff): *mf* *cresc.* (3:2), *fru*, *gliss.*

Cl. (Second Staff): *ord.*, *mf* *cresc.* (5:4), 3, (5:4)

S. Sax. (Third Staff): *f*, *mf* *cresc.* (3:2), (5:4), (3:2)

A. Sax. (Fourth Staff): *f*, *mf* *cresc.* (7:4), (3:2)

T. Sax. (Fifth Staff): *mf* *cresc.* *gliss.*, (3:2), (3:2)

B. Sax. (Bottom Staff): *mf* *cresc.* *gliss.*, *tr*, *gliss.*

H

34

Cl. *gliss.* *f* *cresc.* 5:4

Cl. *f* *cresc.* 5:4 3:2 3:2

S. Sax. *f* *cresc.* *tr* 7:4

A. Sax. *f* *cresc.* 3:2

T. Sax. *f* *cresc.* *gliss.* *fru* *ord.* 3:2

B. Sax. *f* *cresc.* *gliss.* *fru* *ord.* *grow*

36

Cl. *gliss. gliss. ff* Colocar Sordina

Cl. *gliss. gliss. ff* Colocar Sordina

S. Sax. *gliss. ff* Colocar Sordina

A. Sax. *gliss. ff* Colocar Sordina

T. Sax. *beso bisb grow grow ff* Colocar Sordina

B. Sax. *gliss. grow grow ff* Colocar Sordina

I

*Alt (Hablar sarcasticamente)

40 ♩=80

(caminar)

f

S.

A veces

morir no es tan malo

Cl.

Agitado

p

Cl.

Agitado

p

S. Sax.

Agitado, ligado y continuo

♩=80

p

A. Sax.

Agitado, ligado y continuo

♩=80

p

T. Sax.

Agitado, ligado y continuo

♩=80

p

B. Sax.

♩=80

42 *Alt (Hablar) **molto accel..**

S. *El alma como incienso se transforma*

Cl. *ff*

Cl. *ff*

S. Sax. *ff*

A. Sax. *ff*

T. Sax. *ff*

B. Sax. *p* *ff*

Detailed description of the musical score: The score is for page 13, measures 42 and 43. It features a vocal line and six instrumental parts. The vocal line (S.) has the lyrics 'El alma como incienso se transforma' and is marked with a fermata in measure 42. The instrumental parts (Cl., S. Sax., A. Sax., T. Sax., B. Sax.) are marked with 'molto accel..' and 'ff' (fortissimo) in measure 43. The B. Sax. part starts in measure 42 with a piano (p) dynamic and ends in measure 43 with a fortissimo (ff) dynamic. The Cl. parts have a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The Saxophone parts have a similar rhythmic pattern with some chromaticism.

J

*Alt (Hablar
amenazante)**ff**

44

S. *El incendio debería ser* *nuestro único remedio*

Cl. $\text{♩} = 130$
f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

Cl. $\text{♩} = 130$
p *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

S. Sax. $\text{♩} = 130$
p *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

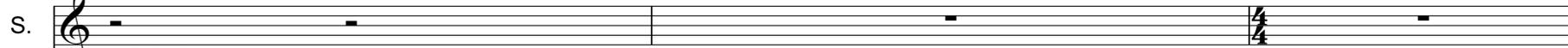
A. Sax. $\text{♩} = 130$
pp *p*

T. Sax. $\text{♩} = 130$
f *cresc*

B. Sax. $\text{♩} = 130$
f *cresc*

46 *Alt
ff

*Alt
ff



Bajo los escombros de esta ciudad llena de suicidios Se gesta la maldad de mil cabezas

Cl. part 1: *p f p f p f f p f p f p f p f*

Cl. part 2: *f p f p f p f f p f p f p f*

S. Sax. part: *p f f f f f p f*

A. Sax. part: *mf f ff*

T. Sax. part: *f*

B. Sax. part: *f*

Final measures of all parts

L

(Comienza inflar globo)

(incarse)

(dejar el altavoz sobre el piso y tomar el globo)

f

⊙ ∞∞∞

49

S.

Cl.

Cl.

S. Sax.

A. Sax. *Agresivo, abrupto*
(Sonidos Ad Lib)

ff pf pp sf p fff p ff *p ff pp sf mf ff*

T. Sax.

B. Sax.

M

f

⊙ ○○○○

52

S.

Cl.

Cl.

S. Sax.

A. Sax.

T. Sax.

B. Sax.

(Caminar)
*Alt
f
Frente a ti,
↓

N

54

f

⊙ ○○○○

○○○○

S.

Cl.

Cl.

S. Sax.

A. Sax.

T. Sax.

B. Sax.

(caminar hacia el frente)
*Alt
f

Una 9 milímetros se jalonéa en tus manos

un rostro se abre en flor

N

O

P

reventar el globo

56

f

→ *acelerar la respiración*

ff

globo explota

(Quitar sordina)

rall.

gliss.

gliss.

gliss.

f cresc.

ff

fff

(caminar)

(caminar)

(caminar)

(caminar)

*Alt

El cuerpo cae

mientras en el aire se despoja de su belleza

ff

fff

globo explota

globo explota

globo explota

ff

fff

ff

fff

S.

Cl.

Cl.

S. Sax.

A. Sax.

T. Sax.

B. Sax.

Asesinato Espejo Serial II

(No está transportada)

Tania Rubio
Texto Homenic Fuentes

A

The musical score is for a piece titled "Asesinato Espejo Serial II" by Tania Rubio, with lyrics by Homenic Fuentes. The score is in 4/4 time with a tempo of 60 beats per minute. It features a vocal line and six saxophone parts (two Clarinets in Bb, Soprano, Alto, Tenor, and Baritone). The vocal line begins with a box labeled 'A' and a dynamic marking of *mf*. The lyrics are: "Tan be _____ tan be _____ lla _____ tan be lla la mu ñe ca e -". The saxophone parts are mostly silent, with some instruments (Clarinet in Bb, Tenor Saxophone, and Baritone Saxophone) playing a few notes in the later measures, marked with *pp* and the instruction "Suave, tranquilo".

Soprano
Tempo: ♩=60, Dynamic: *mf*
Lyrics: Tan be _____ tan be _____ lla _____ tan be lla la mu ñe ca e -

Clarinet in B \flat
Tempo: ♩=60, Dynamic: *pp*, Instruction: *Suave, tranquilo*

Clarinet in B \flat
Tempo: ♩=60, Dynamic: *pp*, Instruction: *Suave, tranquilo*

Soprano Saxophone
Tempo: ♩=60

Alto Saxophone
Tempo: ♩=60

Tenor Saxophone
Tempo: ♩=60, Dynamic: *pp*, Instruction: *Suave, tranquilo*

Baritone Saxophone
Tempo: ♩=60, Dynamic: *pp*, Instruction: *Suave, tranquilo*

7

es La vo oz se le tra - ans pa ren ta

f

pp

Detailed description: This is a musical score for a vocal and piano piece. The vocal line is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat major or D minor). The lyrics are 'es La vo oz se le tra - ans pa ren ta'. The piano accompaniment consists of a right hand in treble clef and a left hand in bass clef. The right hand has a melodic line with some rests. The left hand has a more active bass line. Dynamics include a forte (*f*) marking for the vocal line and a pianissimo (*pp*) marking for the piano accompaniment. The score is divided into five measures.

12

B

en sus a de en tro - os de - al go dó - on y fe - el pa sua l

17

ma si - in te - ti - ca *f* *ff* *ff* *fff*
; NO DI CE NA DA! ; NO DI CE NA DA!

Detailed description: This block shows the vocal line starting at measure 17. The melody begins with a dotted quarter note followed by a sixteenth-note triplet. Dynamics range from *f* to *fff*. The lyrics are "ma si - in te - ti - ca ; NO DI CE NA DA! ; NO DI CE NA DA!".

mf *f* *mf* *ff* *fff* *mf* *f* *mf*

Detailed description: This block contains the piano accompaniment for measures 17-20. It features two staves for the right hand and two for the left hand. The right hand includes trills and dynamic markings from *mf* to *f*. The left hand includes trills and dynamic markings from *mf* to *fff*. The music is in a 4/4 time signature.

C

22

5

f *rall..*

Un que — jum bro soa dio - os tu bo ca des tam bre des pren de

Soplo Continuo *mf* *rall..*

Soplo Continuo *mf*

Soplo Continuo *mf*

Soplo Continuo *mf*

Soplo Continuo *mf*

Soplo Continuo *gliss.*

Soplo Continuo *gliss.*

f D **mf**

♩ (Hablar) ♩ (susurrando) ♩=60

Musical staff with notes and rests.

Suenan las campanas Me siento místico

Musical staff with notes and rests.

(Retirar boquilla) ♩=60

Musical staff with notes and rests.

(Retirar boquilla) ♩=60

Musical staff with notes and rests.

cresc. **f**

♩=60 *Muy lento, Hipnótico*
Con Aire (SUB en las notas graves)

pp

♩=60

31

f
(hablar)

(hablar, susurrando)
mf

Hoy vienen a mi
todos los olores

Piensas en la nada

**con todo el tubo cerrado*
(soplar)

**(aspirar)*

**(aspirar)*

f **con todo el tubo cerrado*
(soplar)

f **(aspirar)* **f** **(soplar)*

**con todo el tubo cerrado*
(aspirar)

f **f** *(soplar)* **f**

**con todo el tubo cerrado*
(soplar)

f *(aspirar)*

(soplar)* **f

f **f**

f

f **f**

mf

mf

**con todo el tubo cerrado*
(soplar)

Con Aire *(Hipnótico)*
(SUB en las notas graves)

f

E

(suave, lamento)

34

mf

Mientras un agua fria
golpea el interior del cerebro

gliss. # gliss. #
u

*(aspirar)

*(soplar)

(Colocar boquilla)

(Hipnótico)

Con Aire (SUB en las notas graves)

f *f* *mf*

(soplar)

Colocar (Hipnótico)
boquilla Con Aire (SUB en las notas graves)

f *mf*

*(soplar)

f

*(aspirar)

*(soplar)

f *f*

f

37

gliss i e el a gua

Ord. Soplo Continuo

Ord. Soplo Continuo

Ord. Soplo Continuo

(Hipnótico)
Con Aire (SUB en las notas graves)

Ord. Soplo Continuo

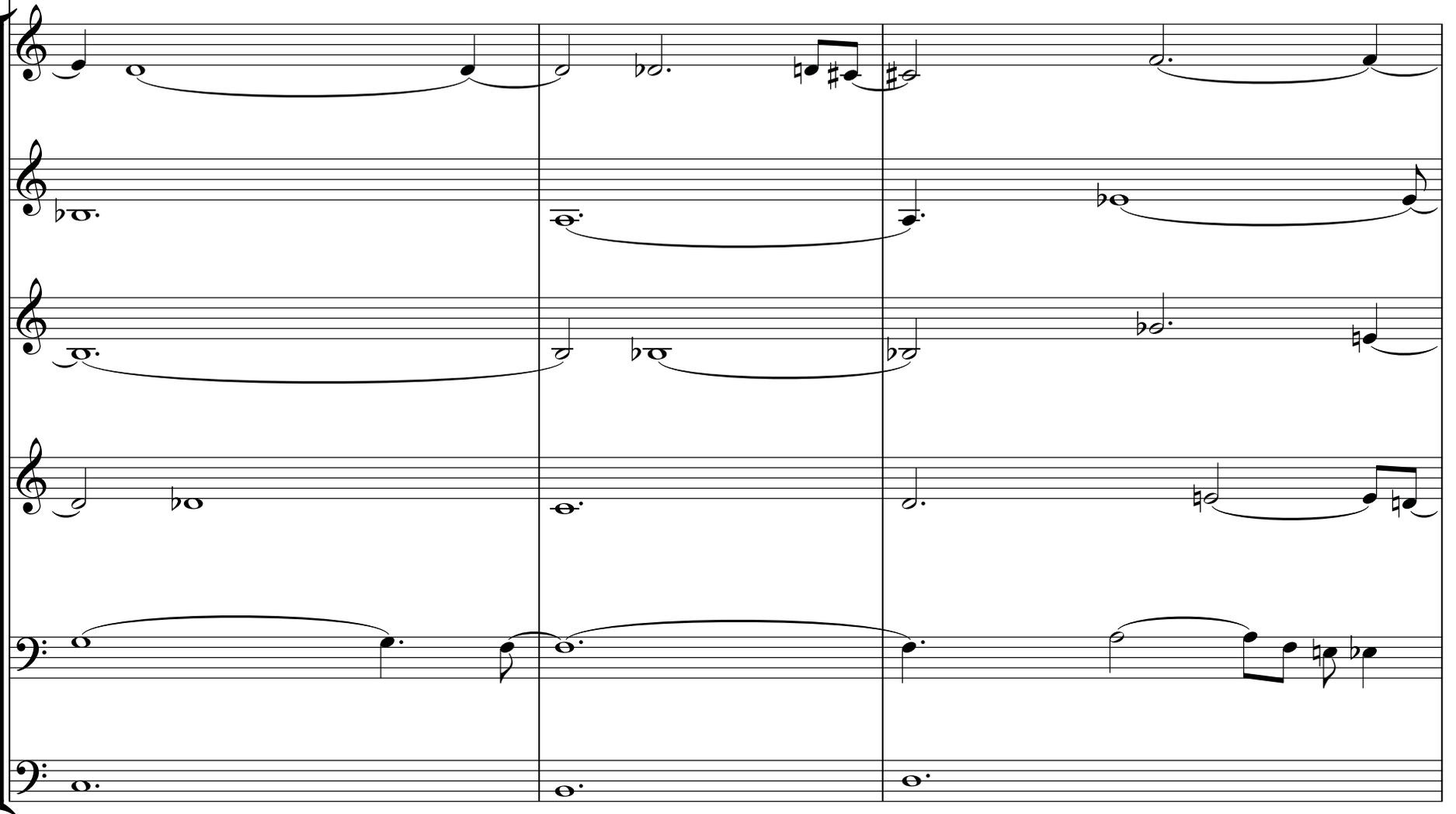
Ord. Soplo Continuo

mf



co rre por e - el ro__ os tro y los o jos hun di__

f



The piano accompaniment consists of six staves. The top five staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music features a variety of note values, including half notes, quarter notes, and eighth notes, with many notes tied across measures. The accompaniment provides harmonic support for the vocal line, with some parts mirroring the vocal melody.

43

ff

dos y los o jos per di do

cresc poco a poco

f *ff*

G

♩=100

♩=100 (Hablar)

rall..

os

El cuerpo muere es cierto!

Slap seco

♩=100

rall..

mf

5 3 3

Slap seco

♩=100

fff

f

Slap seco

♩=100

fff

f

fru.

gliss

mf

Slap seco

♩=100

fff

f

f

Slap seco

♩=100

fff

Slap seco

♩=100

fff

f

The musical score consists of seven staves. The top staff is a vocal line with lyrics. The second staff is a guitar line with a 'Slap seco' instruction and a 'fff' dynamic. The third staff is another guitar line with a 'Slap seco' instruction and a 'fff' dynamic. The fourth staff is a guitar line with a 'Slap seco' instruction and a 'fff' dynamic, featuring a 'gliss' and 'fru.' marking. The fifth staff is a bass line with a 'Slap seco' instruction and a 'fff' dynamic. The sixth staff is another bass line with a 'Slap seco' instruction and a 'fff' dynamic. The seventh staff is a final bass line with a 'Slap seco' instruction and a 'fff' dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'mf' and 'f'. The tempo is marked as 'rall..' and the tempo indicator is '♩=100 (Hablar)'. The score is divided into measures by vertical bar lines, with a double bar line at the end of each system.

51

molto rall.

mf (Hablar)

No la quemada
noche
que me abraza.

The musical score consists of seven staves. The first measure is marked *molto rall.* and contains various rhythmic patterns, including a triplet and a trill. The second measure is marked *cresc.* and features glissandos and triplets. The third measure is marked *ff* and contains the instruction *(Caminar)*. The score includes various musical notations such as triplets, glissandos, and trills.

14

Muy melancólico

55

$\text{♩} = 50$

mf

Hur goen trel res to de las som

$\text{♩} = 50$

$\text{♩} = 50$

Muy tranquilo y melancólico

$\text{♩} = 50$

mf

$\text{♩} = 50$

$\text{♩} = 50$

Muy tranquilo y melancólico

$\text{♩} = 50$

mf

Con Aire
(SUB en los graves)

Suave

mf

58

rall.

bra - as el si len cio mas gra - an de

rall.

musical accompaniment staves

Teatra Sonoris

Tania Rubio

2014

Teatra Sonoris

Tania Rubio

A ♩ = 120

Con fuoco

flz

The musical score is arranged in a standard orchestral layout. It includes parts for Flute G, Clarinet in A, Viola, Violoncello, Soprano, and Piano. The score is in 3/4 time and features dynamic markings such as *ff*, *p*, and *flz*. The Soprano part includes the lyrics "Comme un cra_chat san gui". The Piano part includes pedal markings (* Ped.) and a *Pizz.* marking. The score is divided into measures by vertical bar lines, and various musical notations like slurs, accents, and articulation marks are used throughout.

A ♩ = 120

Comme un cra_chat san gui

ff Ped. * Ped. * Ped. * *p* Ped. * Ped. *

B

Fl. *f* *ff*

Cl. *f* *ff*

Vla. *Ord.* *f*

Vc. *Ord.* *f* *p*

S. *no lent* *De la bouche d'une*

B

Pno. *ff* *p*

Ped. *

10

Fl.

Cl.

Vla.

Vc.

S.

Pno.

ff

ff

f
Pizz

f

ff

f

p

f

f

p

f

fru.

phti sique

Il tombe de cette mu sique

Detailed description of the musical score: The score is for a chamber ensemble. The Flute part (Fl.) is mostly silent, with a few notes in the final measure marked *ff*. The Clarinet part (Cl.) plays a rhythmic pattern of eighth notes, marked *ff*, and has a *fru.* marking. The Viola part (Vla.) is silent until the final measure, where it plays a chord marked *f Pizz*. The Violoncello part (Vc.) plays a complex rhythmic pattern of eighth notes, marked *f* and *ff*. The Soprano part (S.) has lyrics: "phti sique" and "Il tombe de cette mu sique". The Piano part (Pno.) has a dense texture of sixteenth notes, marked *f* and *p*.

C

14

Fl. *p* *mf* *flz*

Cl. *mf* *flz*

Vla. *> p Ord.* *Pizz* *mf*

Vc. *mf*

S. *Un charme mor bide et do lent*

Pno. *mf*

20

D

flz

Fl.

Cl.

Vla.

Vc.

S.

Pno.

mf

flz

ff

mf

ff

Ord.

mf

ff

ff

mf

*Un
f
son*

D

ff

ff

The musical score consists of six staves. The Flute (Fl.) and Clarinet (Cl.) staves are in treble clef. The Viola (Vla.) and Violoncello (Vc.) staves are in bass clef. The Soprano (S.) staff is in treble clef. The Piano (Pno.) staff is in grand staff (treble and bass clefs). The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (ff, mf, flz), and articulation marks. A key signature change to D major is indicated by a box labeled 'D' above the Flute staff and below the Piano staff. The score is marked with a rehearsal sign '20' at the beginning of the first measure.

25

E ord.

Fl. *ff* ord.

Cl. *ff* ord.

Vla. *ff*

Vc. *ff*

S. *rouge du rê ve blanc A vive la pâle tu nique*

E

Pno. *f*

> p

f Ped. * Ped. *

33

Fl.

Cl.

Vla.

Vc.

S. *f*
comme un cra__ chat san gui no lent *De la bouche d'une*

Pno.

Ped. * Ped. * Ped. * *p* Ped. * Ped. *

F

38

Fl. *f* *flz* *ord.* *fff* *ord.*

Cl. *f* *flz* *fff*

Vla. *ff*

Vc. *ff*

S. *phti sique*

Pno. *f* *ff* *8va*

f *Ped.* *

42

Fl.

Musical notation for the Flute part, starting at measure 42. It features a series of eighth-note chords with slurs and ties, including accidentals like sharps and naturals.

Cl.

Musical notation for the Clarinet part, starting at measure 42. It features a series of eighth-note chords with slurs and ties, including accidentals like sharps and naturals.

Vla.

A whole rest is placed on the Violin staff, indicating that the instrument is silent for this measure.

Vc.

A whole rest is placed on the Violoncello staff, indicating that the instrument is silent for this measure.

S.

A whole rest is placed on the Soprano staff, indicating that the voice is silent for this measure.

Pno.

Musical notation for the Piano part, starting at measure 42. It features a complex texture with multiple voices, including slurs, ties, and fingering numbers (7 and 6) above the notes.

48

Fl.

Cl.

Vla.

Vc.

S.

Pno.

flz

mf

flz

mf

f

f

f

et vio lent

De la valse me lan co lique

Me laisse une

*Ped. **

*Ped. **

*Ped. **

*Ped. **

*Ped. **

H

54

Fl.

Cl.

Vla.

Vc.

S.

sa veur phy sique Un fade a rrièregout trou blent

H

Pno.

59

Fl. *f*

Cl. *f*

Vla. *p*

Vc. *p*

S. *ff*

Comme un cra chat san gui no lent

Pno. *p*

63

Fl. *ff* *fff* *ffff*

Cl. *ff* *fff* *ffff*

Vla. *ff* *fff* *ffff*

Vc. *ff* *fff* *ffff*

S.

Pno. *ff* *fff* *fff*

Savanah-la-Mar

Flauta en C
Flauta en G
Saxofón Soprano
Saxofón Tenor

Tania Rubio

2009

"Será para los hombres un monumento a mi cólera misteriosa..." C.Baudelaire

Dotación instrumental

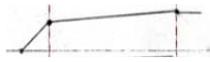
Fl.C – Flauta en C
Fl. G – Flauta en G
S.S. – Saxofón Soprano
S.T – Saxofón Tenor

Amplificados y especializados en 4 bocinas.

Indicaciones sobre la notación proporcional



Tempo – Se indica cronométricamente arriba de cada línea instrumental.



Alturas - La línea central es la frecuencia fundamental emitida con todo el tubo cerrado, la gráfica sobre ella es el movimiento aproximado de alturas entre los puntos de alturas indeterminadas.



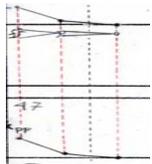
Aire C – Sonido de aire con todas las llaves cerradas.



No articular – no producir ningún tipo de golpe gutural al producir aire.



Sonido extremadamente agudo.



Sincronización.



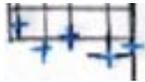
Armónico.



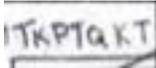
Rotación de la embocadura – Rotar la embocadura de tal forma que el ángulo de separación de los labios al orificio tenga la apertura suficiente para que el aire que sale de los labios se bifurque y produzca armónicos.



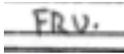
Embocadura cubierta – Cubrir el orificio de la embocadura completamente con los labios.



Sonido de llaves – Percutir las llaves.



Articulación gutural de consonantes.



Flutter tonguing - frullato.



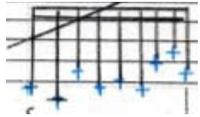
Sonido de las llaves del costado izquierdo o derecho de los saxofones.



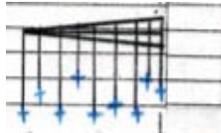
Slap – Slap sonoro para los saxofones. Tongue Ram para las flautas.



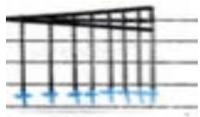
Acento – Nota Articulada.



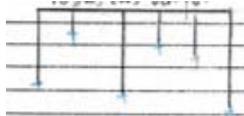
Tocar lo más rápido posible con frecuencias determinadas de manera aleatoria, seguir el cambio de registro a través de la gráfica.



Aceleración o desaceleración con frecuencias determinadas de manera aleatoria, seguir el cambio de registro a través de la gráfica.



Aceleración o desaceleración sobre la misma frecuencia o llave, según sea el caso.



Frecuencias aleatorias con rítmica pausada.



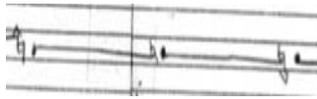
Bisbigliando.



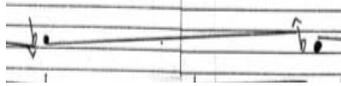
Vibrato - seguir la gráfica para producir un vibrato más amplio y lento o uno más corto y rápido.



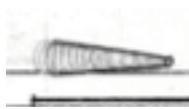
Articular muchas consonantes de manera aleatoria, produciendo la mayor cantidad de aire posible.



Cuartos de tono ascendentes o descendentes a partir de una frecuencia natural.



Cuartos de tono descendentes o ascendentes a partir de la alteración sigerida.



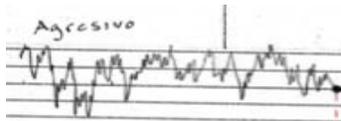
Regulador de aire.



Subtono – Emisión de una nota grave con aire.



Growling – frullato de garganta.

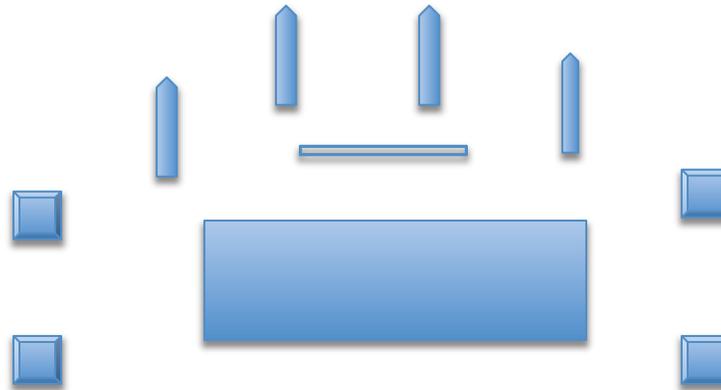


Articular la mayor cantidad de sonidos de manera violenta y agresiva, efecto muy utilizado en la improvisación de free jazz.

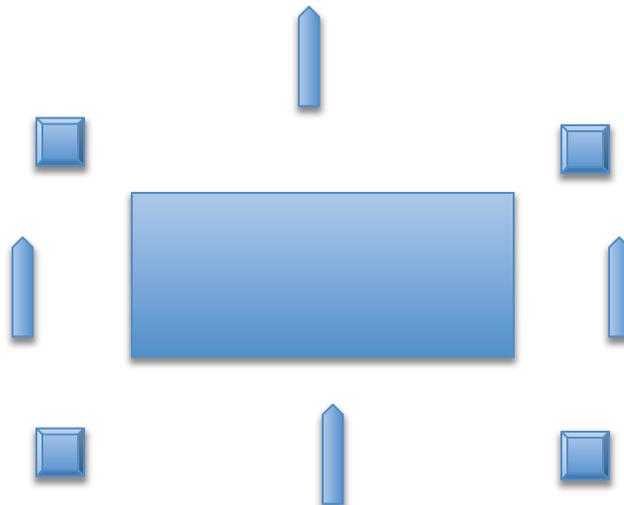
Disposición escénica

Hay 2 posibilidades para la disposición escénica:

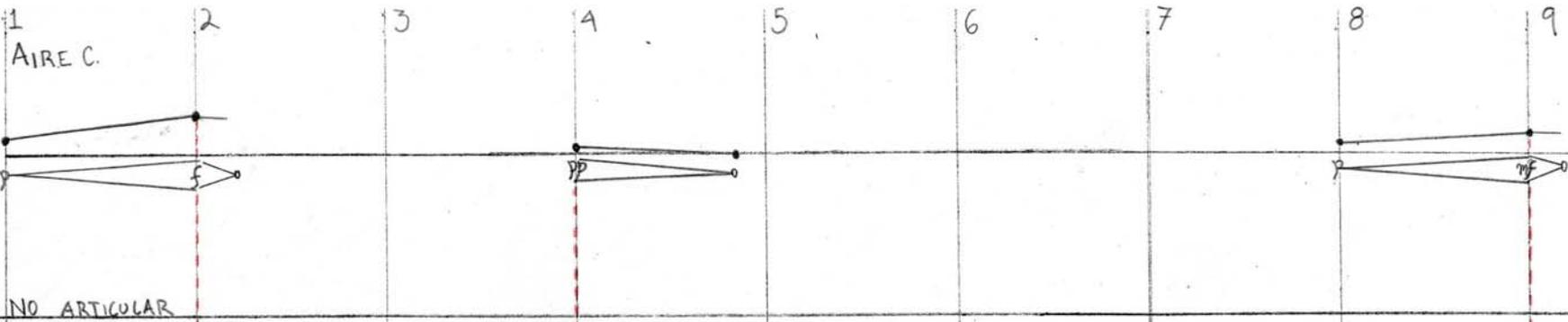
- a) Los 4 intérpretes al frente del recinto situados en media luna, frente a ellos se colocará una pantalla donde puede proyectarse un cronómetro y la partitura, o sólo el cronómetro. Las bocinas se situarán alrededor del público.



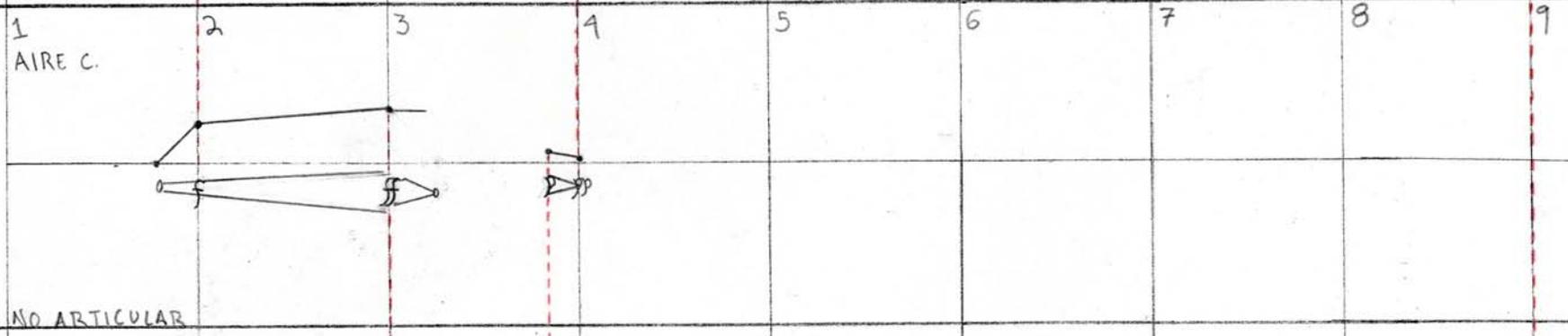
- b) Los intérpretes se situarán en 4 puntos equidistantes en forma de cruz y las bocinas se colocarán en cada esquina en torno al público. En este caso se necesitan 4 metrónomos sincronizados y una partitura para cada uno.



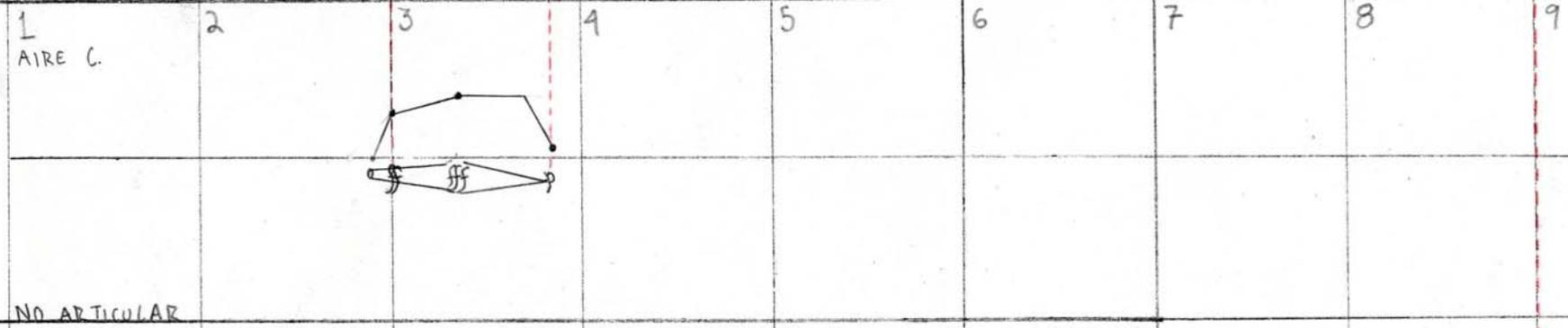
FLC
1



S.S.
2

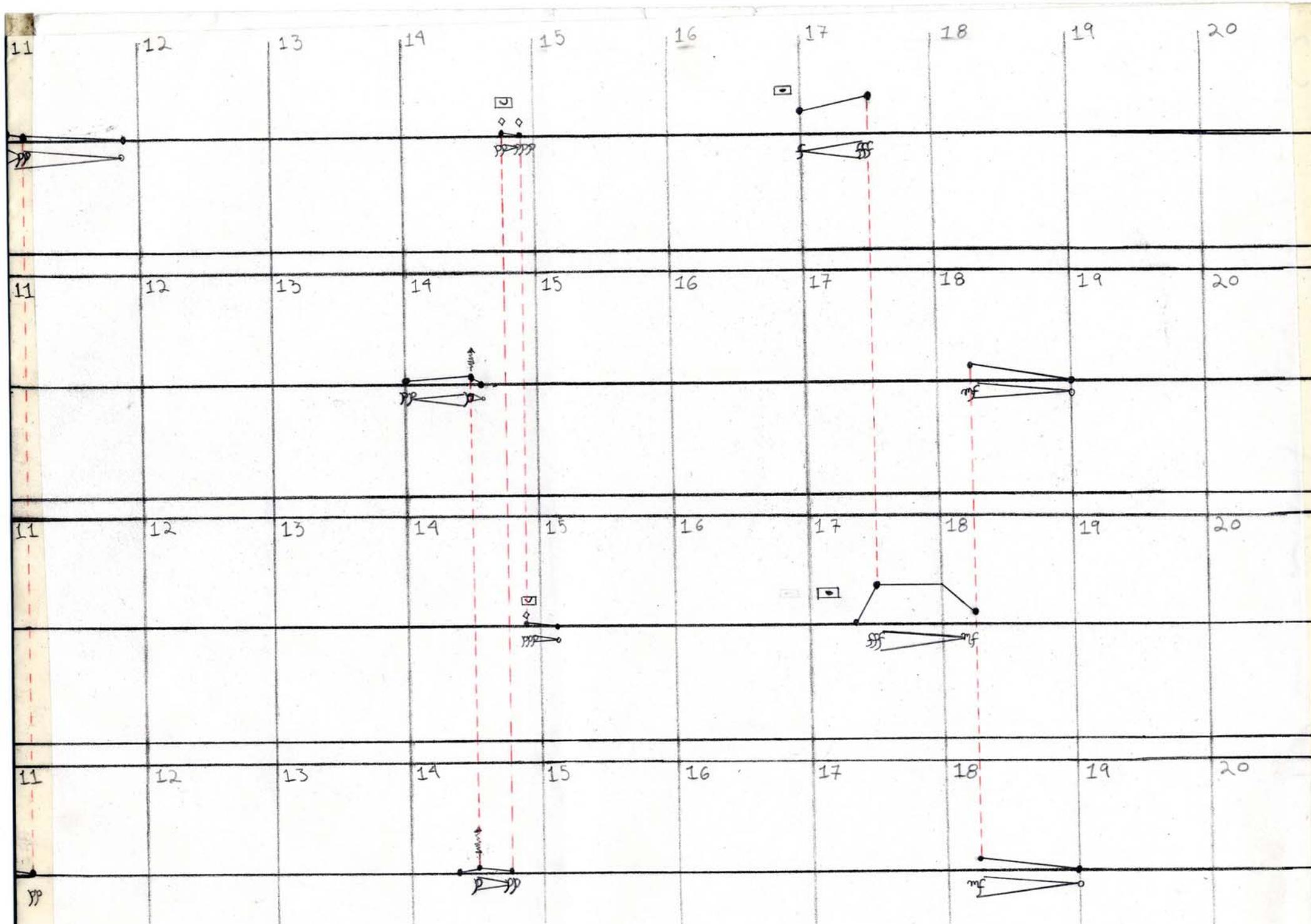


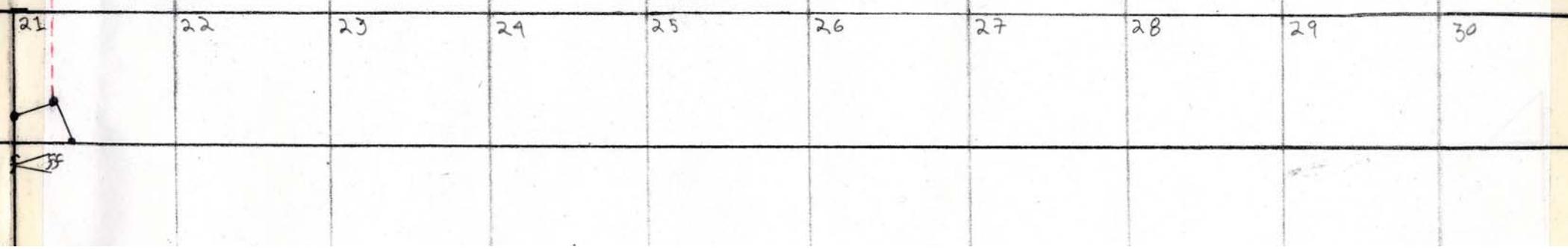
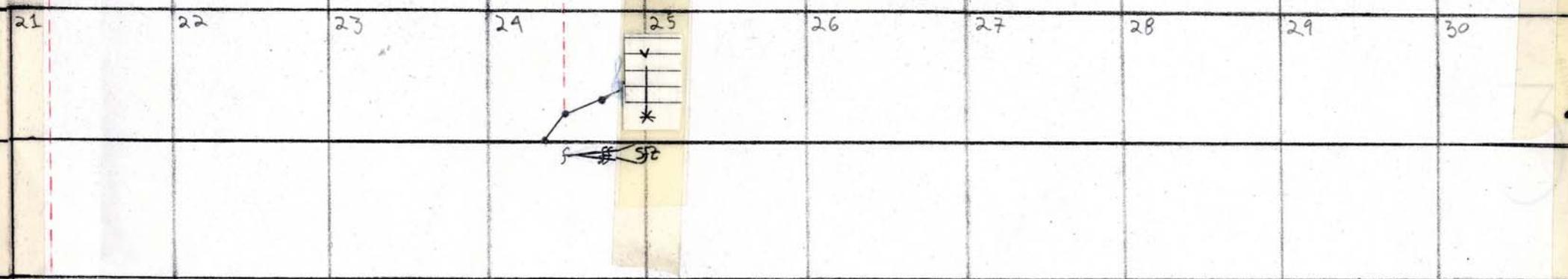
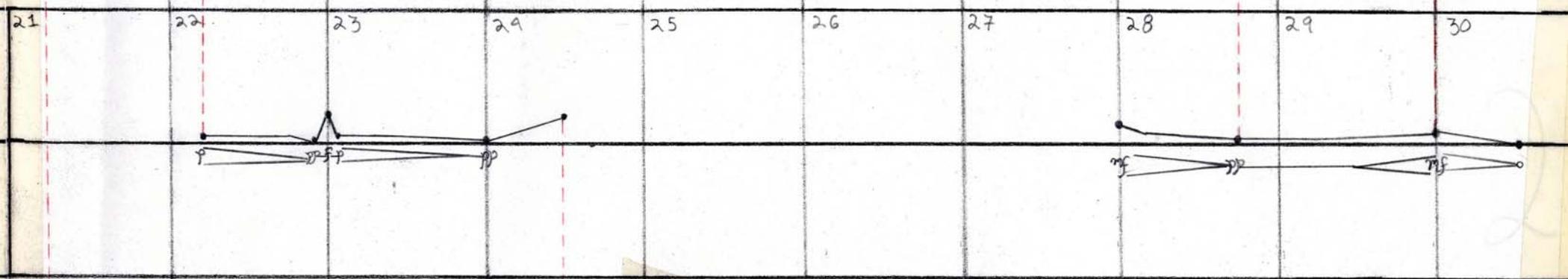
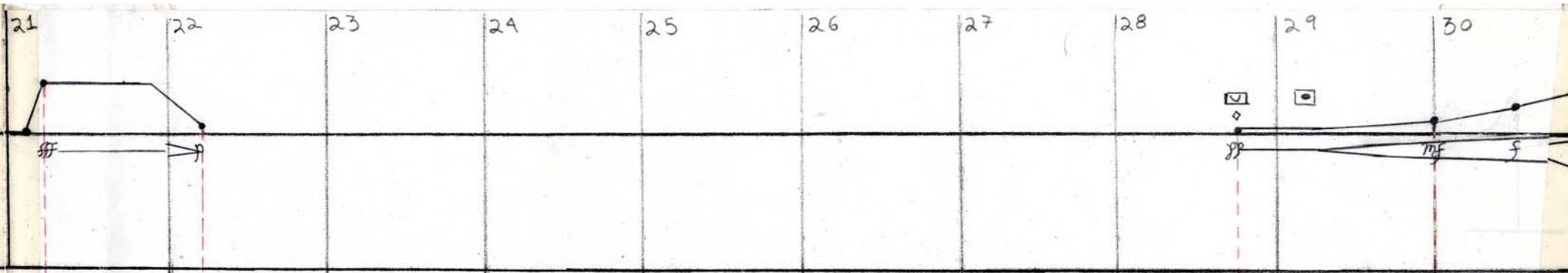
FLG
3

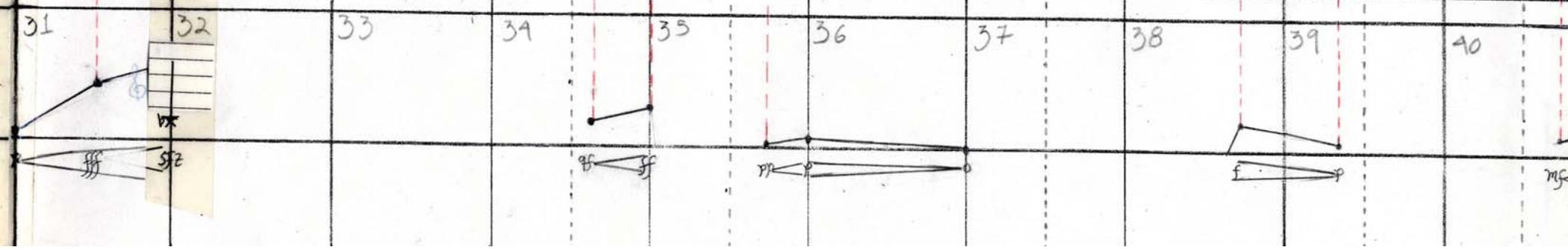
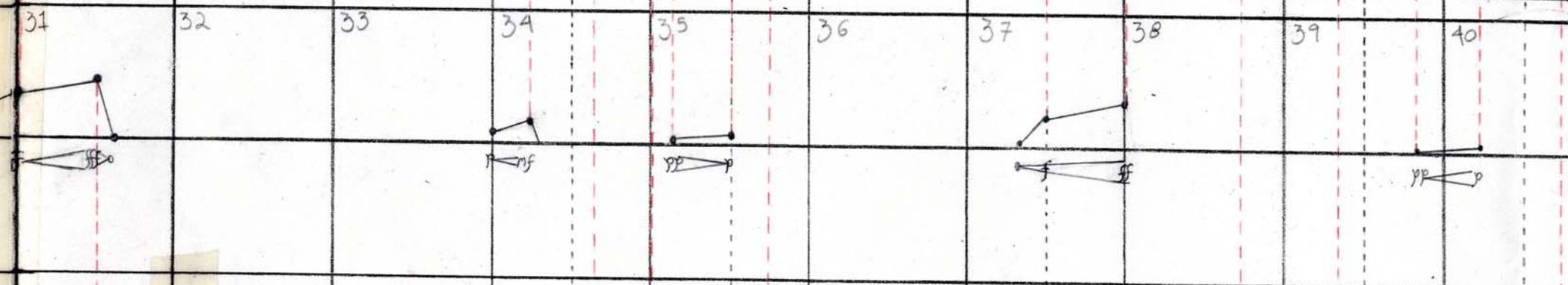
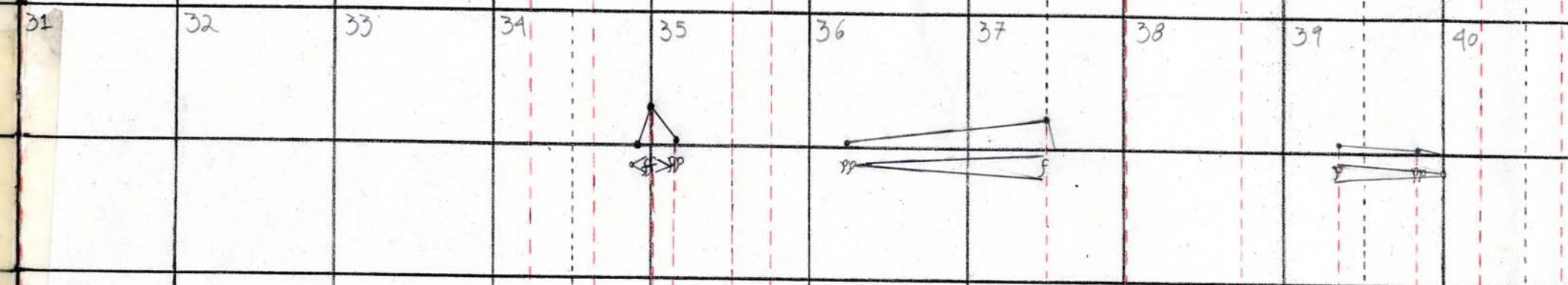
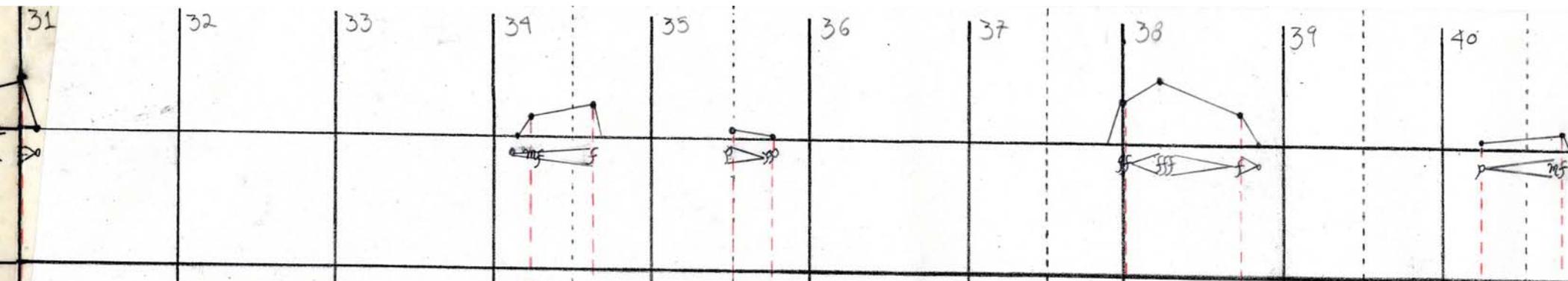


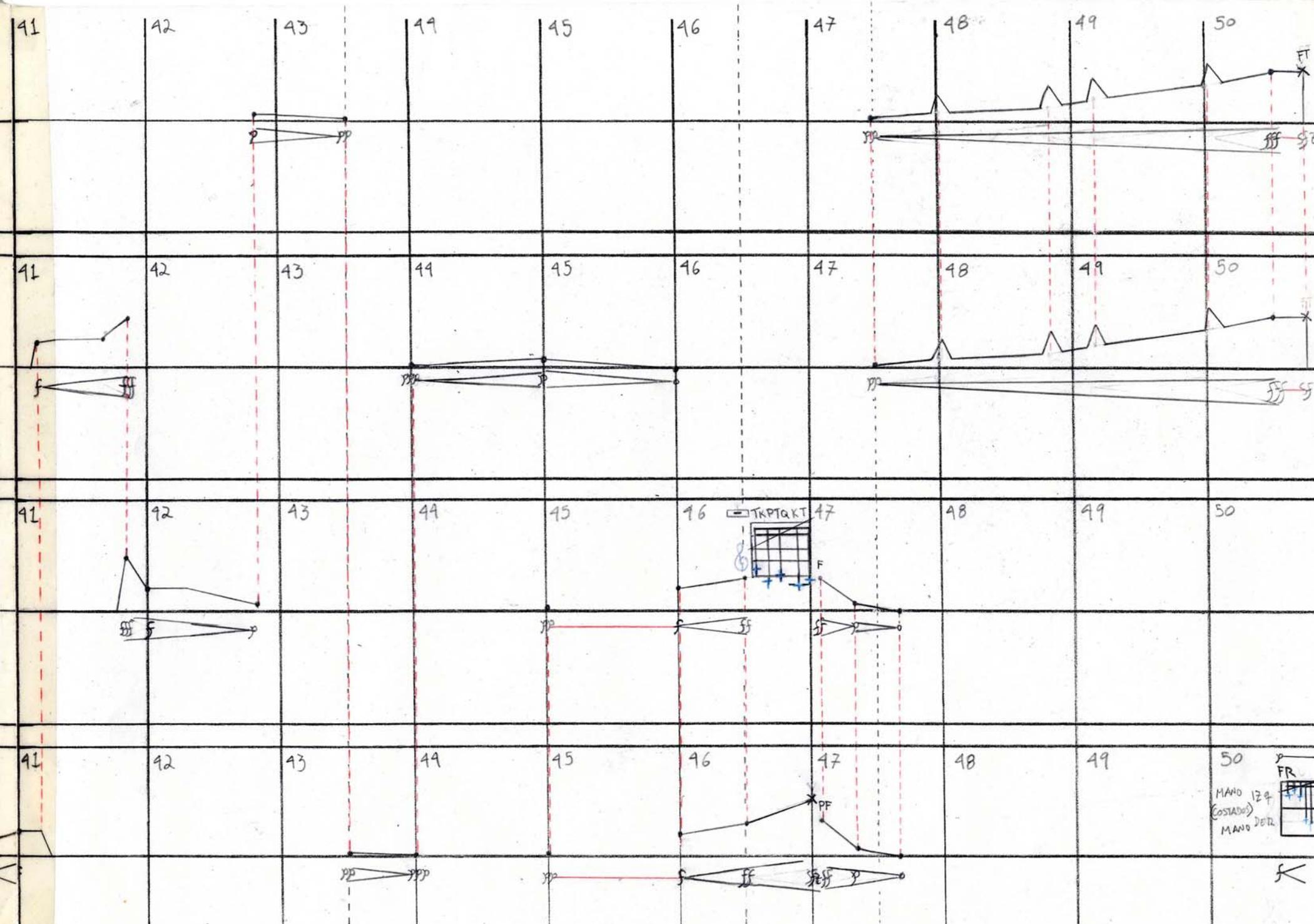
ST
4











41 42 43 44 45 46 47 48 49 50

p *pp* *pp* *ff* *sf*

41 42 43 44 45 46 47 48 49 50

f *pp* *pp* *ff* *sf*

41 42 43 44 45 46 47 48 49 50

f *pp* *pp* *ff* *sf* *p*

41 42 43 44 45 46 47 48 49 50

pp *pp* *pp* *ff* *sf* *p*

FR
MANO IZQ.
COSTADO
MANO DEX.



f

52 53 54 55 56 57 58 59 100"

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes a treble clef, a series of notes with stems, and dynamic markings such as *mf*, *ff*, and *f*. Above the staff, there are annotations: "Sin Aire" with a horizontal line, "ORD." with a vertical line, "FRU." with a horizontal line, and "AIRE" with a vertical line. A red horizontal line is drawn across the staff between measures 54 and 56.

51 52 53 54 55 56 57 58 59 100"

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes a treble clef, notes with stems, and dynamic markings such as *ff*. Above the staff, there are annotations: "AIRE" with a vertical line, "SFE" with a triangle, and "IKTKIKTKIK" with a series of notes. A red vertical dashed line is drawn between measures 52 and 53.

51 52 53 54 55 56 57 58 59 100"

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes a treble clef, notes with stems, and dynamic markings such as *ff*, *mf*, and *f*. Above the staff, there are annotations: "IKTPAKT" with a series of notes, "FRU." with a horizontal line, "Sin Aire" with a horizontal line, and "AIRE" with a horizontal line. A red horizontal line is drawn across the staff between measures 52 and 56.

51 52 53 54 55 56 57 58 59 100"

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes a treble clef, notes with stems, and dynamic markings such as *pp*. Above the staff, there are annotations: "SUD." with a horizontal line, "ORD." with a vertical line, "GROWL" with a horizontal line, and "SIN" with a horizontal line. A red horizontal line is drawn across the staff between measures 52 and 56.

1|03"

1|04"

1|05"

1|06"

1|07"

1|08"

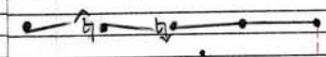
1|09"

1|10"

1|11"

1|12"

ORD TR



f



1|03"

1|04"

1|05"

1|06"

1|07"

1|08"

1|09"

1|10"

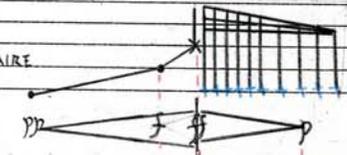
1|11"

1|12"



AIRE

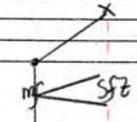
pp



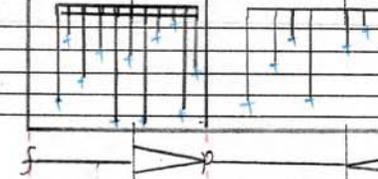
AIRE

mf

sfz



TODAS LAS LLAVES



1|03"

1|04"

1|05"

1|06"

1|07"

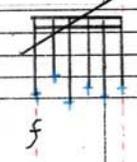
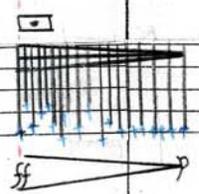
1|08"

1|09"

1|10"

1|11"

1|12"



1|03"

1|04"

1|05"

1|06"

1|07"

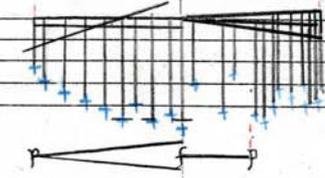
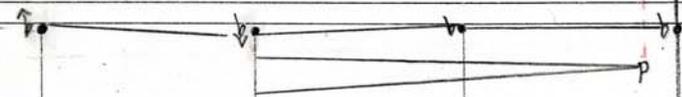
1|08"

1|09"

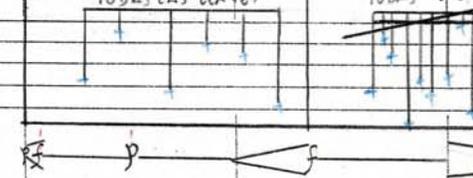
1|10"

1|11"

1|12"



TODAS LAS LLAVES



113 114 115 116 117 118 119 120 121 122

AIRE

Musical staff showing notes and dynamics. Dynamics include *mf*, *f*, and *ff*. There is a small graphic of a building or structure above the staff between measures 117 and 118.

113 114 115 116 117 118 119 120 121 122

COSTADOS I
TODAS LAS LLAVES
ARTICULAR

Musical staff with notes and dynamics. Dynamics include *p*, *ff*, *f*, *p*, *f*, *p*, *f*, *p*, and *f*. There are blue vertical lines under the notes.

113 114 115 116 117 118 119 120 121 122

A.C.

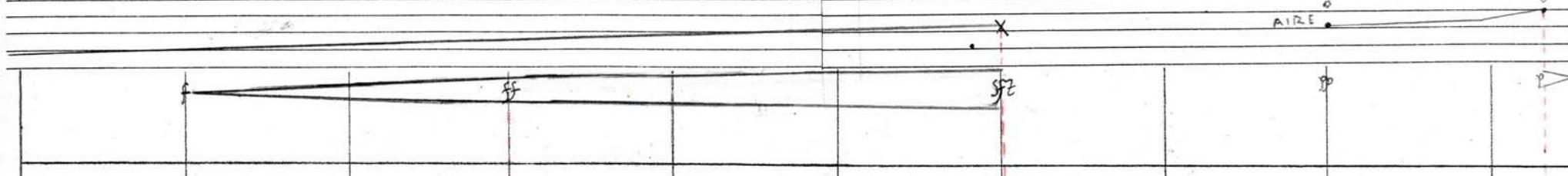
Musical staff with notes and dynamics. Dynamics include *mf*, *p*, *mf*, *f*, *ff*, and *f*. There is a box labeled "AIRE" above the staff between measures 115 and 116. A large graphic of a building or structure is present above the staff from measure 119 to 122.

113 114 115 116 117 118 119 120 121 122

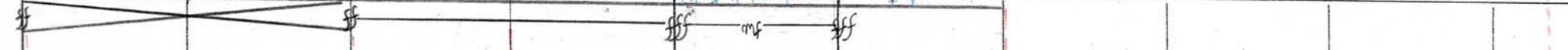
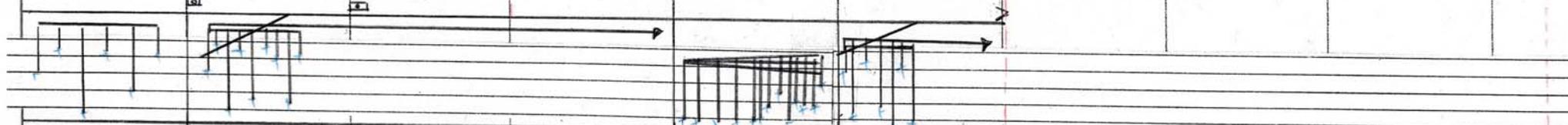
COSTADOS I
TODAS LAS LLAVES
ARTICULAR

Musical staff with notes and dynamics. Dynamics include *f*, *ff*, *p*, *f*, *p*, *f*, *p*, and *f*. There are blue vertical lines under the notes.

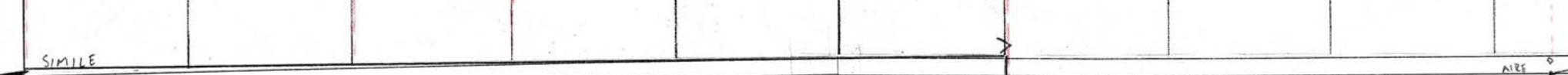
1|24 1|25" 1|26" 1|27" 1|28" 1|29" 1|30" 1|31" 1|32" 1|33"



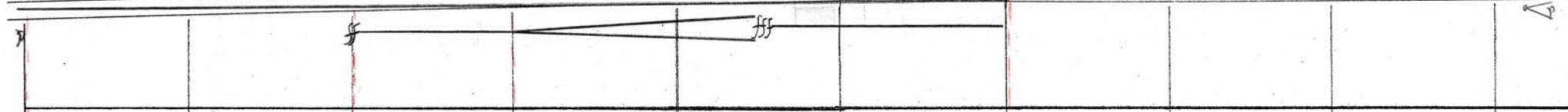
1|24 1|25" 1|26" 1|27" 1|28" 1|29" 1|30" 1|31" 1|32" 1|33"



1|24 1|25" 1|26" 1|27" 1|28" 1|29" 1|30" 1|31" 1|32" 1|33"



ARTICULACIÓN CONSTANTE



1|24 1|25" 1|26" 1|27" 1|28" 1|29" 1|30" 1|31" 1|32" 1|33"



1|35" 1|36" 1|37" 1|38" 1|39" 1|40" 1|41" 1|42" 1|43"

mf ff

ORD.

1|35" 1|36" 1|37" 1|38" 1|39" 1|40" 1|41" 1|42" 1|43"

1|35" 1|36" 1|37" 1|38" 1|39" 1|40" 1|41" 1|42" 1|43"

f ff fff

AIRE

ORD. TR

1|35" 1|36" 1|37" 1|38" 1|39" 1|40" 1|41" 1|42" 1|43"

1|35" 1|36" 1|37" 1|38" 1|39" 1|40" 1|41" 1|42" 1|43"

ORD. *ff*

1|35" 1|36" 1|37" 1|38" 1|39" 1|40" 1|41" 1|42" 1|43"

#x *ff*

1|35" 1|36" 1|37" 1|38" 1|39" 1|40" 1|41" 1|42" 1|43"

AIRE *ff* sfz *fff*

ORD. TR

1|35" 1|36" 1|37" 1|38" 1|39" 1|40" 1|41" 1|42" 1|43"

f

45" 1 46" 1 47 1 48" 1 49" 1 50" 1 51" 1 52" 1 53" 1 54"

AFIKSVZKEVA
TSVKFSZAKES
SSTWSTKEST
KTPKSPQAS

TR

A.C.

AT
QTKTPS
KTRAPSKPK

1 46" 1 47" 1 48" 1 49" 1 50" 1 51" 1 52" 1 53" 1 54"

Agresivo

Growl

1 46" 1 47 1 48 1 49 1 50" 1 51" 1 52" 1 53" 1 54 "

A.C.

FRU.

Growl

The image shows a handwritten musical score on a grid background. It consists of several staves. The top staff has a box containing the text 'AFIKSVZKEVA TSVKFSZAKES SSTWSTKEST KTPKSPQAS'. Below this, there are various musical notations including notes, rests, and dynamic markings such as 'f', 'ff', 'p', 'mf', and 'fz'. There are also performance instructions like 'TR', 'A.C.', 'Agresivo', and 'Growl'. The score is divided into measures by vertical lines, with time markers at the top and bottom of the grid. The notation is somewhat abstract and appears to be a form of musical shorthand or a specific dialect of musical notation.

157 158 159 200" 201" 202" 203" 204" 205"

QNTKPFKTRFTPFKSTAKCA
 RFTPLKTCSSKSIDSKACKEFTCT
 ASTPCKQTKRSKQRTFFKRSKS
 KTRFKTPKSPQPKF SK QSSICKPA

56" 157" 158" 159" 200" 201" 202" 203" 204 205"

56" 157" 158" 159" 200" 201" 202" 203 204" 205"

ORD. Vib.

56 157" 158" 159" 200" 201" 202" 203" 204" 205"

TKSKTQKPTISS K QSSKTRKSEKTSKTKA

207 208 209 210 211 212 213 214 215 216

pp mf f

REGPRPCPARR PHLPKQAS RKT TAKKTQTKFKRQPA
 PKKPTQ QKSQESPC KQKTEKAT SFK FQPKATKTVRJKSPVQIKPQPTATCKSP
 KTKRSTKFC TKSFKTKFS TKSPFKTRKQPERFKFR RPTKPKTK FQCQIKTEFRASVTSQIL QSAFSTRKAKSPSRPKRS

207 208 209 210 211 212 213 214 215 216

mf f

207 208 209 210 211 212 213 214 215 216

ORD. vib.

f

207 208 209 210 211 212 213 214 215 216

>>>>

COSTADOS I

TODAS LAS LLAVES

p mf f

2 | 52 2 | 53 2 | 54 2 | 55 2 | 56 2 | 57 2 | 58 2 | 59 3 | 00

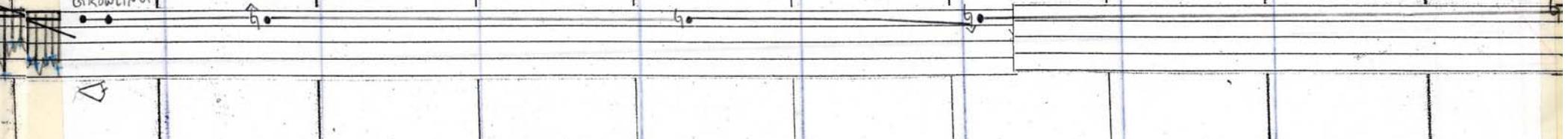
2 | 52 2 | 53 2 | 54 2 | 55 2 | 56 2 | 57 2 | 58 2 | 59 3 | 00

GROWLING

La MAS A GUIL POSSIBLE

2 | 52 2 | 53 2 | 54 2 | 55 2 | 56 2 | 57 2 | 58 2 | 59 3 | 00

GROWLING



00"

3 02 3 03 3 04 3 05 .. 3 06 3 07 3 08 3 09 3

00"

3 02 3 03 3 04 3 05 3 06 3 07 3 08 3 09 3

ABRUPTO Y VIOLENTO

00"

3 02 3 03 3 04 3 05 3 06 3 07 3 08 3 09 3

tr

00"

3 02 3 03 3 04 3 05 3 06 3 07 3 08 3 09 3

tr

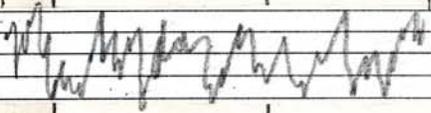
Handwritten musical score for the first system, measures 3|12 to 3|20. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The notes are mostly whole notes. A blue scribbled-out section is present between measures 3|17 and 3|18. Dynamic markings include *f*, *ff*, and *fff*. A *TR* (trill) marking is above the first note of measure 3|17. A *GRROWLING* marking is below the notes in measure 3|18. The system concludes with a double bar line.

Handwritten musical score for the second system, measures 3|12 to 3|20. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The notes are mostly whole notes. A blue scribbled-out section is present between measures 3|17 and 3|18. Dynamic markings include *f*, *ff*, and *fff*. A *GRROWLING* marking is below the notes in measure 3|18. The system concludes with a double bar line.

Handwritten musical score for the third system, measures 3|12 to 3|20. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The notes are mostly whole notes. A blue scribbled-out section is present between measures 3|17 and 3|18. Dynamic markings include *f*, *ff*, and *fff*. A *TR* (trill) marking is above the first note of measure 3|17. A *GRROWLING* marking is below the notes in measure 3|18. The system concludes with a double bar line.

Handwritten musical score for the fourth system, measures 3|12 to 3|20. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The notes are mostly whole notes. A blue scribbled-out section is present between measures 3|17 and 3|18. Dynamic markings include *f*, *ff*, and *fff*. A *GRROWLING* marking is below the notes in measure 3|18. The system concludes with a double bar line.

ABRUPTO Y VIOLENTO



Handwritten musical score on a grid of staves, featuring a yellowed section and various musical notations.

The score is organized into four systems, each with a top staff and a bottom staff. The top staff of each system contains a sequence of measures labeled 3|22 through 3|30. The bottom staff of each system contains a sequence of measures labeled 3|22 through 3|30. A vertical red dashed line is drawn through the score, passing through the 3|26 measure of each system.

Key features of the score include:

- Yellowed Section:** A large yellowed area covers the top half of the page, obscuring the original notation in the first two systems.
- Musical Notations:**
 - Dynamic Markings:** *ff* (fortissimo) is written at the beginning of the first and third systems, and *fff* (fortississimo) is written at the beginning of the second and fourth systems.
 - Articulation:** *h h h h h* is written above the top staff of the first and third systems, and *s h h h h* is written above the top staff of the second and fourth systems.
 - Accents:** A small circle with a dot above it is placed above the top staff of the first and third systems.
 - Phrasing:** A double bar line with a fermata-like shape is present at the end of the first and third systems.
- Other Markings:** The word "GROWL" is written below the bottom staff of the second and fourth systems.

CORRESPONDENCIAS

(VLN,VLA,VC,CB,4 BAILARINES)

TANIA RUBIO

2013

**“ESTA COMPOSICIÓN, SE REALIZÓ CON APOYO DEL FONDO NACIONAL PARA
LA CULTURA Y LAS ARTES A TRAVÉS DEL PROGRAMA RESIDENCIAS
ARTÍSTICAS 2012 - 2013”.**

INDICACIONES GENERALES

Músicos: Pensar en movimiento, distancia, espacio y tiempo para trabajar el sonido.

Bailarines: Pensar en sonido, e imágenes para trabajar la danza.

Lo que los ojos ven debe afectar al oído, lo que los oídos escuchan debe afectar a la vista, se "corresponden unos a otros"

La música y la danza deben trabajarse como un tabique sonoro, en el cual cada movimiento y sonido son un proceso constructivo de una gran masa sonora, cada pieza es elemental para la construcción final: el monstruo "Automatón".

"Indago sobre las correspondencias que mantiene la música con el sufrimiento sonoro" Pascal Quignard

*Algunos textos que contiene la partitura en la sección de los bailarines son extraídos del libro "Odio a la música" de Pascal Quignard

INSTRUCCIONES PARA LOS BAILARINES

1. La danza obedece a una estructura musical, los bailarines son parte del ensamble sonoro.
2. La obra aborda el absurdo y lo grotesco de la sociedad moderna, el cuerpo debe reflejarlo en sus acciones corpóreas.
3. Los movimientos deben realizarse dentro de 1 tarima o dirigirse hacia ella.
4. Los movimientos son acciones que corresponden a un concepto y a un sonido, son una consecuencia, no una causa, por lo tanto no deben generarse movimientos estilizados, o "dancísticos", el cuerpo es libre , no obedece a una danza, el cuerpo genera su propia danza desde una necesidad interior. Los movimientos corporales son una consecuencia de una acción interna.
5. La danza no es entretenimiento para el público, los movimientos no intentan agradar, embellecer o sosegar al ojo que mira.
6. Los bailarines deben construir un monstruo en el transcurso de la obra, y darle vida con sus movimientos.

INSTRUCCIONES PARA LOS MÚSICOS

1. La música pertenece a una estructura cuyo proceso de construcción abarca lo sonoro, visual y espacial.
2. Los movimientos de los músicos son parte de la danza, cada sección de la obra requiere un carácter particular.
3. Los músicos le dan vida al monstruo, cada sonido es la voz del Automatón.
4. Cada intérprete tiene un set con:
 - Su instrumento particular (vln,vla,vc o cb)con atril y luz de atril.
 - 1 Tarima individual con atril y luz de atril.
 - Una cama o tripie diseñado para cargar el instrumento de manera horizontal de tal forma que se sostenga sin caerse y el intérprete pueda tener libres ambas manos. Colocar al frente un atril con luz de atril.
 - 2 Arcos: a)Tensión Extrema, b)Sin Tensión
 - Juego de crines sueltos
 - 1 metrónomo conectado a 1 patch.
El set debe estar necesariamente amplificado.
5. La compositora sugiere que la obra se realice con un director.

NOTACIÓN MUSICAL

1. Las alturas están escritas con números.
Cada número entero es equivalente a un tono entero.

Ejemplo:

0 = Cuerda al Aire
1= a e b f Violín
 d a e b Viola
 d a e b Violoncello
 f b e a Contrabajo

2. Cada tono entero se subdivide en 5 partes:

Quintos de tono ascendentes y descendentes.

Ejemplo:

˘5 Quintos de tono ascendentes.

1 ... Quintos de tono descendentes.

3. Presión:

S.P. = Sin Presión
- P. = Poca Presión
+ P. = Mayor presión
X.P. = Presión Extrema
P.N. = Presión Normal

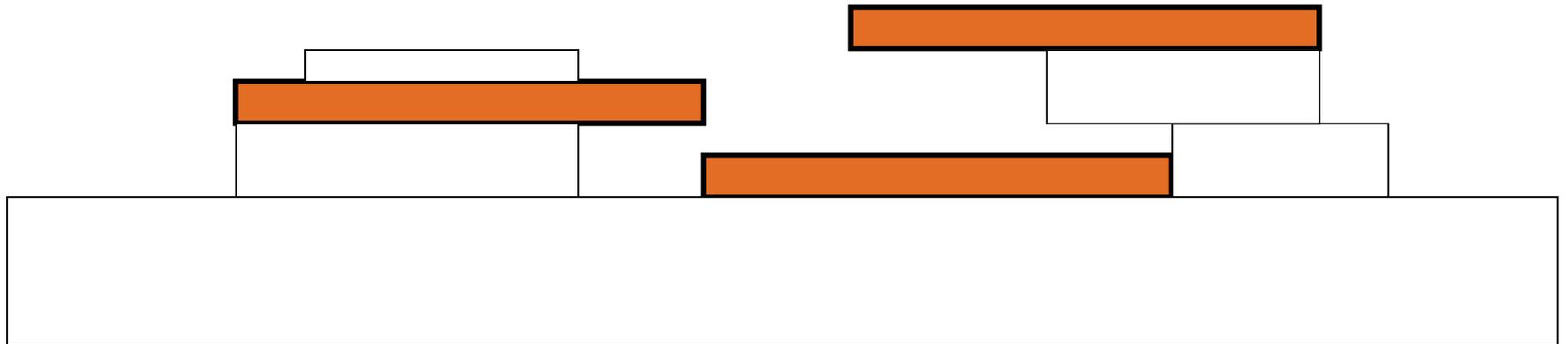
3. Arco:

S.T. = Sin Tensión.
X.T. = Tensión Extrema

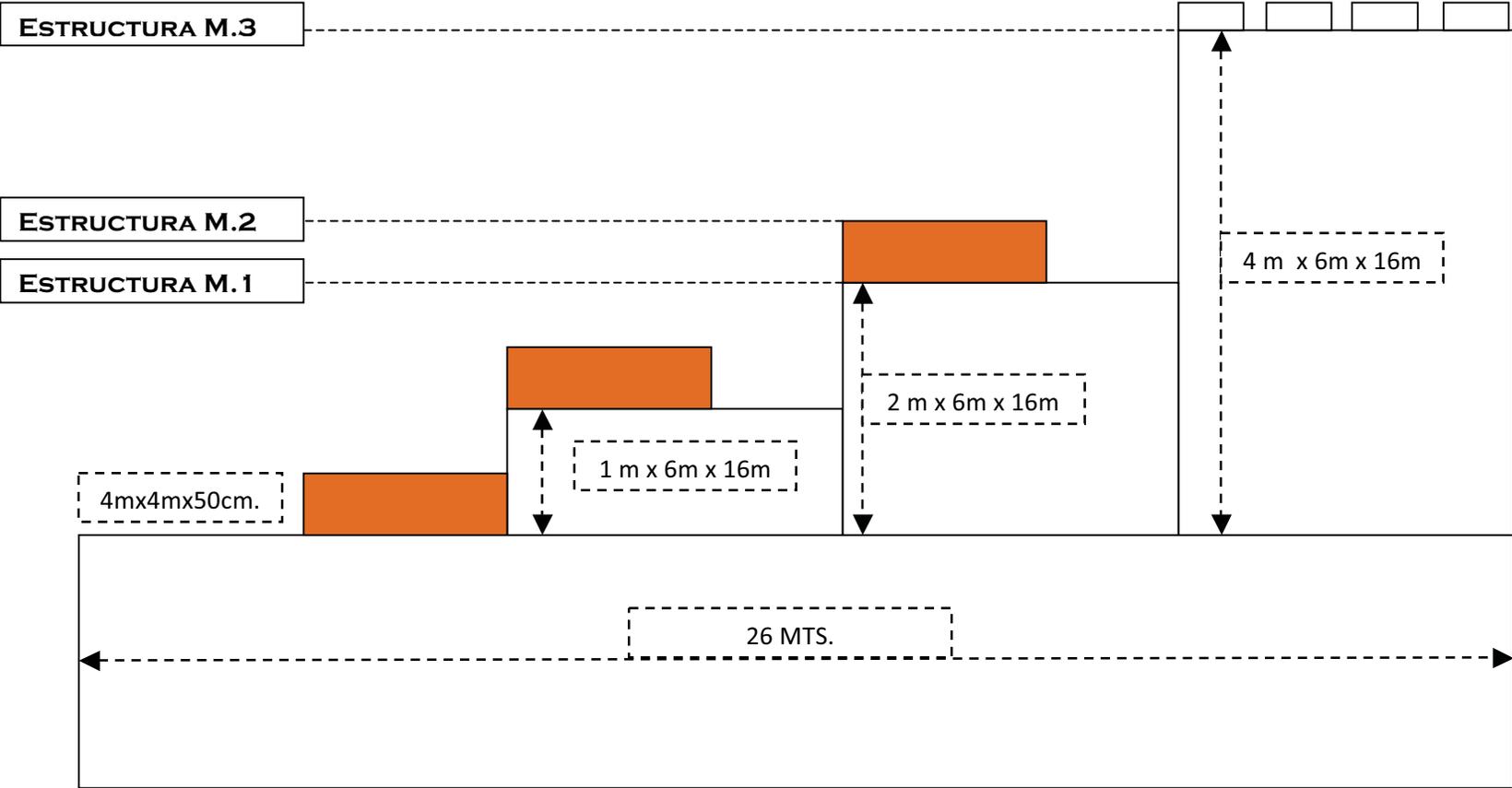
CONSTRUCCIÓN DEL ESCENARIO

- Superposición de tarimas a lo largo y ancho del escenario.
- Dividir el escenario en 4 partes (del proscenio al fondo) por 3 grandes tarimas o plataformas rectangulares, creando 4 niveles distintos de profundidad y altura.
- Sobre cada nivel debe colocarse una tarima de acuerdo al mapa de dimensiones.

ESTRUCTURA ESCÉNICA (FRONTAL)



DIMENSIONES ESTRUCTURA ESCÉNICA



ESCENARIO 16 A 20m X 26m

VIOLIN



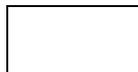
VIOLONCELO



CONTRABAJO



VIOLA



I.

Maquínico Plastíferono

III.

Maquínico Aerófono

II.

Maquínico Terráfono

I. MAQUÍNICOS PLASTÍFONOS

Comprar, envolver, empaquetar, embolsar, desechar,
Comprar, envolver, empaquetar, embolsar, desechar...

I.

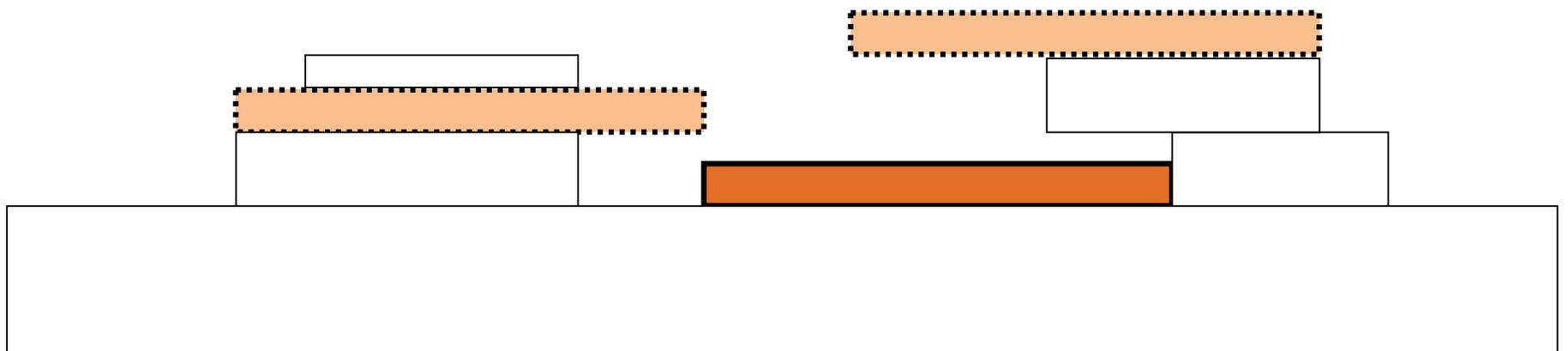
MATERIALES BAILARINES

1. Cinta Adhesiva y papel film.
2. Bolsas de Plástico.
3. Botellas de Plástico.
4. Unicel.

MATERIALES CUARTETO DE CUERDAS

1. 2 Arcos con mucha brea:
Arco I - Muy tenso
Arco II - Sin Tensión
2. Crines sueltos.
3. Un soporte para detener el instrumento recostado de manera horizontal sin que éste se mueva o se caiga, es necesario tener ambas manos libres.

ESTRUCTURA ESCÉNICA 1



TARIMA 2 – PLATAFORMA 1

Bailarines: Construir la parte central del "Automatón" con desechos plásticos y darle vida.

Músicos: Interactuar con los bailarines, son las entrañas sonoras del "Automatón"

Grave con Forza

Handwritten musical score for four staves: VLN (Violin I), Vln (Violin II), VC (Viola), and CB (Cello). The score is divided into three measures by vertical dashed lines at 12" and 22".

Staff VLN: Includes parts for Alto, Tostera, Sol. Tost. and Sol. Tost. with fingerings I-IV. Dynamics include sfz, sfz-75, and XP.

Staff Vln: Includes parts for Alto, Tostera, Sol. Tost. and Sol. Tost. with fingerings I-IV. Dynamics include sfz, sfz-75, and XP.

Staff VC: Includes parts for Alto, Tostera, Sol. Tost. and Sol. Tost. with fingerings I-IV. Dynamics include sfz, sfz-75, and XP.

Staff CB: Includes parts for Alto, Tostera, Sol. Tost. and Sol. Tost. with fingerings I-IV. Dynamics include sfz and XP.

"Sustrair el oido ajen a las Ruidas de nuestro Cuerpo"

OFF	ON	OFF
Plataforma 1		
"Plástico"	10"	
	Rugoso y aspero	

Bolsas y Botellas de Plástico



Encerrada completamente a oscuras,
 No sé dónde me encuentro
 No me puedo mover,
 Intento salir pero me siento más y más atrapada

Intento gritar y no puedo
 Estoy ciega, muda y sorda
 Lo único q' percibo son sonidos
 tan rápidos y rugosos q' apriman
 mis entrañas

ON
Mis
Cruje
Ideas

Caracas
Cuerpo
EMBALSAR

Sueños
Cruje
IDEAS

Graya
Plástico
Sueños

Carvello
Crujen
ENVUELTO

Mis
Cruje

1'49"

2'06"

	(Dietro il dito)	Capotasto Aldito (7)
		Senza Pressione 7
		7
		7
	Arco "B" - Senza Tensione	
	(Dietro il dito)	S.P. Capotasto Aldito (7)
		Senza Pressione 7
		7
		7
	Arco "B" - Senza Tensione	
	(Dietro il dito)	S.P. Capotasto Aldito (7)
		Senza Pressione 7
		7
		7
	Arco "B" - Senza Tensione	
	(Dietro il dito)	S.P. Capotasto Aldito (7)
		Senza Pressione 7
		7
		7
	Arco "B" - Senza Tensione	
	(Dietro il dito)	S.P. Capotasto Aldito (7)
		Senza Pressione 7
		7
		7
	Arco "B" - Senza Tensione	
		S.P.

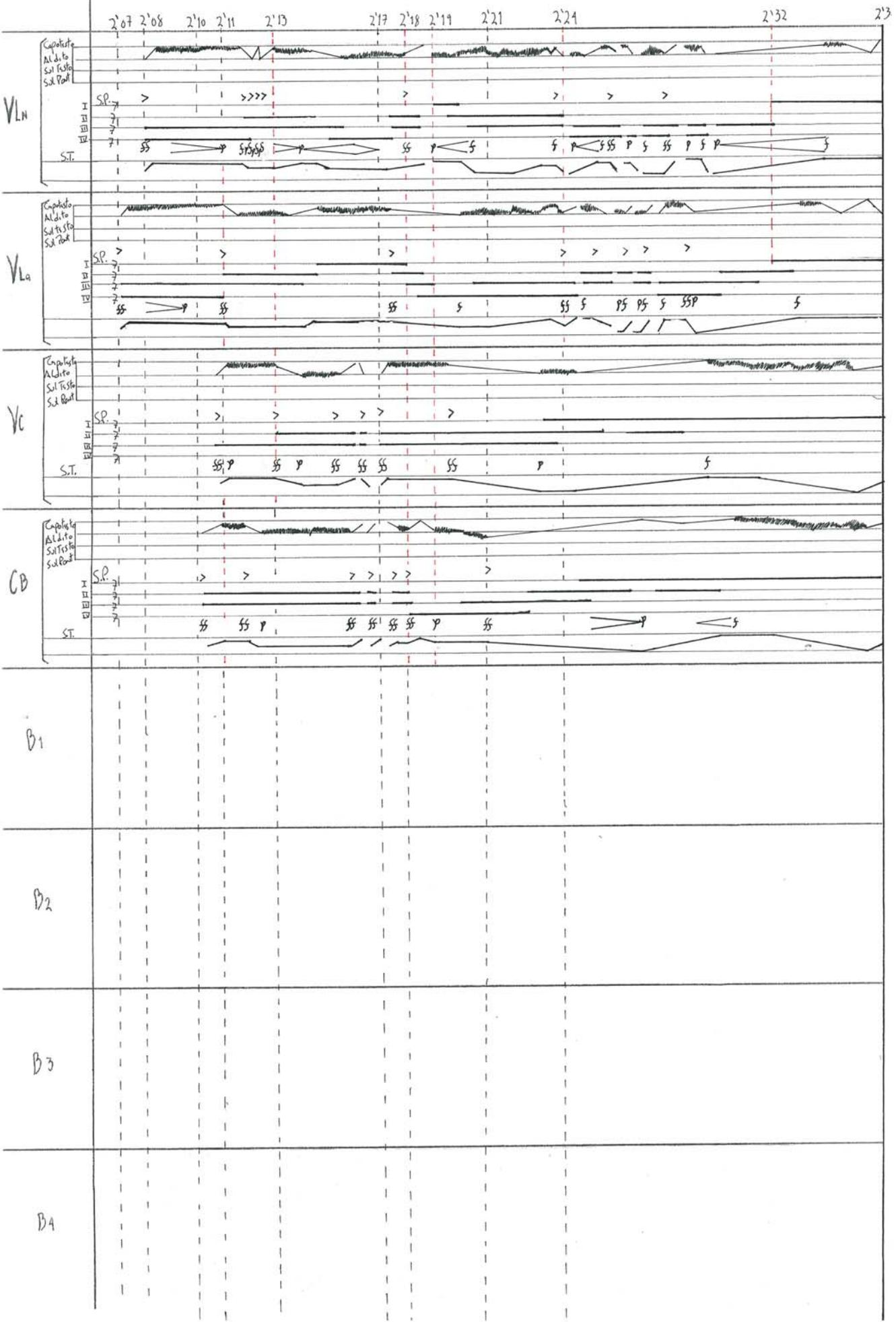
ON

OFF

22"

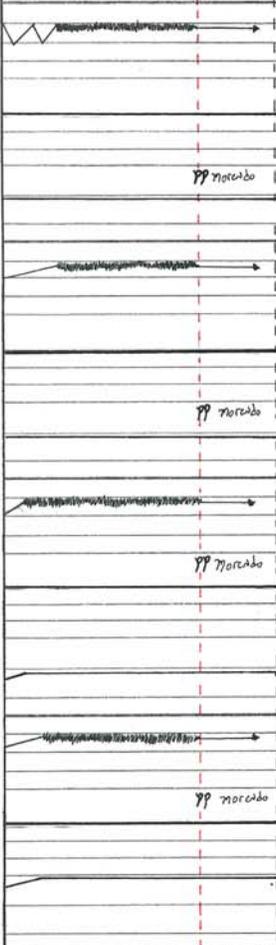
HACER SONAR Lo que NADIE ESCUCHA!

Creo logré desprenderme, pero la "cosa" tonó forma...
 Tonó la mía,
 y Yo
 Ya no estoy aquí, este No soy Yo.



236

241



pp morado

pp morado

pp morado

pp morado

ON

36"

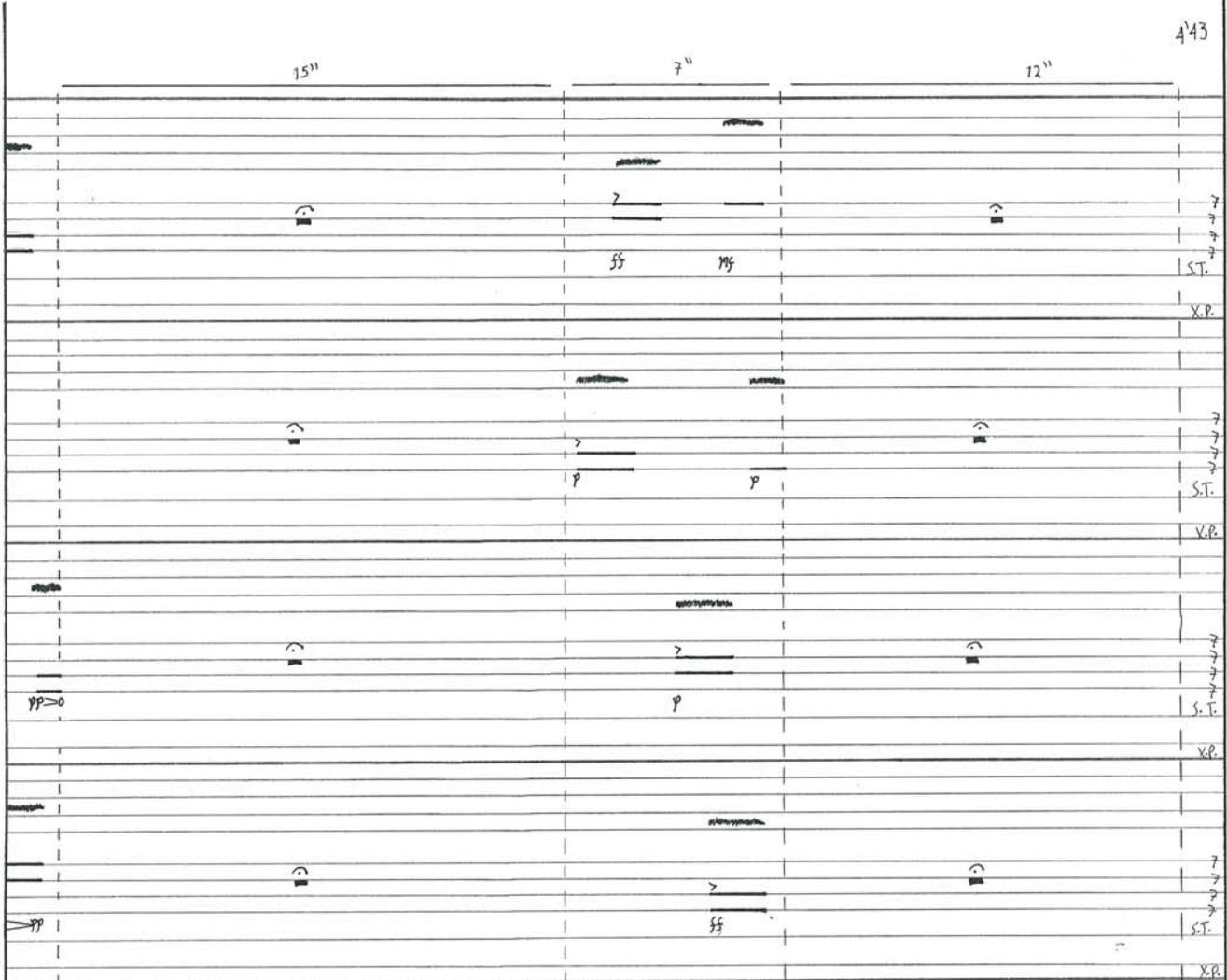
Unicel



Después de tanto tiempo en la misma postura, mis nervios están atropellados.
 Soy un pedazo de carne en descomposición sepultado en un paquete de unicel.
 Desearía ser comido o estar vivo, pero estoy atropellado es una exaltación.
 Escucho las presiones de mi cuerpo reaccionando descompensadamente.
 Buscando un sonido de libertad.

No sé si duele más,
 el vacío que contengo
 o la exaltación que me contiene.

	5"	5"	6"	6"	15"
Capofesto Al di To Sul Tosto Sul Post					
VLN					
S.T. Colgado Spazzolare					
Scenpe X.P.					
Capofesto Al di To Sul Tosto Sul Post					
VLn					
S.T. Colgado Spazzolare					
Scenpe X.P.					
Capofesto Al di To Sul Tosto Sul Post					
Vc					
S.T. Colgado Spazzolare					
Scenpe X.P.					
Capofesto Al di To Sul Tosto Sul Post					
CB					
S.T. Colgado Spazzolare					
Scenpe X.P.					
	OFF	ON	OFF	ON	OFF
		5"		6"	
		Cada dia estoy mas poderoso...		poco a poco comienza roarme los guscos.	

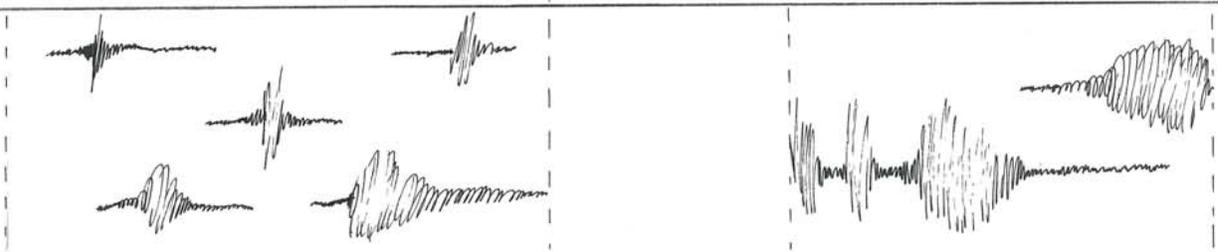


ON OFF ON

15" 12"



Labels: Lorus, Masus, ne, Circoneo



5'12

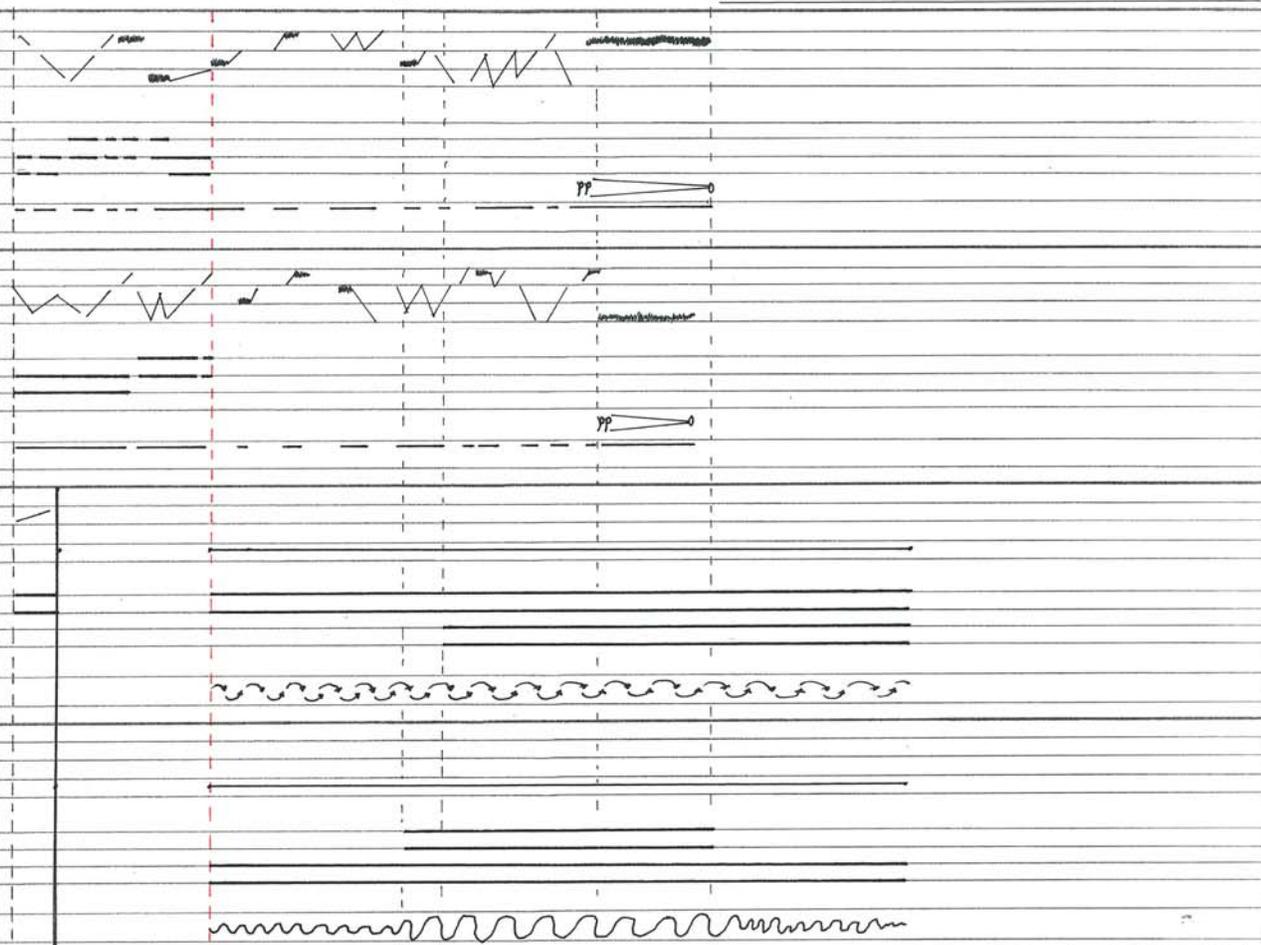
5'17

5'22 5'23

5'27

5'30

14"



OFF

ON

14"

Papel
Film

Envolver a los
Manguitos
de Plástico
Sellar la Manguitos

Cap. teste
Testem
ni Borda
sul Teste
sul Pavt

VLN

7" 5" 5" 5" 10"

Cap. teste
Testem
ni Borda
sul Teste
sul Pavt

VLn

13V

Cap. teste
Testem
ni Borda
sul Teste
sul Pavt

Vc

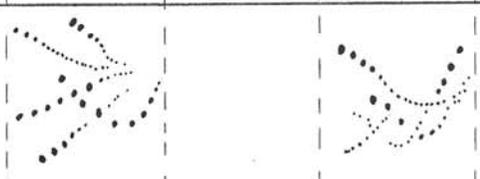
Cap. teste
Testem
ni Borda
sul Teste
sul Pavt

CB

01 ON OFF ON OFF

5" 5"

Cinta
Adhesiva



Handwritten musical notation on five staves. The notation consists of rhythmic patterns of vertical lines and beams, often with slanted stems, suggesting a specific performance technique. Dynamic markings 'ff' (fortissimo) and 'sf' (sforzando) are present at the beginning of several staves. The notation is organized into measures by vertical dashed lines.

ION

De B₀

TAPAR

UNA

LLAGA

QUE

SE

EXPANDE

DISIMULAR

UNA

DESNÜDEZ

QUE

AVERGUENZA

Handwritten text and musical notation on a staff. The text includes the words 'TAPAR', 'UNA LLAGA QUE SE EXPANDE', 'DISIMULAR UNA DESNÜDEZ QUE', and 'AVERGUENZA'. Dotted lines and dots are drawn across the staff, likely representing a melodic line or a specific rhythmic pattern corresponding to the text. The word 'EXPANDE' is written in a larger, more prominent font.

II. MAQUÍNICOS TERRÁFONOS

La Música y las danzas de la tierra.
La Medición del tiempo, la observación y los cálculos precisos se
han desfasado de la ciencia moderna.
La máquina camina sola, destruye todo a su paso.

II.

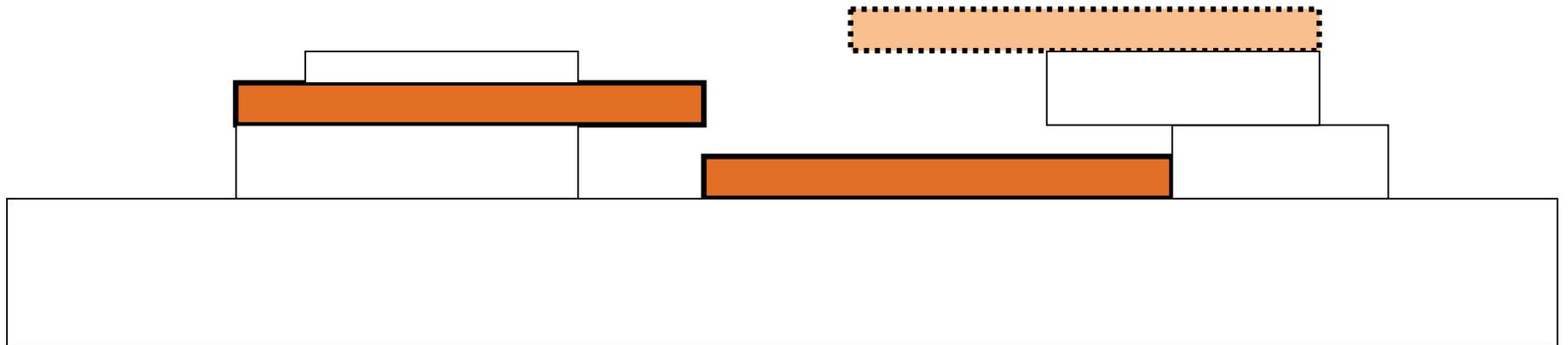
MATERIALES BAILARINES

- 1.** Rines de auto.
- 2.** Placas de metal de diversos tamaños.
- 3.** Botes de metal.
- 4.** Ramas y hojas secas.

MATERIALES CUARTETO DE CUERDAS

- 1.** Plumilla de guitarra.
- 2.** Zapatos de vestir con suela de madera o cuero.
- 3.** 1 Tarima* para cada músico.

ESTRUCTURA ESCÉNICA 2



TARIMA 1 – AL FRENTE DEL ESCENARIO

Bailarines: Construir la parte inferior del "Automatón" con desechos metálicos, trituran, golpean, mastican, aplastan, devastan todo a su paso.

Músicos: Confrontar y desafiar a los bailarines, son un sonido ancestral devastado por el Automatón.

"Tarabust"
Meccanica e Preciso

Handwritten musical notation for four instruments: Violin I (VLN), Violin II (VLII), Viola (Vc), and Cello (CB). The notation is organized into four staves, each with a dynamic marking at the beginning: $f=100$ for VLN, $f=85$ for VLII, $f=50$ for Vc, and $f=60$ for CB. A vertical red dashed line is drawn at measure 1. The notation includes various rhythmic symbols (z, x, ^, ⊗, b, +) and stems on a five-line staff. Below the staves, a horizontal axis is numbered from 1 to 24.

OFF

Platiforma 2
"Terra y Acil"

Rinas de Auto
v
Plus metilicas

Handwritten musical notation on four staves. The notation includes various note values, stems, and symbols such as 'x', '+', and 'b' above notes. The notes are arranged in a sequence across the staves.

25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51

VLN

Musical notation for Violin I (VLN) on a five-line staff. The notation includes various note values, rests, and articulation marks such as accents (^), slurs, and breath marks (+). The piece is in 2/4 time, as indicated by the '2' and '4' in the bottom-left corner of the staff.

VLn

Musical notation for Violin II (VLn) on a five-line staff. The notation includes various note values, rests, and articulation marks such as accents (^), slurs, and breath marks (+). The piece is in 2/4 time, as indicated by the '2' and '4' in the bottom-left corner of the staff.

Vc

Musical notation for Violoncello (Vc) on a five-line staff. The notation includes various note values, rests, and articulation marks such as accents (^), slurs, and breath marks (+). The piece is in 2/4 time, as indicated by the '2' and '4' in the bottom-left corner of the staff.

CB

Musical notation for Contrabasso (CB) on a five-line staff. The notation includes various note values, rests, and articulation marks such as accents (^), slurs, and breath marks (+). The piece is in 2/4 time, as indicated by the '2' and '4' in the bottom-left corner of the staff.

52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75

Marcato *ssimo*

Handwritten musical score on four staves. The first staff begins with a measure number '6' and the instruction 'Simile'. The second staff begins with a measure number '6' and 'simile'. The third staff begins with a measure number '7' and 'simile'. The fourth staff begins with a measure number '+' and '7' and 'simile'. The score contains various rhythmic patterns, including triplets, and concludes with a measure number sequence from 76 to 102.

76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100 101 102

VLN

Handwritten musical notation for VLN (Violin) part. The staff contains a series of rhythmic patterns, primarily consisting of eighth and sixteenth notes. There are several triplet markings (indicated by the number '3') above the notes. The notation is dense and spans the entire width of the page.

VLn

Handwritten musical notation for VLn (Violin) part. Similar to the VLN part, it features rhythmic patterns with triplet markings. The notation is dense and spans the entire width of the page.

Vc

Handwritten musical notation for Vc (Violoncello) part. The notation includes rhythmic patterns with triplet markings and some sixteenth-note runs. It spans the entire width of the page.

CB

Handwritten musical notation for CB (Cello/Bass) part. The notation features rhythmic patterns with triplet markings and sixteenth-note runs. It spans the entire width of the page.

103 104 105 106 107 108 109 110 111 112 113 114 115 116 117 118 119 120 121 122 123 124 125 126 127

B1

B2

B3

B4

ON

42ⁿ

Errantes | No Marchan | algunos | noche
 dispuestos | para | llegar | a | parte | tu | solo | a

El Ritmo sujeta a los hombres como un continente.
 El Ritmo no es algo fluido.
 El Ritmo sujeta a los hombres y los fija como piedras a los tambores.

Handwritten musical score for Violin I (VLN), Violin II (VLII), Violoncello (Vc), and Contrabasso (Cb). The score is written on four systems of staves. The VLN and VLII parts feature a complex rhythmic pattern starting at measure 8, marked with *sf* and *Simile*. The Vc and Cb parts provide harmonic support with chords and melodic lines, also marked with *sf*. The score includes dynamic markings and articulation symbols such as accents and slurs.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24

B1

B2

B3

B4

A la chitarra

Handwritten musical notation for guitar, measures 25-43. The notation consists of a single staff with a dense sequence of notes, many with accents (>) above them. A dynamic marking 'sf' is present at the end of the section.

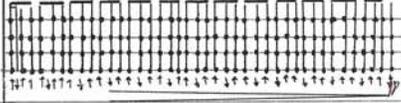
Handwritten musical notation for guitar, measures 44-51. Similar to the first system, it features a single staff with a dense sequence of notes and accents. A dynamic marking 'sf' is present at the end.

Handwritten musical notation for guitar, measures 25-43. This system shows a different part of the piece with fewer notes and more rests. A dynamic marking 'sf' is present at the end.

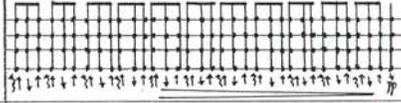
Handwritten musical notation for guitar, measures 44-51. This system shows a different part of the piece with fewer notes and more rests. A dynamic marking 'sf' is present at the end.

25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51

VLN



VLn



Vc

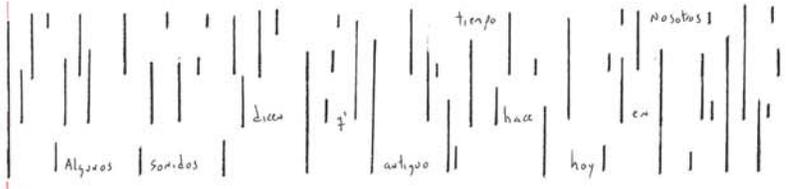


CB

52 53 54 55 56 57 58 59 60
ON

B1

B2



B3

Algunos sonidos dicen...

Algunos sonidos dicen...

B4

"Dices de la tierra"

A 7

Colle Harmon

En la forma

En la forma

En la forma

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17

20"

III. MAQUÍNICOS AERÓFONOS

La música baila suavemente con sus arcos sobre la tarima.

El monstruo respira.

El murmullo del viento danza al pulso del hálito
monstruoso.

Las entrañas revisten su hirsuta cabellera.

III.

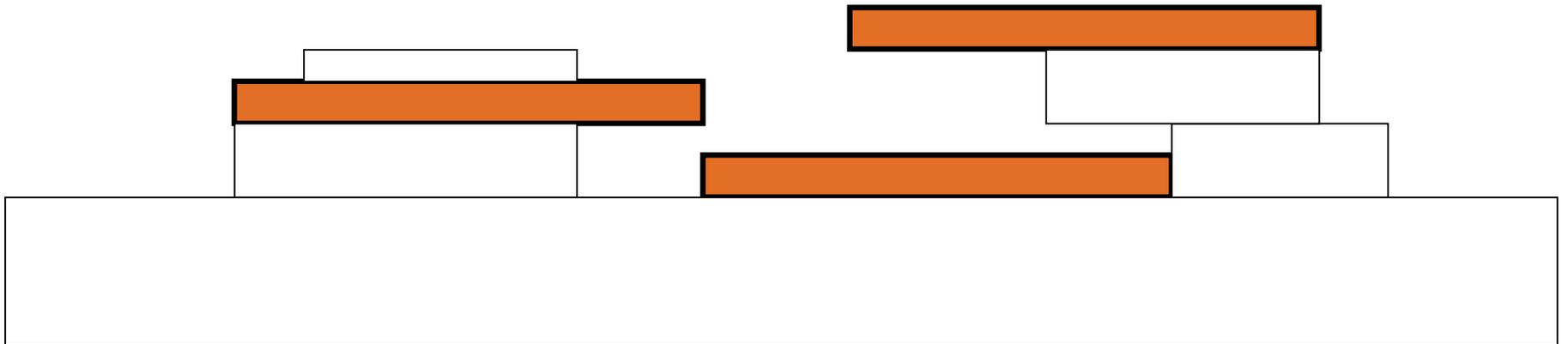
MATERIALES BAILARINES

- 1.** 2 arcos de cuerda frotada cada uno.
- 2.** Manguera elástica para tubería eléctrica
- 3.** Cuerdas de metal.
- 4.** Piola

MATERIALES CUARTETO DE CUERDAS

- 1.** 1 Tarima
- 2.** 2 Arcos muy tensos con mucha brea.
- 3.** Crines sueltos.

ESTRUCTURA ESCÉNICA 3



TARIMA 3 – PLATAFORMA 2

Bailarines: Construir la parte superior del "Automatón" con cuerdas y arcos. Giran y rompen el viento.

Músicos: Interactúan con los bailarines, hacen sonar el aliento del "Automatón".

Via Respiro Largo e Continuo
Archis Molto Brillante Sempre Legato

Musical score for Violin I (Vln I) and Violin II (Vln II). The score is written on two staves, each with a treble clef and a 'v' (violin) or 'II' (violin II) marking. The music consists of a series of slurs with dynamic markings: *sfz* (sforzando) and *pp* (pianissimo). The slurs are marked with 'AL Dardi' at the beginning and end. The dynamics alternate between *sfz* and *pp* in a regular pattern. The score is divided into measures by a vertical line at the beginning and a dashed line at the end of each measure. The measures are numbered 1, 5, 10, 15, 20, 25, 30, 35, 40, 45, 50, 55, and 60.

Empty musical staves for Violin I (Vln I) and Violin II (Vln II). The staves are labeled 'I' and 'II' at the top, and 'M.I.' and 'M.D.' on the left side. The staves are empty, indicating that the music for these instruments is not written on this page.

Empty musical staves for Violoncello (Vc). The staves are labeled 'Vc' on the left side. The staves are empty, indicating that the music for the cello is not written on this page.

Empty musical staves for Contrabbasso (Cb). The staves are labeled 'Cb' on the left side. The staves are empty, indicating that the music for the double bass is not written on this page.

Section B1. The text 'OFF' is written at the top. Below it, the text 'piattaforma 3 "Aire"' is written. This section is separated from the previous one by a horizontal line.

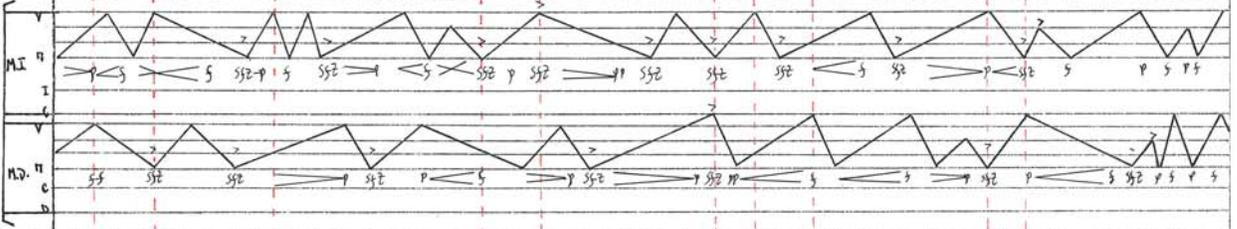
Section B2. The text 'Arco' is written in the center. This section is separated from the previous one by a horizontal line.

Section B3. This section is empty, indicating that no music is written for this part of the score. It is separated from the previous one by a horizontal line.

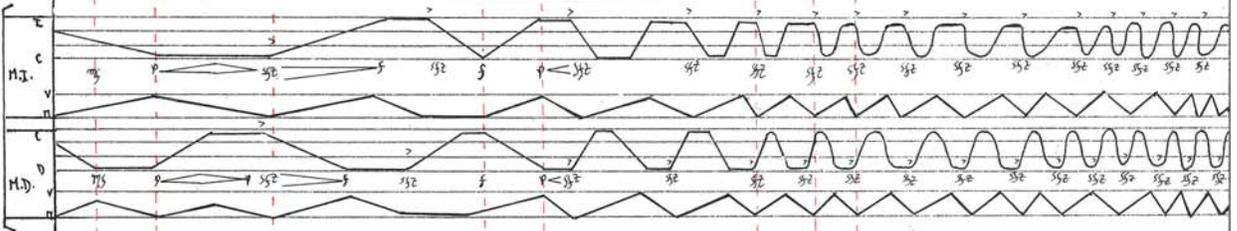
Section B4. This section is empty, indicating that no music is written for this part of the score. It is separated from the previous one by a horizontal line.

130 135 140 145 150 155 160 165 170 175 180 185

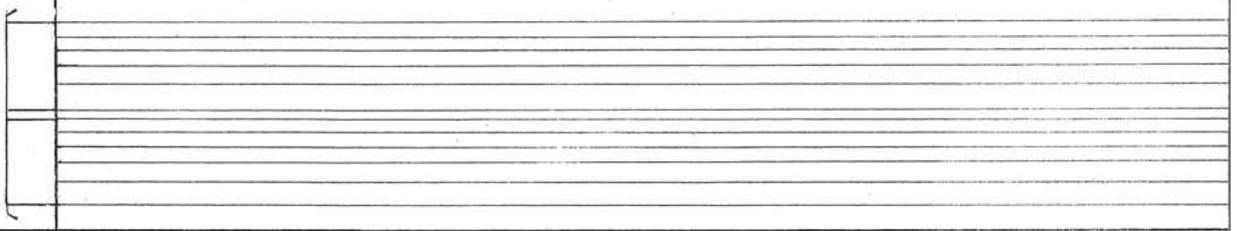
V_{Ln}



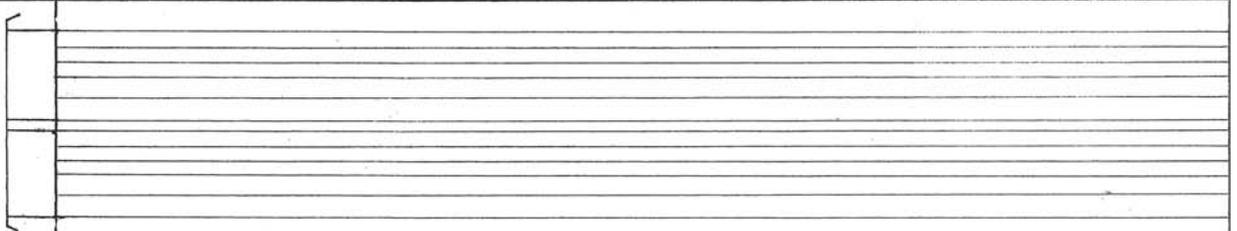
V_{La}



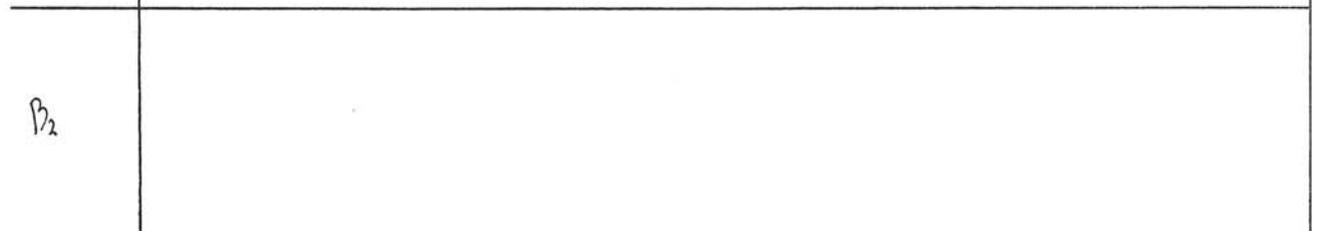
V_c



C_b



B_1



B_2

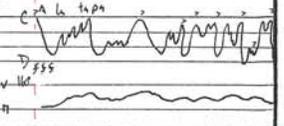
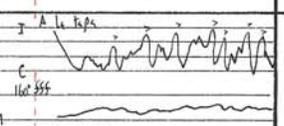
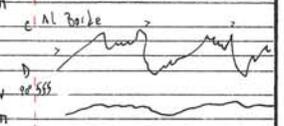
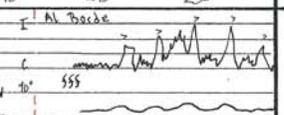
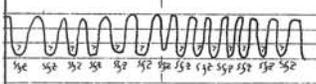
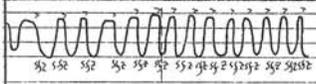
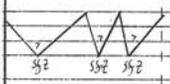
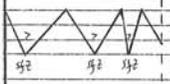


B_3



B_4

170 175 200 205 210 215 220 225 230 235 240 245 250



45"

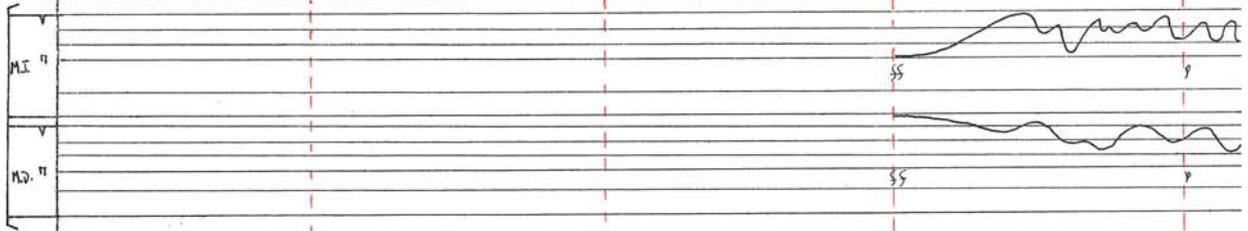


Cuando el aire toma: intrinsecos de fondo a lido.

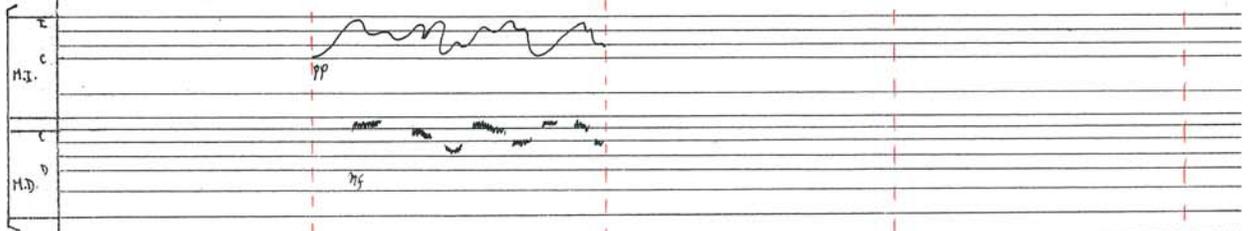
M.A.H.

255 260 265 270 275 280 285 290 295 300 305 310

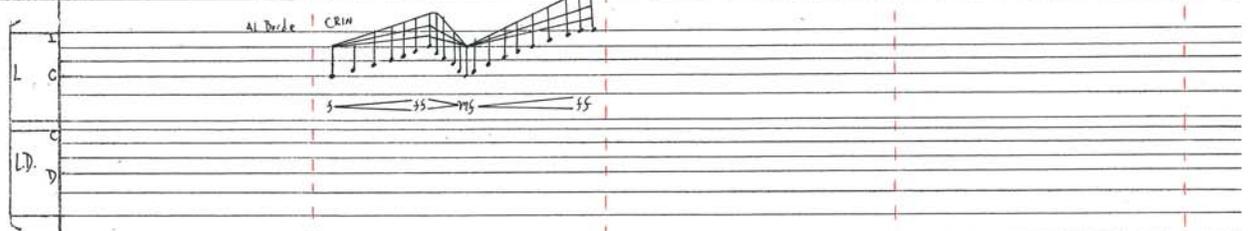
Y_{LH}



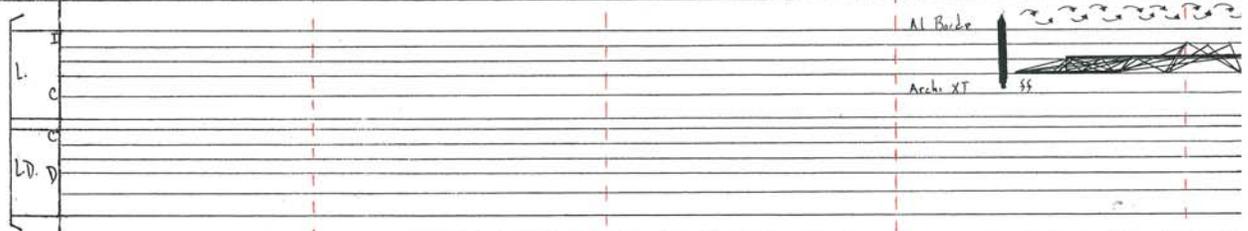
Y_{La}



Y_c



C_B



ON

OFF

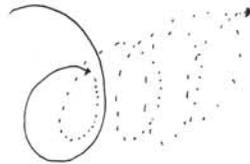
ON

OFF

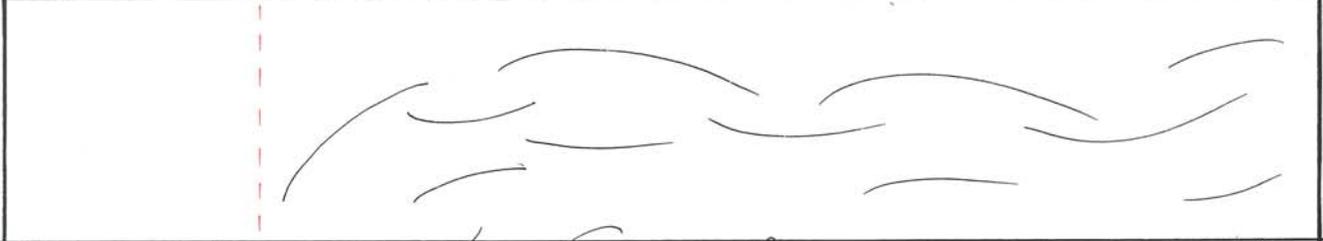
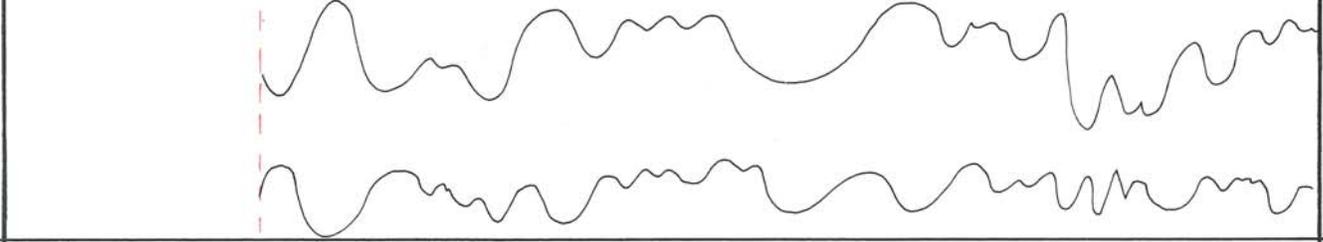
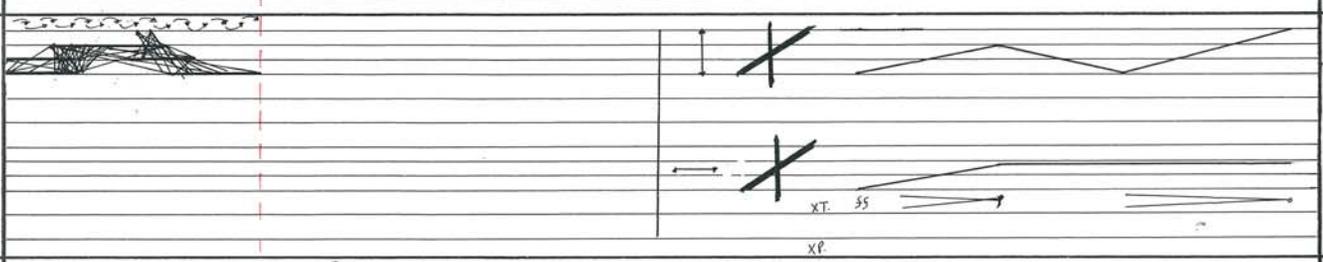
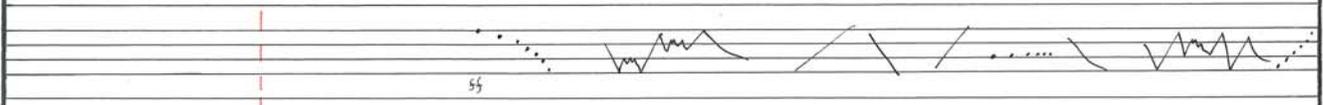
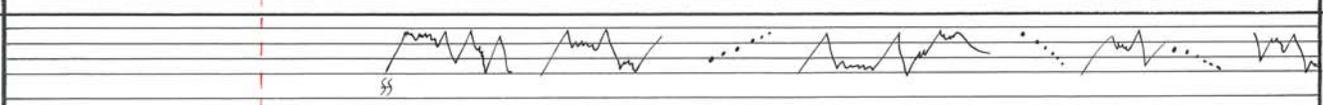
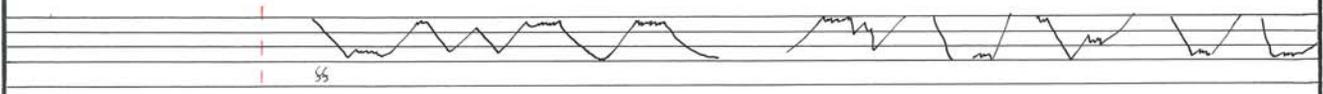
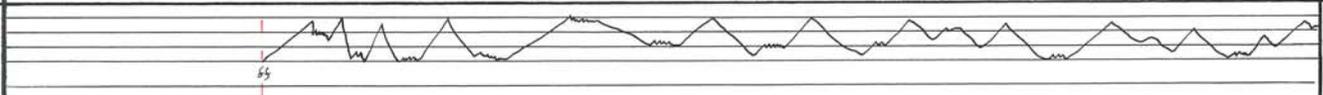
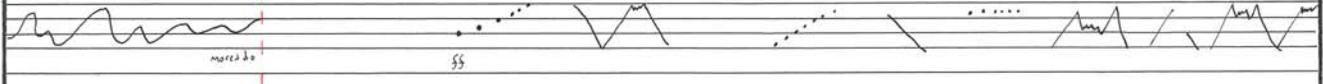
Manguera eléctrica



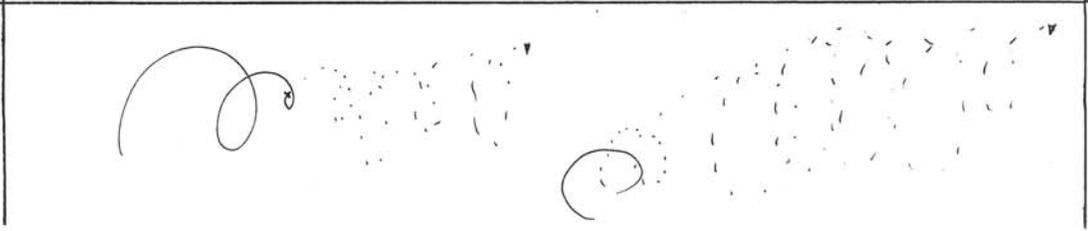
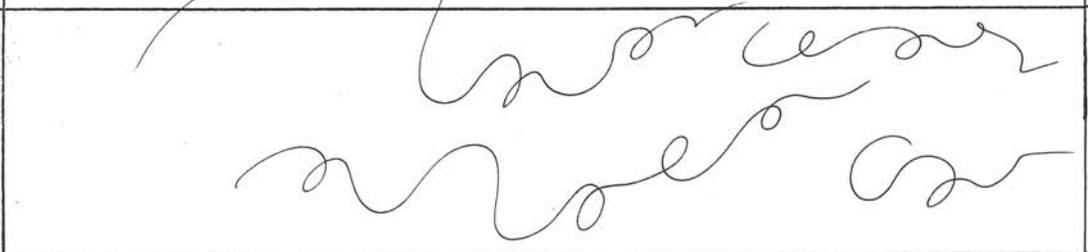
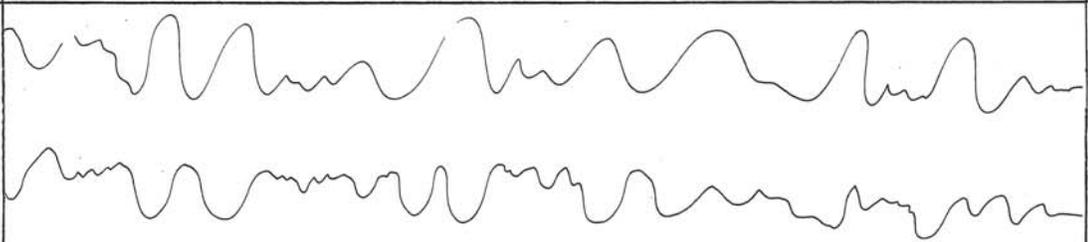
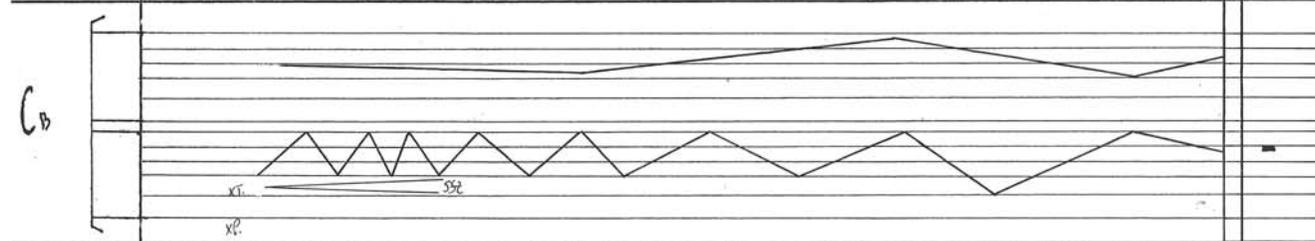
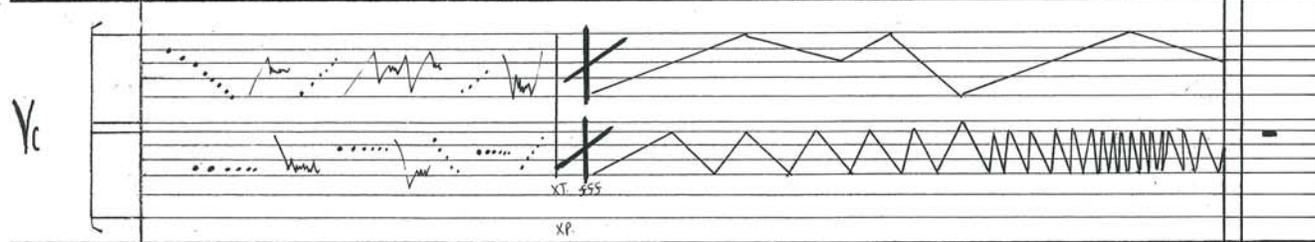
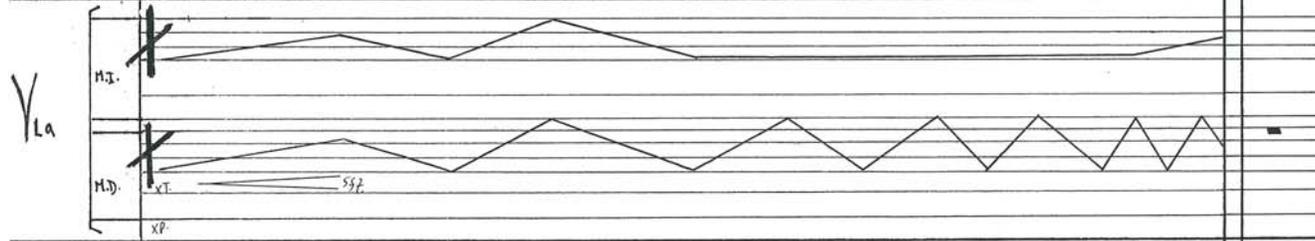
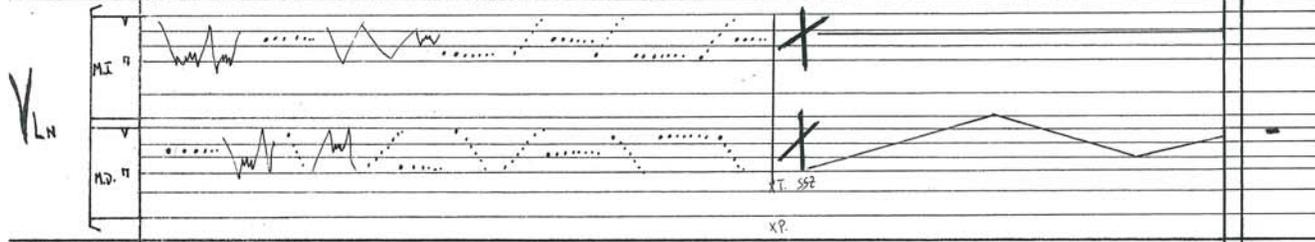
Pirola



315 320 325 330 335 340 345 350 355 360 365 370 375



380 385 390 395 400 405 410 415 420 425 430 435



IV. AUTOMATÓN

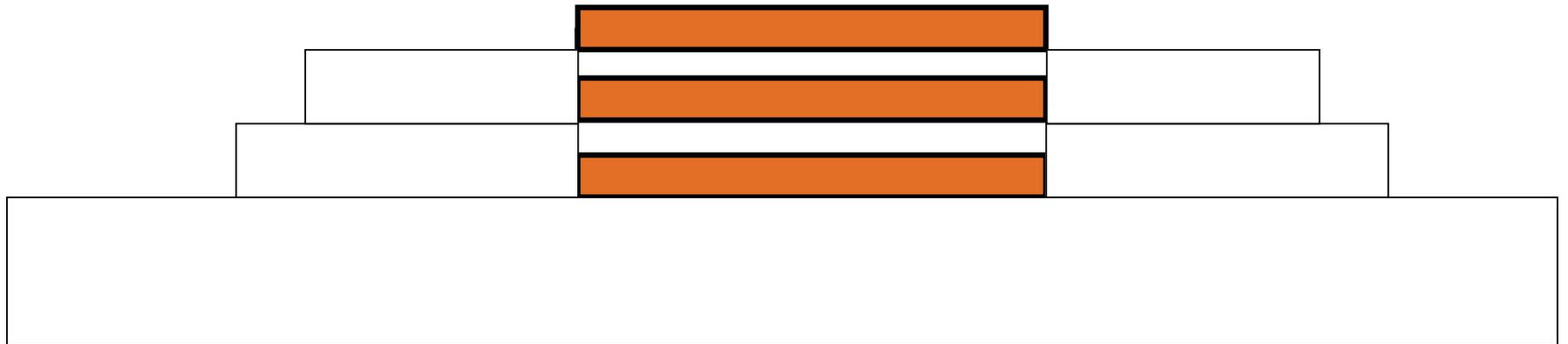
Una danza maquina se mueve en el aire.
Los músicos recrean su voz.
El monstruo vive!

iv.

MATERIALES BAILARINES

Unión de todos los materiales, cada movimiento forma una pieza del Automatón.

Estructura Escénica 4



TARIMA 1,2,3 – ESCENARIO COMPLETO

(Iluminar las 3 plataformas de los bailarines, la plataforma de los músicos y las 3 tarimas)

Músicos: La música suena, las tarimas comienzan a unificarse en el centro, el Automatón adquiere forma y dimensión.

Bailarines: Se encuentran al interior del Automatón distribuidos en las 3 tarimas, ocultos tras una tela negra mueven la estructura del Automatón aparentando movimiento propio. El Automatón vive!

Automaton - un suono misto
Aggressivo Strepitoso

I Senza Misura

II

III

IV

Vln

Vla

Vc

Cb

OFF

Platforma 1,2,3

Handwritten musical notation for Violin I (Vln) and Violin II (Vla) staves. The notation includes dynamic markings such as *ss*, *pp*, *ff*, and *ppp*, along with accents and slurs. The text "Collegio Spazzolare" is written below the staves.

Handwritten musical notation for Violoncello (Vc) staff. The notation includes dynamic markings such as *ppp* and *x*, along with slurs and accents.

Handwritten musical notation for Contrabasso (Cb) staff. The notation includes dynamic markings such as *ss*, *pp*, *ppp*, and *ff*, along with accents and slurs. The text "Collegio Spazzolare" is written below the staff.

1

1

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte). There are also some symbols above the notes, possibly indicating articulation or performance techniques.

1

ON

Plataformas 2

• Moverse lentamente al centro

Handwritten musical score for Violin I (Vc), Violin II (Vla), Violin III (Vc), and Cello (Cb). The score is divided into five measures (I-V) by vertical dashed lines. The Vc part features a melodic line with various dynamics and articulations. The Vla and Cb parts provide harmonic support with sustained notes and dynamic markings.

Vc (Violin I): Measures II-III show a melodic line starting with a ff dynamic, moving to p and then pp . Measure V shows a pp dynamic.

Vla (Violin II): Features sustained notes with dynamic markings such as ff , pp , ff , and pp . Includes the instruction "no. > A22e lace" in measure I.

Vc (Violin III): Features a melodic line with various articulations and dynamics, including ff , p , and ff .

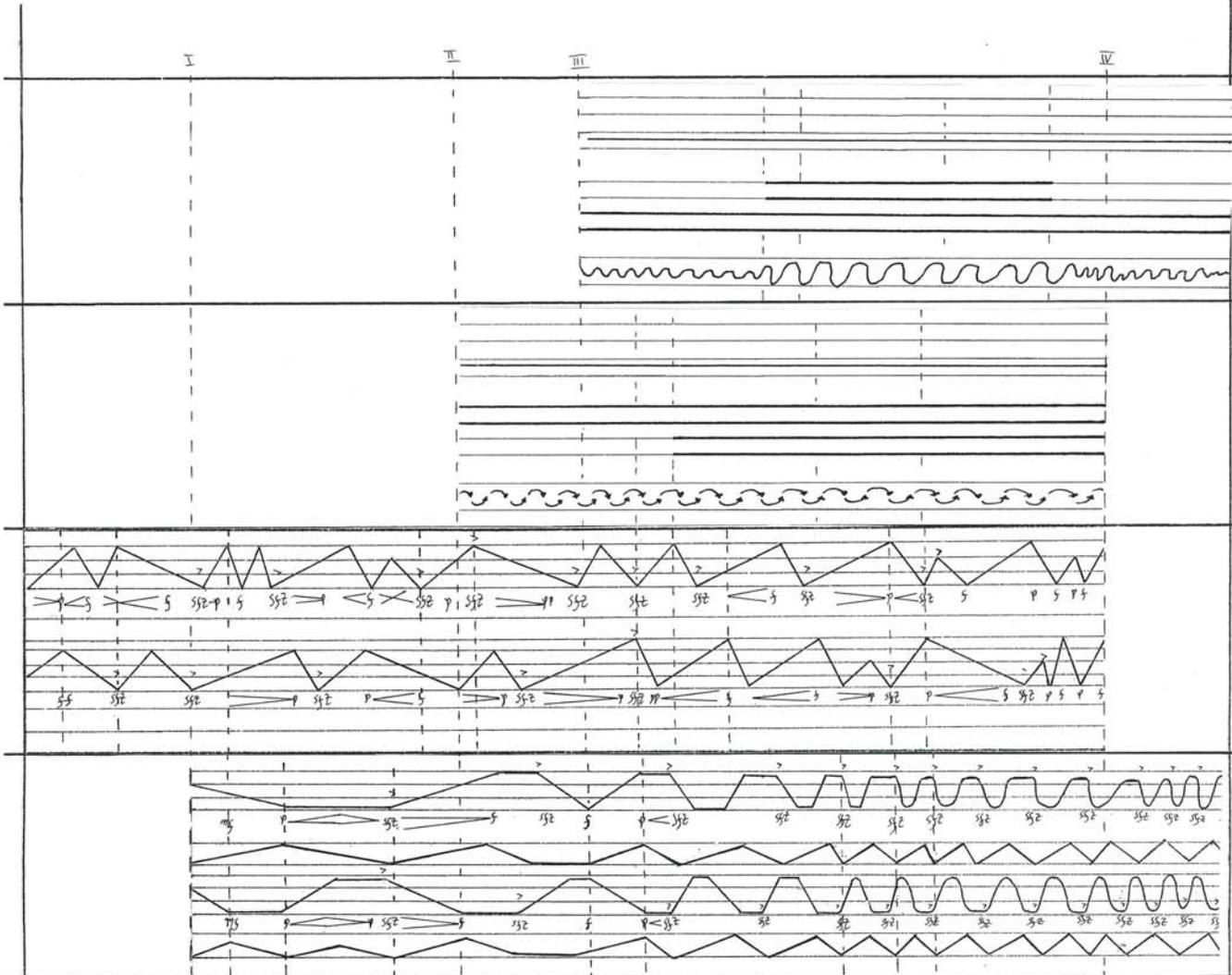
Cb (Cello): Features sustained notes with dynamic markings such as ff , pp , ff , p , f , and pp .

The image shows a handwritten musical score consisting of ten systems. Each system contains multiple staves with musical notation, including notes, rests, and dynamic markings. The systems are labeled with Roman numerals I through X at the top. The notation includes various dynamics such as *ff*, *mf*, *sfz*, *pp*, *f*, *sf*, *p*, *XP*, *SP*, and *+P*. There are also performance markings like *ffz*, *sfz*, and *pp* with arrows indicating changes. The score is written on a grid of horizontal lines, with vertical dashed lines separating the systems.

ON

Platforma 1

. Moverse al centro



ON

Plataforma 3

- Moverse al Centro

I II III IV

YL_N

YL_a

Vc

Al. Dord.

CB

"Autonomia"
Vive

Handwritten musical score for a string quartet, measures I to X. The score includes various musical notations such as dynamics (sfz, pp, ff), articulation (accents, staccato), and performance instructions (xp, p, sf). The notation is spread across multiple staves, with some measures containing complex rhythmic patterns and others featuring sustained notes or tremolos.

ON

Platforms 1,2,3
"Autonctia"

BAI LAR

HACER

I II III IV V VI VII VIII

Musical staff with notes and a 'simile' marking. The staff contains a sequence of notes, with a 'simile' marking above the first few notes. The notes are mostly quarter notes, with some eighth notes. There are triplets at the end of the staff.

Musical staff with triplets. The staff contains a sequence of notes, with several triplets marked with the number '3' above them. The notes are mostly quarter notes.

Musical staff with tremolos and a 'sf' marking. The staff contains several groups of notes, each with a tremolo effect indicated by a wavy line. A 'sf' marking is present at the beginning of the first group.

Musical staff with tremolos. The staff contains several groups of notes, each with a tremolo effect indicated by a wavy line.

LO

QUE

MUERE

The image shows a handwritten musical score for two staves. The notation is dense and rhythmic, consisting of many vertical stems and beams. The first staff begins with a '3' above the first few notes, indicating a triplet. The second staff has '5' and '6' above various notes. Dynamic markings include 'sfz' (sforzando) at the end of both staves and 'ff' (fortissimo) at the beginning of the lower section. The score is divided into two parts by a vertical dashed line, with the first part labeled 'I' and the second 'II' at the top left.

O JOS!

TUS

ANTE

Homenaje a Pietrot Lucare
A. Schönberg, A. Giraud
"EVOCACIÓN"

