



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Programa de Maestría y Doctorado en Música

Escuela Nacional de Música
Centro de Ciencias Aplicadas y Desarrollo Tecnológico
Instituto de Investigaciones Antropológicas

PROCESO CREADOR, OFICIO Y METÁFORA

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
DOCTORADO EN MÚSICA (composición)

PRESENTA:
ALEJANDRO XAVIER CARDONA DUCAS

TUTOR O TUTORES PRINCIPALES
DRA. GABRIELA ORTIZ TORRES (ENM-UNAM)
MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR
DR. MARCO ALEJANDRO SÁNCHEZ ESCUER (ENM-UNAM)
DR. JORGE RODRIGO SIGAL SEFCHOVICH (Programa de Maestría
y Doctorado en Música)

MÉXICO, D. F., ENERO 2015



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

Quiero agradecer muy especialmente a las siguientes personas que hicieron posible, de diferentes maneras, el desarrollo de este trabajo:

a mi comité tutor, Gabriela Ortiz, Alejandro Sánchez Escuer y Rodrigo Sigal, por acompañarme en este proceso, por sus aportes y su confianza;

a los otros miembros del jurado, Aurelio Tello y Gonzalo Macías, por las valiosas sugerencias que me permitieron afinar la versión final de este texto;

a mi querido amigo Diego Díaz quien, desde que nos conocimos hace casi treinta años, ha sido el primer lector de cualquier cosa que haya escrito y el primero en escuchar cualquier cosa que haya compuesto;

a Joaquín López Chas, por la acogida en México y por las largas pláticas que enriquecieron partes importantes de este texto;

a Roberto Kolb, Coordinador de Posgrado en Música de la ENM-UNAM, por su apoyo incondicional en todo este proceso;

a mi compañera Vicky Cortés, por compartir su vida y su arte;

a los innumerables maestros, de estos tiempos y de todos los tiempos, sin los cuales no sería quien soy como músico, como compositor y como ser humano.

Indice

Introducción	6
Capítulo I	
Tradición-en-vida y contexto	10
1. Historia, tradición, técnica y creación	10
1.1. Contexto y sujeto creador	10
1.2. Tradición e innovación	12
1.3. La tradición como construcción personal	14
1.4. Técnica: ¿medio o fin?	15
2. Construyendo sentido en una noche pluralista (donde –aparentemente– todos los gatos son pardos)	20
2.1. Pluralismo	20
2.2. Autodefinición creativa y contexto histórico	21
2.3. Multilinealidad histórica	22
2.4. Posautonomía del arte	25
2.5. Respuestas desde América Latina	33
2.6. Valoración histórico/contextual desde la ética personal	37
2.7. Historia y metáforas musicales personales	38
Capítulo II	
Oficio, técnica y metáfora	41
1. Oficio y obra: integración de lo contextual y lo particular/autónomo	41
1.1. La construcción de oficio como un proceso metafórico personal	43
1.2. Lo general y lo particular, lo formal y lo contextual	47
2. Trazando un camino: oficio y metáfora	50
2.1. Forma	51
2.2. Ritmo	71
2.2.1. Duración e intensidad	71
2.2.2. Métrica	78
2.2.3. Polimetría y polirritmia	79
2.2.4. Polimetría y tiempo	83
2.2.5. Ritmo, timbre y tesitura	86

2.2.6. Hacia una poética rítmica	87
2.3. Sonoridad	99
2.3.1. Sonoridad y organicidad armónica	100
2.3.2. Sonoridad polisémica	111
2.3.3 Armonía como resonancia de la melodía	116
2.4. Instrumentos y metáfora	124
2.4.1. La guitarra	128
2.4.2 Reinención metafórica de conjuntos “populares” y/o tradicionales	134
2.5. Disonancia, polifonía y polimetría como metáforas	137
2.5.1. Disonancia	137
2.5.2. Polifonías y polimetrías	159
2.6. Citas musicales e intertextualidad	185
Capítulo III	
Análisis de cuatro obras	191
1. <i>Lotería (variaciones migrantes)</i> , cuarteto de cuerdas No. 7	192
1.1. Génesis de la obra	192
1.2. Sonoridad, organización armónica y estructura formal	196
1.3. Estrategia armónica, polifonía y metáfora	203
2. <i>Axolotl</i> para piano, violoncello, violín, flauta, oboe y clarinete/clarinete bajo	226
2.1. Antecedentes	226
2.2. Dualidad y transmigración: construyendo metáforas	227
2.3. Metáfora y organización armónica	229
2.4. Forma y metáfora	232
2.5. Construcción melódica: cédulas expandidas y estructuras aditivas	233
2.5. Análisis por secciones	238
2.5.1. Sección A: introducción (cc. 1-17) y danza (cc. 18-35)	238
2.5.2. Sección B: canto (cc. 36-97)	241
2.5.3. Sección A ¹ : danza A-B-A ¹ y <i>cadenza</i> (cc. 98-156)	244
2.5.4. Sección B1: introducción, canto y disolución (cc. 156-224)	253

3. <i>Oché II (in memoriam JH)</i> para guitarra eléctrica y “cinta”	255
3.1. Antecedentes	255
3.2. Aspectos técnicos e instrumentales	257
3.3. Sonoridad y manejo armónico	259
3.4. Material temático	261
3.4.1. Temas/motivos	261
3.4.2. Elementos rítmicos	263
3.4.3. Elementos gestuales	264
3.5. Primera parte: <i>Añil</i>	265
3.6. Segunda parte: <i>Fúncatl</i>	274
4. <i>Rítmicas paceñas (tejidos rebeldes III)</i> para ensamble de instrumentos nativos andinos	282
4.1. Antecedentes	282
4.2. Ciertos aspectos de la lógica instrumental/ musical altiplánica andina	285
4.3. <i>Rítmicas paceñas (tejidos rebeldes III)</i>	290
4.4. Lo temático como sonoridad en movimiento	293
4.5. Primer movimiento: <i>Vientos antiguos</i>	295
4.6. Segundo movimiento: <i>Tránsito y veredas</i>	299
4.7. Tercer movimiento: <i>Ríos subterráneos</i>	303
4.8. Cuarto movimiento: <i>Lamentos y ecos</i>	306
4.9. Quinto movimiento: “ <i>Cuando el sonido y el viento son una misma cosa...</i> ”	309
Algunas conclusiones precarias	320
Fuentes consultadas	325
Apéndices	330
Apéndice 1: Bitácora personal (fragmentos de vida)	331
Apéndice 2: Entrevista al compositor Cergio Prudencio, Director de la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos. La Paz, Bolivia, Diciembre del 2013	345
Apéndice 3: Alejandro Cardona, “...En el límite del país...”	347
Partituras	356

Introducción

Este trabajo es un acercamiento a los procesos compositivos desarrollados por mi persona a lo largo de los últimos 30 años, y desemboca en el análisis de cuatro obras compuestas entre el 2010 y el 2012 en el marco de mi trabajo doctoral. Confluyen tres vertientes: lo testimonial (porque en este caso el autor del texto es el mismo compositor), lo contextual (general y particular) y lo analítico.

Se abordan estos procesos *desde la práctica compositiva*. En este sentido, no se trata de “interpretar” o “valorar” la obra, o situarla comparativamente en el actual contexto de la música contemporánea (tarea que le corresponde a un trabajo de carácter histórico o musicológico), sino de posibilitar un acercamiento al *proceso expresivo*, que he definido como un *tránsito metafórico* que lleva desde la imaginación al sonido físico, y que implica *una toma de decisiones compositivas* en donde el compositor es el *sujeto activo*. La estrategia es ir de lo general a lo específico:

Contexto (capítulo 1) ⇒ Oficio (capítulo 2) ⇒ Obra (capítulo 3)
--

No obstante, esto no se debe entender como una linealidad causal, sino como una interrelación compleja, cuyo centro es la obra. ¿Por qué? Porque el contexto no es un conjunto de datos socio-históricos y culturales o influencias, objetivas e inmutables, que se ven detrás del compositor como una “escenografía” que “ambienta” su vida y obra, sino una serie de situaciones vivenciales ante las cuales el compositor reacciona, dialoga y negocia su sentido existencial. Y la obra no es únicamente un conjunto de relaciones abstractas entre sonidos que existen al margen de la realidad en la cual “nacieron”, sino

una *metáfora sonora* del imaginario y los impulsos expresivos del compositor, que necesariamente integra su contexto general y particular.

Por esta razón, el “corazón” del trabajo es el segundo capítulo, dedicado al proceso de construcción de oficio compositivo, que es redefinido para alejarlo de su acepción común, la de dominio técnico, para entenderlo como aquello que media precisamente entre la imaginación y la obra como realidad sonoro/musical. Es ahí donde el compositor integra, en la práctica, el conjunto de elementos que inciden en el acto creador, incluyendo la relación dialéctica entre entorno, influencias, biografía personal, opciones técnicas y estéticas, etc.

No se trata, sin embargo, de establecer un “ideario” abstracto, de carácter precompositivo, o de hacer filosofía, sino de proponer una “poética” (o un intento de “poética”) que ha sido el resultado de un quehacer concreto.¹ Por eso, este capítulo se organiza temáticamente en torno a problemáticas particulares, que son de carácter eminentemente práctico y que se relacionan al interior del proceso compositivo para generar la obra como realidad material: forma, ritmo, sonoridad, textura, intertextualidad, etc.

Hablar de los procesos creativos de un compositor en particular necesariamente conduce a una reflexión en torno a la composición musical en general:

¿Cómo se vive la relación entre identidad personal, contexto y obra?

¹ Utilizo este término en su sentido etimológico de “hacer”/“crear”, de convertir pensamientos/sentimientos en materia, en este caso sonora.

¿Cómo se vive la relación entre tradición, innovación y creación?

¿Qué relación hay entre la técnica compositiva y la estética o las necesidades expresivas particulares?

¿Cómo se construye el oficio compositivo?

¿Cómo valorar nuestro quehacer como compositores?

Todas estas interrogantes son como espejos que nos permiten mirarnos en busca de respuestas que, en general, surgen de la necesidad de resolver los problemas cotidianos que nos plantea la práctica compositiva. En este sentido, hay que leer este texto como un aporte más, un texto abierto, que podrá vincularse de diversas maneras a la experiencia, al pensamiento y a la práctica de otros. Esa es, en realidad, su verdadera utilidad.

En el centro de este trabajo, empezando por el título, encontramos la palabra *metáfora*. ¿Por qué metáfora?

Metáfora significa, según la definición del diccionario de la Real Academia Española, “[t]ropo que consiste en trasladar el sentido recto de las voces a otro figurado, en virtud de una comparación tácita”, o “[a]plicación de una palabra o de una expresión a un objeto o a un concepto, al cual no denota literalmente, con el fin de sugerir una comparación (con otro objeto o concepto) y facilitar su comprensión”.² Y tropo se define como “figura retórica que consiste en emplear las palabras en sentido distinto del que propiamente les corresponde”.³ En griego, metáfora significa literalmente “trasladar”

² <http://www.wordreference.com/es/en/frames.asp?es=metáfora> [Consulta: 14/04/2014, 13:39]

³ <http://www.wordreference.com/definicion/tropo> [Consulta: 14/04/2014, 13:50]

(*pherein*) “más allá” (*meta*).

Me apropio de este concepto para poder abordar la creación musical como un proceso transformativo. Así, lo metafórico integra, por un lado, los procesos que llevan, como señalamos arriba, de la imaginación del compositor a la obra sonora/musical en su manifestación física y, por otro, a la manera en que el compositor es afectado por –y reacciona con– su entorno en la creación de una obra. En ambos casos no se trata de algo mecánico/lineal o literal, sino de una *transformación cualitativa* que produce un nuevo sentido, enriquecido, a partir del relacionamiento de elementos ya conocidos.

Y este enfoque nos permite evitar los discursos, inevitablemente sesgados y, a mi juicio, de poca utilidad, en torno a la “originalidad” de una determinada música (que ha sido y sigue siendo una neurosis en el campo de la música contemporánea). El aporte del compositor no es, necesariamente, crear algo “inédito”, y lo “inédito” no es inevitablemente “bueno” o “significativo”.

Creo que ese aporte está en brindarnos metáforas personales que reinventen lo conocido (o tal vez habría que decir *lo existente*), cargándolo, por esa vía, de un sentido novedoso y produciendo así un impacto sensible, una conmoción, que nos transporte “más allá”. Y esto sólo se puede lograr *desde el discurso sonoro/musical*, desde la obra que, por supuesto, tiene diversas lecturas posibles.

Capítulo I

Tradición-en-vida y contexto

En este capítulo se aborda, de manera general, el contexto en el que me ha tocado desarrollar mis propuestas compositivas, poniendo énfasis en dos aspectos que han sido particularmente importantes para mí:

- la relación entre el sujeto creador y la tradición –o las tradiciones– que hereda o ante las cuales responde y “negocia” su identidad y su sentido existencial, incluyendo ciertas problemáticas en torno la técnica compositiva y la vieja discusión de la relación forma/contenido, que han tenido un gran peso en la definición del compositor contemporáneo en los siglos XX y XXI;
- la relación entre las tendencias y visiones modernistas que dominaron en el siglo XX y las dinámicas socio-culturales, de mayor pluralidad y diversidad, que surgen paulatinamente al acercarnos al siglo XXI. En particular se enfocan algunas respuestas latinoamericanas actuales e históricas en relación al proceso de occidentalización europea que inicia con la conquista.

No se trata de proponer un marco histórico o un análisis sociológico exhaustivos (que rebasa, en mucho, los objetivos de este trabajo), sino de señalar aquellos elementos, percepciones y respuestas que se vinculan con mi trabajo como compositor.

1. Historia, tradición, técnica y creación

1.1. Contexto y sujeto creador

Ciertos análisis histórico/contextuales –y hasta simples opiniones puntuales– pueden llegar a establecer una visión acerca de un compositor sin tomar en cuenta, de

manera profunda, lo que tendría que ser el objeto real de estudio: su obra. En este sentido, se hace indispensable una reflexión sobre esa problemática antes de abordar el contexto del cual surge mi trabajo compositivo.

En general, para los historiadores, los elementos que inciden en la conformación de una generación de compositores (o bien de un compositor en particular) son un conjunto de hechos. Y el marco de referencia para definir y valorar estos hechos han sido, predominantemente, las tendencias y técnicas compositivas provenientes de Europa (o, más recientemente, de los Estados Unidos de América), enmarcadas en una cronología más o menos lineal que también es eurocéntrica. En otras palabras, el marco referencial es la cultura musical occidental hegemónica.

Pero, desde la perspectiva del compositor (no como objeto de estudio, sino como *sujeto creador*) y de los procesos íntimos y sobre todo prácticos que llevan a la creación de cada una de sus obras, resulta distorsionante una visión en donde lo subjetivo es un mero reflejo de hechos históricos “externos”. Indudablemente existen tradiciones, tendencias, influencias, paradigmas, debates, pautas de formación y prácticas musicales dominantes en cada época, pero esto no significa que todos los compositores vivan la suya de la misma manera. La sensibilidad y el impulso creador de un compositor responden también a vivencias y necesidades particulares, que se pueden salir parcial o totalmente del marco de la cultura musical dominante.

No es que todo análisis contextual deba reducirse entonces al ámbito de lo subjetivo e individual, como si los compositores no fueran seres sociales, influibles por las distintas realidades de la época que les toca vivir. Pero es un error imponer y después aceptar pasivamente los marcos referenciales generales, sin tomar en cuenta lo particular.

La obra del compositor no es una obra “en general”, es una creación específica, un “mundo”, con sus propias reglas y con una cierta autonomía (dependiendo, desde luego, de la propuesta). Por eso, la relación entre compositor, obra y contexto es compleja y, en ocasiones, altamente contradictoria. No es linealmente causal ni responde mecánicamente a la internacionalización de propuestas compositivas y teóricas europeas y estadounidenses, epistemologías académicas o un marco teórico/conceptual precompositivo.

1.2. Tradición e innovación

Una de las problemáticas más debatidas en la segunda mitad de siglo XX ha sido la relación entre tradición e innovación.⁴ Hasta bien entrados los años 80 del siglo XX, prevaleció entre compositores, teóricos, musicólogos y filósofos una visión que podríamos denominar *progresismo lineal* (rasgo ideológico fundamental de la modernidad occidental), impulsado, sobre todo, por las vanguardias de turno. Este enfoque variaba en su énfasis: desde un evolucionismo hasta un planteamiento basado en “rompimientos” con lo que se consideraba el *statu quo* (llegando al extremo, en algunos casos, de pretender que cada obra debía representar una experiencia sonora inédita). Pero independientemente del énfasis, se trataba de impulsar una “música nueva”.⁵ Cualquier manifestación de “música vieja” se etiquetaba como reaccionaria, caduca y arcaizante.⁶

⁴ Por más que esta relación se haya desdibujado en algunas propuestas posmodernas, sigue vigente aunque sea a partir de su negación.

⁵ Concepto que aparece en el nombre de muchos festivales y organizaciones dedicados a la llamada música contemporánea. A estas alturas del siglo XXI, cubre un ámbito y un período demasiado amplio y una realidad musical demasiado compleja para que nos ayude como concepto operativo.

⁶ Artículos como “Schoenberg ha muerto” de P. Boulez (en Boulez, Pierre, *Hacia una estética musical*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1992, pp. 255-261), o las posiciones de Th. W. Adorno respecto al “neoclasicismo y sus apéndices folcloristas” (en Adorno, Th. W., *Escritos musicales V*. Madrid:

No es que esta visión se traducía a la práctica musical de todos por igual, pero sí pesó fuertemente como factor ideológico y como condicionante psicológico. Si se ignoraba a las vanguardias de turno, se corría el riesgo de no ser tomado en serio por no estar “a la altura de los tiempos”.

Pero era (y es) una situación conceptualmente confusa. Porque mientras Schoenberg, por ejemplo, tenía una sonoridad “radical”, sus planteamientos formales son muchas veces francamente neoclásicos (“arcaizantes” para usar la palabra de Adorno) en comparación con la “radicalidad” formal del Debussy de *Jeux* y de algunos de sus preludios para piano o del Revueltas de *Sensemaya* o del primer movimiento de *Colorines*, cuyas sonoridades son, sin embargo, menos “radicales”. Entonces, ¿quién representa la vanguardia?

En el caso de América Latina estas dinámicas entre tradición e innovación son mucho más complejas. No somos un producto “puro” de la tradición musical occidental (que tampoco es una tradición “pura”). Vivimos, más bien, un conflicto (que no siempre se quiere reconocer): aunque generalmente contamos con una formación académica basada en esta tradición, nuestro mundo sonoro/musical y nuestra sensibilidad rebasan el referente occidental dominante. Si bien se puede caracterizar Latinoamérica como parte de la “periferia”,⁷ la manera en que se vive “la tradición” incorpora múltiples componentes, y la relación con la occidental hegemónica es condicionada por ellos, producto de vivencias y necesidades particulares (a veces complementarias, a veces francamente contradictorias).

Ediciones Akal, 2011, p. 132), son emblemáticos.

⁷ La “periferia”, en las teorías de la dependencia, se define a partir de un “centro”, ubicado en las metrópolis (culturales, políticas, económicas). Esta relación centro/periferia constituye una relación colonial o neocolonial.

1.3. La tradición como una construcción personal

Pero hace falta profundizar en el concepto de tradición. Ésta se hereda, es definida por los que “vinieron antes”. Sin embargo, no se trata de un fenómeno pasivo y unilateral, sino dialéctico. La vigencia de una tradición sólo se da cuando el sujeto cultural es capaz de recrearla en términos individuales (o colectivos). Y esto vale tanto para uno mismo como para nuestros “ancestros”, que tuvieron que recrear sus propias herencias. Por tanto, la tradición como práctica cultural es altamente dinámica. Por otro lado, no se reduce a un referente único. Muchas veces somos herederos de múltiples tradiciones, tenemos múltiples “ancestros”, los cuales no siempre conviven de manera pacífica.⁸

Así, la tradición musical es una herencia y, a la vez, una construcción personal/colectiva que está íntimamente vinculada a la práctica musical. En el caso de los compositores “clásicos”,⁹ éstos construyen su oficio y su obra a partir de una articulación, posiblemente única, entre diversas experiencias musicales, “viejas” y “nuevas”, que no conforman un referente monolítico e integrado. La organicidad se encuentra en el compositor mismo a la hora de *hacer* música. Usando palabras de Eugenio Barba, cada compositor, en su práctica musical, se “inventa” su tradición que le permite reintegrar, recalificar, rechazar, resemantizar, reorganizar, las experiencias musicales heredadas que

⁸ Esto es particularmente cierto para el contexto socio-cultural latinoamericano. Sin embargo, también lo es para los mismos europeos, a pesar de la tendencia a considerar Europa como algo relativamente homogéneo, sobre todo en los últimos tiempos. Pero Bach se apropió de lo italiano (Vivaldi, por ejemplo) y de la gran tradición polifónica de los Países Bajos, entre otras cosas. Y para los europeos marginales (“periféricos”), como húngaros, rusos o españoles, la multiplicidad de referentes en cuanto a “tradición” es todavía más evidente (algunos casos emblemáticos serían Bartók, Musorgski y Falla).

⁹ Utilizaré los términos música “popular” y música “clásica” de manera genérica y entre comillas. Son clasificaciones que me resultan inadecuadas y ambiguas en muchos sentidos, aunque no encuentro otras mejores y sí muchas peores como, por ejemplo, música “cultura”, “seria”, “de concierto”, “académica”, “folclórica”, etc. Todas muestran sesgos de distinta índole que no es mi propósito abordar aquí. Si es importante aclarar que con música “popular” me refiero tanto a la música tradicional como expresiones de la música popular urbana y de autor, inclusive la comercial. Cuando es importante hacer la distinción, explicitaré a cuál música me estoy refiriendo.

confluyen en ella. Dice Barba (hablando, desde luego, del teatro):

Para mí el teatro es experiencia directa, para los historiadores del teatro es una cuestión de hechos. Amo vagar por “la historia subterránea” del teatro donde cada reformador viene a mi encuentro como un herético desollado que grita su soledad y su revuelta, y cuyos balbuceos me desencadenan un abismo de preguntas. [...] Me invento una tradición para descubrir mi herencia y confrontarme con ella, para batirme y apropiarme de algo que es una parte de mi integridad. [...] La tradición no existe. Yo soy la tradición, una tradición-en-vida. [...] Condensa los encuentros, las tensiones, las iluminaciones y los lados tenebrosos, las heridas y los caminos invisibles sobre los cuales no dejo de perderme y de ser conducido. Es una tradición que deja huellas como un “trickster” astuto y ebrio, lleno de trampas que mezclan preciosos instrumentos de orientación y un montón de conocimientos inaplicables. Cuando yo desaparezca, esta tradición-en-vida dejará de existir. Tal vez un día, alguien, llevado por una necesidad que le pertenece sólo a él (o a ella), se enfrentará a esta herencia en letargo, la sacudirá, se la apropiará quemándola con la temperatura de sus acciones. Así, a través de un acto, que presupone mucho amor, el heredero involuntario extirpará el secreto de mi herencia y solidificará su sentido personal.¹⁰

Cito largamente a Barba porque también para mí la música es experiencia directa y mi tradición una *tradición-en-vida*. Y a mis “ancestros” los puedo ubicar a lo largo de toda la historia de la música (que no es sólo la occidental): son los que han incidido, de una u otra forma, quizá más en pugna que en armonía, en mi configuración como compositor. Decir que “la tradición no existe... yo soy la tradición” suena, sin duda, pretencioso.¹¹ Pero no se trata de negar la existencia de la tradición, sino de reconocer que sólo cobra sentido en la medida en que forma parte de una práctica concreta, dinámica, y muchas veces altamente personal.

1.4. Técnica: ¿medio o fin?

Otro aspecto que se relaciona con el binomio tradición/innovación a partir de la segunda posguerra en Europa (y, consecuentemente, en el resto de occidente y su

¹⁰ Barba, Eugenio: “El Desorden: genealogía e invención de la tradición”, en *Eugenio Barba, Obras Escogidas, Volumen II*. La Habana: Ediciones Alarcos, 2007, pp. 255-256.

¹¹ Recuerda la famosa frase de Héctor Villa-lobos (citado por Carpentier): “El folklore soy yo” (Carpentier, Alejo, “América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música” en *América Latina en su música*. Relatora, Isabel Aretz. México: Siglo XXI editores/Unesco, 1977, p. 19).

“periferia”) ha sido la obsesión desmedida por la técnica compositiva, colocándola en el centro de las preocupaciones teóricas y compositivas (y, por ende, formativas). Tal vez sea la primera vez en la historia de la música occidental en donde encontramos que la técnica y los modelos operativos propuestos por compositores, teóricos o críticos, preceden (o, en algunos casos, pretenden determinar) al acto creador, la primera vez en que el medio es anterior al fin.¹² Históricamente, la sistematización de las técnicas había sido un acto de codificación *posterior* a la obra, a la práctica compositiva, y generalmente se utilizaba como material de entrenamiento musical (y esto no surge en forma sistematizada hasta el siglo XVIII).

En la tradición occidental, al menos desde finales del siglo XVII, con el surgimiento de la tonalidad funcional, el asunto del lenguaje estaba sistémicamente resuelto. Con el surgimiento de la “música nueva”, en cambio, para cada obra se hizo necesario edificar el lenguaje sintácticamente, a veces desde cero. Antes lo importante no era tanto el *cómo* sino el *qué* (o, para ser más preciso, el *cómo en función del qué*). La relación entre el *qué* y el *cómo* se manifestaba como una unidad inseparable, un continuo. Pero en la segunda mitad del siglo XX, comenzando por el serialismo y pasando por casi todas las tendencias, muchas veces el *qué es el cómo*, las obras **son** su técnica.¹³

Esto se puede ver claramente en las clasificaciones de las tendencias compositivas: dodecafonismo, serialismo, aleatorismo, minimalismo, espectralismo, etc. Éstas hacen referencia a métodos, procedimientos técnicos y/o conceptuales empleados

¹² De esto tiene mucho “la culpa” el dodecafonismo, por su particular manera de plantear el proceso compositivo. Pero se ha extendido, de diferentes maneras, a casi todas las tendencias.

¹³ No me refiero aquí únicamente al serialismo integral y todas las tendencias estructuralistas. También encontramos esto mismo en propuestas aleatorias, minimalistas, espectralistas, etc. Las obras frecuentemente se manifiestan con una lógica “didáctica” y se entienden las tradiciones como herencias técnicas.

por grupos de compositores. Pasan a un segundo plano (o se utilizan de manera peyorativa) clasificaciones de supuesta caracterización estética o estilística: clasicismo, romanticismo, impresionismo, expresionismo, neoclasicismo, etc.¹⁴

Identificar, clasificar y analizar las obras según su técnica (o supuesta tendencia estética general) tiende a generar una falsa homogeneización que no permite explicar el *por qué* del uso de una técnica dada en términos expresivo/musicales. La obra concreta (lo que realmente escuchamos o, incluso, lo que podemos observar en la partitura) se diluye en la tendencia general y su valoración (o ubicación) histórica se mide contra un conjunto de modelos preestablecidos y, a fin de cuentas, abstractos, de carácter sistémico o procedimental. El sentido específico de la obra se pierde. Y se obvian cosas tan evidentes como que un compositor utilice una misma técnica con propósitos muy distintos según la obra. Y si hablamos de dos o más compositores, una comparación mecánica de la relación entre técnica y expresión es todavía más problemática.

Este tipo de falsa homogeneización sería inadmisible en relación a los compositores tonales, harto estudiados. A nadie se le ocurriría agrupar en un mismo canasto a Purcell, Bach, Beethoven, Chopin, Wagner, Cole Porter y Willie Colón como compositores “tonal-funcionalistas”, como si esta obviedad nos pudiera decir algo importante (más allá de ciertos rasgos generales a nivel sistémico en el plano armónico) sobre la obra de cada uno de ellos.

En el contexto de la globalización actual, que ha abierto la actividad musical a una pluralidad de propuestas, búsquedas y formas de circulación y “consumo”, se da una disociación muy particular entre el *qué* y el *cómo*. Ante la diversidad de propuestas y de

¹⁴ Por otro lado, circulan conceptos como música electroacústica y música acusmática, que hacen referencia al medio de producción sonora (otra dimensión de la técnica) o a la dinámica de ejecución/percepción.

compositores activos, y el desdibujamiento de lo que podría considerarse vanguardia o retaguardia,¹⁵ las obras (que muchas veces circulan de manera fragmentada y descontextualizada, como es el caso de Internet, o que se basan en procesos contextuales en vez de objetos), corren el riesgo de perder importancia frente a las categorías utilizadas para promover su circulación social y su valoración, cada vez más momentánea, superficial y mediatizada por el medio de circulación.¹⁶ La composición (independientemente de su naturaleza) y su impacto en las personas corre el riesgo de dejar de ser una experiencia íntegra, en donde creadores, ejecutantes y receptores construyen dialécticamente un sentido (o varios sentidos), para convertirse en una información/impresión pasajera:

(...) La imagen, la aparición, el espectáculo pueden experimentarse con una intensidad (júbilo o terror) que sólo es posible porque se los concibe como presentes puros y desvinculados en el tiempo. ¿Qué importa entonces “si el mundo pierde momentáneamente su profundidad y amenaza con transformarse en una brillante superficie, en una ilusión estereoscópica, en un tropel de imágenes filmicas sin densidad?” (Jameson...). La inmediatez de los acontecimientos, el sensacionalismo del espectáculo (político, científico, militar, así como los del entretenimiento) se convierten en la materia con la que está forjada la conciencia.¹⁷

Desde mi perspectiva, es necesario volver a poner sobre el tapete la relación entre el *qué* y el *cómo*, reconstituyéndola como una unidad inseparable, un continuo:

¹⁵ Véase el segundo apartado de este capítulo.

¹⁶ El *qué* o el *cómo* se conciben prácticamente como marcas comerciales, “ganchos” utilizados para que “el producto” se destaque en un medio altamente saturado por una “oferta” muy diversa. Cada compositor, se supone, debe buscar su “nicho”, sea éste “contenidista” (música ecológica, de género, *new age*, etc.), “técnica” (minimalista, nueva complejidad, etc.), “conceptual” (música procesual, música interactiva), “estilística” (neonacionalista, fusión, *crossover*), etc., etc. La obra particular es reducida a una “onda”. Esto se da a la par de un desdibujamiento real de los límites entre géneros musicales y de las prácticas sociales de consumo de éstos. No se trata aquí de valorar este fenómeno (habría, más bien, que valorar la música), sino señalar su contribución a esta necesidad de buscar algún “gancho” para lograr un destaque en medio de un panorama en donde potencialmente todo se puede confundir. (Véase el segundo apartado de este capítulo.)

¹⁷ Harvey, David, *La condición de la posmodernidad, investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Argentina: Amorrortu editores, 2008, p. 72, citando a Jameson, F., *Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism*, New Left Review, 1984, p. 120.

Se habla de la dificultad entre la forma y el contenido (...); hasta se dice: el contenido es bueno, pero la forma no, etc. (...) Pero la lucha entre la forma y el contenido está en el propio pensamiento: el contenido lucha por formarse. A decir verdad, no se puede pensar en un contenido sin su forma. (...) La dificultad de forma está en el propio constituirse del contenido, en el propio pensar o sentir, que no sabrían existir sin su forma adecuada y a veces única.¹⁸

Y, como se verá en el segundo capítulo, creo que el eje articulador de tradición, técnicas y necesidad expresiva particular se encuentra en la *cristalización del oficio compositivo* de cada creador.

¹⁸ Lispector, Clarice, *Descubrimientos, Crónicas inéditas*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, Argentina, 2010, p. 129.

2. Construyendo sentido en una noche pluralista (donde –aparentemente– todos los gatos son pardos).

2.1. Pluralismo

El contexto cultural y musical de los últimos 35 años (en el cual me formé y en donde he desarrollado mi trabajo compositivo) se caracteriza por ser ampliamente plural, tanto en las opciones estéticas y técnicas como en los enfoques teórico-conceptuales. No se puede hablar actualmente de una tendencia compositiva dominante. Y desde los años noventa del siglo XX, no se trata sólo de pluralidad (algo que, de alguna manera, se perfilaba desde comienzos del siglo o tal vez antes), sino de una *superposición* de prácticas compositivas provenientes de prácticamente toda la historia de la música occidental (y, en algunos casos, de músicas no occidentales), hasta el punto de desdibujar o francamente destruir el sentido –real o imaginado– de linealidad/continuidad histórica que había caracterizado la modernidad en occidente.¹⁹ (Claro, la estricta linealidad en la historia de la música ha sido, en parte, una construcción ideológica, muchas veces con fuertes tintes nacionalistas, sobre todo centroeuropeos.) Más o menos hasta mediados de los años ochenta pesó todavía una visión modernista y un respeto, tal vez desmedido, por la dialéctica más “clásica” entre *statu quo* y transgresión que definía el papel de las vanguardias; pero la sensibilidad que paulatinamente se consolidaba como dominante era lo que algunos llaman posmoderna.²⁰

¹⁹ “...la imposición de una matriz universal, la uniformización del mundo y el aplastamiento de la realidad –reducida a la mercancía y a la abstracción de las redes financieras y de los enlaces electrónicos– se adaptarían perfectamente a una pluralidad imaginaria, a una ilusión de diversidad mantenida con todo y contra todo, e incluso tradiciones completamente construidas o reconstruidas.” (Gruzinski, Serge, *El pensamiento mestizo*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2007, p. 21.)

²⁰ Como veremos, posmoderno es un concepto amplio –y problemático– que engloba diversas tendencias y visiones de mundo. Otros teóricos hablan del arte en términos de posautonomía. El uso, en ambos casos,

Latinoamérica ha vivido (hasta cierto punto) un proceso similar. Si tomamos como referencia un libro emblemático como *América Latina en su música*,²¹ publicado en 1977, se reconoce la pluralidad de propuestas compositivas del subcontinente (aunque nadie habla todavía de posmodernidad o posautonomía). Pero la discusión de fondo se centra en la oposición entre el nacionalismo (muchas veces mal entendido en relación a ciertos compositores) y los distintos movimientos vanguardistas, en relación a la problemática identitaria,²² una discusión que se ubica todavía dentro del marco de la búsqueda de una Latinoamérica “moderna”.

2.2. Autodefinition creativa y contexto histórico

La forma en que sentimos, miramos e interpretamos la historia de la música, ya sea como tradición, como peso psicológico o como referente estético, técnico o ideológico, siempre está teñida por la forma en que sentimos la realidad en la cual vivimos (el contexto inmediato).

Pero, ¿cómo interpretar un contexto como el actual que pareciera evadir todo intento de definición? Si partimos de la idea de la posmodernidad, hay que reconocer que como concepto es harto impreciso (más allá de su acepción literal como algo que viene después de la modernidad). Los autores que han abordado esta temática han querido establecer definiciones operativas que, sin embargo, casi siempre generan más preguntas

del “pos-” (también se ve en conceptos como el teatro posdramático de Hans-Thies Lehmann), demuestra la necesidad de mostrar simultáneamente un cambio y una relación de continuidad respecto a la modernidad. Continuidad, como se verá, no significa necesariamente una simple extensión sin contradicciones. La continuidad casi siempre se manifiesta como una *tensión*.

²¹ Aretz, Isabel (relatora), *América Latina en su música*. México: Siglo veintiuno editores / Unesco, 1977.

²² Véase los artículos “Vigencia del músico culto” de Roque Cordero, “Técnica y estética” de Juan Orrego-Salas y “Estudio comparativo dentro de la producción musical latinoamericana” de José María Neves.

que respuestas.²³ Pero, desde la óptica de un compositor (o cualquier artista), posiblemente no sea tan importante contar con definiciones o conceptos tan precisos para afrontar su labor. Cada creador, más bien, busca *autodefinirse a partir de su obra*, de su *práctica*. No obstante, sería ingenuo pensar que las dinámicas socio/culturales y los “climas” ideológicos no influyen en los artistas. Entonces, para poder entender las diversas respuestas del creador frente a su contexto, es necesario ir más allá de la enunciación de un conjunto de características generales (como plural, diverso, etc.). Si no, todo tiende a “igualarse” o a relativizarse (todo pertenecería, por ejemplo, al ámbito de lo plural), a espaldas de cualquier consideración de carácter *cualitativo*. Y, en mi opinión, es en el terreno de lo cualitativo en donde cada quien desarrolla el aparato crítico que le permite tomar decisiones en su trabajo creativo.

Así, considero útil señalar ciertas características más específicas del contexto musical (y socio/cultural) contemporáneo, como punto de partida para poder abordar, en los siguientes capítulos, mis respuestas personales, que se reflejan en la construcción de mi oficio compositivo, en el desarrollo de metáforas musicales y en la concreción de obra musical.

2.3. Multilinealidad histórica

Como ya se mencionó, un aspecto fundamental del actual momento es un cambio en la percepción y vivencia de la historia. En la práctica compositiva de finales de siglo

²³ Entre otros, podría mencionar a Fredric Jameson (*Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*), David Harvey (*La condición de la posmodernidad*), Jonathan D. Kramer (en *Postmodern music, Postmodern thought*), Timothy D. Taylor (en *Postmodern music, Postmodern thought*), Tomás Marco (*Pensamiento musical y siglo XX*), Manuel Castillo (*Transvanguardia y postmodernidad*), Néstor García Canclini (*Conflictos interculturales, La sociedad sin relato, antropología y estética de la inminencia*), Andrew Dell'Antonio, editor (*Beyond structural listening? Postmodern modes of hearing*).

XX y comienzos del XXI encontramos una superposición de expresiones musicales derivadas de diferentes etapas y períodos, una suerte de “suspensión histórica” que tal vez no sea el “fin de la historia” (Fukuyama), sino *la deshistorización como fin*. Cuesta determinar qué representa el *statu quo* y qué las transgresiones, qué la vanguardia y qué la retaguardia, qué lo “progresista” y qué lo “conservador”, qué el academicismo y qué la innovación... Ante esta tendencia hacia la deshistorización como sensibilidad dominante, todas estas dudas, antes en el centro del debate cultural, parecen haber perdido su sentido, y nos encontramos en medio de una pugna “suave” entre las distintas visiones y prácticas musicales que coexisten más o menos pacíficamente (la época de los debates fuertes literalmente pasó a –¿o con?– la historia). ¿Cuáles son algunas de ellas?

Hay lo que, para algunos, pareciera representar una tendencia conservadora, un regreso al (supuesto) gusto del “público”. Según esta posición, la “gran música” fue deformada por el modernismo y las vanguardias. Se retoman el diatonismo, las melodías cantables, las métricas regulares, los ritmos pegajosos, la tonalidad funcional o modal, las armonías consonantes, etc. Es una tendencia, aparentemente, complaciente y antimodernista.

Pero hay quienes parten de una posición diferente, de un antielitismo, abierto al mundo de la música popular, al de las llamadas músicas étnicas, al de la cultura *pop*, etc. Ven al modernismo (o al neomodernismo) como doblemente elitista: como parte de un ámbito musical de consumo minoritario y, a la vez, de un “sub-ámbito” musical ultra exclusivo al interior de lo minoritario.

Frente a estas dos tendencias, Kramer²⁴ plantea que hay que distinguir entre

²⁴ Kramer, Jonathan, “The nature and origins of musical postmodernism”, *Postmodern Music, Postmodern Thought*. New York: Routledge, 2002, pp. 13-26.

antimodernismo y posmodernismo. El primero supuestamente “recuperando el pasado” y el segundo supuestamente “transformando el pasado”. Pero ambas posiciones coinciden, cada cual a su manera, en una crítica al modernismo. Según Kramer, una de las cosas que parece distinguir lo antimoderno de lo posmoderno es que lo primero muestra una preocupación por la coherencia y la unidad formal (por ejemplo, el regreso a las “viejas formas”), mientras que lo segundo tiende a darle a esto poca o menos importancia. Para el creador y el receptor posmoderno cualquier fenómeno sonoro (un pasaje musical, un estilo de hacer música, un efecto, un paisaje sonoro, etc.) tiene validez en sí mismo. El sentido y la organicidad son construidos por el receptor y no necesariamente a partir de las características intrínsecas de la obra. Así, podemos encontrar piezas que, con diferentes mecanismos, se expresan como un *collage* o una yuxtaposición de diferentes estilos y referencias musicales (intertextualidad).²⁵

Al mismo tiempo, siguen existiendo propuestas que son claramente una extensión del modernismo, ubicadas por algunos dentro de un nuevo modernismo:²⁶ por ejemplo, la

²⁵ La intertextualidad (por ejemplo, el uso de la cita o el basar una música “nueva” en material musical preexistente) es una cosa vieja en prácticamente todas las culturas musicales del mundo. ¿Qué entonces la distingue en algunos planteamientos posmodernos? Es un asunto, aparentemente, de actitud. El uso de la cita o la referencia musical en la música modernista, por ejemplo, se da como un proceso de apropiación, una incorporación de lo “viejo” en el contexto de una propuesta moderna que la transforma cualitativamente. Algunos posmodernos, en cambio, ven la cita como algo que debe simplemente representarse a sí misma. Se relativiza la necesidad de un lenguaje totalizador.

²⁶ Véase, como ejemplo, *The Future of Modern Music, a philosophical exploration of modernist music in the 20th Century and beyond*, de James L. McHard (Iconic Press, 2001). Según este autor, es necesario “reconstruir la idea del modernismo como un concepto vigente (...)”, y que la característica fundamental de lo mejor de esta tendencia, antes y ahora, “radica en una reconsideración total de lo que constituye el sonido”, lo que él llama “sound-based music” (música basada en el sonido). (pp.14-15) Dice, además, que el nuevo modernismo, a diferencia del “viejo”, ha sido “liberado y es más flexible, encuadrado en una actitud de descubrimiento pero, a la vez, asociándose con el público para formar una nueva –y divertida– manera de escuchar...” (p. 16) A pesar de esta nueva “liberación” y “flexibilización”, argumenta que no hay que confundir estas características con las del posmodernismo: “El posmodernismo y el nuevo modernismo difieren en su enfoque. El primero intenta enganchar al público a nivel de su instinto (enfocando el componente emocional). El segundo hace lo mismo, pero, a la vez, permite expandir la mente y aumentar los recursos necesarios para alcanzar una forma superior de escuchar...” (p.17) (Traducción: Alejandro Cardona).

nueva complejidad, el espectralismo, algunas propuestas de “arte sonoro” (vinculadas a la música electroacústica) y ciertas tendencias neovanguardistas.

Y en ocasiones nos encontramos con compositores que se mueven libremente entre (o que combinan) todas estas opciones.

Pero en tanto que el pasado se vuelve presente y el presente se mueve hacia el pasado, se desvanece el concepto de progreso histórico lineal, tan importante para los valores de la modernidad y hasta para las teorías rupturistas de las vanguardias. Nos encontramos, entonces, frente a lo que podríamos llamar una *multilinealidad histórica* que se expresa a veces como una superposición de líneas paralelas que se mueven en diferentes direcciones (todas manifestándose como “actualidades” y en donde, por decirlo de alguna manera, lo diacrónico se hace sincrónico), y a veces como diferentes formas de “articulación polifónica” entre líneas (en donde podemos reconocer un relacionamiento activo entre diversas manifestaciones, velocidades o momentos de los múltiples “tiempos culturales”, fenómeno que se da con una particular intensidad en Latinoamérica).²⁷

2.4. Posautonomía del arte

Esta multilinealidad histórica se une a un conjunto de desdibujamientos de ciertos parámetros socio-culturales antes bien definidos e integrados al relato totalizador de la modernidad: los espacios y las dinámicas propios de un arte autónomo, definido como

²⁷ “A la idea de un tiempo lineal la acompaña la convicción de que existe un orden de las cosas. Nos cuesta deshacernos de la idea de que todo sistema posee una especie de estabilidad original hacia la que ha de tender inexorablemente. (...) No sorprende, por tanto, que la complejidad y la movilidad de las mezclas o el choque de temporalidades [habla de Latinoamérica] evoquen una imagen de desorden. Ahora bien, cuando relegamos la mezcla al dominio del desequilibrio y de la perturbación, la convertimos en un fenómeno transitorio o secundario, infinitamente menos revelador, en principio, que las estructuras en cuyo seno se desarrollaría. La realidad apenas responde a esta visión de las cosas. (...) ...la mayoría de los sistemas manifiesta comportamientos que fluctúan entre distintos estados de equilibrio. (Gruzinski, Serge, *El pensamiento mestizo*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2007, pp. 68-69.)

campo de acción estética; las disciplinas artísticas tradicionales (las bellas artes); los patrimonios nacionales o regionales, y la dialéctica entre culturas hegemónicas y subalternas. Así, encontramos un proceso de renegociación y rearticulación del arte, de lo social, de lo cultural, de lo económico, etc., que es lo que define Néstor García Canclini como una situación de posautonomía del arte.²⁸

Esto no significa que no sigan vigentes muchos espacios y dinámicas socio-culturales, productos del proyecto social de la modernidad²⁹ (o incluso con antecedentes más antiguos) en donde –y para los cuales– se produce música: las orquestas sinfónicas (en Latinoamérica casi siempre con subvención estatal), las salas de conciertos, las iglesias, las compañías disqueras y la industria cultural en general, la crítica especializada acogida por instituciones académicas, periódicos y revistas, las instituciones formadoras de futuros artistas... Son precisamente estos espacios y dinámicas los que todavía confieren prestigio social y cultural a compositores, ejecutantes, musicólogos, teóricos, etc.

Pero también es cierto que cada vez más las dinámicas de creación/circulación/recepción de la música “clásica” se salen de estos marcos: la música, y diversas formas de interacción y respuesta ante ella, empiezan a circular por medios

²⁸ García Canclini, Néstor, *La sociedad sin relato, antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires: Katz editores, 2010.

²⁹ Dice Néstor García Canclini: “...La teoría de los campos artísticos y literarios se formó en la época en la que concebíamos al mundo como moderno e integrado a un relato. La defensa de los campos artísticos (y científicos) autónomos, o sea laicos, exigía gestionar los bienes con criterios intrínsecos a la actividad creadora y la producción de conocimientos. Se rechazaba la injerencia de poderes religiosos y políticos, porque se confiaba en que la independencia del arte y de la ciencia los tornarían más productivos. También se suponía que la sociedad integraba cada actividad (...) en un desarrollo organizado por el Estado, que garantizaba el bienestar general o lo prometía. En la primera modernidad, la etapa iniciada a partir de la Ilustración y extendida hasta mediados del siglo XX, la sociedad era imaginada como una totalidad abarcable y con creciente integración en tanto incluía progresivamente a todos los sectores. (Ibid., p. 183) (...) ...no es tan simple declarar caducas la historia del arte, la estética o la antropología en vista de sus reelaboraciones... no podemos proclamar la definitiva muerte del arte y de su autonomía por el solo hecho de que gran parte de lo que sigue recibiendo ese nombre se muestra más allá de lo designado como su campo propio (...)” (Ibid., p. 51)

como Internet; surgen producciones artesanales manejadas fuera del control de la industria cultural que funcionan a través de circuitos de distribución más reducidos; hay proyectos interdisciplinarios o mixtos (por ejemplo, cine, video, danza –o video/danza–, arte performático, instalaciones, arte interactivo, etc.), e incluso la circulación de música “clásica” se da en el contexto de la publicidad, los medios de comunicación masiva o el cine comercial. No es que los compositores o ejecutantes se plantean esto como salida exclusiva, sino que se empiezan a mover cómodamente en varios espacios de acción y de producción sin que sea, en muchos casos, un asunto de principios.

Esto no le quita –necesariamente– valor estético a las obras (aunque a veces significa su fragmentación o su recontextualización), pero sí redefine la relación con los receptores y pone sobre el tapete una apertura de posibles significados antes más restringidos.

Lo anterior va muy relacionado con el desdibujamiento, a veces de manera radical, de los campos y las prácticas disciplinarios.

No es nada nuevo. Tanto en el ámbito de lo “popular/tradicional” como en el de lo “clásico” encontramos desde hace tiempo ejemplos de la música como parte de un relacionamiento multidisciplinario. (La idea de la música como una disciplina totalmente autónoma es relativamente reciente, y se da sobre todo en occidente.) Como ejemplos podríamos mencionar la relación entre música y palabra (la música cantada en diversos géneros), entre música y expresión escénica (danza, teatro), la ópera (que une música, expresión escénica, palabra...), entre música y cine, entre música e imagen, la música en un contexto multimedial, la música en el contexto de expresiones carnavalescas, etc.

Pero también encontramos formas de expresión que son, por su propia naturaleza, transdisciplinarias, en donde los diversos componentes expresivos se funden y es difícil separarlos como autónomos sin desarticular el resultado expresivo, comunicativo, estético o significativo.³⁰ Ejemplos de esto van desde ciertas formas de video-arte hasta las instalaciones, el arte interactivo y diversas propuestas performáticas.

Otro aspecto, relacionado, es el desdibujamiento de la idea y la práctica del patrimonio, cuya lógica, al menos al interior del relato integrador de la modernidad, tenía ciertos límites, casi siempre vinculados a la nación (y a su representante oficial, el Estado). Hasta las identidades regionales, étnicas, de género, etc., se inscribían, aunque fuera demagógicamente, en el proyecto nacional.

Pero las migraciones cada vez más masivas de sur a norte (o entre países del sur o del norte, o al interior de un mismo país), que producen nuevas realidades multiculturales o transculturales, las migraciones y transculturizaciones que se dan, sin cambio de localización física, a través de Internet, la televisión, etc., el encuentro virtual entre personas y símbolos, la resignificación de objetos artísticos..., todos estos fenómenos plantean una dinámica totalmente al margen de la conceptualización tradicional del patrimonio. Y no sólo es un problema conceptual, es un problema práctico ya que cuesta definir la pertenencia o la identidad de determinadas prácticas o productos culturales o musicales.

Además, sectores que se inscribían en el proyecto nacional (por interés o por coerción), ahora se articulan internacionalmente a partir de otros ejes de identidad: étnicos, de género, por género musical, etc., o bien encuentran que el referente nacional

³⁰ Muchas de estas nuevas formas transdisciplinarias surgen en el contexto de las tecnologías digitales que nos plantean una integración instrumental (la computadora y sus accesorios periféricos, digitales o análogos) para la creación, reproducción, distribución, recepción, análisis, etc., de la producción simbólica.

es totalmente inadecuado para acoger sus necesidades, buscando espacios autónomos (como sucede actualmente con muchos grupos de indígenas).

Finalmente, también de manera relacionada, encontramos una marcada ambigüedad en los límites entre lo hegemónico y lo subalterno. Esto no quiere decir que no exista una cultura dominante (o una sensibilidad cultural dominante) o dinámicas de poder que inciden en lo cultural y lo musical, sino que los elementos que vienen a definir lo hegemónico o lo subalterno en el terreno simbólico no se pueden definir de manera tan tajante.

De nuevo se trata de un desdibujamiento en la forma en que se mueven los diversos actores sociales, culturales y artísticos, en busca de sentido e identidad. Por ejemplo, la separación tajante entre la música “clásica” y la “popular” o “tradicional” tiene cada vez menos valor. ¿Qué pasa cuando una orquesta se dedica a hacer conciertos con músicos populares? ¿Qué pasa con Yo-Yo Ma tocando *New Age*, *World Music* o música de cine? ¿Cómo podemos entender las propuestas de *crossover*?

(Esto tampoco es algo totalmente nuevo. Muchas propuestas nacionalistas en Latinoamérica, en el marco de la consolidación de proyectos nacionales, se apropiaban de músicas, objetos, prácticas culturales, etc., provenientes de sectores sociales que muchas veces eran –y son– marginados o francamente reprimidos.)

Pero no sólo se trata de diferentes formas de populismo. Reducir estos fenómenos exclusivamente a eso podría reflejar un elitismo de “alcurnia” en defensa de los “altos valores del gran arte”, o un elitismo “de abajo” en defensa del purismo de las expresiones “populares”, que distorsionaría la realidad en sus dinámicas socio-culturales. Tendríamos que ver que efectivamente hay un tránsito entre géneros y prácticas musicales, que podría

valorarse como “bueno” o “malo”, pero que no por eso se puede ignorar. Los receptores ya no se restringen a determinados espacios o dinámicas de circulación artística o musical según el género, y esto abre nuevas posibilidades de significación que no están únicamente en manos del compositor o del mismo ejecutante, sino del público que trae a espacios y productos artísticos mixtos diferentes lógicas de percepción y de construcción de sentido.

Estos diferentes niveles de desdibujamiento de las fronteras que había establecido el relato integrador de la modernidad trascienden la técnica o la estética musicales. Las prácticas artísticas se enfrentan a nuevas formas de circulación y apropiación por parte de los receptores que rompen con los espacios, las instituciones y los mecanismos anteriores que habían permitido la existencia del arte como un campo autónomo de expresión.

Dice García Canclini:

(...) Bourdieu habla de *campos* y Becker de *mundos del arte*. Ambos consideraban que la definición, la valoración y la comprensión del arte se realizaban en espacios y circuitos *autónomos*. Esta independencia y autocontención de las prácticas artísticas, que delimitaban quiénes tenían legitimidad para decir qué es arte, se ha desvanecido.³¹ (...) Tal vez las respuestas (...) no surjan del campo artístico, sino de lo que le está ocurriendo al intersectarse con otros [campos] y volverse *postautónomo*. Con esta palabra me refiero al proceso de las últimas décadas en el cual aumentan los desplazamientos de las prácticas artísticas basadas en *objetos* a prácticas basadas en *contextos*, hasta llegar a *insertar las obras en medios de comunicación, espacios urbanos, redes digitales y formas de participación social donde parece diluirse la diferencia estética*.³²

Esta situación incide tanto en las estrategias compositivas como en las dinámicas de circulación social y las estrategias de apropiación de la música por el público y la crítica especializada, incluyendo los campos de la musicología y la teoría musical (afincados fundamentalmente en las instituciones académicas). El énfasis en la obra (definido como

³¹ García Canclini, Néstor, *La sociedad sin relato, antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires: Katz editores, 2010, p. 33.

³² *Ibid.*, p. 17.

objeto/estructura) se sustituye por un énfasis en el contexto (de carácter procesual). Algunos han caracterizado este cambio de enfoque en el campo musical como una nueva estrategia para escuchar, denominada “antiestructuralista”.³³

Es importante no confundir estos elementos descriptivos con criterios propiamente valorativos (para el compositor, el ejecutante, el público, las instituciones, etc.) de fenómenos ciertamente complejos y muchas veces contradictorios.

Por ejemplo, se pregunta García Canclini: “...¿qué hacer con el papel creativo de los individuos? El marxismo, había escrito Sartre en la *Crítica de la razón dialéctica*, puede explicar por qué Valéry era un escritor pequeño burgués, pero no por qué todos los intelectuales pequeño burgueses no son Valéry.”³⁴

Si reducimos la realidad a un conjunto de elementos descriptivos (muchas veces en forma de listas³⁵), en el marco de una pluralidad de por sí ambigua y compleja, es difícil encontrar un sentido más allá de un “todo se vale” o una polarización esquemática entre supuestas visiones de mundo (por ejemplo, modernidad versus posmodernidad). Y la *respuesta individual*, que define en mucho la identidad creadora particular de un compositor, parece no existir.³⁶

El problema no es la lista o los descriptores como tales, sino su utilización como mecanismo de legitimación, más orientado hacia el consumo que lo propiamente estético

³³ Por ejemplo, véase los planteamientos de Rose Rosengard Subotnik y, en general, los de la llamada nueva escuela de musicología.

³⁴ García Canclini, Néstor, *La sociedad sin relato, antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires: Katz editores, 2010, p. 55.

³⁵ Véase, por ejemplo, los cuadros comparativos de Ihab Hassan, Charles Jencks y David Harney que aparecen en el artículo de Timothy D. Taylor, “Music and Musical Practices in Postmodernity” (en *Postmodern Music, Postmodern Thought*. Editores: Judy Lochhead y Joseph Auner, New York: Routledge, 2002.)

³⁶ Nuevamente, la caracterización histórica se convierte en un elemento pretendidamente objetivo, *externo* al sujeto creador, y éste es etiquetado (pero también valorado) según su “cercanía” con componentes descriptivos generales de la realidad.

(algo muy común, por ejemplo, en la cultura masificada, en donde también tiene su lugar, aunque sea marginal, la música “clásica”). Esta dinámica incluye una resignificación de ciertos mitos que habían funcionado como supuestos elementos valorativos en el pasado (por ejemplo, los mitos del artista romántico, solitario, genial y sufrido, o el vanguardista maldito y transgresor):

Los sociólogos habían desestimado las nociones de creación excepcional y de artistas geniales. Y la estética moderna nos había pedido que nos centráramos en las obras. Pero ahora aparecen en los medios masivos relatos que exaltan la excepcionalidad de los creadores y la relacionan con sus biografías de sufrientes o malditos. [Así, el] discurso estético idealista, que dejó de servir para representar el proceso creador, se recicla como recurso complementario destinado a “garantizar” la verosimilitud de la experiencia artística en el momento del consumo.³⁷

De esta misma manera, la utilización de conceptos como multiculturalismo, migración cultural, interdisciplinariedad, fusión, eclecticismo, etc. (o bien conceptos propuestos por los nuevos modernistas/neovanguardistas), reducidos a meros descriptores o conceptualizaciones abstractas, pueden dar la impresión de generar una plataforma valorativa cuando en realidad no es así. Al mismo tiempo que sirven para describir prácticas reales, algunas de las cuales podrían tener un alto valor (estético, social, etc.), frecuentemente son meros “ganchos” que buscan “posicionar al producto” en un mercado global de consumo que, como habíamos señalado, está sobresaturado de oferta. En este sentido es muy fácil, a partir de una aceptación acrítica y, sobre todo, deshistorizada de estos descriptores, producir un “discurso estético idealista” más, “destinado a garantizar la verosimilitud de la experiencia artística en el momento del consumo”, como dice García Canclini.

Frente a esta tendencia, que potencialmente nos lleva a una banalización de la realidad musical, es necesario –insisto– volver la vista sobre las obras, sobre los procesos

³⁷ Ibid., p. 56.

específicos, en aras de reconectarnos con una dimensión/relación cualitativa, en donde necesariamente entra a jugar un papel la subjetividad y, sobre todo, la compleja interacción entre creadores, ejecutantes, receptores, etc.

2.5. Respuestas desde América Latina

¿Cómo se manifiesta este contexto y sus problemáticas en Latinoamérica? Por un lado, América Latina forma parte de un mundo globalizado (de hecho, nace como realidad a partir de la primera expansión global europea) y se manifiestan en su realidad musical muchas (si no todas) las tendencias compositivas actuales. Pero, por otro, estas tendencias no necesariamente se expresan mecánicamente como una versión local de carácter epigonal, porque la historia de América Latina ha tenido y sigue teniendo respuestas particulares en su producción artística y musical.

Esto último no se refiere al asunto identitario *per se*,³⁸ sino a la necesidad de historizar las respuestas latinoamericanas ante el contexto local y global.

La historia de América Latina es, hasta cierto punto, la historia del deseo de Europa (y luego, dentro de un modelo neocolonial, de Estados Unidos) de reproducir en estas tierras sus modelos de sociedad y sus valores, incluyendo el campo artístico.³⁹ Dice el escritor venezolano Arturo Uslar Pietri que “América ha sido una creación intelectual de Europa. Una creación compuesta de imaginación, sorpresa, desajuste y necesidad de

³⁸ Hay que reconocer que la “identidad latinoamericana” ha sido una problemática de gran peso –se podría decir que *la* problemática– en la producción artística (y en los complejos procesos de creación de sentido existencial) del subcontinente desde el momento mismo de la llegada europea. Muchos plantean que la identidad del latinoamericano consiste precisamente en preguntar quién es. Pero esto se produce en un terreno ciertamente ambiguo y maleable, en donde se gestan los mestizajes y los productos híbridos, no como hechos consolidados, sino como una compleja red de enfrentamientos, negociaciones y mediaciones en constante redefinición.

³⁹ Sobre todo, en el último tiempo, para que seamos ávidos consumidores de lo que nos ofrecen como “gran cultura”, incluso cuando se trata de reempacar y reexportarnos su versión de la cultura latinoamericana, procesada por sus industrias culturales.

comprender y explicar ante una realidad geográfica, natural y humana, al principio desconocida, luego mal conocida, deformada y, finalmente, nunca enteramente explicada ni comprendida.”⁴⁰

En este sentido, una parte de la producción de música “clásica” en nuestros países ha sido (y es) una imitación (o un intento de imitación) de tendencias europeas o, más recientemente, norteamericanas (mimetismo). Esto se puede ver en la música eclesiástica de la colonia, en la música de salón del siglo XIX, en el nacionalismo oficialista de finales del siglo XIX y las primeras cuatro décadas del siglo XX, en el rechazo de este nacionalismo para luego abrazar tendencias vanguardistas (seriales y no seriales) o bien neoclásicas, y finalmente en la crisis de las vanguardias y la entrada del posmodernismo y el antimodernismo, etc.

Desde esta perspectiva, la música “clásica” de América Latina se reduciría simplemente a un *reflejo* de las características dominantes de la música occidental (una situación colonial/neocolonial, para algunos deseable, para otros no). Y su destino sería incorporarse, como un actor más, a una especie de “sinfonía mundial” que ya no tendría claras fronteras ni identidades locales.⁴¹

⁴⁰ Uslar Pietri, Arturo, *Godos, insurgentes y visionarios*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1986, p. 9.

⁴¹ La internacionalización de estilos musicales y propuestas estéticas comienza en Europa desde la unificación de la música eclesiástica en la Edad Media. Más recientemente se sintió de manera determinante en las vanguardias de la segunda posguerra, cuyas propuestas, altamente abstractas, no tenían vinculación alguna (o muy poca) con realidades nacionales o regionales. Por otro lado, los latinoamericanos nos hemos enfrentado a la “presión” del supuesto universalismo europeo, comenzando por los ámbitos formativos. Este ejemplo de un escrito de Ernst Krenek, de 1943, es emblemático: “(...) cuanto antes se liberen los americanos de su conciencia nacional, que es un residuo embarazoso de corte romántico, más pronto estará en condiciones de vivir los más altos objetivos del americanismo, es decir de experimentar ante el mundo el grado superior de la felicidad que puede alcanzarse en cuanto el veneno nacional sea eliminado del organismo. Ha sido siempre un privilegio del artista prever la existencia humana y plasmar en su creación los estadios superiores de la conciencia. Para los compositores americanos, tanto al norte como al sur del Río Grande, ya es tiempo de hacer uso de este privilegio, no controlando temerosamente el porcentaje de elemento americanos y europeos que parezcan entrar en su obra, sino en tanto se propongan acometer con valor y sin preocuparse hechos nuevos, mediante la mejor valoración posible de las inconmensurables riquezas que se han acumulado en todos los ámbitos de Occidente en estos

Sin embargo, enfocar nuestra historia (musical o en general) como un mero reflejo de la occidental me parece demasiado simplista: un reduccionismo.

Habría que tomar en cuenta, en primer lugar, la dinámica que se produce históricamente entre el proyecto cultural occidental dominante y los diversos componentes y entidades culturales que se expresan en el espacio latinoamericano: las culturas indígenas (en sí harto diversas), las culturas africanas (a partir de la trata de esclavos y la influencia africana y norafricana en la cultura ibérica) y la misma cultura “popular” ibérica, etc., sin mencionar los aportes producto de otras inmigraciones o dinámicas transculturales más recientes. Y esta dinámica no es un idílico “encuentro (o crisol) de culturas” como nos enseñaron en la escuela, sino una mutilación histórica cargada de violencia, de negaciones, de contradicciones, de conflictos y de asimetrías. Y estas vivencias han producido como respuesta, entre otras cosas, un proceso altamente dinámico de mestizaje cultural, que se da al interior de una dinámica histórica con dos vertientes interconectadas: conquista y occidentalización:

Si no todos los mestizajes nacen forzosamente de una conquista, los que la expansión occidental desencadenó en América principian invariablemente en los escombros de una derrota.⁴² (...) En el triple contexto de la “Conquista”, de la occidentalización y del mimetismo, los mestizajes aparecen como una reacción de supervivencia ante una situación inestable, imprevista y ampliamente imprevisible. Pero estos bricolajes constituyen igualmente un efecto de la occidentalización cuando provienen de la copia y de la apropiación de elementos europeos... (...) Hemos de considerar, por tanto, los mestizajes americanos como un esfuerzo de recomposición de un universo pulverizado y, a la vez, como una adecuación local a los nuevos marcos impuestos por los conquistadores. Estos dos movimientos son inseparables...⁴³

Esta compleja situación también incide en la forma en que se expresa localmente la misma cultura occidental. Nuestra realidad (natural, económica, socio-cultural)

casi dos mil años de actividad musical.” (Krenek, Ernst, “Universalismo y nacionalismo en la música”, 1943 en Pauta, Vol. XXIII, No. 91. México: julio-septiembre de 2004, p. 67.)

⁴² Gruzinski, Serge, *El pensamiento mestizo*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2007, p. 76.

⁴³ *Ibid.*, pp. 126-127.

transformó y, en cierto sentido, distorsionó todos los componentes culturales que confluyeron históricamente en el “espacio” latinoamericano. Y a estas alturas, ninguno de estos componentes pueden ser vistos como “puros” o “auténticos” (en realidad, tal “pureza” o “autenticidad” nunca existió), cual piezas de museo, sino como factores dinámicos que, en medio de las contradicciones, buscan reconstituir un sentido propio o, más importante aún, generar otro nuevo.

Considero, en este sentido, que algunas de las respuestas musicales latinoamericanas (en donde me incluyo) que se producen en el contexto actual, tienen su raíz en vivencias históricas profundas y particulares. Fenómenos como el multiculturalismo, la polihistoria (o la politemporalidad), la pluralidad, el mestizaje, etc., encarnan una necesidad profunda de creación de sentido, de búsqueda de organicidad y de autoexplicación.⁴⁴ El mestizaje musical latinoamericano (junto con las dinámicas de resistencia cultural y de redefinición existencial) parte de una lógica de permanente *reelaboración* de realidades sonoras, incluso altamente contradictorias. Y estos procesos de reelaboración no se deben homologar a la ligera con las posturas, modas o prácticas musicales y culturales que han emanado desde el llamado “primer mundo”, incluyendo sus industrias culturales transnacionales.⁴⁵

Podemos escuchar un buen ejemplo de estas respuestas particulares desde Latinoamérica en algunos de nuestros compositores de principios de siglo XX, como los cubanos Amadeo Roldán y Alejandro García Carturla, el mexicano Silvestre Revueltas y el mejor Villa-lobos. En sus músicas, elementos de lo “popular” se encuentran de manera

⁴⁴ Hay que reconocer, sin embargo, que la pluralidad actual ha permitido, en principio (tal vez ilusoriamente), una mayor inclusión de esta realidad.

⁴⁵ Especialmente ciertas propuestas de “fusión” que se arman como si fueran recetas de cocina, fuera de cualquier contexto socio-cultural o histórico.

muy original con el modernismo en una intensa búsqueda de sentido, muy lejos del nacionalismo de tarjeta postal oficial o de ciertos planteamientos de fusión y eclecticismo.⁴⁶

2.6. Valoración histórico/contextual desde la ética personal

¿Cómo, entonces, podemos valorar, o al menos ubicar, nuestra propia actividad compositiva frente a la producción musical de nuestros tiempos (incluyendo el contexto latinoamericano)?

Y de esta pregunta surgen muchas otras: ¿Qué es lo que valoramos en una obra musical? ¿La obra en sí, la relación de la obra con su contexto (o sea, la obra como reflejo de su tiempo y de su historia)? ¿El grado en que la obra responde ante ciertos parámetros de contemporaneidad? ¿Definidos por quiénes? ¿Su relación con diversos estratos de receptores? ¿Su éxito con el público?

La sensibilidad dominante actual admite, hasta cierto punto, una dinámica de inclusión de la diversidad cultural mundial, en tanto requiere de apertura (entre otras cosas, de mercados). Pero también nos plantea una realidad en donde, a fin de cuentas, todo termina siendo legitimado por la inclusión. Así, las bases para construir una plataforma valorativa se vuelven muy ambiguas. Como nos dice Federico Monjeau:

La escena actual manifiesta una gran disponibilidad de formas, materiales y tradiciones, disponibilidad que también se ha transformado en un estilo y que hace muy complicada no sólo la perspectiva de un progreso histórico sino también la posibilidad de una teoría estética.⁴⁷

Pero tal vez el asunto es saber cómo formular los interrogantes. Por ejemplo: ¿es

⁴⁶ También hay ejemplos notables a los largo de la historia musical latinoamericana, incluso en la música eclesiástica colonial.

⁴⁷ Monjeau, Federico, *La invención musical, Ideas de historia, forma y representación*. Buenos Aires: Paidós, 2004, p.51.

más importante saber que una obra sea “eclectica” (respondiendo así a un parámetro descriptivo actualmente de moda), o saber *qué se hace en la obra con el eclecticismo*? En otras palabras, el eclecticismo (o cualquier otra categoría descriptiva) no tiene un valor intrínseco, sino que se carga de significado según su *uso concreto* en el contexto de una *obra particular*.

Así, la posibilidad de construir un sentido en esta noche pluralista, en donde – aparentemente– todos los gatos son pardos, radica en una ética personal frente a la obra creada. Es únicamente a partir del aparato crítico propio que se puede generar valoraciones de nuestro quehacer compositivo y el de los demás. No se trata de imponer una postura a partir de un discurso legitimador destinado a los demás, sino de *interiorizar* una postura (vinculada a una *práctica*, a una necesidad) para nosotros mismos. En otras palabras, *ser consecuente con nosotros mismos*. Y, regresando –una vez más– al punto de partida de este capítulo, el referente fundamental, en mi opinión, *es la obra y su capacidad de “convencer” e involucrar profundamente al escucha*, independientemente de que ésta sea un objeto, un proceso, algo pretendidamente permanente o efímero.

2.7. Historia y metáforas musicales personales

Ciertas respuestas latinoamericanas ante el proyecto de occidentalización que nace a partir de la conquista, han sido de gran importancia en la definición de mis metáforas musicales como compositor.

La música “clásica” en América Latina es parte, inevitablemente, de ese proyecto de occidentalización, comenzando por los modelos formativos, muchos de los medios instrumentales, la institucionalidad cultural, valores, etc. No obstante, esto no significa

que no existan contradicciones importantes respecto a esa hegemonía. Podemos mencionar la no integración de sectores –a veces muy significativos y en terrenos que superan en mucho a la cultura o el arte– de la población (o una integración con asimetrías abismales), la existencia de una producción musical relativamente paralela –en el campo de lo “popular”– de gran vitalidad, las resistencias culturales de distinta índole, los procesos de mestizaje... Todos estos aspectos son parte de una realidad cultural, de gran complejidad, que vivimos (y hemos vivido) cotidianamente, independientemente de nuestra formación o nuestras búsquedas creativas personales.⁴⁸

Estas contradicciones, en particular las que surgen de procesos de mestizaje y resistencia, se manifiestan en general a partir de “espacios” sociales/culturales/políticos que se caracterizan por un grado de ambigüedad o flexibilidad, permitiendo respuestas y vivencias que no son unívocas:

(...) la occidentalización tropezó con resistencias que adoptaron formas diversas, desde la rebelión abierta a todo tipo de hostilidades larvadas. (...) No obstante, estas actitudes no ponen nunca en cuestión la dominación española, salvo en las fronteras. Y sobre todo, coexisten siempre con otras formas de reacción, directamente inducidas por la occidentalización, que aprovechan cualquier margen de maniobra, por pequeño que sea, que la cristianización o la introducción de técnicas europeas permiten a las poblaciones vencidas.⁴⁹

En mis búsquedas compositivas encuentro que he acudido a este tipo de dinámicas y respuestas, a veces intuitivamente, a veces de manera consciente, en dos dimensiones:

- A través de la identificación de aspectos, prácticas o propuestas (no necesariamente contemporáneas) dentro de la tradición musical occidental que me permiten crear metáforas sonoras en relación al contexto latinoamericano. No se

⁴⁸ Tomarlos en cuenta, o no, a la hora de crear obra es, desde luego, una decisión de carácter personal que no pretendo abordar ni cuestionar.

⁴⁹ Gruzinski, Serge, *El pensamiento mestizo*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2007, p. 126.

trata de encontrar simples analogías, ni de disfrazar localismos con máscaras europeas o viceversa, sino de transformar cualitativamente una práctica musical en función de una intención creadora personal. En este sentido, también he encontrado “zonas ambiguas” o más “abiertas” (“márgenes de maniobra” si se quiere) en donde puedo explorar el entorno sonoro latinoamericano, en su contexto histórico, utilizando diversos elementos de la tradición de música “clásica” que heredamos de occidente de manera que puedan articularse con elementos que vienen de nuestras “otras tradiciones”. Estas búsquedas serán abordadas en detalle, fundamentalmente en el segundo capítulo.⁵⁰

- A través de un abordaje del ámbito latinoamericano a partir de sus contradicciones en vez de buscar una representación de “verdades” unívocas (al estilo de los nacionalismos oficialistas o de los vanguardismos de corte europeo). Así, busco enfrentar la realidad de mi entorno a partir de los roces y los desencuentros que lo caracterizan, no sólo a la luz de la historia de América Latina, sino a la de mi propia biografía personal que es, a fin de cuentas, parte de ella.

Las metáforas no son, como veremos, predominantemente de carácter conceptual o “literarias”. Son musicales. Surgen de una *práctica creadora* vinculada a una necesidad expresiva que busca concretarse en una obra cuya materialidad es sonora. Por tanto, es en el campo del oficio musical, como medio expresivo, en donde se pueden ubicar estos procesos metafóricos, al igual que ha sido en el campo de la vivencia en donde se han manifestado los mestizajes y las resistencias a través de la historia latinoamericana.

⁵⁰ No pretendo que esto sea un aporte original. Los antecedentes son evidentes: Bartók, Revueltas, Falla, etc.

Capítulo II Oficio, técnica y metáfora

Este capítulo busca identificar los *elementos concretos* que me han permitido cristalizar una propuesta compositiva.⁵¹ Tomando en cuenta los aspectos contextuales planteados en el primer capítulo, funcionará como un marco referencial específico para los análisis de las obras que serán tratadas en la parte final de este trabajo.

Se divide en dos partes: la primera busca replantear el concepto de *oficio compositivo*, ubicándolo como el terreno en donde se resuelve, en la práctica, la compleja relación entre el compositor como sujeto creador, su contexto y los diversos elementos instrumentales –técnicas, conceptos, procesos de experimentación, etc.– que se unen para la materialización sonora de una obra musical; la segunda se enfoca en mi proceso personal de construcción de oficio, partiendo de aspectos específicos que han sido determinantes en mi práctica compositiva. El hilo conductor es la idea del oficio como una transformación metafórica, que permite una profunda vinculación *sujeto creador-contexto-obra* y, simultáneamente, una relativa autonomía de la obra respecto al sujeto creador y su contexto, que potencialmente la convierte en algo más abierto, polisémico y enriquecedor para los receptores.

1. Oficio y obra: integración de lo contextual y lo particular/autónomo

Cada compositor desarrolla sus propuestas desde experiencias y contextos formativos y creativos que son esencialmente particulares. Acudir simplemente a un marco teórico o histórico general, o identificar una adscripción a tal o cual tendencia o

⁵¹ Concretos en tanto surgen de una obra concreta y no de una especulación teórica acerca de “lo que podría o debería ser”.

técnica, como ya se planteó en el primer capítulo, puede llevar a distorsiones al querer hacer que el compositor “responda” a ciertos conceptos preconcebidos y no a su propio “mundo” objetivado en obra. En este trabajo, que se centra en el *proceso creador*, las búsquedas compositivas (y su relación con diversos referentes contextuales y musicales) se enfocarán desde *la conformación del oficio*. ¿Por qué oficio? Porque desde la óptica del proceso creativo (y partiendo de una redefinición de la idea misma de oficio), es en el ámbito de su conformación y evolución en donde se concreta, en la práctica y de manera particular, la propuesta sonora, y en donde se vinculan y se integran orgánicamente, como un continuo, los aspectos contextuales, referenciales, conceptuales y los propiamente musicales.

Se busca, por tanto, evitar algo que suele darse cuando se quiere *hablar* de la música (en vez de simplemente escucharla): una cierta desnaturalización artificial de los fenómenos propiamente sonoros que inciden en su creación y percepción. Más allá de cualquier discurso o conceptualización, los procesos compositivos *se hacen con sonidos*, y lo que finalmente recibimos del compositor es un impacto sensible/físico/sonoro.⁵² El análisis académico⁵³ exige que utilicemos palabras y conceptos para referirnos a la música, pero hay que tener cuidado de no dejar que éstos lleguen a tener una vida propia, sustituyendo al fenómeno sonoro.⁵⁴ Por otro lado, el análisis requiere de una perspectiva

⁵² Lo que hace cada receptor luego con ese impacto puede, desde luego, variar muchísimo.

⁵³ Creo que hay otras formas analíticas que están vinculadas a la práctica musical y que no pasan por las variadas metodologías y lógicas académicas. Esto lo he podido comprobar en mi experiencia trabajando con músicos “populares”, algunos de los cuales no leen música ni han estudiado “formalmente”, pero son capaces de desarrollar procesos analíticos vinculados directamente a su quehacer práctico, ya sea como intérpretes, compositores o ambas cosas a la vez. En algunos casos, se trata de una gran intuición, que generalmente es desdeñada por la academia, pero que debe ser considerada un poderoso campo de conocimiento y exploración creativa.

⁵⁴ Dice Daniel Barenboim al respecto que “...debemos entender que uno no puede explicar la naturaleza o el mensaje de la música con palabras. La música quiere decir cosas diferentes a personas diferentes, y hasta cosas diferentes a la misma persona en distintos momentos de su vida. Tal vez sea poética, filosófica,

anatómica (ver los fenómenos a través de sus partes), pero ésta no tiene sentido sin su contraparte *fisiológica* (cómo estas partes se relacionan, cómo “funcionan” juntas). Enfocar el oficio compositivo permite ver los distintos elementos constitutivos de una música en su compleja interacción.

1.1. La construcción de oficio como un proceso metafórico personal

Para entender por qué la conformación del oficio de un compositor es tan importante, es necesario redefinirlo.

Se suele hablar del oficio como si fuera sinónimo de técnica:⁵⁵ un compositor “tiene oficio” cuando, por ejemplo, sabe “escribir bien” para diversos instrumentos y ensambles, o cuando domina las diversas técnicas compositivas de su época y, hasta cierto punto, de todas las épocas.⁵⁶

Y cuando estudiamos en un contexto académico (o cuando leemos algún tratado o trabajo teórico) el proceso y el sentido de “dominar la técnica” es esencialmente predeterminado por los que enseñan, y frecuentemente se reduce a un traslado unidireccional/vertical de conocimientos sistematizados. Se parte de una concepción del oficio como algo relativamente autónomo, sin filiación estética (o estableciendo su

sensual o matemática, pero en todo caso, debe, en mi opinión, tener algo que ver con el alma del ser humano. Es, por tanto, metafísica; pero el medio de expresión es pura y exclusivamente física: el sonido. Creo que la fuerza de la música radica precisamente en esta coexistencia permanente entre el mensaje metafísico y el medio físico. Por esta razón, cuando se intenta describir la música con palabras, lo único que podemos hacer es articular nuestra reacción ante ella, no comprender la música como tal.” (Traducción: Alejandro Cardona) (Barenboim, Daniel, “Beethoven and the quality of courage”, *The New York Review of Books*, abril, 2013, <http://www.nybooks.com/articles/archives/2013/apr/04/beethoven-and-quality-courage/?insrc=toc>) [Consulta:16/04/2014, 09:40]

⁵⁵ Con la relativa masificación del estudio superior escolarizado y la proliferación del área de la teoría musical a partir de la segunda mitad del siglo XX, esto es más patente.

⁵⁶ Los estudios teóricos en las instituciones de formación musical (universidades, escuelas superiores, conservatorios...) cubren las prácticas musicales de la tradición occidental desde el Renacimiento hasta la actualidad (aunque con un marcado énfasis en los siglos XVIII y XIX; la práctica de los siglos XX y XXI se cubre únicamente en programas especializados en composición o ejecución de “música nueva”).

filiación estética como única opción válida) que se *adquiere* a través de un proceso cognoscitivo, y luego se *aplica* en el proceso creativo, casi como un bote vacío, cuya forma general es más o menos igual para todos y que cada compositor tendría que llenar con su “contenido”.

Esta visión del oficio, por procedimental y mecanicista (producto, en mucho, de la masificación de la formación musical), genera una serie de confusiones respecto a la relación entre expresión y técnica, entre teoría y práctica y entre teoría y realidad sonora. Y también impone una epistemología, vinculada generalmente a cánones académicos (supuestamente científicos), en donde lo que hacemos necesariamente se deriva de ciertas fuentes (muchas veces teóricas, más que de obras, de compositores o de vivencias), lo que puede llegar a distorsionar gravemente la manera en que se asume o se entiende el proceso creador y su valoración por uno mismo o por otros.

¿Cuál podría ser una visión alternativa del oficio compositivo?

Propongo concebir el oficio como una especie de interfaz entre la imaginación y la realidad sonoras: un *vehículo* para la expresión musical. Pero este vehículo no comienza con (ni se puede reducir a) la técnica, porque la transformación de la imaginación en realidad sonora no es procedimental, sino que implica *la creación de una metáfora musical para nuestra imaginación sonora*.

Aunque hablamos cotidianamente de estar componiendo *para* un grupo instrumental, *con* una determinada concepción, *utilizando* tales recursos técnicos, el oficio compositivo (insisto) no es algo que se *aplica*, sino algo que permite generar un encuentro entre la imaginación sonora del compositor y los medios para la materialización de la misma. Este encuentro produce una tercera cosa, que es la obra

como realidad sonora: se efectúa, entonces, un tránsito de carácter metafórico. Así, el oficio debe entenderse, en esencia, como un *proceso liberador del sonido*.⁵⁷

En este sentido, el punto de partida y, por tanto, el componente más importante del oficio es la capacidad para aprehender y focalizar nuestro mundo sonoro imaginativo. Lo imaginado se convierte en una necesidad expresiva, en un *impulso* expresivo, que se vincula a los demás componentes del oficio compositivo que funcionan como un complejo interrelacionado: la generación y selección de materiales sonoros y posibles tratamientos de éstos, la resolución de los aspectos de carácter formal y, desde luego, la toma de decisiones respecto a la técnica (que podría variar según el tipo de material y el tratamiento), así como las opciones, cuando sea pertinente, de notación o registro de la composición (partituras, grabaciones, etc.).

El oficio, entonces, no es una mera adquisición, sino *una construcción personal* nacida del impulso expresivo,⁵⁸ y se articula con un sentido particular (y tal vez único) a cada obra. Se puede “saber” todo lo que hay que saber, pero si no podemos acercarnos a lo que imaginamos como realidad sonora (el factor germinador de todo el proceso creativo y, por tanto, de nuestra identidad musical), es imposible tomar decisiones compositivas y se cae fácilmente en una retórica vacía.

Por otro lado, el componente propiamente técnico del oficio tampoco es algo autónomo/neutral, mucho menos universal. Es algo maleable, flexible y personal, cuyo sentido o función deben ser configurados según las exigencias expresivas particulares de la obra.

⁵⁷ No lo digo en el sentido “cageiano”, sino en referencia al proceso expresivo en general: sacar de adentro.

⁵⁸ Es importante no confundir impulso y concepto. Impulso implica *poner en movimiento* el proceso compositivo a partir de la imaginación; concepto implica un proceso de racionalización del impulso o bien de los medios expresivos. El impulso se expresa como necesidad (para mí, fundamentalmente física, corporal); concepto como pensamiento, como una construcción racional.

Podríamos ver la relación entre imaginación sonora y obra musical de la siguiente manera:

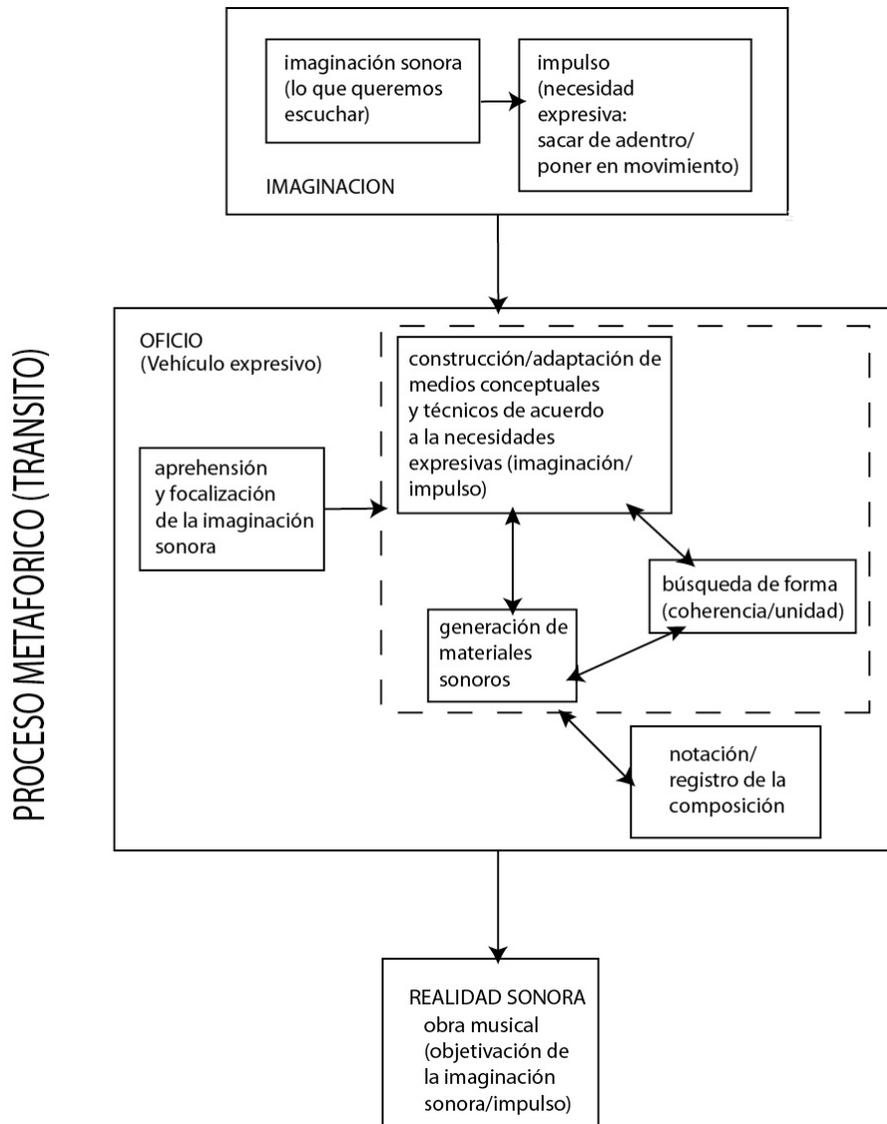


Gráfico 1: Oficio como proceso metafórico.

Desde luego que la realidad sonora no surge directamente del compositor.⁵⁹ Habría que incorporar otros elementos como la partitura escrita –texto– o una partitura establecida por otros medios, el proceso de interpretación y el de percepción.

⁵⁹ Al menos de que sea un compositor/intérprete que trabaja a partir de la improvisación en vivo o compone obras electroacústicas en donde la intermediación subjetiva del intérprete se elimina.

En el caso de mi obra, esta idea del oficio como proceso metafórico se vincula con al menos tres aspectos más que han sido de mucha importancia en la búsqueda de una poética personal: el trabajo con elementos musicales provenientes de la música “popular”, la incorporación de influencias musicales provenientes de otros compositores de diversas épocas, y el traslado de elementos narrativos o evocativos extramusicales al plano de lo puramente musical/sonoro.⁶⁰

1.2. Lo general y lo particular, lo formal y lo contextual.

Hacer generalizaciones acerca de la obra de un compositor es peligroso (ya lo hemos planteado reiteradamente). Se corre el riesgo, por doble vía, de simplificar, que puede llegar a ser una forma grave de distorsión.⁶¹ Por un lado, el compositor no representa, como creador, algo estático e inmutable, sino que se encuentra en un proceso dinámico que es difícil de captar a través de una generalización que tiende a crear una “imagen” unívoca de su obra (y de su persona). A la par de aquellos elementos de continuidad o identidad general, encontramos también una evolución que no siempre se puede ubicar en relación a “grandes tendencias” o cambios,⁶² sino en detalles mucho más sutiles, no abordables desde la generalidad. Por otro lado, y relacionado con lo anterior, cada obra plantea una trama sonora que es única y que le da un sentido particular; sentido que podría diluirse si se enfoca *únicamente* a partir de rasgos generales. Es importante recordar que la manera en que nos relacionamos con una obra es a partir de lo particular (lo general está *contenido* en lo particular). Así, en el análisis es importante generar una

⁶⁰ No se trata, como se verá, de una música meramente descriptiva o programática.

⁶¹ Lo esquemático puede ser útil como forma de *acercamiento general* a una obra o a un *corpus* de obras, pero no resuelve el abordaje de la obra como experiencia particular.

⁶² Al estilo de los diferentes “períodos” que suelen identificarse en la trayectoria creativa de muchos compositores y artistas.

especie de movimiento permanente entre lo general y lo específico, entre el bosque y los árboles.

Pero esta reflexión nos lleva directamente a otra que ya se tocó de manera inicial en el primer capítulo. ¿Qué es lo que se aborda cuando nos acercamos a la obra de un compositor? ¿Se trata de escucharla como algo autocontenido en su realidad sonora, o se trata de interpretarla a partir del contexto en donde se creó (incluyendo el contexto y la biografía del compositor)? Es una discusión que se da actualmente en el campo musicológico y que enfrenta, en ocasiones, a “formalistas/organicistas” y “culturalistas”.

Sin embargo, ¿será que estos dos enfoques se encuentran realmente enfrentados?

Dice Meyer al respecto que

[I]a diferencia primordial (...) se da entre los que insisten que el sentido musical se encuentra exclusivamente en el contexto de la obra, en la percepción de las relaciones expuestas al interior de una pieza musical artística, y aquellos que sostienen que, además de estos sentidos abstractos e intelectuales, la música también comunica sentido que de alguna manera se refiere al mundo extramusical de conceptos, acciones, estados emocionales y carácter. Llamemos a los primeros “absolutistas” y a los segundos “referencialistas”.

A pesar de la disputa persistente entre estos dos grupos, parece obvio que el sentido absolutista y el referencial no son excluyentes: que pueden coexistir en una misma obra musical, de la misma manera en que lo hace en obras poéticas o plásticas.⁶³

Es más que evidente que un compositor difícilmente puede crear a espaldas de su entorno. Su obra será, al menos en parte, una respuesta creativa ante la realidad que le toca vivir y ante sus propios principios, anhelos, necesidades y aspiraciones (que trascienden el campo puramente musical y pueden tocar aspectos como lo histórico/social/cultural, lo político/ideológico o, incluso, lo económico⁶⁴). Pero, también es cierto que la capacidad de una obra para crear un “mundo sonoro” que nos envuelva y

⁶³ Meyer, Leonard B., *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: University of Chicago Press, 1956, p.1. (Traducción: Alejandro Cardona)

⁶⁴ A lo largo de la historia hay más de una obra que se ha compuesto por la mera necesidad de generar ingresos, a veces, incluso, hipotecando los principios artísticos del compositor.

nos convenza de *su* “verdad” no depende únicamente de referentes contextuales, sino que estos deben *plasmarse metafóricamente en la realidad sónica de la música*, que es relativamente autónoma. El contexto puede explicar, hasta cierto punto, por qué surge una obra en un determinado momento, sus fuentes de “inspiración”, a la larga ciertas características estilísticas generales y hasta opciones técnicas y estéticas, pero no puede explicar por qué todas las obras de ese mismo momento histórico no tienen la misma calidad o identidad, o por qué la obra “sigue funcionando” una vez que se encuentra frente a un escucha (contemporáneo o muy posterior) que puede o no tener conocimiento de ese contexto. Esto sólo se explicaría en tanto la música (que se “hace realidad” al *escucharla*) logra trasladar los diversos elementos y procesos que dan origen a su creación (ya sean búsquedas puramente musicales, elementos contextuales o extramusicales o bien una combinación de todas estas cosas) al ámbito de lo específicamente musical.⁶⁵ Esta relativa autonomía de la obra es parte de su naturaleza polisémica.⁶⁶ Y en los procesos de valoración histórica de los repertorios, claramente se separan aquellas obras que simplemente “reflejan su contexto” de aquellas que, además de hacer eso, logran crear una realidad sonora que por sí misma es capaz de convencernos

⁶⁵ Hablo aquí, desde luego, de la tradición de música “clásica” occidental, basada en discursos sonoros sin textos cantados, que suele llamarse “música instrumental”. Muchas otras culturas producen música, ya sea instrumental o no, que no pretende trascender su contexto particular ni tiene por qué hacerlo (lo que no quita esa posibilidad, precisamente por constituirse a partir de metáforas sonoras de gran eficacia). Por otro lado, hay que tomar en cuenta no sólo lo que nos impacta sonoramente de la música a partir de sus cualidades intrínsecas, sino también los diversos mecanismos de “herencia” musical de un determinado contexto que inciden en el establecimiento de ciertas expectativas, valores estéticos y sensibilidades hacia una determinada tradición sonora y su producción musical. Aún así, esto difícilmente explica el poder expresivo de ciertas obras a través del tiempo y con receptores muy heterogéneos.

⁶⁶ En esto, la música se diferencia en parte de otras formas de expresión artística, y sobre todo de aquellas que tienen su soporte en lo visual o en la palabra. En estos casos, una explicación puramente estética es casi siempre insuficiente porque los elementos que se utilizan para construir los lenguajes tienen una evidente carga referencial e histórica. También se da en la música, desde luego. Sin embargo, por su naturaleza relativamente más abstracta, la referencialidad del lenguaje es mucho más ambigua, o puede llegar a serlo. Y esto es algo que aprovechan los compositores de diferentes maneras. Así, el lenguaje musical es más “abierto” que otras formas de expresión artística y por tanto requiere de consistencia semántica “interna” para que el escucha pueda crear sentido.

de su “verdad” e iluminar, a partir de ahí, la realidad “exterior”.⁶⁷ Podríamos decir que lo cultural/contextual/referencial, a través de un proceso de transformación metafórica, se convierte en signos propiamente sonoro/musicales, cuyos *sentidos posibles* dependen, en gran parte, de esa realidad propiamente sonora.⁶⁸ Y este proceso metafórico, como ya hemos señalado arriba, es la esencia del oficio compositivo.

2. Trazando un camino: oficio y metáfora

En la música todo tiene que ver con todo: la experiencia sonora integra todas las dimensiones de su “realidad”. Pero cualquier proceso analítico (de ahí la palabra) significa, como ya hemos señalado, un abordaje por partes: destazar, si se quiere, el organismo sonoro para luego volverlo a “integrar” con una percepción enriquecida. En el caso de esta visión panorámica de mi oficio compositivo, es necesario establecer varias rutas de aproximación que se irán interrelacionando como un tejido:

- La manera de tratar los componentes del discurso musical (forma, ritmo, textura, sonoridad, etc.);
- La manera de incorporar diversas influencias;
- La construcción de las técnicas compositivas;
- La relación metafórica entre construcciones musicales (“dramaturgia sonora”, recursos técnico/expresivos) y elementos extramusicales, referenciales o, incluso, de carácter narrativo.

⁶⁷ Es la misma diferencia que hacemos entre leer noticias periodísticas o escuchar alguna anécdota y leer una novela que tratan los mismos asuntos. No es que una cosa sea “superior” a la otra por principio, pero su naturaleza y su aspiración son claramente diferentes.

⁶⁸ Un ejemplo claro de esto podría ser la *Sonata No. 31 en la bemol mayor* para piano, Opus 110, de Beethoven, en donde hay una especie de “programa” narrativo no explícito –o sea, no literario– que se puede entrever en las indicaciones que hace Beethoven en la partitura. Sin embargo, este “programa” está elocuentemente plasmado en la “dramaturgia sonora” de la obra, que se puede seguir sin haber visto la partitura o saber nada de la biografía personal del compositor.

Dado que el que escribe el presente trabajo es el mismo compositor de las obras abordadas, los enfoques analíticos seguirán un camino que pretende ser, hasta donde sea posible, fiel al los procesos compositivos *vividos*. No se trata de teorizar en el abstracto ni de asignar referentes teóricos que no existieron en la práctica compositiva. Y, como ya se señaló, se parte de problemáticas muy específicas que han sido de gran importancia para la construcción de mi oficio: *forma; ritmo; sonoridad; instrumentación; disonancia, polifonía y polimetría; intertextualidad*.

2.1. Forma

Entre mis primeras inquietudes compositivas se encontraba la forma. Específicamente me interesaban las construcciones circulares y acumulativas que percibía en ciertas expresiones sonoro/musicales “populares” y en algunas partituras de compositores latinoamericanos.

Pero en un contexto en donde encontramos las más diversas propuestas compositivas (véase capítulo 1) ¿qué debemos entender por forma?⁶⁹ O, para ser más preciso, ¿qué entiendo yo por forma?

La expresión más básica del impulso creador sonoro/musical es “poner algo en movimiento”. Todo impulso requiere (y a la vez genera) una o varias *acciones*. De allí nace la posibilidad expresiva (sacar de adentro) que permite evidenciar nuestra imaginación musical frente a un receptor. La ausencia de movimiento sonoro es equivalente a inexistencia: *stasis*.

⁶⁹ Sobre todo frente a ciertos enfoques compositivos y analíticos estructuralistas, en donde la forma pierde importancia frente a la organización estructural de los componentes sonoros de la música. O bien en donde la forma se considera un “envase” predeterminado que se llena de contenido musical.

El elemento primario que permite "poner en movimiento" la expresión musical es el *contraste*.⁷⁰ Tal vez su nivel más básico sea el que existe entre sonido y silencio, aunque sólo se exprese como la alternación periódica de ambos, de manera regular o irregular. Pero el principio del contraste se aplica a todos los parámetros: construcción melódica, armónica, contrapuntística, textural, tesitural, etc.

El contraste, incluso en su expresión más elemental, crea una *dinámica sonora* que se expresa en un juego de *tensiones y distensiones*. Es un juego de relatividades, pues toda percepción de tensión y distensión es contextual.

Este principio de contraste y el consiguiente juego de tensiones y distensiones están presentes en todos los niveles (macro y micro) de la experiencia sonora. (La labor del compositor es decidir cómo se dará este juego, para qué fin expresivo, vinculado a qué impulso creador.)

Una vez que se ha puesto algo "en movimiento", debe tener algún tipo de sentido para el perceptor (empezando por el mismo compositor). Ésta es la base de todo acto compositivo (y perceptivo). Entonces, el impulso creador ocupa, en aras de poder crear sentido, elementos *organizadores* de la experiencia sonora. Y el elemento organizador más importante es la *forma*.

La forma musical no es más que *la manera particular en que se estructura y se administra globalmente la dinámica de tensión y distensión sonora*. Desde la perspectiva de la percepción (que es, a fin de cuentas, lo único que cuenta), no es un fenómeno estático, un simple envase preconcebido en donde se vierten materiales musicales, sino

⁷⁰ "Nada existe sin conflicto, oposición y lucha. Aun lo que renuncia a conflicto, oposición y combate." (Fuentes, Carlos, *Federico en su balcón*. México: Alfaguara, 2012, p. 167)

que nace de esos mismos materiales “en movimiento”: es un *resultado* y no un punto de partida.⁷¹

La forma musical se da en el tiempo (y en el espacio) y su dinámica de tensión/distensión, en términos generales, se expresa a través de dos posibilidades: *continuidad* y *articulación*. En un sentido abstracto podríamos decir que la continuidad es un fenómeno "horizontal" (de flujo), mientras que la articulación es "vertical" (genera puntos de referencia en la dinámica del flujo). No podemos entender la continuidad sin un referente de articulación (y viceversa).

Hay diversas maneras de lograr una articulación en el tiempo musical: acentuación métrica, cadencias, estructura periódica de las frases, cambios rítmicos, bloques texturales, para mencionar algunas. Sin embargo, si los puntos de articulación producen una sensación de cierre o de excesiva segmentación, la obra no “fluye” y termina sonando como una colección de partes desarticuladas. En contrapeso a esto están, precisamente, los criterios de continuidad. La articulación produce unidades periódicas y la continuidad busca sostener la tensión más allá de éstas a lo largo de la duración de la obra musical, ya sea de carácter abierto o cerrado. De alguna manera continuidad y articulación, lo horizontal y lo vertical, se definen mutuamente.

Tanto en el nivel macro como en el micro, el principal elemento de articulación temporal es alguna forma de *reiteración perceptible*.

⁷¹ Desde luego, la forma, entendida genéricamente en relación a prácticas compositivas históricas y las expectativas que los perceptores desarrollan –también históricamente– en relación a estas prácticas (que, a la larga, se vuelven referentes estilísticos), sí puede considerarse punto de partida. No obstante, en una buena obra, ejecutada adecuadamente, la forma nunca se reduce a una fórmula retórica vacía, totalmente previsible y, por tanto, muerta. Y esto no tiene que ver con la forma en sí, sino con su *uso concreto*. Se convierte, así, al escuchar la obra, en un *resultado inevitable* del tratamiento de los materiales sonoro/musicales. Vuelve, en ese mismo instante, a cobrar vida, a revitalizarse, y a sonar con la misma novedad que hubiera tenido en el momento de la creación de la obra. Esto sucede tanto en la tradición occidental de música “clásica” como en diversas músicas tradicionales y “populares”.

Sin reiteración es imposible establecer límites y el sentido mismo del contraste, y cualquier intento de construcción formal se desdibuja. Por ejemplo, si hay contraste permanente (A, B, C, D, ...), el oído termina agrupando todo, genéricamente, como una sola cosa: cambio permanente.⁷² En ese caso se pierde el sentido de tensión (porque se percibe el cambio permanente como algo homogéneo, una “mismidad” sin contraste) y la experiencia sonora se inmoviliza. Pero la reiteración sin más (sobre todo cuando se reduce a una serie de simples *repeticiones*) produce un discurso previsible, se pierde la atención del perceptor y, por tanto, también hay inmovilización de la experiencia sonora. Así, por un lado, la reiteración es fundamental para crear una forma.⁷³ Pero, por otro, su uso mecánico puede convertir la forma en algo poco dinámico. Para que esto último no ocurra, la reiteración debe producirse en relación a un proceso de *transformación expresiva cualitativa* en donde se da una *reinterpretación* del material reiterado. Esta transformación se da a partir de dos principios fundamentales: la *variación* (reiteración con cambios, sin que se pierda la identidad del material original) y la *recontextualización* (si se modifica lo que el material reiterado tiene alrededor, el oído lo reinterpreta y el material se renueva o cobra nuevos sentidos o funciones).

⁷² Véase el Apéndice 3: Alejandro Cardona “...En el límite del país...”.

⁷³ Dice Meyer: “Una de las condiciones absolutas y necesarias para la comprensión de la forma y para la percepción de cualquier relación, no importa cuál sea el estilo, es la existencia tanto de semejanzas como de diferencias entre los diferentes estímulos que constituyen la serie en cuestión. Si los estímulos que comprende la serie no pueden percibirse como si fueran similares en algún aspecto, no conseguirán formar un conjunto sólido, un grupo o unidad, y se percibirán como sonidos separados, aislados y diferenciados, ‘sin significado’. Dado que el contraste y la comparación sólo puede existir cuando hay algún tipo de similitud o igualdad, la impresión mental creada por una serie así será de dispersión, no de disparidad; de difusión, no de divergencia; de innovación, no de variedad. Por otra parte, las similitudes, proximidades e igualdades absolutas de estimulación crearán una homogeneidad indiferenciada a partir de la cual no podrá surgir relación alguna, porque no habrá identidades separables, individuales, con las que ser contrastadas, comparadas o relacionadas de alguna otra forma. Habrá coexistencia y constancia, pero no conexión; habrá uniformidad y unión, pero no unidad.” (Meyer, Leonard B., *La emoción y el significado en la música*. Traducción: José Luis Turina. Madrid: Alianza Música, 2013, pp. 169-170.)

Tanto la dinámica entre articulación y continuidad como la reiteración, no tienen valor en sí mismos, fuera del contexto de la forma/contenido de la obra, en donde se interrelacionan para generar sentido. Como principios organizadores, convierten simples juegos de tensión y distensión sonora en un *discurso sonoro*, algo que por su *forma* es aprehensible desde la percepción subjetiva.

Los principios de organización formal (y rítmica) que dominan en la música occidental desde final del Renacimiento se han caracterizado por su *linealidad*, en mucho vinculado al sistema tonal-funcional.⁷⁴ Esto es más que evidente en las formas seccionales: binarias, ternarias, de sonata, etc. Pero incluso dentro de las vanguardias contemporáneas esta linealidad mantiene una vigencia conceptual y práctica.⁷⁵ Por ejemplo, los serialistas integrales, con sus construcciones sonoras constelares basadas en estructuras altamente abstractas en donde el sentido de forma seccional y organización rítmica con referentes púlsicos se encuentran ausentes o desdibujados, basan su propuesta precisamente en *secuencias lineales* (series) de alturas, ritmos, etc. Otro ejemplo, alejado de las vanguardias estructuralistas, lo podemos ver en algunos “minimalistas”. Éstos tienden a generar estructuras acumulativas a partir de reiteraciones/procesos circulares (ya sea melódico/rítmicos o armónico/rítmicos), de carácter no seccional, pero tienden a ubicar la reiteración –y toda la dinámica sonora y expresiva– en la superficie del discurso

⁷⁴ El sistema tonal-funcional, entre otras cosas, impone una visión “verticalizada” en donde el discurso musical en su dimensión “horizontal” es sobredeterminado por una función armónica que afecta a todo lo que suena sincrónicamente. Y el sentido de “progresión” en la armonía funcional es necesariamente lineal (aunque podemos encontrar ejemplos de usos no lineales de ésta en ciertas músicas “populares”), produciendo movimientos con diferentes grados de tensión o resolución, desde y hacia la tónica (ya sea diatónicamente o con la incorporación de movimientos extradiatónicos). La articulación depende predominantemente de factores rítmico/periódico/armónicos que producen puntos cadenciales. Y la cadencia final, en general, cierra el proceso lineal que, como veremos, tiene necesariamente, en estas músicas, un comienzo y un final. Esta visión es fundamental a muchos sistemas de análisis como, por ejemplo, el que propone Heinrich Schenker.

⁷⁵ En realidad el pensamiento musical, especialmente en las tendencias estructuralistas, sigue siendo predominantemente armónico.

musical, forzándonos a abarcar los procesos linealmente, como un movimiento progresivo “hacia adelante”. Así, la circularidad resulta, muchas veces, demasiado unívoca y unidimensional.

Las categorías analíticas que hemos heredado de la cultura musical occidental “moderna”, a partir del Renacimiento, se edificaron sobre una producción específica (la occidental “moderna”, y en el contexto de la formación académica, sobre todo la música de los siglos XVIII y XIX), y no tienen necesariamente aplicación en las expresiones de otras tradiciones o prácticas. La misma cultura occidental lo reconoce, implícitamente, al hablar de musicología en relación al estudio de su propia música y de etnomusicología cuando se refiere a la de tradición no occidental. (Aunque se intentan otras explicaciones para esta diferenciación, en el fondo se trata de una epistemología generada en el "centro" y extendida a su "periferia".) Uno de los problemas que debemos enfrentar los latinoamericanos (y, en general, las culturas periféricas a la occidental hegemónica) es que nuestra música "clásica" y una porción de la “popular” pertenecen en parte (eso sí, marginal y exóticamente) a la cultura occidental. Esto genera algunas confusiones: se escucha lo nuestro como si fuera exclusivamente occidental y se cierra la posibilidad de abordarlo con un oído y una lógica latinoamericanos, de abordarlo como interlocutores de la cultura occidental y no sólo como consumidores/reproductores de ésta (véase capítulo 1).

Como ya señalamos, en la música europea “moderna” empieza a dominar la estructuración lineal/seccional. La forma es cerrada, producto de una organización basada en claras articulaciones periódicas cuya base está en lo armónico/rítmico, frecuentemente con un nivel muy importante de simetría. Así, los procesos musicales, temporalmente

lineales y finitos, sólo tienen sentido para el oyente a partir del todo. El referente de organización métrica es casi siempre monolítico,⁷⁶ lo que posibilita, precisamente, este tipo de construcción periódico/seccional de corto y largo alcance.

Sin embargo, muchas músicas latinoamericanas se estructuran a partir de procesos abiertos y temporalmente circulares de intensificación acumulativa. También pueden tener más de un referente métrico que se combinan en una polifonía rítmica. Lo polimétrico, por extensión, también se manifiesta como superposición de diferentes estratos de actividad musical.⁷⁷ Todo esto se contrapone, en muchos aspectos, a la articulación periódico/seccional occidental.

Podríamos hablar de dos polos de expresión musical: el acumulativo/polimétrico en donde la “obra” *representa metafóricamente* el proceso, y el seccional/monométrico en donde la “obra” *contiene* el proceso.

En el siguiente cuadro se contraponen las características fundamentales de estos dos polos expresivos:

Expresión acumulativa	Expresión seccional
Su temporalidad/espacialidad es de carácter cíclico.	Su temporalidad/espacialidad es de carácter lineal.
Se priorizan construcciones sonoras de énfasis rítmico y melódico, así como la polimetría.	Se priorizan construcciones armónicas (incluso en el diseño melódico) que estructuran los demás elementos. Es generalmente monométrica.
El material musical es un conjunto de estímulos sonoros que evolucionan (en diversos procesos acumulativos de intensificación) sin que tengan una resolución definitiva.	Se establece, linealmente, un material temático que se expone, se contrasta y se desarrolla. Los temas (y su expresión armónica, explícita o implícita) producen límites en el mundo sonoro, en su conflictuación y en su resolución, que se expresan seccionalmente.
Tiene una forma esencialmente “abierta”, en donde los límites temporales no son determinantes para que la experiencia sea significativa. Los procesos acumulativos se renuevan de manera permanente. Es como si se tratara de “enchufarse” a un torrente sonoro que existió y existirá siempre. El proceso trasciende la “obra” y ésta representa metafóricamente el proceso.	Tiene una forma esencialmente “cerrada” en donde los límites temporales son absolutamente determinantes para que la experiencia musical sea significativa. La expresión se basa en una organización seccional que se edifica como mundo sonoro autocontenido en donde cada componente es parte de un engranaje totalizador. La “obra” contiene el proceso.

Tabla 1: Expresión acumulativa versus expresión seccional.

⁷⁶ Lo que no cabe dentro de este referente se clasifica como síncopa (véase el apartado 2.2 de este capítulo).

⁷⁷ Véase el apartado 2.2. de este capítulo.

En este cuadro la polarización es radical. Sin embargo, muchas músicas son, en la práctica, expresiones híbridas. Así, estos polos deben ser considerados como principios constructivos de sentido (en el plano formal), algunas veces excluyentes, pero otras complementarios: la seccionalidad puede contener a la acumulación y viceversa.

De hecho, cuando empecé a analizar ejemplos provenientes de la música “popular” (diversos géneros caribeños, algunas músicas indígenas, etc.) o algunas obras que fueron muy influyentes en la construcción de mi oficio (*Sensamayá* de Silvestre Revueltas, las *Rítmicas 5 y 6* de Amadeo Roldán, *Ionisation* de Varèse, entre otras), encontré que ciertas articulaciones de carácter seccional son indispensables para que los procesos acumulativos se puedan renovar, manteniendo una tensión expresiva (continuidad).

Sostener un proceso acumulativo constante y abierto es como intentar de expresar el infinito de manera literal. Esto es imposible, excepto como metáfora.⁷⁸ Pero la metáfora tiene sus limitaciones. Por ejemplo, si vamos a acumular a partir del parámetro intensidad (volumen) o velocidad (digamos que una paulatina subdivisión del pulso, una típica técnica de variación), nos enfrentamos con dos problemas: por un lado, llega el momento en que ya no se puede tocar más fuerte o más rápido y, por otro, aunque se pudiera hacer, un proceso acumulativo tan lineal o mecánico se vuelve predecible y se termina destruyendo (o autosaboteando) el principio mismo de intensificación acumulativa que pretende establecer.

Es necesario contar, entonces, con un recurso para “renovar” el proceso: “relanzar” la acumulación. Y esto generalmente implica algún nivel de articulación

⁷⁸ El infinito es un *concepto abstracto* que no se puede comprobar empíricamente al ser imposible “vivirlo” temporal y espacialmente como una experiencia “real”.

seccional y/o algún grado de contraste que permita crear la ilusión de una intensificación continua y abierta.

Un ejemplo claro de esto lo encontramos en los *montunos* de los sones cubanos.⁷⁹ Estos se estructuran sobre una *base rítmica* polimétrica circular (cada estructura métrica tiene en común una trama subpulsica regular que produce continuidad), que constituye un patrón en donde se producen ciertas variaciones en el detalle y en donde se sobrepone una dinámica de carácter antifonal, también circular, que es lo que llaman “coro” y “pregón”. Pero si esto se repite mucho, llega un punto en que nuestra familiarización con la dinámica produce necesariamente un proceso de desintensificación. Entonces, se introduce una sección al interior del montuno (que puede aparecer una o más veces) que en Cuba llaman el “mambo”.⁸⁰ (Esta sección puede ser sustituida por un solo instrumental.) Se trata de un *punte* que en sí mismo se basa en un proceso acumulativo (casi siempre hay una paulatina densificación de una textura polifónico/polimétrica a partir de la sobreposición de patrones melódico/rítmicos), que genera una articulación de carácter seccional y un grado de contraste con la dinámica del montuno (porque aunque sigue siendo circular, no es antifonal).⁸¹ A la vez, se mantiene una continuidad a nivel de la base rítmica, que incorpora este contraste seccional al movimiento polimétrico ya establecido. Este puente permite “relanzar” el montuno, revitalizando el proceso de

⁷⁹ El son montuno cubano tiene dos partes, el son como tal (la canción, que generalmente tiene una estructura formal lineal y cerrada, de origen occidental) y el montuno que se hace después de exponer el son y que es de carácter acumulativo. Es en el montuno en donde se expresa claramente el componente africano del son cubano.

⁸⁰ No tiene que ver estrictamente con el género bailable del mismo nombre, aunque el *Mambo* surge de la última sección del *Danzón*, que precisamente incorpora características del montuno sonero. En otros países, se denomina esta sección con otros nombres. Por ejemplo, en Costa Rica se le dice “moña”.

⁸¹ También, en general, se da un contraste tímbrico/textural. El asunto de la estratificación y el contraste tímbricos se abordará más adelante.

intensificación acumulativa. En el siguiente cuadro se muestran los distintos movimientos circulares y la seccionalidad montuno/mambo inscrita en ellos:

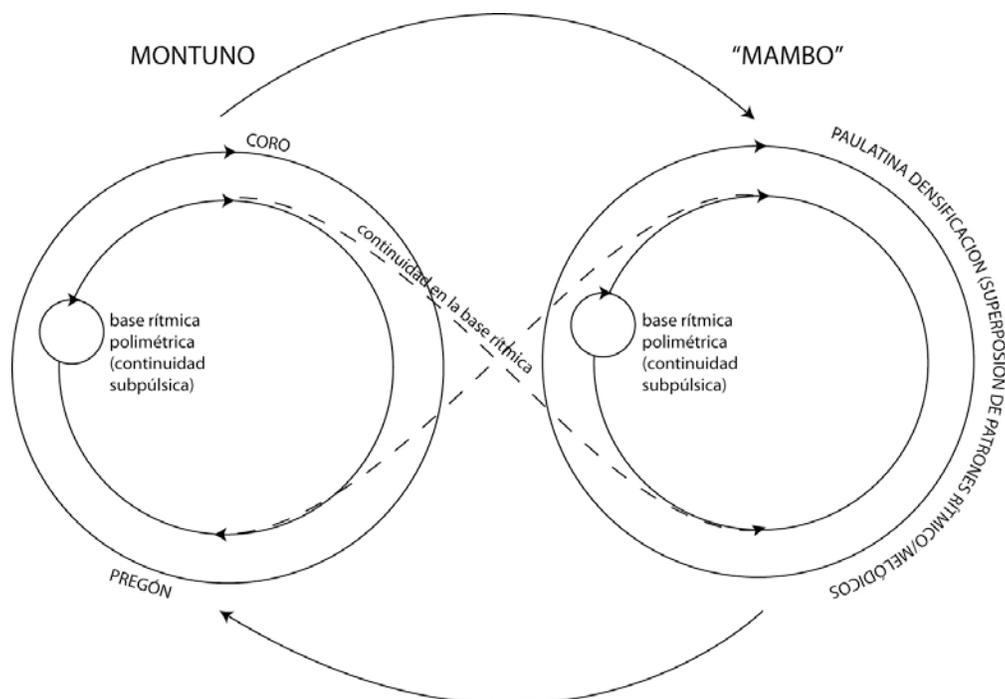


Gráfico 2: Lógica circular en el Son montuno cubano.

Otro recurso de articulación utilizado para intensificar en este género es el de acortar, después del primer o segundo “mambo”, la duración periódica de la alternación antifonal (por ejemplo, que el “coro” y el “pregón” duren la mitad), que agita e intensifica el *movimiento* rítmico, de nuevo sin alterar la estructura de la base rítmica que es el factor fundamental de continuidad.

Con este ejemplo se puede observar una interacción entre acumulación y seccionalidad, pero esto último *está en función de viabilizar la expresión acumulativa*. La seccionalidad no genera, como sucede en las obras seccionales/lineales, procesos cadenciales ni una forma que se cierra.⁸²

⁸² En el siguiente apartado, sobre ritmo, se retomará la circularidad desde la óptica de la polimetría y el sobreposicionamiento de diversos tipos (o cualidades) de movimiento rítmico.

Este tipo de estrategias expresivas fueron fundamentales en mi desarrollo de la forma. Y, aunque no necesariamente compongo obras totalmente “abiertas” como sucede en muchas músicas “tradicionales”, sí fue muy importante en la manera en que empecé a relacionar lo seccional y lo acumulativo. De ahí que se puede encontrar en muchas de mis obras una apropiación de formas más antiguas como las variaciones (incluyendo las distintas manifestaciones del llamado *basso ostinato*: chacona, *passacaglia*, etc.), el rondó y planteamientos estróficos (como encontramos, por ejemplo, en los sonos regionales mexicanos o centroamericanos, los romances y “romancillos”), todas formas (o *dinámicas formales*) que vienen del mundo pretonal y que tienen una lógica circular y acumulativa, muchas veces como base para sostener una expresión de carácter narrativo. (No analizaré ejemplos específicos de mi obra en este momento, porque se verá con mucha claridad en el tercer capítulo.)

Hay otro aspecto de la circularidad que me parece importante señalar y que ha sido una apropiación formal muy importante en mi obra, inicialmente derivada de mi contacto con la música “pitiera” (huave y zapoteca) del Istmo de Tehuantepec.⁸³ La acumulación circular, como se señaló en el cuadro comparativo, “es como (...) ‘enchufarse’ a un torrente sonoro que existió y existirá siempre” en donde “el proceso trasciende la ‘obra’ y ésta representa metafóricamente el proceso”. ¿Pero cómo puede uno “enchufarse” a este torrente? ¿Cómo ingresar a la circularidad? No hay, desde luego, una sola estrategia. Pero hay una que me pareció muy atractiva en tanto representa,

⁸³ Aunque también entré en contacto con esto tocando *blues*, música “tradicional” griega, y algunos otros géneros “populares”. Y encontré, más recientemente, algo similar en la música aimara y quechua de Bolivia (véase el análisis de la obra *Rítmicas Paceñas* en el tercer capítulo).

simbólica y metafóricamente, un movimiento de lo natural a lo cultural⁸⁴ y de vuelta (otro tipo de circularidad).

En los sonos “piteros” del Istmo (sobre todo en los de los Huaves) hay una parte (que enmarca a las danzas de carácter circular) que se denomina “registro” o “llamada de atención”, que suena como una improvisación libre, sin referente rítmico, en donde cada timbre instrumental se manifiesta autónomamente (pito, caparazón de tortuga, caja, batería de cencerros, gritos). Esta sección tiene una clara función práctica: que los danzantes puedan alistarse. Sin embargo, en el plano simbólico, se trata de los timbres instrumentales manifestándose fuera del marco cultural (danza/movimiento/ritmo estructurado para “uso humano”: *forma*). Y como, además, en estos casos, los instrumentos –como casi todos los acústicos– materialmente tienen un origen natural (cuero, madera, caña, tortuga), este “registro” de alguna manera “pide prestado” los materiales y los timbres para que puedan tocar la danza, para al final devolverlos a la naturaleza al terminar el son. Así, lo desarticulado/autónomo/natural se articula a partir de una danza (la organización cultural de la dinámica sonora por excelencia). Este movimiento produce una “entrada” a la circularidad, para pasar de lo natural a lo cultural, para generar un continuo entre lo cotidiano y lo extracotidiano, entre lo físico y lo metafísico, que, como ya señalé, es en sí mismo un movimiento circular.

(Este mismo principio, ya abstraído, estilizado e incorporado a una expresión lineal/seccional, se encuentra en planteamientos como Fantasía/Preludio y Fuga, Fantasía/Preludio y *Toccata*, Introducción y Danza, etc.)

⁸⁴ También se expresa como un movimiento entre lo cotidiano y lo extracotidiano; entre la vida en su dimensión físico/material y su dimensión metafísica.

En mi obra he intentado utilizar este principio simbólico/formal como estrategia para entrar y salir de la circularidad, ya sea que ésta se manifieste al interior de un planteamiento más de carácter seccional o no.

Finalmente quiero abordar una lógica de construcción formal que desarrollé muy tempranamente en mi obra,⁸⁵ que también es de carácter simbólico/metafórico, derivado en mucho de mi estudio de partituras de Revueltas. Es lo que he llamado *Son mestizo*.⁸⁶ Desarrollé el planteamiento formal a partir de un planteamiento ternario que se basa en un proceso de yuxtaposición diacrónica (conflicto) seguido de una yuxtaposición sincrónica (intensificación del conflicto/hibridación/transformación/síntesis, el tratamiento varía según la obra) en donde la parte A' constituye una sobreposición de A y B:

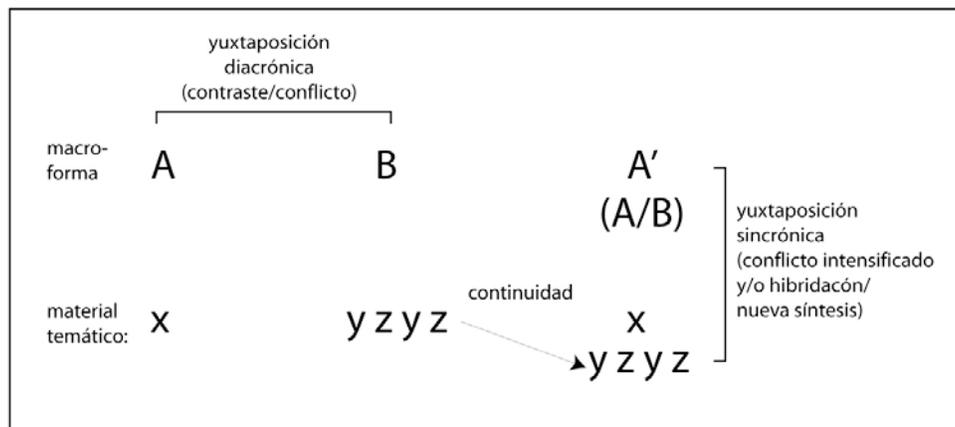


Gráfico 3: Esquema del Son mestizo.

Este planteamiento formal se puede expandir produciendo una dinámica de acumulación muchísimo más compleja, siempre bajo la premisa de lo ternario. Por ejemplo, todo lo

⁸⁵ Su primera aparición se da en una obra para guitarra compuesta en 1981, que es parte del primer cuaderno de *Guerrilleros*: un homenaje a Pablo (o Pabru) Presbere, un cacique que lideró un levantamiento de indígenas del sudeste de Costa Rica a principios del siglo XVIII en contra de la expansión de los españoles. Véase el análisis al final de este apartado.

⁸⁶ Hay varias obras orquestales más que llevan expresamente este nombre como título o subtítulo: *Arena Americana (Son Mestizo)*, *Son Mestizo II* y *Códices (Son Mestizo III)*.

expuesto en el cuadro podría ser sólo una parte A y a esto se le podría yuxtaponer una parte B con un planteamiento similar (o distinto, como un conjunto de variaciones) y luego habría una parte A' en donde se yuxtapondrían sincrónicamente A y B.

Desde luego, el esquema sólo atiende el planteamiento formal en sus rasgos e intenciones generales. Los procesos rítmicos y de tratamiento del material, por ejemplo, no se pueden mostrar en este tipo de esquemas. De hecho, el interés de este planteamiento, desde mi punto de vista, no se encuentra en la circularidad de la forma vista abstractamente, sino en las dinámicas de transformación del material sonoro que se producen con los diferentes niveles de yuxtaposición. De alguna manera, los materiales deben encontrar formas de “adaptarse” a contextos que no surgen de la complementariedad, de la evolución lineal, de una lógica de exposición/desarrollo, o de la simple resolución equilibrada de tensiones, sino de una conflictuación/negociación que puede tener desenlaces muy variados. Desde la óptica de la metáfora principal (el mestizaje musical, que simboliza los procesos complejos de mestizaje sociocultural), no se trata de ver al mestizaje como algo estático, cual pieza de museo, a partir de una “glorificación” retórica del “crisol de culturas” que pregonan los discursos oficiales, incluyendo el nacionalismo, sino ver al mestizaje desde su conflicto, desde sus estrategias de resistencia, y desde la necesidad de construir sentido existencial al interior de estas dinámicas de enfrentamiento. Es de ahí, en mi caso, que busco construir una “dramaturgia sonora”.

En *Homenaje a Presbere (héroe nacional olvidado)*, del primer cuaderno de *Guerrilleros*, una serie de piezas para guitarra sola compuesta en 1981, se puede ver en forma embrionaria el “son mestizo” y un planteamiento acumulativo basado en procesos

de yuxtaposición diacrónica y sincrónica. La partitura, que se muestra abajo, tiene los materiales temáticos señalados por cajas y letras: **A**, **B1**, **B2**, **C**.

4. Homenaje a Presbere (héroe nacional olvidado)

⑥ = RE **A**
♩ ± 160 sempre
Insistente
f

mf *f* *piú f* *♩ sempre*

poco meno
Lirico e legato
p *mp* *mf*

B1
poco rit.
♩ sempre
a tempo
metalico
pocof *sub.mf* *mf* *mp*

B2
mf *f* *p* *sf* *mf* *sfz* *p*

poco meno
Lirico e legato
Nat.
p **B1**

(B1) *mf* *6* *3*

a tempo *metálico* **B2** *f* *mf* *sfz*

poco meno *accel.* *menos metálico* *a tempo, Rítmico*

C (semicorcheas vienen de B2: continuidad) *Nat.* *mf* *poco f*

piúf *sf* *p* *mf*

(yuxtaposición sincrónica de A) *piúf* *p* *(Insistente)* *sub.f*

(yuxtaposición sincrónica de B1) *c r e s c .*

(C)

A (agitación)
± 15 seg.
p — f — p

B2 *metálico* *ff*

A (agitación)
± 3 seg.
sfz sub.p — f

B2 *metálico* *ff* *mp* *f*

A (agitación)
± 4 seg.
sub.p — ff

A (variación) *Insistente* *ff sempre* *rit.*

B1 *meno Nat.* *p* *poco piú mosso* *mp* *mf* *acell.* *mf* *atempo* *fff* *sffz*

A y C (remate de movimiento anterior: B1)

símbolos

≡ *accelerando* ≡ *rallentando*

+ = *Tambora*

x ≡ golpe sobre el puente con dedos i, m, a.

x ≡ golpe sobre la tapa con el pulgar.

Ejemplo 1: Cardona, *Homenaje a Presbere (héroe nacional olvidado)*, partitura completa.

La dinámica formal de esta pieza, armada sobre una estructura tripartita, se podría resumir con el siguiente cuadro:

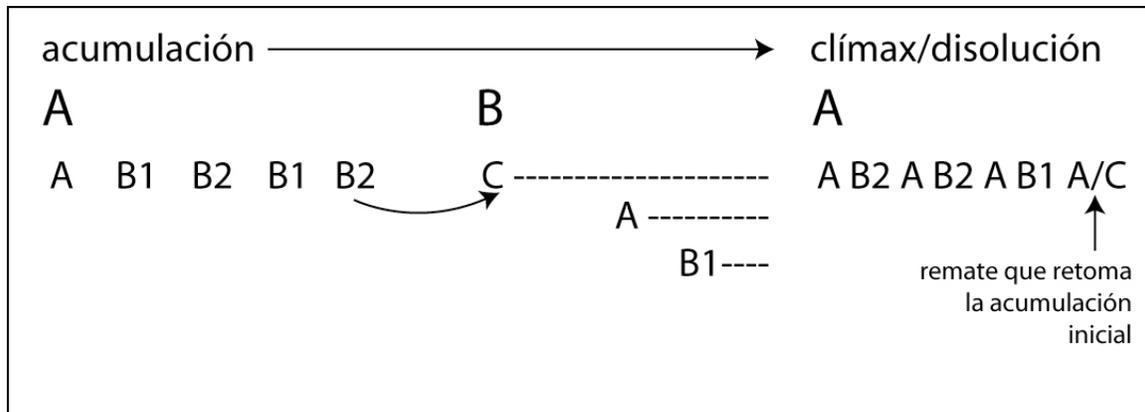


Gráfico 4: *Homenaje a Presbere*, esquema formal.

El material **A** es una sonoridad estática: un patrón rítmico, *quasi ostinato*, basado en un tambor cabécar,⁸⁷ (el *re* del bajo) y acordes tocados con golpes de *tambora* o con arpeggios descendentes rápidos. Domina la corchea. Nunca culmina el material, *se interrumpe*. **B1** y **B2** contrastan tanto con **A** como entre sí. **B1** consiste en arpeggios ascendentes de carácter lírico y rítmicamente libres; **B2** es un material fragmentado y angular, con color metálico (tocando cerca del puente) y elementos percutidos en donde domina la semicorchea. Estos dos materiales temáticos, yuxtapuestos diacrónicamente, tampoco generan, en un inicio, un sentido claro de culminación o direccionalidad ni se relacionan como antecedente/consecuente.

Sin embargo, en la segunda aparición de **B2** se empieza a generar un movimiento por semicorcheas más regular que se convierte en **C**, una sección rítmica central (que es la adaptación libre de un canto cabécar), basada predominantemente en la semicorchea. Así, **B2** se transforma, a través de la regularización rítmica de la semicorchea en un nuevo material (la primera manifestación clara de continuidad). **C** incorpora paulatinamente, en un proceso de yuxtaposición sincrónica, los otros materiales temáticos: primero una versión densificada y rítmicamente activa de **B1** (en los acordes ascendentes de los

⁸⁷ Grupo indígena que habita las tierras altas del sudeste de Costa Rica.

compases 45-46 y 50); segundo, aparece **A** en forma de *ostinato* (corcheas) debajo del desarrollo de **C** (compás 51) para luego transformar **C** en una versión intensificada de **A**; y, finalmente, aparecen los arpeggios ascendentes de **B1**, ya no como elemento lírico, sino “fusionados” a la dinámica rítmica de **C/A** (semicorchea/corchea) con una aceleración urgente que conduce al clímax de la pieza.

Hasta este punto la dinámica, acumulativa, combina dos tipos de procesos: la yuxtaposición diacrónica de materiales que no “cierran” (una clara influencia del Debussy de *Jeux*, del ya mencionado *Revueltas* y, en cierto sentido, de la introducción de la *Consagración de la primavera* de Stravinsky)⁸⁸ y luego la transformación/fusión/interacción de los materiales a través de su yuxtaposición sincrónica y un movimiento musical de mayor dinamismo (continuidad rítmica) y direccionalidad.

El clímax es, al mismo tiempo, un punto de llegada de los procesos acumulativos anteriores y el comienzo de una disolución de los materiales temáticos (que se vuelven a “separar”). Los golpes percutidos rápidos, el punto climático (una alusión al sonido de la maraca agitada que se utiliza en rituales de curación en las comunidades indígenas aludidas), se alterna con **B2**, otra vez fragmentado, y después con unos acordes con golpe de *tambora* que evocan a **A**. En el último gesto de la pieza reaparecen los arpeggios (**B1**), inicialmente en su versión más lírica, pero rápidamente intensificando su movimiento hasta llegar al remate de la pieza que es una nueva fusión de **C** y **A**. De esta manera, la pieza retoma, poco a poco, la dinámica de la culminación acumulativa de **C** que lleva a un remate. Este no es, sin embargo, un típico gesto de “cierre” (el último acorde y el

⁸⁸ Son influencias en el plano formal, no estéticas ni de lenguaje.

último *re* quedan “en el aire”, en tiempos débiles), como si los procesos anteriores (que se empiezan a disolver en el momento climático) quedaran inconclusos.

Esta metáfora sonora del levantamiento de los indígenas talamanqueños⁸⁹ utiliza los procesos de yuxtaposición diacrónica y sincrónica para recrear las contradicciones y transformaciones que significó el enfrentamiento de las poblaciones nativas con los conquistadores españoles. (Como ya señalé, me interesa –y se trata de un interés *ideológico*– destacar las contradicciones como punto de partida “dramatúrgico”, ya sea a nivel puramente formal/musical o a partir de referencias específicas extramusicales, y no la evocación romántica narrativo/descriptiva típica del nacionalismo oficial, que en el fondo disuelve muy cómodamente todas las verdaderas contradicciones. En este sentido, considero que las contradicciones –las asperezas, si se quiere– generan una visión *crítica y personal*, a diferencia de las mitologías sonoras nacionalistas o populistas, pretendidamente “colectivas”.) Y para plasmar la metáfora, en el caso de esta pieza, es fundamental la dinámica entre fragmentación y continuidad (en el contexto de procesos acumulativos) que implica, a su vez, un relacionamiento entre componentes temáticos que se escuchan primero como identidades discretas –buscando un sentido, una autoexplicación– y luego en una lógica de sobreposición/interacción/conflictuación. Esta es la esencia del “son mestizo” y, en realidad, de gran parte de las búsquedas formales en mi obra.

⁸⁹ Presbere, quien lideró el levantamiento en 1709, fue capturado y asesinado por los españoles, pero su gesta generó una resistencia a la expansión conquistadora en la zona de Talamanca y a las campañas de catequización de los Franciscanos: se destruyeron las 14 iglesias –probablemente unos ranchos– que habían construido y se frenó la conquista de la zona por casi 40 años. Desde luego que esta rebelión ha sido invisibilizada por la historia oficial costarricense.

2.2. Ritmo

Al igual que la forma, el ritmo –íntimamente ligado a ésta– fue una inquietud temprana en mi trabajo compositivo. Aunque no es mi intención hacer un abordaje teórico exhaustivo del ritmo (que va más allá de los objetivos de este trabajo), para poder enfocar aquellos elementos que han sido determinantes en mi música es necesario plantear una mínima base conceptual.

2.2.1. Duración e intensidad

La definición más elocuente del ritmo, desde mi punto de vista, es la de *movimiento organizado*.⁹⁰ Permite entender sus manifestaciones no sólo temporales sino espaciales, y no sólo culturales sino naturales.⁹¹ Pero en su dimensión específicamente temporal/musical, el ritmo es el componente estructurador germinal de cualquier discurso; todos los demás elementos sonoros se encuentran necesariamente articulados a –o por– él. Tiene dos dimensiones básicas, *duración* e *intensidad*, que se organizan con distintos niveles jerárquicos. Abordaré estas dimensiones a partir de dos pares de antípodas:

- duraciones regulares/duraciones irregulares
- duraciones con intensidades iguales/duraciones con intensidades desiguales

⁹⁰ Dice Curt Sachs: “la derivación del término griego *rhythmós* nos conduce a un verbo para ‘fluir’ – *rheo*, *rhein*, un pariente temprano de *Rehin* o *Rhine* en Alemán o inclusive la palabra “River” en Inglés. (...) Pero evidentemente este fluir no es, ni fue, suave, inerte, ni continuo, sin articulación. Es, más bien, un fluir que se produce debido a algún principio activo de organización, impulsos constantemente renovados cuyo orden confiere, a la vez, vida y la facilidad para fluir.” (Sachs, Curt, *Rhythm and Tempo, a study in music history*. New York: W.W. Norton & Co., 1953.) (Traducción: Alejandro Cardona)

⁹¹ Como se expuso en el apartado sobre forma, esta relación rítmica entre lo natural y lo cultural constituye una importante metáfora en mi música (derivada de influencias que vienen de ciertas músicas tradicionales).

Una duración regular relativamente corta, cuando se extiende en el tiempo, establece un *pulso*. Se puede manifestar explícitamente,⁹² o bien como un trasfondo referencial. En este último caso, para que se sienta, las frases rítmicas –encadenamientos diacrónicos de duraciones–,⁹³ deben contener suficientes elementos referentes a un pulso determinado para que éste se establezca claramente para el perceptor. También se pueden establecer unidades de duración más largas (regulares o irregulares) que se perciben en distintos niveles estructurales como *organización periódica*. La percepción de los diferentes niveles jerárquicos de organización rítmica es siempre contextual.

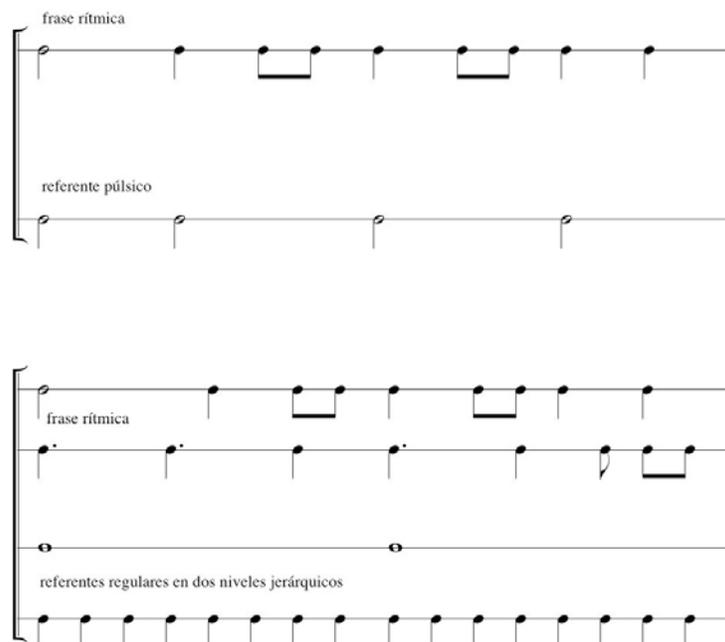
Entre más irregulares las duraciones que componen la frase rítmica o la organización periódica, y entre menos reiteración y/o referencialidad púlsica tenga, más difícil será retenerlos en la memoria.⁹⁴ Eventualmente se podría reducir a un efecto genérico (como golpes en un tambor siempre de velocidad diferente que terminaríamos escuchando genéricamente como “toques de tambor”), y si hay varias líneas rítmicas irregulares diferentes, el efecto genérico es fundamentalmente de carácter textural, como cuando se oye a muchas personas aplaudiendo utilizando diferentes patrones, o cuando se escucha la lluvia⁹⁵. Los referentes púlsicos o periódicos se pueden ubicar en distintos planos jerárquicos en relación al discurso rítmico. Esto se puede ver comparando los siguientes ejemplos:

⁹² Por ejemplo, un golpe continuo de una misma duración en un tambor.

⁹³ Un sonido se puede dividir acústicamente en tres componentes: ataque-cuerpo-extinción. Generalmente pensamos a las duraciones en términos del tiempo transcurrido entre ataques. Pero también es importante, como se verá más adelante, la duración del sonido. Posteriormente, a partir de su abordaje, habría que incorporar a esta definición la dimensión de intensidad.

⁹⁴ Desde luego que también hay que tomar en cuenta la duración total del material rítmico o de la obra musical.

⁹⁵ Es lo mismo que pasa con la percepción de altura. Entre más irregular los ciclos a nivel de frecuencia, más se pierde el sentido de la altura y pasamos a un efecto genérico que llamamos “ruido”. En este sentido, la altura misma –frecuencia– es un fenómeno rítmico. La ausencia de referentes púlsico/periódicos o de alturas definidas no es ni “buena” ni “mala”. Simplemente se quiere señalar ciertas posibilidades y limitaciones a nivel de percepción.



Ejemplos 2a y 2b.

En el primero, la frase, de una sola línea, podría tener como referente púlsico la figura de blanca. En el segundo, en donde hay una frase polirrítmica, formada por dos líneas, podemos identificar dos niveles de referencialidad regular que comparten ambas líneas: la redonda y la corchea.

Pero la jerarquización de referentes púlsico/periódicos no es un asunto teórico, sino perceptual. E intervienen otros aspectos como, por ejemplo, la velocidad del pulso (*tempo*)⁹⁶, los sistemas de acentuación (énfasis mayor o menor en determinados pulsos o articulaciones periódicas) y el nivel de reiteración de patrones rítmicos o de la organización periódica.

En el primer ejemplo hemos ubicado el referente púlsico en la blanca. Pero si el *tempo* es rápido, se ubicaría el referente púlsico en la redonda, y la blanca sería un

⁹⁶ Un claro sentido púlsico es muchas veces el factor principal en el establecimiento del *tempo*. Sin embargo, también hay que tomar en cuenta la velocidad del movimiento rítmico en general y cambios en la actividad rítmica que no necesariamente tienen un referente púlsico. (Berry, Wallace, *Structural Functions in Music*. New York: Dover Publications, 1976, pp. 301-307).

referente *subpulsico*. Y con un *tempo* muy lento, el referente probablemente sea la negra. Si la frase se repite 10 veces, empezáramos a percibir referentes de duración regular en varios niveles: a nivel periódico (la duración de la frase en su conjunto equivalente a dos redondas), y a nivel pulsico o subpulsico (la redonda, la blanca o la negra, según la velocidad).

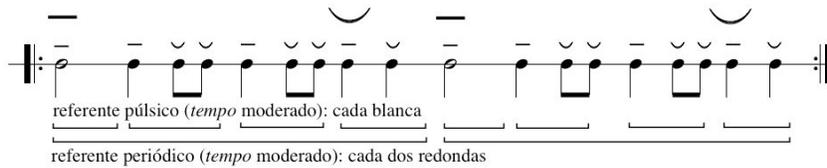
El oído, entonces, jerarquiza y relaciona contextualmente los referentes a partir de un principio que consiste en establecer la manera más simple y directa (*práctica*) de ordenar rítmicamente el fenómeno sonoro para darle un sentido.

Aparte de la organización rítmica a nivel periódico y/o pulsico/subpulsico (ambas de carácter referencial), simultáneamente hay una manifestación de articulación temporal que se produce a partir de la relación entre las duraciones propiamente de la frase rítmica, en donde las más cortas se perciben como “moviéndose” anacrúsicamente hacia las más largas.⁹⁷ Se da, entonces, un fenómeno de *acentuación*. En la medida en que los acentos en el nivel diacrónico de la frase rítmica coincidan con un referente pulsico o periódico, tendrán mayor peso y jerarquía.

Volviendo al ejemplo 2a, si esta frase rítmica se repitiera, percibiríamos dos niveles de movimiento anacrúsico: las negras que conducen a la blanca y las corcheas que conducen a las negras. Se percibe la blanca como un referente de acentuación/articulación temporal jerárquicamente más importante por ser la duración más larga y por ser el comienzo de la frase. A la vez, considerando el pulso de trasfondo, y según la velocidad de éste, también se percibe un nivel de articulación/acentuación cada

⁹⁷ Este principio se encuentra, en diferentes contextos y con usos particulares, tanto en músicas cuya lógica rítmica es predominantemente “divisiva” (como las occidentales), como en las que tienen una lógica “aditiva” (que dominan en Oriente y África). Ejemplos se pueden encontrar en el milenar sistema de *bols* empleado en la estructuración de ritmos en el contexto de las danzas clásicas de la India, así como en los pies rítmicos de la Grecia antigua.

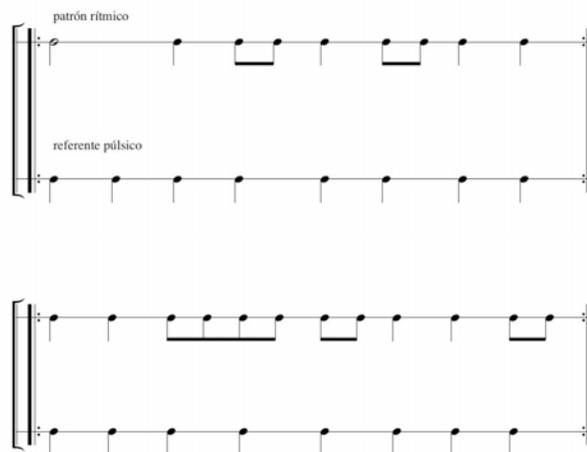
dos negras. ¿Por qué? Porque las corcheas, que se mueven anacrúsicamente hacia las negras en un nivel jerárquico inferior, establecen una acentuación de menor peso en la quinta y séptima negra de la frase:



Ejemplo 3.

Así, la “comprensión” rítmica de esta frase combina referentes de reiteración regular (periódicos y púlsicos) y acentuaciones que son el resultado del movimiento rítmico de la frase (movimientos anacrúsicos que definen puntos de articulación/acentuación).

Esto nos lleva a otro concepto que surge, en parte, de la duración: la *cualidad* del movimiento rítmico. Los referentes púlsico/subpúlsicos y las articulaciones periódicas sólo permiten que el oído organice temporalmente el discurso rítmico en términos genérico/estructurales. Es el diseño rítmico particular de la frase lo que produce una cualidad de movimiento y un sentido también particular:



Ejemplos 4a y 4b.

En el primer sistema la frase que hemos analizado arriba (Ejemplo 2a) se repite. En el segundo tenemos una nueva frase que tiene una periodicidad igual al primero (8 negras⁹⁸). Al escuchar la primera dos veces, nuestra memoria retiene los diferentes niveles jerárquicos referenciales y, a la vez, su particular cualidad de movimiento rítmico (relaciones de movimientos anacrúsicos y acentos). Al escuchar la segunda, también dos veces, sentimos que su duración periódica es igual, pero la cualidad del movimiento interno cambia. Este cambio (cualitativo) tiene que ver con el uso más extendido de movimientos anacrúsicos de corchea que producen puntos de acentuación en lugares diferentes: en la primera y en la sexta negra. Así, tenemos en común la articulación periódica y, según la velocidad, el referente púlsico, pero el movimiento relativamente más irregular de la segunda produce una cualidad de movimiento que percibimos comparativamente como de mayor inestabilidad y dinamismo. Se produce, por tanto, entre las dos frases, un sentido de contraste.

La cualidad de la frase rítmica puede ser afectada no sólo por las duraciones entre los distintos ataques, sino por la duración del sonido entre ataque y extinción. Por ejemplo:



Ejemplo 5.

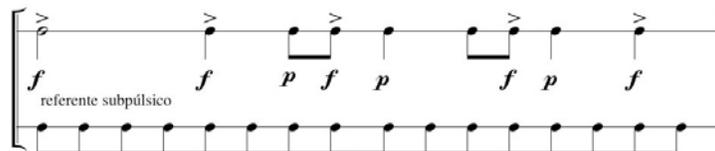
Aquí, aunque las duraciones entre ataques son iguales a las del Ejemplo 2a, las duraciones de cada sonido son más cortas (exceptuando la última). Los movimientos anacrúsicos que producen los niveles jerárquicos de acentuación/articulación son iguales,

⁹⁸ Aquí establezco teóricamente la negra como referente púlsico (que correspondería a un *tempo* lento) para facilitar el análisis.

pero la cualidad del movimiento rítmico cambia. Tiene otro *carácter*. Y si se repite la frase, la última negra produce un movimiento anacrúsico más intensificado hacia el comienzo de la frase: es el sonido más largo –único en la frase que no dura una corchea– y esto produce, por contraste, un énfasis mayor en el movimiento anacrúsico hacia la primera corchea de la frase.

La cualidad del ritmo tiene que ver también con lo que podríamos denominar su plasticidad. Es un elemento de carácter *performativo* y es lo que los músicos llamamos cotidianamente “fraseo”. Éste toma en cuenta aspectos estructurales del diseño rítmico (referentes púlsico/periódicos, estructura de acentuación y los aspectos más estructurales de la cualidad del movimiento rítmico), pero busca cargarlas de una mayor intencionalidad expresiva. Al hacer esto se produce una relativización de la *precisión rítmica* (por ejemplo, en relación al pulso) sin que se sienta como una violentación de los elementos rítmicos más estructurales que caracterizan la frase (por ejemplo, sin que se pierda el sentido regular del pulso aunque este no sea tan preciso). Una clásica manifestación de esta plasticidad en la cualidad rítmica es el *rubato*.

La intensidad del ataque de una duración es de gran importancia rítmica, tanto en el establecimiento de sistemas de acentuación, como en la cualidad del movimiento rítmico. El principio es muy simple: los ataques que tienen una mayor intensidad tienden a sonar más acentuados. Así, retomando el Ejemplo 2a, podríamos modificar dónde escuchamos los acentos incorporando cambios de intensidad:



Ejemplo 6.

En este caso, el cambio de intensidad produce una frase rítmica de acentuación irregular que, medido aditivamente en corcheas, sería 4+3+4+3+2. Los anteriores referentes púlsicos ya no nos sirven –independientemente del *tempo*– y debemos pasar a un referente subpúlsico: la corchea. Por otro lado, aunque las duraciones de los sonidos a partir del ataque son idénticas a las del primer ejemplo, la acentuación irregular modifica radicalmente la cualidad de su movimiento rítmico, en parte porque violenta la dinámica “natural” de acentuación a nivel de la relación de sonidos cortos y largos.

Al igual que señalamos en el caso de la duración, si nos encontramos con cambios de intensidades que auditivamente son imposibles de jerarquizar (de nuevo sirve el ejemplo del aplauso), no es perceptible la acentuación como referente de articulación temporal y lo que oímos es un efecto textural genérico.

La combinación de duraciones e intensidades, ya sean regulares o irregulares, produce posibilidades muy ricas de construcción rítmica (y textural), tanto monorrítmicas como polirrítmicas.⁹⁹

2.2.2. Métrica

Hasta el momento no he mencionado un aspecto del ritmo musical que muchas veces es el que se estudia de primero: la métrica, que es un *sistema de acentuaciones referenciales* que se estructura a partir de la agrupación de un número específico de pulsos o subpulsos. Para que se sienta, generalmente constituye un patrón que es de carácter recurrente. En la escritura musical occidental desde finales del Renacimiento,

⁹⁹ Hay otros parámetros sonoros que, desde luego, pueden incidir en nuestra percepción del fenómeno rítmico, como por ejemplo lo tímbrico/textural y lo tesitural. Por la lógica que lleva este apartado no se abordan estos parámetros desde la generalidad, sino en el contexto más específico de mi trabajo compositivo específico (Véase 2.2.5).

esta agrupación corresponde a un compás,¹⁰⁰ y encontramos una clasificación métrica que incluye cuatro categorías:

- Binaria (dos pulsos por compás, o múltiplos de dos)
- Ternaria (tres pulsos por compás, o múltiplos de tres)
- Simple (cuando hay dos subpulsos por cada pulso)
- Compuesta (cuando hay tres subpulsos por cada pulso)

También hay estructuras métricas irregulares, que llamaré *aditivas*, en donde hay subpulsos que son de igual duración, pero la estructura de acentuación se forma a partir de combinaciones de agrupaciones de 2, 3, 4 o incluso más de estos subpulsos. Un ejemplo sería un compás con 7 corcheas en donde la estructura de acentuación sea a partir de un agrupamiento de 2+2+3 corcheas. Se trata, en este ejemplo, de una métrica construida a partir de la adición de agrupaciones binarias y ternarias simples.

2.2.3. Polimetría y polirritmia

La polimetría podría definirse como dos o más líneas rítmicas que suenan simultáneamente pero que tienen diferentes estructuras de acentuación métrica. Hablo de líneas porque la polimetría es un fenómeno texturalmente polifónico: se percibe en el plano horizontal, no vertical.

Dado que la mayor parte de los músicos de formación occidental acostumbran escribir cualquier música con un solo referente métrico, incluso cuando se trata de música polimétrica o cuando hay polirritmias bastante complejas, se genera una cierta confusión teórica en relación a los fenómenos auditivos. Así, cuando la acentuación rítmica no

¹⁰⁰ Como veremos más adelante, el compás escrito no corresponde conceptualmente a muchas prácticas musicales y su percepción auditiva, incluso en la misma tradición occidental.

coincide con la acentuación métrica (establecida, en parte, por la partitura) se dice que la música está *sincopada*. Muchas veces lo que consideramos una síncopa es, en realidad, desde el punto de vista auditivo, la sobreposición de dos estructuras métricas diferentes o de dos líneas con estructuras de acentuación y/o cualidades de movimiento diferentes.

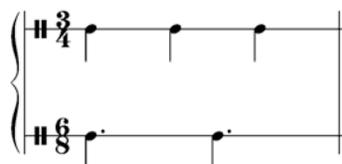
La escritura termina siendo, entonces, en la práctica, una mera formalidad de notación, y la notación no representa fielmente la experiencia auditiva. Podríamos decir que varias líneas sincopadas entre sí, en tanto haya una reiteración en las estructuras de acentuación en cada línea, es sinónimo de polimetría. En caso de que no haya una reiteración perceptible de estructuras de acentuación se oiría como un discurso polirrítmico (que es el caso, muchas veces, de los isorritmos).

La síncopa también se manifiesta linealmente. Por ejemplo, cuando el oído se acostumbra a tener como referente una determinada acentuación métrica, cualquier otra diferente se siente sincopada, aunque sea en la misma línea, porque el oído mantiene viva, por medio de la memoria, la estructura hegemónica de acentos.

Y aquí, el concepto de síncopa topa con una limitación conceptual: para definir lo que es síncopa se requiere, necesariamente, tener como referente una estructura métrica hegemónica. Si no, es imposible decir cuál es el referente métrico y, por tanto, qué elemento está sincopado.

Un claro ejemplo de esto son los ritmos hemiolados (sincrónicos) que existen en muchos de los géneros mestizos de Nuestra América (y también, por supuesto, en España y África):

Hemiola



Ejemplo 7: Hemiola, 3 contra 2.

¿Cuál es la estructura métrica hegemónica? ¿La binaria compuesta o la ternaria simple? (Lo que tendrían en común son los 6 subpulsos de corchea.) Si la hemiola ocurre desde el inicio, ninguna. Las dos estructuras métricas, sincopadas entre sí, conforman una unidad estética y expresiva. No hay una métrica predominante y otra sincopada en relación a ésta. De ahí su particular carácter que vamos a definir como *policentrista*, tomando prestado un término propuesto por algunos musicólogos para el estudio de la música africana.¹⁰¹ En otras palabras, hay dos o más estructuras métricas que “funcionan” simultánea y complementariamente. Imponer una como principal y otra como subordinada, sincopada, es imposible sin destruir el carácter rítmico unitario (véase también el Ejemplo 8).

Algunos musicólogos africanos han sistematizado la estructura rítmica de su música de una manera diferente, que resulta útil para el abordaje general de fenómenos rítmicos policentristas. Han concebido la organización rítmica alrededor de “segmentos de tiempo” compartidos por diferentes métricas¹⁰² o patrones. Estos “segmentos de tiempo” se subdividen de manera regular –generalmente a nivel subpulsico (o subsubpulsico)– y se agrupan las subdivisiones en unidades, regulares o no, de 2, 3 o 4, que constituyen una trama en donde se sobreponen las diversas líneas rítmicas con sus

¹⁰¹ Por ejemplo, Gerhard Kubik (*Theory of African Music*. Chicago: The University of Chicago Press Books, 2010).

¹⁰² Este segmento de tiempo podría corresponder, en algunos casos, a un “compás” en la escritura, pero en la práctica la idea occidental de compás (en relación a una métrica hegemónica) no aplica.

respectivas estructuras de acentuación. También hay ciertos patrones, rítmica y tímbricamente sobresalientes (lo del timbre se retomará), que se llaman *claves* en el Caribe y que pueden ser de carácter púlsico o no (forman parte del discurso musical), que sirven para "amarrar" y articular, en la ejecución, el discurso polimétrico. Pero no constituyen un referente métrico único al estilo de los metros occidentales.

En la siguiente partitura de un toque a *Ogún*,¹⁰³ música ritual yoruba que se toca con tres tambores, podemos ver claramente la superposición de líneas rítmicas con estructuras métricas propias¹⁰⁴ sobre una trama subpúlsica al interior de un segmento de tiempo (en este caso no hay *clave* y, dada la estructura polimétrica, el "segmento de tiempo" es arbitrario¹⁰⁵):

¹⁰³ Nettl, Bruno, *Folk and Traditional Music of the Western Continents*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, p. 147. (El toque a Ogún ha sido reanotado por Alejandro Cardona para facilitar la comprensión del fenómeno polimétrico/policéntrico.)

¹⁰⁴ El musicólogo africano Neketia propone la palabra "time lines" para cada una de estas "líneas" rítmicas, y señala la importancia del "time line" correspondiente a la *clave*. (Neketia, J. H. Kwabena, *The Music of Africa*. New York: W.W. Norton & Co., 1974, pp. 131-133.) También es interesante el artículo "Africanisms in the Afro-Brazilian Musical Cultures, A linguistic consideration" de Kazadi wa Mukuna, en *La música entre África y América*. Coriún Aharonián, coordinador. Montivideo: Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán, 2013, pp. 124-126.

¹⁰⁵ En otras músicas hay un punto en donde los diferentes patrones de acentuación sobrepuestos coinciden y se genera un nuevo comienzo cíclico, como los isorritmos.

Toque a Ogún

The image shows a musical score for 'Toque a Ogún' with four staves. The top staff is labeled 'Kánàngó (agudo)' and contains a series of eighth notes with accents. The second staff is 'Aguda (medio)' with eighth notes and accents. The third staff is 'Iyá Ilú (grave)' with eighth notes, some marked with 'x' and accents. The bottom staff is 'Trama (subpulso común)' consisting of a continuous series of eighth notes. A bracket at the bottom of the staves is labeled 'segmento de tiempo'.

Tomado de Anthony King, "Employment of the 'standard pattern' in Yoruban Music", *African Music II*, No. 3, 1960, p. 53.

Ejemplo 8: Toque a Ogún.

2.2.4. Polimetría y tiempo

En mi opinión, la polimetría es una expresión sonoro-musical de una concepción del tiempo.

En occidente existe, por lo general, un concepto de *medición lineal* de éste (una concepción predominantemente cuantitativa). Se trata de una línea imaginaria de segundos, minutos, horas, días, etc., que, según se cree, comenzó con el *big bang* y se proyecta hacia el futuro. Los ciclos de la vida humana, de la existencia, se conciben como eventos básicamente cerrados, con la marca implacable del nacimiento y la muerte: cuando uno muere, deja de existir. Forma parte del pasado –que puede contarse o servir de ejemplo– pero ya no de la realidad objetiva. Incluso los ciclos de cosechas, estaciones, movimientos solares y lunares, etc., de carácter intrínsecamente circular, se colocan en un transcurrir lineal, de atrás para adelante.

La estructuración de la mayor parte de la música occidental “moderna” muestra una tendencia a concordar con un concepto lineal del tiempo: se basa generalmente en

una sucesión diacrónica de eventos y procesos, y tiene una forma cerrada. Rítmicamente hay predominancia de la monometría y aun en ciertas propuestas –como los isorritmos medievales o la música de algunos compositores de los siglos XX y XXI–, la polimetría o polirritmia no modifica la estética básica de “narración lineal”.

Las músicas africanas (al menos las del norte de Africa y las del occidente/subsahara, que influyeron profundamente en la música latinoamericana de origen afro o mestizo) se caracterizan, en términos generales, por su construcción rítmica basada, casi siempre, en una polimetría de concepción circular.

Es interesante ver cómo el africano concibe el tiempo y, particularmente, la relación vida/muerte. Dice el investigador Muamba Tujibikile:

La muerte es, para el negro africano y caribeño, una ida, “un irse”. Es un paso necesario para nacer en una nueva vida. (...) nuestros muertos y nosotros los vivos, “somos” en comunión y en comunicación continua. Decimos que “somos” en comunión y no que “estamos”, porque es cuestión de una presencia existencial permanente. (...)

Vivos y muertos son fuertemente unidos en una dialéctica de fortalecimiento, porque el ancestro se nutre con los dones de los vivos, mientras que los vivos encuentran en el ancestro un protector, la seguridad y la garantía de la continuidad del linaje. (...).

¿Por qué la tumba en la casa o delante de la casa o en el patio? Es porque las familias quieren tener sus muertos con ellos. (...)

En el fondo, la familia africana y caribeña *son permanentes en el tiempo*. (...)

Vivos y muertos se complementan y coexisten para asegurar la permanencia de la vida, y “el tiempo de los muertos” (...) engloba el tiempo de los vivos. (...)¹⁰⁶

En el artículo “Religión y cultura negra” de Juana Elbein Dos Santos y Deoscoredes Dos Santos, se refuerza lo anterior. Dicen:

Los africanos conciben que la existencia transcurre simultáneamente en dos planos: en el mundo o universo físico habitado por los seres naturales, y en un otro mundo, abstracto, infinito e ilimitado, habitado por los seres sobrenaturales, comprendiendo las entidades divinas, los ancestros y los dobles espirituales (...) Esta concepción, resultado del

¹⁰⁶ Tujibikile, Muamba, *La resistencia cultural del negro en América Latina: lógica ancestral y celebración de la vida*. San José, Costa Rica: Departamento Ecueménico de Investigaciones, 1990, pp. 43 y 48-49.

interrelacionamiento dinámico de las partes que constituyen el sistema, nos conduce a otra de las concepciones esenciales (...): los dos niveles de la existencia (...) son paralelos e inseparables.¹⁰⁷

Estos elementos nos revelan una concepción y, lo que es más importante, una vivencia del tiempo muy alejada de la linealidad occidental. La diacronicidad de la “vida de los vivos” está contenida en la sincronidad del tiempo que incluye “la vida de los muertos”, que no son muertos, sino ancestros: muertos vivos. Y entre estas dos dimensiones de la realidad existe, no sólo una simultaneidad, sino un intercambio, una interacción, un contrapunto, una polimetría existenciales...¹⁰⁸

Esto me lleva a otra implicación metafórica de la polimetría. En América Latina conviven cotidianamente diversas épocas de evolución humana (o involución, según sea el caso): por ejemplo, realidades feudales, sociedades altamente industrializadas y grupos que viven una realidad anterior a la edad del bronce... En nuestros países hay varios calendarios históricos simultáneos. Esta “polimetría sociocultural e histórica” caracteriza, tal vez más que cualquier otro rasgo, nuestra identidad como sociedades. Y como creadores. Un colega me recordó este pasaje de *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier:

Es como un largo trueno percutiente que entra en el Valle por el norte y nos pasa encima. Me yergo en lo acunado de la hamaca con tal precipitación que casi lo volteo. Bajo el avión que gira y regresa, huyen, aterrorizados, los hombres del Neolítico. El Adelantado ha salido al umbral de la Casa de Gobierno, seguido de Marcos; ambos miran, pasmados, mientras fray Pedro grita a las mujeres indias, que aúllan de miedo en sus chozas, que esto es “cosa de blancos” sin peligro para la gente. El avión está, acaso, a unos ciento cincuenta metros del suelo, bajo un pesado techo de nubes prestes a romperse en lluvia

¹⁰⁷ Dos Santos, Juana Elbein y Deoscoredes M. Dos Santos, “Religión y cultura negra” en *Africa en América Latina*. Moreno Fragnals, Manuel, relator. México-París: Unesco/Siglo XXI, 1977, p. 125.

¹⁰⁸ Los paralelismos son impactantes y resultaría interesante retomarlos en el estudio de los procesos de construcción y evolución de las identidades en América Latina. Sobre todo porque esto apunta, en el caso de las culturas africanas trasplantadas en América, a una vivencia muy distinta de la identidad. Al no ser la muerte el final, sino un paso a otro plano de la existencia que interactúa de manera permanente con “lo vivo”, es posible para las culturas de origen africano recrear, cultural e ideológicamente, la identidad propia en un contrapunto dinámico entre lo “tradicional” (lo ancestral) y el cambio, incluso el cambio radical. La tradición no muere ni es estática: se transforma y se recrea para garantizar, como nos dice Tujibikile, “la continuidad del linaje”.

nuevamente; pero no son ciento cincuenta metros los que separan la máquina volante del Capitán de Indios, que la mira desafiante, con la mano aferrada al arco: son ciento cincuenta mil años.¹⁰⁹

Decía que la polimetría es un fenómeno polifónico, horizontal. En este sentido, la lógica compositiva asume principios de la técnica contrapuntística (sobre todo la barroca), como por ejemplo: la complementariedad entre las líneas (por ejemplo a nivel de densidad en la cualidad del movimiento); el establecimiento de una identidad propia para cada una (propriadamente rítmica, pero también, como se verá, tesitural y, según el tipo de música, tímbrica); el mantener tanto un motor rítmico constante como una textura consistente que no presente vacíos (en cuanto a la presencia temporal de la actividad).

2.2.5. Ritmo, timbre y tesitura

Una parte importante de la viabilidad perceptual de la polimetría (y, en general de la polirritmia y de las texturas polifónicas) tiene que ver con la *estratificación tímbrica y tesitural*. En cualquier ensamble de música tradicional cuya expresión es polimétrica/polirrítmica, cada instrumento, según sus características tímbricas y tesituras, cumple una función musical específica, y este hecho enfatiza lo “horizontal” frente a cualquier tipo de manifestación verticalizada (acordes, acentos conjuntos, etc.).

Un ejemplo de esto se puede oír en los ensambles tradicionales africanos (que se mantiene en muchas manifestaciones musicales afrolatinoamericanas y mestizas). Hay, en ellos, por lo menos tres niveles básicos de actividad que, a su vez, son tres funciones expresivas fundamentales: la *clave*, asignada a instrumentos de timbre penetrante y tesitura relativamente aguda (de madera o de metal, como los cencerros –*ekones*– o los *katá*); el “canto”, que en general se asigna a los sonidos más graves (frecuentemente un

¹⁰⁹ Carpentier, Alejo, *Los pasos perdidos*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1979, p. 212

tambor¹¹⁰), y un “relleno” polimétrico (o base), ubicado muchas veces en los parches de afinación media o aguda (una de las partes de este “relleno” marca generalmente los subpulsos regulares, la trama, con sus respectivas agrupaciones en combinaciones de 2, 3 ó 4).

Esta asignación tímbrico/tesitural tiene dos funciones: diferenciar las líneas y sus funciones expresivas, y que se distingan las partes dentro del conjunto polimétrico: al aire libre lo que más se oye son las frecuencias graves –donde ubican el canto– y los timbres penetrantes como el metal o la madera –la “clave”–. El relleno se asigna a los instrumentos de menor presencia (se van a escuchar, pero no es tan importante que se destaquen tímbricamente).

En algunos ensambles, como los de la rumba cubana (en cualquiera de sus variantes), o en ciertas músicas mestizas, el “canto” pasa a la voz aguda (en la rumba el canto está en la conga más aguda, o quinto). Esto ocurre, posiblemente, por influencia occidental (sobre todo de su música homofónica) en donde la voz cantante tiende a ser la más aguda.

La estratificación por tesitura tiene un peso mayor cuando los timbres no son tan contrastantes, como en el ejemplo del toque a *Ogún*.¹¹¹

2.2.6. Hacia una poética rítmica

Mi lenguaje rítmico (que incluye la construcción de texturas polirrítmicas o polimétricas de una cierta complejidad) está íntimamente ligado a mis búsquedas

¹¹⁰ En el ejemplo del toque a *Ogún* que se mostró arriba (Ejemplo 8) este tambor es el *Iyá Ilú* (*Iyá* es “madre” en Yoruba).

¹¹¹ Es el caso, por otro lado, de las texturas polifónicas occidentales: una fuga para piano; una obra vocal renacentistas, etc.

formales: la relación entre circularidad y seccionalidad. Y parte de influencias determinantes, tanto de músicas tradicionales –algunas de las cuales cito arriba– y “populares” (véase el Apéndice 1), como de compositores como Amadeo Roldán (*Rítmicas 5 y 6, Motivos del son, La Rebambaramba*), Varèse (su obra en conjunto, pero en particular *Ionization, Intégrales e Hyperprism*), Alejandro García Caturra, Silvestre Revueltas, Conlon Nancarrow, Stravinsky, Bartók, Ligeti (en su obra más figurativa, sobre todo después de su “descubrimiento” de Nancarrow)... Pero hay otros compositores que también se vinculan a mi interés por la polimetría en su dimensión más metafórica o textural (como superposición de capas contrastantes de actividad rítmica o musical en general): Claude Debussy (su música para piano fue una gran influencia¹¹²), Charles Ives (en particular las obras orquestales) y, de nuevo, Revueltas (sobre todo obras como *Colorines* –primera y última partes–, *Sensemayá, Planos/Danza geométrica, Itinerarios* y, más recientemente, obras como *Esquinas*). Por otro lado, hay que agregar mi interés en el contrapunto barroco,¹¹³ el prelude coral (sobre todo Bach, que abordaré más adelante), y el jazz.

En parte, mi atracción por estos compositores y músicas fue originalmente reactiva: una necesidad de reencontrarme con una sensibilidad rítmica que me era más “natural”. El mundo rítmico de la música contemporánea me resultaba ajeno, en especial la ausencia de un sentido gravitacional en el ritmo de las propuestas poswebernianas (la reducción del ritmo a movimientos abstractos y predominantemente textuales, sin

¹¹² Aunque Debussy, en una visión hartamente estereotipada, es reducido a un colorista/impresionista, considero que posiblemente haya sido el compositor más radical, junto con Bartók, en una redefinición de la polifonía occidental, cuya influencia es fundamental en el siglo XX y hasta la fecha.

¹¹³ Ciertos aspectos de la estética barroca son, a mi juicio, una parte fundamental de la música mestiza latinoamericana, junto con las técnicas de variación desarrolladas fundamentalmente por compositores españoles renacentistas.

articulaciones o sistemas de acentuación referenciales, ya sean simples o complejos), y por otra parte, la utilización, en primer plano, de la pulsación regular del minimalismo estadounidense, ubicando toda la actividad rítmica en la superficie del discurso musical.

La ausencia de un sentido gravitacional en la música posweberniana nace, en mucho, como una forma radical de romper con las lógicas periódicas (esencialmente regulares) de la música occidental tonal-funcional (paralelo a la búsqueda de una expresión que evitara toda referencialidad tonal a nivel melódico y armónico); el “regreso al ritmo” de algunos minimalistas, que también busca –en algunos casos– evitar la periodicidad regular, favorece estructuras repetitivas procesuales, pero ubicando la regularidad casi exclusivamente en el plano púlsico/subpúlsico.

Yo siento que el manejo del ritmo en muchas de las fuentes tradicionales/“populares” que he mencionado, es simultáneamente complejo (denso) y directo (claro), lleno de lo que podríamos llamar detalle significativo. Los dos polos de expresión rítmica contemporánea que he mencionado arriba, aparentemente opuestos, me producían (y me producen) una sensación igualmente ambigua: el ritmo como efecto genérico (textural en el primer caso, reduccionistamente púlsico en el segundo), en donde rápidamente se desdibuja el sentido del detalle: por un lado se da, generalmente, una sobresaturación de la textura y, por otro, una excesiva simplificación. Esto me parecía una tremenda limitación para la construcción de lenguaje o, en todo caso, una limitación que no sentía la necesidad de, ni estaba dispuesto a, asumir.

En la conformación de mi oficio fui incorporando un policentrismo rítmico¹¹⁴ (polimétrica o polirrítmica de una mayor complejidad y densidad) que, a su vez, intentaba

¹¹⁴ Lo que no quita otros usos del ritmo, ya sea de carácter mucho más abstracto o bien elementos claramente tradicionales occidentales, según las necesidades de la obra.

lograr un impacto claro. Buscaba, entonces, edificar una metáfora personal de lo que yo escuchaba en las expresiones “populares”, pero que trascendiera metafóricamente una simple referencialidad y que tuviera una implicación en la organización general a nivel formal, incluyendo el aspecto de la proporcionalidad/periodicidad y, en general, el movimiento rítmico en un plano estructural.

Es importante recalcar, una vez más, el aspecto metafórico. Esta apropiación de lo “popular” no se traduce en un simple uso literal de “ritmos populares”, ni de sus manifestaciones tímbricas e instrumentales más emblemáticas. Lo que me ha interesado es la *lógica* de construcción rítmica policentrista y su relación con estructuras circulares y acumulativas. Por tanto, siempre hay un proceso importante de *abstracción* de las fuentes en que me inspiro. Pero lo abstracto *no es una máscara*, sino una transformación poética. Se trata, en cada obra, de construir metáforas sonoras personales, no evocaciones reduccionistamente identitarias, y el grado de referencialidad puede variar significativamente según su función al interior del discurso. Así, incluso cuando existen claros elementos referenciales (hablamos aquí únicamente de lo rítmico o de lo rítmico/tímbrico), esto no significa que el manejo de éstos se agota en su referencialidad, sino que forma parte de una “dramaturgia musical” en donde entran a jugar elementos que “comentan” o “conflictúan” su presencia.¹¹⁵

Aunque esto se verá con más detalle en los análisis del tercer capítulo y en la última parte de este capítulo, podemos aportar dos ejemplos contrastantes en relación al ritmo en sus posibles expresiones metafóricas: el último movimiento (*Son del retorno*)

¹¹⁵ Estos planteamientos no son exclusivos del aspecto rítmico, sino de todos los componentes del discurso musical en mi obra, como se verá a lo largo de este trabajo. Aquí, nuevamente, la influencia de Revueltas ha sido fundamental.

del cuarteto de cuerdas No. 1, *Bajo Sombras*, y el segundo (*¡Ay! Büey blues*) de la obra *Sweet Tijuana, danzas fronterizas* para viola y orquesta.

En el cuarteto, la textura rítmica a partir del compás 3 se deriva de patrones soneros cubanos. Sin embargo, es una metáfora abstracta, tanto desde una óptica de los diseños rítmicos en sí –los patrones se han fragmentado y conjugado de manera no tradicional– como de la tímbrica y de la sonoridad. Se *siente* la referencia, pero también se *siente* la transformación, que no es sólo estructural –desdibujamiento de los elementos referenciales– sino de *carácter*: es dramático, hiperbólico en algunos aspectos, y da la impresión de que busca “armarse”. No obstante el proceso de abstracción, sí se utiliza conscientemente un elemento referencial muy emblemático, tanto por su ritmo como por su contorno melódico: el *tumbao* tresero (véase lo que está señalado por las cajas en la partitura abajo). Éste aparece de manera fragmentada, tocado con *arco*, y poco a poco, con una ubicación regular (cada 2 compases), se va develando en su forma completa. Este proceso, que se aprovecha expresamente de lo referencial, genera una direccionalidad rítmica, acumulativa. También es el factor impulsor de otro recurso acumulativo: el paulatino paso de una textura tímbricamente heterogénea (*arco, pizzicati, col legno, diferentes articulaciones...*) y estratificada, a una en donde todos los instrumentos tocan con *arco* (últimos 4 compases):

VI Son del retorno

The musical score for "VI Son del retorno" is presented in four systems, each containing four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The piece is in 3/4 time and features a variety of dynamics and articulations. Key markings include "senza sord" (without mutes), "pizz" (pizzicato), "arco" (arco), and "c.l.b." (cello/bass). Dynamics range from *ppp* (pianissimo) to *ff* (fortissimo). The score includes measure numbers 1, 6, 11, and 16, with a rehearsal mark at measure 16.

Ejemplo 9: Cardona, *Bajo Sombras (Cuarteto No. 1)*, VI Son del retorno, cc. 1-18.

En el caso del segundo movimiento de *Sweet Tijuana*, cuyo título completo es *¡Ay! büey blues (rondó: paisaje urbano imaginario 1)*, la metáfora se construye a partir

de elementos *explícitamente* referenciales. Aquí, la realidad fronteriza se expresa metafóricamente a través de la sobreposición de capas de actividad rítmico/musical compuestas por signos musicales y/o ambientales específicos (en algunos casos a partir de estereotipos, en otros con un tratamiento hiperbólico). Por otro lado, constituyen un “ambiente” integrado: no se trata de un simple “encuentro” gratuito de signos contrastantes, sino de una *interacción* entre ellos. En este sentido, no se pretende que el proceso metafórico se agote con la referencialidad: los signos son, a la vez, contextuales y musicales y la sonoridad general resultante tiene su organicidad. El tono irónico, hasta sarcástico, (comenzando por el título que se burla –con humor negro– del *spanglish* fronterizo y de John Cage), es de evidente inspiración revueltiana (*Colorines*, por ejemplo).

Así, encontramos yuxtapuestos, con lógicas rítmicas propias, un bajo *ostinato* blusero, tipo Ray Charles; chiflidos callejeros; mentadas de madres y otras “exclamaciones”; un fragmento de la canción *De qué manera te olvido*; música de mariachi, a veces con bajos de guitarrón; fragmentos de la canción infantil *Tecolotzintli*; figuraciones jazzeras y bluseras; todo lo anterior encima de una base en la batería que combina el típico *shuffle* (con *swing* de tresillo) y un ritmo afro-mestizo, incluyendo una cuenta que es el comienzo del movimiento. Esta cuenta ya es una clave para entrar al mundo de signos referenciales, pero también para entender que estos signos son, simultáneamente, de carácter musical:

2. ¡Ay! büey blues (rondó: paisaje urbano imaginario 1)

♩ = 112 "shuffle" mariachi

The score is for a piece in 12/8 time with a tempo of 112 bpm, marked "shuffle" and "mariachi". The instruments and their parts are as follows:

- Flauta:** Rests throughout.
- Oboe:** Rests until the second measure, then plays a melodic line with accents and dynamics *sf* and *f*.
- Clarinete (sib):** Rests until the second measure, then plays a melodic line with accents and dynamics *sf* and *f*.
- Clarinete bajo:** Rests until the second measure, then plays a melodic line with accents and dynamics *sf* and *f*.
- Fagot:** Rests throughout.
- Corno (fa):** Rests until the second measure, then plays a melodic line with accents and dynamics *fp*.
- Batería:**
 - Measures 1-2: *mf* "Cuenta" (drum count-off).
 - Measures 3-4: *f* (drum accompaniment).
 - Measures 5-6: *mp* (drum accompaniment).
- Piano:**
 - Measures 1-2: *mf* (bluesy bass line).
 - Measures 3-4: *f* (bluesy bass line).
 - Measures 5-6: *mf* (bluesy bass line).
- Viola principal:** Rests throughout.
- Violin 1 & 2:** Rests until the second measure, then play a melodic line with dynamics *mf*.
- Violin 3:** Rests throughout.
- Violoncello:** Rests throughout.
- Contrabajo:**
 - Measures 1-2: *pizz.* (pizzicato).
 - Measures 3-4: *mf* (pizzicato accompaniment).
 - Measures 5-6: *mf* (pizzicato accompaniment).

Performance instructions and annotations:

- Gestos de metales (jazz/blues):** A box highlights the woodwind parts in measures 3-4.
- Base de batería que combina "shuffle" con un ritmo "afro-mestizo":** A box highlights the drum part in measures 3-4.
- el baterista puede agregar "fills" a gusto, sin ensuciar la textura ("fills" escritos son obligatorios):** A box highlights the drum part in measures 5-6.
- +/ - *mp* (debe mantenerse por debajo del resto de los instrumentos, sin perderse):** A box highlights the drum part in measures 5-6.
- Bajo ostinato blusero, tipo Ray Charles:** A box highlights the piano part in measures 1-2.
- Interjección "chale":** A box highlights the piano part in measures 3-4.
- Mariachis...:** A box highlights the violin parts in measures 5-6.

27
Sweet Tijuana

5

Chiflido callejero
flautín

Fl.

Oboe

Cl.

Cl. bajo

Fgt.

Corno

Bat.

Pn.

Via. principal

Vln. 1

Vln. 2

Vln. 3

Vcl.

Cb.

f *sfz*

mf "De qué manera te olvido..."

fp

mf

mf *pizz.*

Bajos de guitarrón

mf *pizz.*

mf

mf *arco* (segunda voz, descoordinada)

"De qué manera te olvido..."

28
Sweet Tijuana

8

Chifido y mentada de madre

mf *sfz* >

Oboe

Ci.

Ci. bajo

Fgt. ... "De que manera te olvido" ...

"Ticolotzintli"

f

Corno

fp *fp*

Bat.

Pn. Figuración blusera

f

Via. principal

Mariachis...

pocof *pocof*

Vin. 1

Vin. 2

Vin. 3 "De que manera te olvido" ...

f *pizz.*

Vlc. *f* "Ticolotzintli"

Cb.

30
Sweet Tijuana

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts and markings:

- Fl. (Flute):** Marked with *f* and *ff*. A box labeled "Chiflidos y mentada de madre" covers measures 13-15.
- Oboe:** Marked with *sf* and *f*.
- Cl. (Clarinete):** Marked with *f*.
- Cl. bajo (Clarinete bajo):** Marked with *sf* and *f*.
- Fgt. (Fagot):** No specific markings.
- Corno (Corno):** Marked with *f* and *mf*. A box labeled "Interjección" covers measures 13-15.
- Bat. (Batería):** Marked with *f mp*.
- Pn. (Piano):** Marked with *mf*. A box labeled "Interjección" covers measures 13-15. Includes the instruction "con un cierto dramatismo".
- Via. principal (Violín principal):** Marked with *f* and *mp*. Includes the instruction "¡f! siempre ma espressivo".
- Vln. 1 (Violín 1):** Marked with *f* and *pp*.
- Vln. 2 (Violín 2):** Marked with *f* and *pp*.
- Vln. 3 (Violín 3):** Marked with *f* and *pp*. A box labeled "Mariachi" covers measures 13-15.
- Vlc. (Viola):** Marked with *f* and *pp*.
- Cb. (Cello):** Marked with *mf*.

Ejemplo 10: Cardona, *Sweet Tijuana* (danzas fronterizas), ¡Ay! Büey Blues (rondó: paisaje urbano

En estos ejemplos, podemos observar el uso de la polimetría –o la polirritmia– en varias dimensiones: como lenguaje rítmico; como textura rítmica; como parte integral de procesos circulares de carácter acumulativo, y como metáfora de la sobreposición de capas de significación (referencial/musical), como reflejo de una realidad multitemporal.

2.3. Sonoridad

Sonoridad es un término ciertamente ambiguo. Si bien una parte importante de este apartado tiene que ver con lo armónico, he escogido el término sonoridad, menos preciso, porque permite vincular lo propiamente armónico a otros parámetros que también inciden en la manera en que identificamos la sonoridad general de una obra. Así, ésta se manifiesta como *una compleja interacción de elementos* (lo armónico, lo interválico, lo instrumental/tímbrico, lo textural, lo tesitural, las cualidades de de movimiento rítmico, entre otros) que se jerarquizan y se relacionan dinámicamente de diversas maneras. Considero que la sonoridad de una obra es uno de los aspectos más importantes en la definición de la identidad del compositor y de las obras como tales, y es algo que se percibe casi de inmediato, incluso con la primera audición.

Se podría decir, entonces, que la sonoridad es una suerte de “medio ambiente” o “ecosistema” sonoro. Ahí el conjunto de elementos musicales se relacionan y cobran sentido, se integran. Hay dos aspectos que inciden en la creación y, sobre todo, en la *veracidad* de ese “medio ambiente”: la coherencia en la manera de tratar los materiales sonoro/musicales (organicidad), y que esa organicidad esté respondiendo a un fin expresivo y no a un procedimiento vacío.

Es importante aclarar esto último. La organicidad sistémica de un discurso

musical no tiene un valor intrínseco si se reduce a una simple premisa precompositiva o a un planteamiento conceptual desvinculados de la imaginación sonora del compositor y de sus impulsos expresivos. La organización sonora, entonces, debe funcionar como una metáfora musical convincente *en el contexto de la obra*. Así, hasta cierto punto, cada obra requiere –como hemos venido insistiendo– de una organicidad propia.

2.3.1. Sonoridad y organicidad armónica

Mi manejo armónico tiene dos fuentes fundamentales:

Por un lado, Luis Jorge González, mi primer maestro de composición, me inculcó una gran sensibilidad hacia las cualidades sonoras a nivel armónico.¹¹⁶ En el contexto de un atonalismo libre, en el que trabajábamos, se enfocaban dos aspectos fundamentales interrelacionados: la tensión particular de una armonía en el flujo sonoro de una pieza (incluyendo aspectos de textura, densidad sonora, contenido interválico y tesitura), y la disposición de las alturas (lo que los jazzeros llaman *voicing*). Esto último implica no sólo la configuración armónica como tal (disposición tesitural de las clases de alturas) sino la distribución de las alturas en el grupo instrumental. A la par de este trabajo con González, influyó mucho en mi sensibilidad hacia la sonoridad armónica un acercamiento a ciertos jazzeros, en especial Bill Evans (sobre todo el jazz modal que encontramos en el disco *Kind of Blue* en donde trabajó con Miles Davis), así como la música para piano de Debussy, en particular los *Preludios*.

Por otro lado, Curt Cacioppo, mi último maestro de composición, me introdujo a ciertos aspectos muy elementales del trabajo con colecciones de clases de alturas, como una forma para generar organicidad y consistencia en la sonoridad general. Esto lo

¹¹⁶ Véase el Apéndice 1.

asimilé viendo cómo trabajaba él algunas de sus obras, y lo fui adaptando a mis propias necesidades expresivas. Mucho después, sin que llegara a modificar mi práctica compositiva ya bastante consolidada, estudié la teoría de conjuntos (*pitch class set theory*).¹¹⁷ Sin embargo, siempre me pareció que la teoría, a veces útil, sobre todo como herramienta analítica, respondía a planteamientos estéticos o formas muy rígidas de pensamiento muy ajenos a mi sensibilidad musical. No obstante, sí sentía la necesidad de tener un *control sistémico* riguroso sobre mis materiales sonoros, aunque en mi caso no se trataba de generar un marco precompositivo ni una organización de carácter serial.

Mi trabajo con colecciones de clases de alturas desde una óptica metafórica (los criterios con que escojo mis sonoridades y mi manejo de la disonancia) se verá en detalle en los análisis del tercer capítulo. Pero es importante resumir brevemente, y en términos generales, mi utilización de este recurso a nivel puramente técnico.

Una colección de clases de alturas es, para mí, equivalente a un *modo* o, en algunos casos, a la combinación de varios modos.¹¹⁸ Y entiendo el modo como un conjunto de posibles relaciones interválicas que se derivan de las clases de alturas pertenecientes a éste. Así, la colección no implica un orden serial (ordenamiento diacrónico fijo de clases de alturas) ni tampoco una organización en escala de las clases de alturas según la teoría de conjuntos en su versión más doctrinal (la manera en que represento la colección como escala, en el contexto de un proyecto compositivo, puede variar según la pieza).¹¹⁹

¹¹⁷ Por ejemplo: Forte, Allan, *The structure of Atonal Music*. New Jersey: Yale University Press, 1977 y Rahn, John, *Basic Atonal Theory*. New York: Longman, 1980. También tenía algún conocimiento de las teorías de Howard Hanson, ampliamente difundido en Costa Rica por su alumno, el compositor Bernal Flores, a través de su cátedra en la Universidad de Costa Rica, y el pensamiento de Milton Babbitt.

¹¹⁸ Conuerdo en esto con Messiaen en el sentido de pensar el modo como una coloración sonora particular, o una serie de posibles coloraciones.

¹¹⁹ Los sistemas descriptivos que se utilizan para el análisis utilizando la teoría de conjuntos o *pitch class*

La colección, por otro lado, como *sonoridad base*, permite un tránsito orgánico entre diferentes tipos de texturas: se puede expresar indistintamente como construcciones armónicas, melódicas o polifónicas y hay un continuo entre las dimensiones vertical y horizontal de la expresión sonoro/musical.

No concibo la colección como un recurso para crear *estructuras sonoras* que constituyan una realidad autocontenida y autónoma (abstraccionismo absolutista). E incorporo abiertamente la posibilidad de generar *movimiento armónico* y diferentes formas perceptibles de *jerarquización*.¹²⁰

En el caso de mi música, el movimiento armónico se produce por relaciones de relativa tensión/distensión que surgen de la estructura interválico/armónica de la colección o de un proceso modulante entre la colección y alguna permutación de ésta. La jerarquización se produce a partir de tres posibilidades: el establecimiento de referentes centristas (ya sea por insistencia/reiteración de una clase de altura en particular o por materiales referenciales de carácter diatónico, modal o tonal, que son parte –como subcolección– de la sonoridad general); por el destaque sistemático de cierto tipo de configuración interválica¹²¹, y, finalmente, por la forma en que se ubican los materiales sonoros en estratos texturales o tesitulares.

set theory (en donde se organizan, para efectos comparativos, las clases de alturas del conjunto en escalas ascendentes de la manera más compacta posible, denominada la forma básica o primaria –*prime form*, en inglés–) no son necesariamente útiles en los procesos compositivos y, a veces, ni siquiera en trabajos analíticos. En ocasiones trabajo a partir de la forma normal (*normal form*) o a partir de ciertas configuraciones melódicas que responden, en todo caso, al proceso particular de creación y no a una teoría.

¹²⁰ En este sentido, no comparto muchas de las premisas que nacieron con el método dodecafónico y que se perpetuaron en los planteamientos más radicales de ciertas tendencias estructuralistas después de la segunda posguerra.

¹²¹ En este aspecto, tuve una cierta influencia de Anton Webern y de Alban Berg. Ambos, de diferentes maneras, fueron maestros en crear una identidad sonoro/interválica en sus obras, dentro de un contexto del total cromático.

La colección, por tanto, no es, en mi forma de trabajar, un referente estructural unívoco, sino una *serie de posibilidades* o, mejor dicho, *potencialidades*. Y no responde a un proceso precompositivo sino a un proceso de organización sistémica del material sonoro/musical real que voy generando en el proceso creativo. Ambas cosas, a su vez, responden a la construcción de metáforas sonoras que surgen, de manera particular, en cada obra, ya sea en el plano puramente musical, a partir de citas intertextuales o con niveles de referencialidad extramusical. Asimismo, me permite incorporar o yuxtaponer diferentes *signos musicales* –incluso con lenguajes divergentes– que no obstante surgen orgánicamente, como subcolecciones, de una sonoridad general o que se suman, a partir de estratos tesiturasles y texturales, para *crear* la sonoridad general. En todo caso, *es la toma de decisiones en el proceso compositivo la que determinará su uso específico*.

El manejo técnico específico de lo anterior es relativamente simple (como procedimiento) y se puede parecer, en sus rasgos generales, al de muchos otros compositores.

Una vez escogida la colección¹²², que vamos a denominar X, ésta pueda ser sometida a dos tipos de permutación: transposición (T_nX)¹²³ e inversión (incluyendo la transposición de la inversión). La utilización de una o varias permutaciones y la manera específica en que se establece expresivamente la relación entre ellas (y entre ellas y la colección original), dependerá del tipo de transformación cualitativa en la sonoridad que se quiere. Para esto hay que tomar en cuenta las clases de alturas comunes (CAC) y las no comunes (CANC) entre la colección X y sus posibles permutaciones. En principio, entre

¹²² Desde luego que la selección de la colección es estratégica y debe responder a las necesidades expresivas y a la sonoridad que se busca para la obra.

¹²³ La letra “n” se refiere al intervalo de la transposición en dirección ascendente. T_1X sería una transposición al semitono, T_2X al tono, T_3X a la tercera menor, etc.

En un proceso modulador de este tipo podemos contemplar varias posibilidades: un movimiento sustitutivo (se transita de una colección X a una de sus permutaciones); sumar las clases de alturas de una colección y alguna de sus permutaciones de diversas maneras (las CAC, las CANC, o el conjunto de clases de alturas); que las CAC funcionen como una sonoridad pivote en el proceso modulante, entre muchas otras.

Este mismo tipo de procedimiento se puede aplicar en relación a inversiones de la colección o transposiciones de éstas.

Pero, insisto, no se trata de un procedimiento técnico que vale por sí mismo. Para generar un impacto emocional en el perceptor, es necesario *cargar de sentido* el procedimiento (y esto vale, desde luego, para cualquier tipo de música y cualquier procedimiento).

En el siguiente análisis de la pieza para guitarra, *Aláala* (recién nacido), de 1982, basada en un canto de cuna bribri (grupo indígena del sudeste de Costa Rica), podemos ver un ejemplo simple del uso de este tipo de procedimientos en relación a una metáfora socio-musical.

Conocí el canto por medio de una grabación y dos cosas me impactaron de él: la belleza de la melodía y –por tratarse de una grabación– su carácter mutilado y fragmentario. De hecho, toda música indígena grabada sufre una mutilación, porque no está hecha para ser escuchada como una obra “de concierto” o en la radio, sino que cumple, en la realidad, una función social específica y contextual. Además, un canto de cuna, que es del ámbito “privado”, se supone que se repite hasta que el niño se duerme. Estas contradicciones me sugirieron una metáfora referente a la situación de esta cultura dentro de la llamada “cultura nacional” costarricense y, por extensión, de la situación de

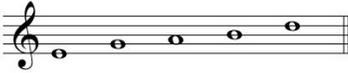
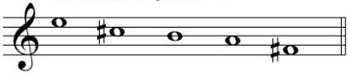
las culturas indígenas en toda Latinoamérica. Porque más allá de la realidad mutilada de la grabación (y, por ende, de *nuestra* visión mutilada de las culturas indígenas) está la *realidad real* de una madre cantándole a su hijo. Fue a partir de este impulso que desarrollé el planteamiento técnico/compositivo.

La tonada es pentatónica. Organicé las alturas en una escala (X), respetando la extensión de la melodía (y su carácter descendente):



Ejemplo 12: Escala del canto de cuna bribri.

Partiendo de esta colección, busqué la forma de generar algunas posibilidades de ampliar la sonoridad y crear movimiento armónico. La solución la encontré en el uso de dos inversiones (espejos a ambos lados de X: Ia e Ib) y su transposición al semitono (T_1X). Todas estas permutaciones producen, naturalmente, colecciones pentáfonas, y las combino con X, que siempre se utiliza para la melodía citada. Las dos inversiones tienen dos clases de alturas no comunes con X, y la transposición no tiene ninguna en común, e introduce tres clases de alturas no escuchadas anteriormente. Entre estas CANC y X tenemos el total cromático:

Inversión a (Ia)	CANC (X / Ia)
	
Colección original (X)	
	
Inversión b (Ib)	CANC (X / Ib)
	
Transposición al semitono (T1X)	Clases de alturas nuevas en relación a X, Ia y Ib
	

Ejemplo 13: Manejo de colecciones en *Aláala*.

De manera esquemática, la estructura del fragmento melódico en la grabación es la siguiente:

A B1 B2 B3 C

Y la estructura de mi pieza es:

**A A1
AB1B2B3 AB1B2B3 C**

Esta modificación tiene el propósito de generar una forma potencialmente cíclica (a partir de la posibilidad de que se repita el fragmento) que luego es, al igual que la grabación, interrumpida por la “cola” (C). Buscaba, en otras palabras, destacar esa contradicción, ya mencionada, entre la mutilación que representa la grabación y la existencia real de la canción (en forma no mutilada).

El siguiente esquema muestra el uso de la colección original y sus permutaciones en relación a la forma de la pieza como movimiento armónico modulante:

A (X)



B₁ (X, Ia)



B₂ (X, Ib)



B₃ y C (X, T, X)


Ejemplo 14: Procesos modulantes en *Aláala*.

Como ya señalé, para la melodía siempre utilizo la colección pentatónica original (mostrada con redondas), la cual se combina con las otras permutaciones (las CANC están señaladas con blancas). Esta combinación de X con sus inversiones y su transposición genera un proceso de recontextualización armónica de las repeticiones de la tonada. Así, la centricidad de ésta se mantiene intacta mientras que el contexto armónico evoluciona. La introducción de las notas nuevas se hace destacándolas dentro de la textura melódico-armónica en puntos “cadenciales” o transicionales claves. En otras palabras, busco evidenciar perceptualmente el proceso modulante.

También hay una serie de elementos en la escritura para guitarra que buscan generar un sentido de “proceso” más allá de las repeticiones, y que son un intento de recrear en la guitarra ciertas inflexiones de la voz (no por medio de la imitación, por lo demás imposible, sino como metáfora): modificaciones en la textura, en el timbre (armónicos en **B3**), variación en la figuración rítmica de la guitarra y en la relación de tesitura entre la melodía y su entorno armónico/polifónico.

Otro detalle de importancia es el hecho de que el proceso modulante genera, al comienzo de **B3**, una única modificación en la melodía original: el *fa#*, a donde llegan, implacablemente, todas las frases del canto, se convierte en *fa*, alterando así el referente céntrico principal. Esto tiene, para mí, un doble sentido metafórico: el niño que se duerme (su sueño distorsiona la realidad) y la mutilación del canto (nuestra fragmentación y descontextualización del canto distorsiona la realidad).

En la partitura se puede observar lo arriba señalado:

a Charles, hijo de Curt y Cristina Cacioppo

A1

5. Aláala (Canto 3)

A Sencillo, sin pretensiones $\downarrow \pm 69$ **B1** meno

poco accel. *a tempo* **B2**

poco rit. *a tempo* **B3**

sempre *molto rit.* meno

A2

A *poco accel.* *a tempo* *rit.* mes **B1**

The image displays three sections of a musical score for 'Aláala' by Cardona. Section B2 is a single-staff piece in 3/4 time, marked 'poco accel.' and 'a tempo', with a dynamic of 'mf'. Section B3 is a two-staff piece in 4/8 time, marked 'poco rit.' and 'a tempo', with a dynamic of 'mf'. It includes guitar fretboard diagrams for XII, VII, and VII, and fingering numbers (2, 1, 2, 4, 2). Section C is a two-staff piece in 3/4 time, marked 'rit.', 'meno', and 'molto rit.', with dynamics 'pp' and 'p'. It includes guitar fretboard diagrams for VII and VII, and fingering numbers (4, 5).

Ejemplo 15: Cardona, *Aláala*, partitura completa.

2.3.2. Sonoridad polisémica

Una de las cosas que siempre me impresionó de Silvestre Revueltas era su capacidad, en obras como *Música de feria*, *Colorines*, *Esquinas* o incluso, de otra manera, *Sensemaya*, para yuxtaponer materiales francamente contradictorios (choques de signos musicales y referenciales, a veces con una fuerte carga irónica o con un marcado sentido dramático)¹²⁴ y no obstante establecer una sonoridad general y un carácter

¹²⁴ Véase Kolb Neuhaus, Roberto, *Contracanto, Una perspectiva semiótica de la obra temprana de*

coherente y orgánico. Es esta impresionante dualidad en el discurso revueltiano que me parece uno de sus hallazgos más sobresalientes.

Así, me apropié de un aspecto que considero fundamental para lograr este tipo de contrastes sígnicos al interior de un lenguaje que se escucha como orgánico y consistente. Se trata de colocar los materiales en estratos rítmicos, tímbricos o polifónicos claramente diferenciables (posiblemente, en Revueltas, una adaptación de la técnica de *collage*, como plantea Roberto Kolb) y, a la vez, jerarquizar o destacar ciertas relaciones interválicas y/o armónicas que comparten los materiales o que se producen por la yuxtaposición de referentes centristas o tonales, entre otras posibilidades. Así, lo aparentemente “ecléctico” termina integrándose como “medio ambiente”, como sonoridad. El otro recurso fundamental que utilizó Revueltas para este fin fue el *ostinato*, que casi siempre tiene una función integradora (la “goma” que pega las partes). Así, el *ostinato* es el elemento de continuidad y de sonoridad mediadora entre elementos disjuntos a nivel del lenguaje rítmico, armónico, melódico, tímbrico, textural...

En mi caso, busco la organicidad de lo altamente contrastante a partir de mi uso de las colecciones de clases de alturas que funcionan como una suerte de “macrosonoridad” integradora, y que puede disgregarse en varios tipos de “subsonoridades”: un *modo* que contiene *múltiples modos*: una *sonoridad polisémica*. Estas subsonoridades, a la vez, son estratificadas en diferentes líneas que se contrastan no sólo por el contenido armónico/melódico, sino a nivel rítmico, textural, tesitural y tímbrico. El conjunto produce, casi siempre, una macrosonoridad bastante disonante a partir de la sobreposición de elementos que podría incluir, incluso, melodías tonales.¹²⁵

Silvestre Revueltas. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.

¹²⁵ La sobreposición de elementos diatónicos que producen un efecto disonante es algo que adapté

De hecho, se trata de una forma de hacer contrapunto, un contrapunto que resulta de la sobreposición de líneas (estratos) de material melódico/rítmico o armónico, disonante entre sí. Y al hacer esto, es importante, para mí, mantener la tensión disonante entre las líneas, para evitar que se puedan “fundir” o desdibujar al compartir complacientemente un referente verticalizado demasiado consonante. Es uno de los recursos, como veremos más adelante, para generar una conflictuación dramática en mi discurso musical y evitar, entre otras cosas, que se escuchen las citas referenciales en mis obras como evocaciones idealizadas.

Volviendo al ejemplo del segundo movimiento de *Sweet Tijuana*, que aparece en el apartado 2.2.6., podemos observar cómo funciona lo anterior. La obra en su conjunto (no sólo el movimiento en cuestión) se basa en una colección que consiste en dos escalas pentatónicas al semitono. De esta colección es posible derivar varias subsonoridades/subcolecciones con diversas posibilidades de construcción melódica/armónica/polifónica (aquí únicamente señalo algunas de ellas):

Colección de clases de altura y subcolecciones en *Sweet Tijuana*

dos escalas pentatónica al semitono

escala mayor (la tónica es *la*)

escala menor (sin el sexto grado) (la tónica es *la*)

escala de blues modificada (la tónica es *la*)

cromatismo

Ejemplo 16: Colecciones y subcolecciones en *Sweet Tijuana*.

Así, en la partitura del segundo movimiento podemos observar estas subsonoridades funcionando como estratos de actividad poliarmónico y polirrítmico al interior de un proceso acumulativo que se expresa en tres niveles: como una sonoridad aditiva vertical (la suma de la localización tesitural de las subcolecciones); como estratos tímbricos; como estratos de actividad e identidad rítmico/melódica (con tres polos centristas –*la*, *re* y *sol*–, materiales bluseros, de mariachi, de canción popular y de chiflidos/mentadas de madre). Esta sonoridad se integra también por la presencia de dos elementos que producen continuidad: el ritmo en la batería y el bajo *ostinato*:

Sweet Tijuana (danzas fronterizas)
Colección / Modo / Sonoridad
Segundo movimiento

Verticalización (esquemática)
de la colección / sonoridad

Chiflido/mentada de madre
(flautín)

Interjecciones
(piano)

gestos bluseros
(oboe, clarinetes y corno)

Mariachi 1
(violines)

Tecolotzintli
(violines)

Tecolotzintli
(violines y fagot)

Mariachi 2 / "...de que manera te olvido..."
(violines, violoncello, fagot)

Bajos de guitarrón
(violín y violoncello, *pizzicato*)

Bajo *ostinato* estilo Ray Charles
(piano, contrabajo *pizzicato*)

Ejemplo 17: Sonoridades aditivas en *Sweet Tijuana*, ¡Ay! Büey Blues (rondó: paisaje urbano imaginario 1). No hay que confundir esto con lo que comúnmente se denomina politonalidad o polimodalidad. En el caso de esta obra no se trata de crear un simple efecto policentrista al sobreponer referentes *sistémicos* (como sería el caso de estar oyendo una melodía en *do* mayor y un acompañamiento en *fa* sostenido mayor, cada cosa con una lógica tonal propia), sino de una *sonoridad general* que se dinamiza por el destaque temporal,

tímbrico y tesitural de elementos disímiles y relativamente fragmentarios que son, a la vez, parte integral de la sonoridad general. Lo sistémico se encuentra a nivel de la organización de la sonoridad general, no en la organización de cada una de las “subsonoridades” que, más bien, tienen un carácter, como ya hemos señalado, fragmentado.

2.3.3. Armonía como resonancia de la melodía

Uno de los aspectos de la sonoridad que más me ha interesado –tanto en el plano puramente musical como en sus implicaciones metafóricas que se verán más adelante– es la posibilidad de que la sonoridad armónica se escuche como la resonancia de una melodía. También el caso opuesto: que surja la melodía de la sonoridad armónica, como si fuera un recuerdo que surge a partir de una resonancia. Otra variante de esto es que la construcción armónica surja de una melodía que se desplaza por varias tesituras, cuyas alturas se prolongan, construyendo así la sonoridad (o una serie de sonoridades).

En relación a esto último, una de mis influencias principales fue el compositor norteamericano Carl Ruggles. Sus melodías, angulares y de un gran desplazamiento tesitural, van creando sonoridades armónicas por acumulación.¹²⁶ Esto lo podemos ver, como estrategia armónica, en el siguiente ejemplo, la primera pieza de *Evocations*, para piano:

¹²⁶ Obras como *Sun Treader* y *Men and Mountains* son emblemáticas, aunque estas características aparecen en casi toda su obra.

2

Dedicated to HARRIETTE MILLER

EVOCATIONS

Three Chants for Piano

Edited by JOHN KIRKPATRICK

I

CARL RUGGLES

Largo (♩ = about 48) *poco più mosso* (♩ = about 63) *più andante e poco liberamente* (♩ = about 72) *sfz mp*

mp *poco ritenuto* (♩ = about 66) *poco accelerando* (♩ = about 72) *cresc.* *allargando* *largo* (♩ = about 56)

sfz *cresc. molto* *tempo primo* (♩ = about 45) *p*

poco meno largo (♩ = about 56) *molto rit.*

1937

Copyright 1943 by Carl Ruggles
 International Copyright Secured Made in U.S.A. All Rights Reserved

Ejemplo 18: Carl Ruggles, *Evocations, Three Chants for piano*, primera pieza,
 partitura completa.

En mi obra *El silencio que hay en todas las soledades*, también para piano, podemos observar como la sonoridad del segundo movimiento es una *verticalización* (una resonancia “enriquecida”), transpuesta al tritono, del material del primero, que consiste en una línea monódica (que es una cita de un canto de indígenas nahuas del estado de Guerrero, México). Se enfatiza en esta verticalización el intervalo de quinta justa y el movimiento del quinto al sexto grado de la escala menor. Este procedimiento ya se insinúa desde el primer movimiento: al sostener el pedal, una simple melodía se convierte en una resonancia armónica:

a Luis Jorge González, mi primer maestro

El silencio que hay en todas las soledades

(Fantasía -¿quasi una sonata?- sobre textos de Juan Rulfo)

1

...aquello es el purgatorio. Un lugar donde se han muerto hasta los perros y ya no hay ni quien le ladre al silencio; pues en cuanto uno se acostumbra al vendaval que allí sopla, no se oye sino el silencio que hay en todas las soledades. (Juan Rulfo, Luvina)

♩ = 90 Alejandro Cardona

sempre p ma espressivo

pppp
attacca
sin levantar
el pedal

copyright 2011 © Alejandro Cardona

Ejemplo 19: Cardona, *El silencio que hay en todas las soledades*, cc. 1-16 (primer movimiento).

♩ = 80 como un recuerdo lejano

pp mp mf

sempre

23 p mf

29 come campani p poco f mf p p

35 pp p f mf p

Ejemplo 20: *El silencio que hay en todas las soledades*, cc. 17-41 (segundo movimiento).

Otro ejemplo es el comienzo de *Son Mestizo II*, para orquesta, en donde la sonoridad inicial, basada en una colección de 6 clases de alturas, va generando los primeros elementos melódicos que, a su vez, se prolongan como sonoridad armónica. Sobre este proceso, hay una “respuesta”, contrastante, en donde aparecen las clases de alturas que no pertenecen a la colección inicial. Aquí el color instrumental es fundamental en la percepción de la relación entre sonoridad vertical (piano y contrabajos tocando armónicos, coloreados con el platillo suspendido) y su horizontalización (clarinetes y corno inglés), así como el pasaje contrastante de respuesta (flautín,

marimba). Por otro lado, se puede observar cómo la sonoridad armónica sostenida también genera una versión rítmica (restantes cuerdas tocando *col legno*):

Son Mestizo II

para orquesta

Alejandro Cardona

Clases de altura fuera de la colección que produce la sonoridad inicial: contraste *rit.* *a tempo*

Elementos melódicos que surgen de la sonoridad armónica

Lo melódico resuena como sonoridad armónica

Sonoridad armónica

Otra variante de la relación entre melodía y armonía es el destacar ciertos elementos interválicos que, sin embargo, no se expresan como los tradicionales motivos melódico/rítmicos, sino como *color*. Y estos colores, que cobran una dimensión temática y que se desarrollan o se “desenvuelven” de diversas maneras a través del tejido musical, funcionan con una relativa autonomía en relación a otros aspectos de la armonía, la forma o el diseño melódico en la superficie del discurso. Esto lo asimilé fundamentalmente a partir de Bach y Chopin, aunque también podemos encontrar ejemplos impresionantes en Mozart, Beethoven y Debussy, y muchos otros compositores.

En el siguiente ejemplo, la *Sarabanda* de la *Suite francesa en re menor* de J. S. Bach, podemos constatar este uso temático/motívico del color. En el primer compás se destacan dos disonancias: una en relación a las notas *la/si bemol* (**a**), y otra que es una apoyatura de la sensible sobre una armonía de tónica (**b**). En la partitura, abajo, señalo cómo estas disonancias, destacadas en la apertura del discurso, aparecen a lo largo de la pieza, como una subtrama que conflictúa y enriquece la trama principal que es una larga y expresiva melodía y una armonía intensa, y que produce una identidad sonora inconfundible. Es notable como esta subtrama llega a su máxima densificación/intensificación en el clímax de la pieza (cc. 13-14) en donde se verticaliza la relación *la/si bemol*, algo que aparece nuevamente en el compás 17. Estos dos componentes temáticos se *recontextualizan* en distintos ámbitos armónicos. En el caso de *la/si bemol*, son las notas mismas que aparecen en relación a diversas armonías, procesos modulantes, tonizaciones y diseños melódicos y/o contrapuntísticos; la apoyatura con sensible es transpuesta según el área armónica por donde transita la pieza. En el último compás, regresan ambas disonancias juntas, cerrando así, cadencialmente, el discurso:

Sarabande.

Ejemplo 22: J.S. Bach, *Suite Française en re menor*, Sarabanda, partitura completa.

Este tipo de jerarquización, a través del destaque de una sonoridad (color interválico/armónico), con una relativa autonomía de tratamiento en relación al transcurrir más superficial de la textura musical (como si el compositor nos dejara entrar en la realidad interior o “psíquica” de la música), es algo que permea, de diferentes maneras, mi tratamiento de la sonoridad y mi manejo temático/motívico. Un ejemplo claro se encontrará en el análisis de mi séptimo cuarteto de cuerdas, *Lotería, variaciones migrantes*, en el tercer capítulo de este trabajo. Ahí, la interválica [0,1,4] surge destacadamente de la sonoridad general en los primeros compases de la obra, en medio de una cita intertextual de carácter tonal, y esa subsonoridad, tratada como un elemento motívico, aparecerá permanentemente, con diversos tratamientos, a lo largo de la obra.

Todos estos elementos de manejo de la sonoridad (sólo he desatacado los más

importantes) conforman la base de mi manejo armónico y tienen, a su vez, una relación muy cercana con la construcción de metáforas musicales que se verán en los siguientes apartados y en los análisis del tercer capítulo. Lo importante para mí, e insisto sobre este punto, es contar con una organicidad y una consistencia en el discurso musical, edificado sobre construcciones sistémicas *que surgen de las exigencias del proceso creativo* (que está vinculado expresamente a la realidad sonora), y no de una conceptualización teórica o metódica.

2.4. Instrumentos y metáforas

No hay nada más fácil y al mismo tiempo más difícil que hablar del uso del medio instrumental en una composición musical.

Fácil porque existe una abundancia de fuentes referenciales que abordan los aspectos técnicos de cada instrumento, incluyendo casi todas las “técnicas extendidas” desarrolladas en los últimos años y los diversos tipos de instrumentos electrónicos, digitales y/o análogos.

Difícil porque la utilización de los instrumentos en una composición no es, a fin de cuentas, un procedimiento técnico, sino que responde a las exigencias de la composición misma. En este sentido, y vuelvo a la misma conclusión, cada compositor deberá desarrollar su particular forma de utilizar los medios instrumentales a la medida de sus necesidades expresivas, como una metáfora personal que nace con los sonidos que se imagina.¹²⁷

¹²⁷ La premisa de muchos tratados de instrumentación u orquestación es casi siempre equivocada: se parte de que la música existe en una forma “no instrumentada”, muchas veces en una versión para piano o, en algunos casos, en abstracto) y que luego el compositor procede a “instrumentar” u “orquestarla”. (Es un ejemplo más de la “dictadura” del piano que, aunque tiene antecedentes, domina el mundo musical del

Por otro lado, la utilización de los instrumentos implica una relación/tensión dialéctica entre las necesidades expresivas del compositor y su contexto (que incluye diversos referentes musicales y compositivos, los usos instrumentales asociados a éstos, y las tradiciones instrumentales que se heredan históricamente a través de los procesos formativos o de la experiencia práctica).

En este sentido, el “uso” de un determinado instrumento debe historizarse en relación a esta dinámica. Por ejemplo, Chopin compuso casi toda su obra para piano y posiblemente nadie pondría en cuestión, desde una perspectiva actual, la “idoneidad” de su escritura para el instrumento. No obstante, en la primera mitad del siglo XIX, las obras de Chopin –o de Liszt– representaban una revolución, no sólo en la técnica sino, sobre todo, en la *sonoridad* del instrumento (también habría que tomar en cuenta que el piano había evolucionado a nivel de construcción). Pero, como nos recuerda Charles Rosen,¹²⁸ muchas veces Chopin escribe cosas bastante incómodas para el pianista, incluso exigiendo niveles de dolor físico, que no responden a un gratuito virtuosismo o a un mal manejo del instrumento, sino a *necesidades compositivas* (el desarrollo coherente y expresivo de la conducción de voces, el uso de un color particular, o el desarrollo de un motivo que se encuentra en las voces interiores de la textura armónica, por mencionar algunas). Y para un pianista de la generación anterior, tanto los avances técnico/estéticos como este tipo de “incomodidades” se hubieran considerado “poco idiomáticos”.

siglo XIX.) Si bien hay compositores que trabajan así, y no hay nada de malo en ello, para otros compositores, la generación de material sonoro está íntimamente ligada, desde su concepción, con el medio instrumental que tendrá. En este sentido, no se debe separar, *como premisa*, el proceso de composición del proceso de “instrumentación” u “orquestación”. Podríamos decir algo similar en relación al manejo de instrumentos electrónicos y tecnologías digitales, cuyo énfasis se tiende a centrar en el manejo de la herramienta y no en la vinculación de la herramienta con las necesidades expresivas.

¹²⁸ Rosen, Charles, *The Romantic Generation*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1995, pp. 358-360

En otras palabras, lo que ayer fue una innovación que rompe las prácticas instrumentales de la época, hoy se considera *tradición*, y hasta podría llegar a considerarse un academicismo, o un elemento estilístico, ya sea de carácter epocal o de un compositor en particular.¹²⁹

Por otro lado, la evolución de la técnica instrumental no siempre va de la mano de grandes logros compositivos. Hay muchísima música de Paganini o Liszt (por mencionar dos ejemplos emblemáticos de compositores que eran también ejecutantes virtuosos), que es francamente banal. Sin embargo, nos plantean nuevos y a veces insólitos mundos sonoros respectivamente para el violín y el piano. Algo similar sucede en nuestros días con las técnicas extendidas de los instrumentos acústicos y con la electroacústica. Pero la relativa autonomía del medio técnico respecto al fin compositivo, es, en general, más la excepción que la regla.

Así, la forma en que un compositor utiliza los instrumentos, que es el medio para la realización físico/sonora de su música, es complejo de analizar. No es suficiente abordar la técnica instrumental, sino que habría que aclarar *a qué necesidad expresiva, a nivel compositivo, está respondiendo esa técnica*. Y en el terreno expresivo, algo aparentemente “tradicional” podría ser innovador y viceversa.

Otra dimensión que no se puede obviar es la fisicalidad de los instrumentos. Hay formas de utilizarlos en donde se aprovecha su resonancia “natural” en la proyección del sonido.¹³⁰ No es que ese aprovechamiento sea obligatorio, “mejor” o “correcto”, sino que

¹²⁹ Un ejemplo son los dobles o triples trinos de Beethoven, una de sus “firmas” como pianista que utiliza extensamente en sus obras para el instrumento.

¹³⁰ A través de los años he escuchado a muchos músicos burlarse de las fórmulas compositivas de Vivaldi, en particular su uso de las secuencias. Pero estas opiniones ignoran la manera en que este compositor escribe para cuerdas. Las concepciones formales, temáticas y armónicas de Vivaldi están vinculadas a una escritura instrumental que parte de un conocimiento profundo de la fisicalidad de los instrumentos de cuerda, y logra crear una sonoridad de increíble vitalidad y de una energía musical pocas veces superada

no hacerlo produce un sonido diferente (generalmente más seco y/o con menor proyección) y hay que ser conscientes de ello y saber por qué se opta por ese sonido.¹³¹ En el caso de los instrumentos electrónicos, aparentemente más “neutrales” u “objetivos”, también hay muchos factores que inciden en el sonido que producen, incluyendo el tipo de equipo, su calidad, su potencia, su ubicación espacial, entre muchos otros factores. Y cuando se aborda la combinación de instrumentos (timbres, tesituras, disposiciones de las alturas, interválica, afinación temperada o microtonal, etc.), se complejizan todos estos factores acústico/sonoros.

En mi música, la utilización técnica de los instrumentos cubre un espectro más o menos amplio, incluyendo la incorporación de instrumentos o formas de ejecución que provienen de la música “popular” y otros que han sido claramente adaptados a partir de las diversas tradiciones e innovaciones instrumentales de occidente. Esto se verá con claridad en el tercer capítulo. Lo que interesa enfocar en este apartado son dos aspectos muy específicos que se relacionan con mis metáforas compositivas y con mi identidad sonora como compositor: la influencia de la guitarra y la “reinvención” metafórica de agrupaciones instrumentales “populares” o tradicionales.

por sus contemporáneos. Este manejo instrumental es una parte integral de su expresión, y le confiere a su utilización de recursos, aparentemente tan trillados, como las secuencias, un sentido que trasciende el procedimiento técnico como tal, *sublimándolos*. Si bien Vivaldi a veces se excede en el uso de las secuencias, las opiniones negativas de estos músicos muestran una disociación entre lo que se considera el “contenido” de la música —una visión, a mi juicio, muy centroeuropea— y su “instrumentación”, como si esto último no fuera parte del contenido.

¹³¹ Esto se nota inmediatamente cuando hemos escuchado una obra grabada y luego en vivo. La grabación, que inevitablemente es una recreación artificial de lo que se escucha en vivo, desdibuja las diferencias entre los “tipos” de escritura y escuchamos la sonoridad de los instrumentos con un nivel más homogéneo, cosa que en vivo no sucede.

2.4.1. La guitarra

El hecho de ser guitarrista ha sido importante en mi concepción instrumental, influyendo en mi escritura para todo tipo de instrumentos y ensambles.

Una de las características sonoras de la guitarra (que comparte con otros instrumentos como el arpa, la *kalimba* africana y sus variantes americanas, la marimba y algunos ensambles de percusión), es la posibilidad de hacer construcciones melódico-contrapuntísticas basadas en una técnica parecida al *hoquetus*.¹³² Es posible tocar varias líneas melódicas que en conjunto, de manera intercalada, van constituyendo un movimiento rítmico/melódico/armónico constante. Y cuando las alturas ejecutadas como diseño melódico o polifónico siguen resonando, se producen resonancias armónicas que agregan una dimensión vertical a la horizontal. Este fenómeno “ensucia” (y, por tanto, *enriquece*) la textura, al generar un leve desdibujamiento de la articulación a nivel de altura y de ritmo. Es algo que forma parte del sonido típico de la guitarra que es aprovechado, de diversas maneras, por todos los grandes compositores para el instrumento.¹³³

La idea, abordada en el apartado anterior, de crear una sonoridad armónica a partir de la resonancia de la construcción melódica o polifónica, proviene en mucho de mi experiencia como guitarrista y se traduce metafóricamente en mi escritura para otros instrumentos.

Un ejemplo es el siguiente pasaje del cuarto movimiento del cuarteto de cuerdas *Bajo sombras*. En él, dos o más instrumentos deben alternar en la ejecución de las notas

¹³² Con *hoquetus* me refiero ampliamente a una melodía, un ritmo, o una textura rítmico/polifónica en donde distintas voces, instrumentos, timbres, etc., comparten su realización, alternando de diversas maneras su participación. Se da, entonces, una discontinuidad que produce, paradójicamente una continuidad sonoramente “enriquecida”.

¹³³ Un ejemplo emblemático del siglo XX es *La espiral eterna* de Leo Brouwer.

melódicas (*pizzicati*), que requiere una coordinación rítmica muy precisa y de gran dificultad para los ejecutantes (aunque no lo parezca en la escritura). Pero el efecto y el sentido de la música cambiaría radicalmente si hubiera asignado este material melódico a un solo instrumento tocando las alturas sucesivamente de manera lineal. Se perdería la resonancia de la nota recién tocada que se mantiene mientras otro instrumento toca la siguiente (además de perder su particular coloración producto de la utilización de instrumentos diferentes):

Y dijeron los progenitores:
-¿Sólo silencio e inmovilidad habrá
bajo los árboles y los bejucos?
Conviene que en lo sucesivo haya
quien los guarde.
Así dijeron cuando meditaron
y hablaron en seguida.
Al punto fueron creados
los venados y las aves.

Popol Vuh

IV Venados y Aves

♩ = 120 con gioco

The musical score is written for four staves in 8/8 time. The first system (measures 1-5) features a piano introduction with dynamics ranging from *p* to *mp*. The second system (measures 6-10) continues the piece with dynamics including *mf* and *p*. The notation includes various note values, rests, and articulation marks such as *pizz.* and *mf*.

Ejemplo 23: Cardona, *Bajo sombras (Cuarteto No. 1)*, Venados y Aves, cc. 1-12.

Otro ejemplo se encuentra en el segundo movimiento, “Homenaje a Nanny”,¹³⁴ del *Cuarteto No. 2*. Se trata de un pasaje con armónicos que busca “reinventar” las sonoridades de las *kalimbas* o los xilófonos del occidente de África (a lo que llego, en parte, por mi experiencia guitarrística). Esta lógica “kalimbescas”, que produce simultáneamente un diseño melódico, una textura polifónica y un tejido armónico en constante movimiento, se combina con otra característica de la expresión africana en nuestras músicas, los diálogos antifonales, en este caso entre violín y violoncello. Y aunque podría parecer algo lejano a la expresión afrocaribeña en donde se inspira, es una *metáfora sonora* que no busca “representar” directamente la fuente instrumental/expresiva, sino ser una resonancia o un recuerdo lejano de ésta, que encuentra una reverberación en un medio sonoro diferente: el cuarteto de cuerdas. Es, en este sentido, una abstracción:

¹³⁴ Nanny (la Reina Nanny o la Abuela Nanny) fue una hechicera de los cimarrones jamaquinos del siglo XVIII. Fue declarada heroína nacional en Jamaica en 1975.

67

Musical score for measures 67-70. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. The time signature is 3/4. The key signature has one sharp (F#). The first two staves are marked "sempre flautando" and "mp". The third staff is marked "mf". The fourth staff is marked "mp" and "mf". The score includes various musical notations such as rests, notes, and dynamic markings.

71

Musical score for measures 71-74. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. The time signature is 3/4. The key signature has one sharp (F#). The first staff is marked "meno f. sub. pp" and "simile". The second staff is marked "mf" and "nat.". The third staff is marked "mp" and "meno f. sub. pp". The fourth staff is marked "mp". The score includes various musical notations such as rests, notes, and dynamic markings.

75

79

Ejemplo 24: Cardona, *Cuarteto No. 2*, Homenaje a Nanny, cc. 67-82.

También utilizo este tipo de textura musical en el contexto de música orquestal, como es el caso del siguiente pasaje de *Son Mestizo II*:

110

This musical score page, numbered 110, contains measures 110 through 124 of the piece "Son Mestizo II" by Cardona. The score is arranged for a large ensemble, including:

- Flute 1 (Fl. 1) and Flute 2 (Fl. 2)
- Clarinet in B-flat (Cl. Bb)
- Oboe (Cl. Eng.)
- Horn 1 (Corno 1) and Horn 2 (Corno 2)
- Trumpets 1, 2, and 3
- Trombones 1, 2, and 3
- Percussion 1 through 5, with specific markings for "cassa" (snare), "bombo" (bass drum), "tambor" (conga), and "cajón" (cubano).
- Alto Saxophone (Alto)
- Piano
- Violins 1 and 2
- Viola
- Cello

The score is written in 4/4 time and features a variety of dynamic markings such as *pp*, *mp*, *f*, and *ff*. It includes numerous articulation marks, slurs, and accents, particularly in the woodwind and string sections. The percussion parts are highly rhythmic, often playing in a steady, driving pattern. The overall texture is dense and complex, characteristic of a large-scale orchestral or chamber work.

Ejemplo 25: Cardona, *Son Mestizo II*, cc. 110-124.

A partir del compás 113, hay una compleja textura compuesta de múltiples capas tímbrico/rítmicas montadas sobre un *ostinato* “kalimbescos”/guitarrístico en los contrabajos (*pizzicati* con armónicos).

La oportunidad de trabajar con la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos de Bolivia¹³⁵ me ha permitido acercarme a un fenómeno muy similar en la dinámica de ejecución colectiva de las *tropas* de instrumentos tradicionales andinos, en particular las diversas *tropas* de *sikus*. En el tercer capítulo se abordan mis formas de apropiación de las técnicas de ejecución de estos instrumentos en una propuesta compositiva para esta agrupación.

Lo que quiero resaltar es el hecho de que una cierta lógica sonora de la guitarra, que asimilé a través de mi práctica musical como ejecutante, ha permitido una apropiación particular de posibilidades instrumentales análogas. Y éstas las he podido incorporar a mi oficio compositivo vía un proceso metafórico (y de abstracción), influyendo la manera en que compongo en general.

2.4.2. Reinención metafórica de conjuntos “populares” y/o tradicionales

El tratamiento instrumental en mi música, como ya se puede entrever en el apartado 2.4.1., tiene como una fuente importante diversas agrupaciones instrumentales “populares” y tradicionales mesoamericanas y caribeñas. Entre ellas podría mencionar las comparsas carnavalescas de la costa atlántica de Costa Rica, diversas agrupaciones de música caribeña (de gran influencia han sido los conjuntos, tipo *big band* con percusión cubana, de los años 50 del siglo pasado, como es el caso de la Banda Gigante de Benny Moré), los mariachis, los tríos huastecos y los conjuntos jarochos, las bandas de vientos

¹³⁵ Véase el análisis de *Rítmicas Panceñas* en el capítulo 3.

del Istmo de Tehuantepec, las cimarronas (pequeñas bandas de vientos que tocan en los pueblos en Costa Rica), entre muchos otros. No se trata, al menos de que la obra lo exija, de citar de manera literal la tímbrica o la composición instrumental, sino de identificar y recrear cierta *funcionalidad* instrumental y su *lógica* en relación a la expresión musical. En estas recreaciones hay, como ya se ha señalado, un proceso importante de abstracción, cuya característica varía de pieza en pieza, pero que corresponde a lo que hemos denominado genéricamente como *apropiación metafórica*.

Un ejemplo claro de esto es el último movimiento del cuarteto de cuerdas *Bajo Sombras*, en donde encontramos metáforas en el tratamiento instrumental que se originan en las charangas danzoneras y los diversos ensambles soneros de origen cubano. La estructura general del movimiento parte de la dualidad son/montuno (véase el apartado 2.1. de este capítulo). El montuno, específicamente, se basa en un *tumbao/ostinato* adaptado del danzón de la música introductoria del programa *La tremenda corte* en su versión televisiva,¹³⁶ y el uso del cuarteto busca recrear diversas funciones musicales/instrumentales de los ensambles ya mencionados: *tumbaos* y bajeos (tal vez los elementos más evidentes), elementos percutidos, “paradas”, dinámicas antifonales entre “coro” y “pregón”, las entradas de los cencerros que marcan el comienzo de los montunos... Todo lo anterior con una estratificación tímbrica y/o tesitural, incluyendo el uso de distintas formas de ejecución: arco, *pizzicati*, *col legno batutto*. Pero insisto, por encima de los elementos referenciales, la sonoridad instrumental es abstracta:

¹³⁶ *La tremenda corte* fue un programa de radio cómico en Cuba que se transmitió entre 1942 y 1961. Luego se convirtió en un programa de televisión en Monterrey, México, en donde se transmitió entre 1966 y 1969. La estrella era el cómico cubano Leopoldo Fernández, creador del famosísimo y archiconocido personaje José Candelario Tres Patines.

Musical score for "Bajo sombras" (Cuarteto No. 1) by Cardona, measures 91-117. The score is in 3/4 time and features piano, guitar, and bass. It includes various musical markings such as dynamics (*ff*, *mf*, *f*, *p*, *mp*), articulation (*pizz*, *acc*), and performance instructions (*sigue*, *tumbao sonero*, *repiques*, *figuras tipo cencerro: entrada al montuno*, *pregón*, *coro*, *parada*, *comienzo de "mambo" o "moña"*).

Ejemplo 26: Cardona, *Bajo sombras* (Cuarteto No. 1), Son del retorno, cc. 91-117.

En casi todas las obras analizadas en el tercer capítulo se dan este tipo de apropiaciones metafórico/abstractas, incluyendo la obra *Oché II (in memoriam JH)*, para guitarra eléctrica y cinta, cuya sonoridad instrumental se edifica a partir de ciertas lógicas de interacción instrumental del típico *power* trío rockero/blusero de la tradición “hendrixiana” (guitarra eléctrica, bajo eléctrico y batería).

2.5. Disonancia, polifonía y polimetría como metáforas

2.5.1 Disonancia

En términos generales mis obras son “disonantes”. En los planos armónico, polifónico y melódico/interválico, esta disonancia –que es *contextual*, y por tanto *relativa*– se expresa de diferentes maneras: discursos atonales en combinación con elementos diatónicos, centristas y policentristas, entre otros. Pero la disonancia tiene, para mí, un sentido que va más allá de una clasificación general de la sonoridad armónica o interválica.

El diccionario de la Real Academia Española nos ofrece las siguientes definiciones para esta palabra: “sonido desagradable”; “falta de la conformidad o proporción que naturalmente debe tener algo”; “acorde no consonante”, y “parecer extraño y fuera de razón”.¹³⁷ Me interesan sobre todo la segunda y la última (curiosamente las que no hacen referencia explícita al sonido o a la música¹³⁸), porque

¹³⁷ <http://www.rae.es/drae/srv/search?id=cEfqfukUIDXX2kYMzfT1> [Consulta:14/03/2014, 13:39]

¹³⁸ “Sonido desagradable” es una valoración subjetiva y “acorde no consonante” –aparte de ser una definición bastante cuestionable desde una perspectiva teórico/musical, sobre todo al reducir el fenómeno al ámbito del acorde– requiere para su comprensión de otra definición, la de *consonancia*.

tienen que ver con mi concepción de la función expresiva de la disonancia en la música: generar contraste (tensión) y, en consecuencia, *movimiento* (dinámica tensional). Se podría decir que la disonancia “conflictúa” la estabilidad/equilibrio/distensión/simetría (*stasis*) y, de esta manera, *activa* la posibilidad de una expresión sonoro/musical. De hecho, en muchas prácticas y teorías musicales (y no sólo en el marco occidental), es fundamental el problema de cómo organizar sistémicamente los grados relativos de tensión y distensión sonora en relación al binomio consonancia/disonancia.¹³⁹

Así, el hecho de que mi música sea disonante no tiene que ver únicamente con una elección estética de carácter general,¹⁴⁰ sino con el establecimiento de una sintaxis en el lenguaje sonoro que permita percibir, contextualmente, una dinámica tensional. Por tanto, la disonancia (y su función expresiva particular en la obra) necesariamente se relaciona (y se define en su cualidad específica), por contraste, con lo que se percibe como consonante y “estable”. Mi preocupación tendría que ver con mantener vigente el poder dinamizador de la disonancia (en relación a un referente de consonancia) como *principio musical* en todos los niveles del discurso.¹⁴¹

¹³⁹ Por ejemplo, una parte importante de la enseñanza del contrapunto modal/tonal occidental tiene que ver con el manejo de la disonancia, aspecto que luego se traslada, dentro del marco de la tonalidad/funcional al plano armónico. Y el binomio disonancia/consonancia es igualmente importante, de una u otra manera, en casi todas las músicas tradicionales del mundo.

¹⁴⁰ Desde principios del siglo XX, los lenguajes musicales occidentales, con excepciones, han explorado, entre otras cosas y con gran cantidad de estrategias, la “emancipación de la disonancia” (o, según el enfoque, la relativización de la consonancia) en un proceso de alejamiento de la tonalidad funcional. Para finales de los años 70 y comienzos de los 80, cuando me formaba como compositor, fuera del llamado minimalismo, era difícil pensar en un lenguaje “clásico contemporáneo” que no tuviera un umbral de disonancia bastante radical. Por tanto, para muchos compositores de mi generación (y de la anterior), estos lenguajes disonantes eran esencialmente un punto de partida, lo que nos definía estéticamente como “contemporáneos”.

¹⁴¹ La disonancia no sólo tiene que ver con la sonoridad interválica, melódica o armónica, sino también con formas de organización rítmico/texturales (véase el apartado 2.2.). Ejemplos de esto serían un conflicto entre el sistema de acentuaciones métricas y los diseños rítmicos a nivel de frase, o entre varias métricas o diseños rítmicos sobrepuestos. En estos casos, la disonancia se expresa literalmente como “falta de la conformidad o proporción que naturalmente debe tener algo”, ya sea porque se siente una contradicción entre la referencialidad normativa de la métrica y la expresión rítmica de la frase, o porque el discurso se construye a partir de un policentrismo rítmico en donde se encuentra una normativa más compleja (más

En este sentido, dentro de mis búsquedas personales, me parecía una limitación rechazar *a priori*, como opción estética, un tipo de sonoridad, ya sea disonante o consonante,¹⁴² o tendencialmente homogeneizar el tipo de sonoridad (todo muy disonante, todo muy consonante), porque podría reducir significativamente las posibilidades de crear dinámicas tensionales a diferentes niveles, y particularmente aquellas de largo alcance que permiten generar movimientos sonoros y estrategias formales más amplios en el plano armónico.¹⁴³

Esta dimensión de la disonancia como catalizador de dinámicas tensionales de carácter sistémico/expresivo a nivel puramente musical me ha permitido explorar ciertas posibilidades metafóricas en relación a estrategias compositivas que tienen que ver con la incorporación de elementos derivados de músicas “populares” y de sus contextos. En particular he buscado construir metáforas que tomen en cuenta ciertas formas de *enriquecimiento sonoro* a partir de la *distorsión* (lo que yo denomino “distorsión expresionista” en la música “popular” latinoamericana), así como opciones de lenguaje que parten de “choques” entre signos musicales que reflejan, en el plano simbólico, “choques” o conflictos análogos en la realidad sonora, sociocultural, histórica o política latinoamericana.¹⁴⁴

Al escuchar compositores como Silvestre Revueltas o Alejandro García Caturla (o bien, en el terreno europeo, Béla Bartók), mi forma de conceptualizar la sonoridad en las

“disonante”).

¹⁴² Aunque pueden ser comprensibles las razones históricas para el surgimiento de ciertas opciones estéticas excluyentes.

¹⁴³ Por ejemplo, diversas posibilidades modulantes. En éstas, hay diferentes niveles jerárquicos de disonancia/consonancia: los que definen la dinámica *interna* de cada “campo sonoro” particular, ya sea tonal, modal o de otro carácter, y los que definen la relación/dinámica *entre* diferentes “campos sonoros”. Para la importancia de la modulación en mi música, véase el apartado 2.3. de este capítulo.

¹⁴⁴ En relación a esto último, la influencia de Revueltas (y, en menor medida, de Ives) ha sido determinante.

músicas “populares” cambió. Somos formados dentro de un sistema temperado –y monométrico– en donde la tendencia es dejar que nuestro oído “arregle” (consciente o inconscientemente) las “irregularidades” que escuchamos en músicas en donde se rompe con la uniformización interválica del temperamento y las estructuras rítmicas monocéntricas o en donde inciden en su “realidad” sonidos “no musicales”. Pero muchas músicas “populares” latinoamericanas, a nivel de su *sonoridad real*, se salen del marco occidental e incorporan, como parte de su núcleo estético, independientemente de su origen, grados importantes de disonancia. Ejemplos de esto serían:

- inflexiones vocales e instrumentales de carácter microtonal (se encuentran en muchas músicas de raíz africana e indígena, así como en las mestizas);
- formas de afinación (por ejemplo en las bandas de vientos), que rompen con los estándares occidentales;¹⁴⁵
- el “enriquecimiento” de la sonoridad/timbre instrumental a partir de la adición de elementos en la construcción del instrumento –o en el uso de otros instrumentos acompañantes– que generan distorsiones. (Por ejemplo: las membranas en las cajas de resonancia de las marimbas tradicionales del sur de México y Centroamérica; las campanas o sonajas que se cuelgan en algunos tambores, por razones rituales, como los Batá de Cuba, o los *nkembi* de origen bantú, “maracas pequeñas que los tocadores de tambor se colocan en las muñecas”¹⁴⁶, y diferentes

¹⁴⁵ Algunas personas argumentan que esto se debe a la mala calidad de los instrumentos. No obstante, considero que escuchar a estos conjuntos “bien afinados” rompe con su núcleo estético, y músicos que tocan en ellos me han comentado que así “pierden su carácter” y siguen tocando de la misma manera, aun con instrumentos de mejor calidad. En todo caso, el hecho de que toquen “desafinados” no es un “defecto”, es parte de su identidad sonora. No se trata, entonces, de una “desafinación” (que es un canon occidental, construido históricamente), sino de una lógica de afinación propia y expresivamente pertinente. Por tanto, sería inconcebible tocar de otra manera.

¹⁴⁶ Urfé, Odilio, “La música y la danza en Cuba” en *África en América Latina*. Manuel Moreno Fraginals, relator. México/Buenos Aires/Madrid: UNESCO/Siglo XXI Editores, 1977, p. 224.

- tipos de bordoneras (bordoneros, entorchado) en las cajas o redoblantes; los *ayayotl*, o “huesos de fraile” que se utilizan en México; las cuerdas dobles en las versiones latinoamericanas de las guitarras barrocas y vihuelas, entre muchos otros);
- los sonidos ambientales que son parte del contexto cultural (y acústico) en donde se ejecutan las músicas “populares”. (Se trata, en este caso, de aceptar el continuo que existe casi siempre entre la “manifestación musical” como tal y el “paisaje/contexto sonoro” general. Aislar ambos fenómenos puede llegar a deformar el sentido/contexto de la música a nivel sonoro (queda “pasteurizada”);
 - músicas descontextualizadas, por diversas situaciones, que se perciben contextualmente como disonantes en tanto se produce un *choque de significados* en el plano cultural.¹⁴⁷

Todos estos fenómenos de disonancia en la música “popular” latinoamericana, que “distorsionan” y/o “enriquecen” su sonoridad y su significado, le dan una intensidad que, desde mi punto de vista, se acerca en su carácter (no como intención estética) a una suerte de “expresionismo”.¹⁴⁸

Algunos compositores latinoamericanos, sobre todo los nacionalistas del siglo XX, han incorporando este tipo de fenómenos “disonantes” con dos estrategias:

¹⁴⁷ Un ejemplo que conocí personalmente era un músico de la *Danza del volador*, de origen veracruzano, con su *topitz* (pito de carrizo) y tamborcito, que bailaba, vestido de *conchero*, pidiendo dinero entre los automóviles de una calle de la Ciudad de México cerca de Plaza Cibeles. Su música era parte de un paisaje sonoro de gran complejidad: una polifonía sonora disonante compuesta de múltiples referentes culturales.

¹⁴⁸ Al hablar de expresionismo no me refiero al movimiento histórico *per se*, sino a ciertas características (como la deformación subjetiva, no descriptiva, de la realidad a partir de una necesidad expresiva interior) que metafóricamente trascienden una época/contexto particular. En las músicas “populares” de Latinoamérica, estas características se pueden relacionar con respuestas, ya sea de transformación (hibridación, mestizaje) o de resistencia frente a la realidad, que surgen a partir de la conquista.

“arreglándolos” (o sea *censurándolos*) a partir de códigos de ejecución y sonoridad occidentales, o utilizando las sonoridades “no occidentales”/contextuales como *efectos*.¹⁴⁹

Pero hay compositores, como los ya mencionados García Caturla y Revueltas, que no recurren a estas estrategias. Utilizan recursos modernistas para *reinventar metafóricamente* las disonancias/distorsiones ya presentes en música “popular” y sus contextos. Así, sus lenguajes trascienden el efectismo. Un buen ejemplo de esto es *La danza del tambor* para piano, compuesta por Caturla en 1927.¹⁵⁰ Aquí el tratamiento melódico, los “toques de tambor” y el tratamiento armónico/polifónico (lleno de yuxtaposiciones disonantes, sincrónicas y diacrónicas) producen una sonoridad simultáneamente “moderna” y cubana/tradicional. Hay, por así decirlo, una integración – vía la metáfora sonora– de los códigos expresivos del compositor con los de su entorno:

¹⁴⁹ En el *Allegretto cantabile* (No. de ensayo 27) de la *Sinfonía India* de Carlos Chávez, la melodía pentáfona –de origen indígena– es tratada con una lógica orquestal occidental, a pesar del uso de percusiones nativas en el acompañamiento. El clímax de la sección (No. de ensayo 39) se produce con violines, violas y alientos tocando la melodía en octavas con una sonoridad francamente (neo)romántica/neoclásica (aquí desaparece la percusión). Este fenómeno nada tiene que ver con la melodía citada por Chávez, sino con la afinación temperada de las alturas, con el fraseo y la expresividad lírica, y sobre todo con el tratamiento instrumental, que “occidentalizan” la tonada. Y en otro pasaje transicional de la misma obra (No. de ensayo 8), el uso de una sonoridad indígena “citada” funciona como un efecto pasajero. Se produce, entonces, una ambigüedad respecto a las intenciones del compositor, claramente expresadas por el título que le puso a su segunda sinfonía. No se trata de señalar esto como un “defecto” compositivo, ni se busca deshistorizar la obra. Pero la utilización de “lo indio”, desde mi punto de vista, tiene que ver más con las *ideologías* nacionalistas de la época que con una *recreación musical* del mundo sonoro indígena mexicano.

¹⁵⁰ Luego será el primer movimiento de sus *Tres danzas cubanas* para orquesta, también de 1927.

DOS DANZAS CUBANAS

DEUX DANSES CUBAINES

Alejandro GARCIA CATURLA

I. DANZA DEL TAMBOR

Allegro molto vivo *ff*

Piano

f *f*

pp *staccato p*

mp

legatis pp

marcato il basso

The musical score is written for piano and right hand. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The score consists of six systems of music. The first system shows the piano part with a dynamic marking of *mf* and the right hand with a triplet of eighth notes. The second system continues with the piano part and right hand, featuring a dynamic marking of *ff*. The third system includes the instruction *molto vivace* and a *rall.* marking. The fourth system shows the piano part and right hand with a dynamic marking of *sf*. The fifth system continues with the piano part and right hand. The sixth system concludes with a *rit.* marking and the signature *La Habana 1927*.

Ejemplo 27: Alejandro García Caturla, *Dos danzas cubanas*, I. Danza del tambor, partitura completa.

Este tipo de tratamiento e integración compositor/entorno influyó mucho la manera en que utilizo la disonancia en mi obra.

De gran importancia en mi trabajo ha sido la recreación metafórica de conflictos implicados en la existencia de una determinada realidad sonoro/musical de origen “popular”. En este sentido, como se puede ver en otros apartados de este capítulo, la disonancia no tiene que ver únicamente con una concepción armónica vertical o interválica, sino con una sonoridad general producto de la *adición* de capas o líneas sonoras horizontales (en sí mismas no necesariamente disonantes), que generan un compuesto sonoro disonante, en donde se pueden identificar diversos “actores” *en conflicto*: una dinámica tensional de carácter metafórico. Un ejemplo radical de esto es el tercer movimiento del cuarteto *Bajo Sombras*.

Se inspira en el levantamiento de 1709 de los indígenas talamancaños (sureste de Costa Rica) que logra expulsar a los españoles de la zona. En relación a este hecho, varias cosas me llamaron la atención: primero, que siendo una gesta de tanta envergadura, sea prácticamente ignorada (o más bien escondida) por la historia oficial de Costa Rica; segundo, la imposibilidad de comunicación entre los sujetos involucrados (pertenecientes a mundos y visiones de mundo totalmente diferentes e incompatibles), y tercero, el hecho de que esta falta de comunicación, este choque de mundos, se mantiene hasta nuestros días.

Pero lo que me llevó a estas reflexiones no fue una información histórica, sino una grabación de música indígena que tenía la Radio Nacional de Costa Rica.¹⁵¹ Me impactó la fuerza de un canto cabécar, acompañado por un tambor, que inmediatamente quise

¹⁵¹ La misma grabación que contiene el canto de cuna al que me referí en mi análisis de la pieza *Aláala* para guitarra (apartado 2.3. de este capítulo).

incorporar. Pero sobre todo me impactó el hecho de que nuestra relación con esta música (*mi* relación con ella) sólo era posible a través de una grabación fragmentada, editada para la difusión radiofónica, para el consumo del costarricense perteneciente a la cultura hegemónica (en el mejor de los casos, un exotismo). De ahí surgió la metáfora para el planteamiento musical.

El movimiento es un *encuentro disonante* entre tres materiales musicales: el canto cabécar con tambor antes mencionado, un *pseudo* canto gregoriano, y una parte, deformada, del romancillo *Mambrú (se fue a la guerra)*.¹⁵²

Estos tres materiales (que representan el mundo indígena, la iglesia cristiana y el militar español de extracción “popular”) son yuxtapuestos. Esta interacción produce una serie de cortes violentos. (En general, todas las transiciones en este movimiento están conformadas por gestos violentos, así como resonancias o ecos de éstos.) Las yuxtaposiciones iniciales se intensifican y conducen a una *sobreposición* de los tres materiales: tres capas de actividad musical que generan una sonoridad densa y disonante.

Para esta sobreposición encontré una metáfora musical en los motetes del siglo XIII, en donde las tres voces muchas veces cantan en más de un idioma, con diferentes textos, haciendo muy difícil una comprensión cabal de lo que se dice, a pesar de estar abordando, *grosso modo*, una misma temática. Así, el movimiento en cuestión es una serie de motetes contrastantes basados en la sobreposición de los materiales mencionados. Es importante señalar que en estos motetes tanto el canto gregoriano como *Mambrú* se encuentran distorsionados/fragmentados en su diseño melódico (y rítmico).

¹⁵² Independientemente de que se sepa el origen de estos materiales, son altamente contrastantes en su carácter, así como en su lógicas expositiva y rítmico/temporal. En el caso de *Mambrú*, se utiliza simplemente como un canto llegado a América con los españoles durante la conquista, y por la alusión a la guerra (su origen, que no viene al caso aquí, es algo más complejo y no es español).

Sólo el canto cabécar con el tambor mantiene su forma “original”. Dentro del choque disonante, este hecho cobra un sentido simbólico: únicamente los Cabécares se encuentran en su medio natural (su canto y, sobre todo, la pulsación de su tambor, establecen el único elemento rítmico referencial). Los otros dos “mundos” son, de hecho (histórica y musicalmente), imposiciones en un entorno que ellos mismos no comprenden. En este sentido, siempre se escucha algo “torpe” en la expresión musical; algo que no termina de acomodarse.

Hay una sección central más relajada, un lamento, que divide las secciones exteriores con los motetes. En ella, el material de los gestos violentos se ha convertido en una resonancia mucho más “lejana” pero con una pulsación constante en forma de *ostinato*. Este “paisaje sonoro” (la resonancias de la violencia) es el trasfondo para el lamento, que se basa en una melodía muy similar al canto cabécar. El carácter es lírico, pero es un lirismo “interior”, una reflexión sobre el conflicto de los motetes. El *ostinato* se extiende, como trasfondo y como un elemento de continuidad, en el arranque de la última sección de motetes que es más corta y en donde los “mundos ajenos” sufren una mayor distorsión/fragmentación. Al final, como coda, hay un desenlace violento, no resuelto:

III. 1709 (homenaje a Pablo Presbere)

♩ = 96

libre (como un canto gregoriano)

vln. 2

mf < > *mf* *p* *molto*

pseudo canto gregoriano

7

canto cabécar (fragmento)

f *poco f* *f* *f*

pseudo canto gregoriano

f *mp* *f* *mp*

poco *f* motivo de Mambrú *f*

sul pont. *mf* *f*

desenlace violento

11

"paisaje sonoro" contextual

c.l.b. *mf* *mf* *mf*

canto cabécar (fragmento)

nat. *f*

pseudo canto gregoriano

molto f

c.l.b. *mf* *mf*

nat. *poco f*

motivo de Mambrú

c.l.b. *mf* *mf* "paisaje sonoro" contextual

The musical score is divided into several systems and sections:

- System 1 (Measures 14-17):** Features four staves. The top staff is labeled "canto cabécar (frag.)" with dynamics *f* and *mf*. The second staff is "pseudo canto gregoriano" with dynamics *mp* and *mf*. The third staff is "Mambrú (motivo)" with dynamics *mf* and *f*. The bottom staff is "desenlace violento" with dynamics *mf* and *f*. A box labeled "paisaje sonoro contextual" spans measures 14-17.
- System 2 (Measures 17-20):** Features four staves. The top staff is "canto cabécar (frag.)" with dynamics *f* and *sfz*. The second staff is "pseudo canto gregoriano" with dynamics *f* and *mf*. The third staff is "Mambrú (motivo)" with dynamics *poco f* and *f*. The bottom staff is "desenlace violento" with dynamics *poco f* and *f*. A box labeled "paisaje sonoro contextual" spans measures 17-20.
- System 3 (Measures 20-24):** Features four staves. The top staff is "desenlace violento (intensificación y remate)" with dynamics *f*, *ff*, and *ord.*. The second staff is "Mambrú (tonada)" with dynamics *poco f* and *f*. The third staff is "canto gregoriano (deformado)" with dynamics *poco f* and *fp*. The bottom staff is "canto cabécar" with dynamics *poco f* and *fp*. The bottom-most staff is "tambor cabécar" with dynamics *poco f* and *sempre*. A box labeled "desenlace violento (intensificación y remate)" spans measures 20-24.

Additional performance instructions include "nat. sul pont.", "ord.", "pizz.", "arco", "resonancia del remate", and "Motete 1".

Mambrú (tonada)

23

gestos violentos

arco

pizz. *sf*

canto gregoriano (deformado)

canto gregoriano (deformado)

canto cabécar

gestos violentos

poco *f*

canto cabécar

f

sfz

tambor cabécar

Mambrú (tonada)

28

gestos violentos

(Motete 2)

flautando

canto cabécar

sf

ff

arco

mf

p mp mf

canto gregoriano (deformado y rítmico)

f

ff

mf

mf

mf

mf

tambor cabécar como resonancia de los remates y gestos violentos (cc. 22, 25, 30)

33

canto cabécar

mf *p mp*

mp *mp* *mf*

canto gregoriano (deformado y rítmico)

tambor cabécar como resonancia de los remates y gestos violentos

38 canto cabécar

ord. *mf* *sfz* *sfz*

arco *mf* *sfz* *sfz*

canto gregoriano

tambor cabécar

arco *mf* *sfz* *sfz*

gestos violentos *mf* *ff*

43 (Motete 1) Mamburú

sfz *sfz* *f*

pizz. *sf* gesto violento

arco *sfz*

sfz *sfz*

f canto gregoriano

f canto cabécar

gestos violentos *poco f*

gestos violentos

tambor cabécar

48 Mamburú

arco *f*

f canto gregoriano

f canto cabécar

tambor cabécar *f*

gesto violento

pizz. *ff* *mp*

pizz. *ff* *mp*

ff *mp*

ff *mp*

eco

53 "cascadas" de armónicos
 misterioso ♩ +/- 138
 (♩ = ♩ sempre)

arco arco

pp mf p

pp mf

IV mf f

IV mf f

sul pont. pizz. (vibr.)

mp

resonancia lejana de gestos violentos

57

sul pont. pp

p p

"cascadas" de armónicos ord. IV mf f

arco ord. IV mf f

sul pont. pizz. (vibr.)

mp

resonancia lejana de gestos violentos

61 "cascadas" de armónicos

sul pont. piii f

sul pont. piii f

III mf f

arco ord. IV mf f

sul pont. piii f

sul pont. piii f

sul pont. piii f

sul pont. piii f

arco ord. arco ord. arco ord.

pizz. pizz. pizz.

sub. p sub. p sub. p

f

resonancia de gestos violentos

65 **resonancia de gestos violentos** *ord.* *ff* *sf* *fffz* *molto*

ord. *ff* *più f* *ord.* *ff* *più f* *ord.* *ff* *più f* *ord.* *ff* *f* *ff* poco a poco dim. -----

ff *ff* *ff* poco a poco dim. -----

ff poco a poco dim. -----

71 *rallentando* -----

STSE (Canto) **lamento (basado en el canto cabécar)** *poco meno espressivo* *mp* *mf*

p *p* *p*

p *p* *p*

p

resonancia de violencia como ostinato/pulsación (trasfondo)

77 **lamento** *mf* *p*

"cascadas" de armónicos con recuerdo de gesto violento (vlc.) *mf* *p* *ostinato/pulsación*

mf *mf* *mf* *p*

97 canto gregoriano (deformación violenta)

sfz f mf ostinato/pulsación mf mf

canto cabécar y tambor

100 canto gregoriano (deformación violenta)

desenlace violento

(Motete 2)

canto cabécar

sfz f più f ff pizz. sfz pizz. sfz

ostinato/pulsación mf f più f ff mf canto gregoriano

canto cabécar +/- mf

canto cabécar y tambor ff

mf tambor

104 canto cabécar

p mp mf p mp mp mp

canto gregoriano

tambor

mf

109 canto cabécar *mf* *mf* *p*

canto gregoriano

tambor

gestos violentos

ord. *mf*

arco *mf*

arco *mf*

arco *mf*

114 *ffz* *ffz* *ffz* *ffz* *ffz* *f*

(Motete 1) Mambú

canto gregoriano *f*

canto cabécar y tambor *f*

ff *poco f* *f*

118 *Mambú* *ff*

gestos violentos y resonancia

ritardando -----

sul pont. *ff*

canto gregoriano

canto cabécar y tambor

The image displays four systems of musical notation for a quartet. The first system (measures 124-133) is titled "lamento (recuerdo)" and includes the instruction "resonancia de gestos violentos" above the first staff. It features dynamics from *pp* to *p*, a tempo marking "meno" with a 3/4 time signature, and performance directions like "ord.", "c.l.b.", and "paisaje sonora contextual". The second system (measures 129-133) is titled "gestos violentos finales" and includes "tempo primo" and "sul pont." markings. The third system (measures 134-138) also features "gestos violentos finales" and is marked with *fff*. The fourth system (measures 139-143) is marked with *fff* and "attacca".

Ejemplo 28: Cardona, *Bajo sombras* (*Cuarteto No. 1*), 1709 (Homemnjaje a Pablo Presbere),
partitura completa.

Entonces, la disonancia sonora de la música recrea metafóricamente una disonancia psicológica y socio/cultural. Y se expresa como un *flujo paralelo de realidades sonoras* que sólo tienen puntos de contacto en la violencia. Hay una “convivencia” temporal, pero *sin interlocución*. Lo que se escucha es una *incapacidad para la comunicación* (que metafóricamente, a nivel musical, tendría que ver con la ausencia de organicidad vertical: la falta literal de “armonía”). Las únicas verticalidades armónicas y rítmicas (acentos en conjunto) se dan como desenlace de los gestos violentos y sus resonancias.

Pero en relación a estas disonancias también hay una dimensión puramente técnico/musical en la toma de decisiones compositivas: busco que los “mundos paralelos”, estas “capas sígnicas” excluyentes, se escuchen “abstractamente” en su relación de tensión/desencuentro. En este sentido, la dinámica tensional no es sólo diacrónica sino *sincrónica*, algo que no es más que una adaptación de principios contrapuntísticos modales o tonales, en donde se producen dos dinámicas tensionales complementarias: una *entre* las voces (sincrónica y en el plano horizontal) y otra (diacrónica y mayormente vertical) que tiene que ver con el tránsito entre campos armónicos o sonoros articulados por procesos modulantes, cambios texturales y tesituras o cambios tímbricos. En la obra analizada, cada mundo establece, hasta donde puede, sus referentes céntricos (básicamente por la insistencia sobre ciertas clases de alturas), pero la selección de estos referentes no permite que se articulen verticalmente, ni siguiera entre el tambor y el canto cabécar:

- Tambor cabécar: *do*; Canto cabécar: *mi bemol (re bemol/mi bemol/sol bemol)*¹⁵³

¹⁵³ La no coincidencia céntrica entre canto y tambor hace que este último se escuche efectivamente como un tambor (como algo diferenciado del canto, aunque no haya contrastes tímbricos en el uso del cuarteto, solo tesituras), y no como un simple pedal armónico; fenómeno que se extiende, desde luego, a la relación de la altura *do* con los referentes céntricos de los otros “mundos”.

- Canto gregoriano: más ambiguo, a veces *re bemol*, a veces *re*, a veces *si bemol* (*si bemol/si/re bemol/re/mi bemol/mi/fa*)
- Mambrú: *mi* (*re/mi/sol bemol/si bemol/si*)

Incluso, las clases de alturas compartidas por los tres “mundos” (*re bemol/mi bemol/mi/sol bemol/si bemol*), nunca se escuchan en la textura como un reforzamiento armónico o centrista general. El sentido de movimiento diacrónico responde a una dinámica tensional basada en contrastes rítmicos, tímbricos, tesituras, en la densidad textural y en el uso de las subcolecciones de clases de alturas que le dan identidad a los materiales temáticos.

Pero, todos estos aspectos puramente musicales están *en función de la metáfora general*. El lenguaje disonante es el resultado de un proceso imaginativo en relación, en este caso, a una suerte de narratividad o conflictuación de origen extramusical. No *representa literalmente* lo extramusical, sino que lo recrea, metafóricamente, en códigos que son propiamente musicales (que producen una dinámica tensional sonora).

2.5.2 Polifonías y polimetrías

Mi música no sólo es disonante, sino que tiene una cierta densidad polifónica y, en lo rítmico, construcciones policentristas.¹⁵⁴ Esto se puede ver claramente en casi todos los ejemplos analizados en este capítulo. Pero, además del uso de la polifonía para yuxtaponer capas de material en *conflicto* o diferentes velocidades y cualidades de movimiento rítmico, también he utilizado metafóricamente diversas técnicas del *contrapunto imitativo*.

¹⁵⁴ La dimensión metafórica de policentrismo rítmico se abordó en el apartado 2.2. de este capítulo. Y como ya se señaló, es otra dimensión de la disonancia como elemento fundamental tanto en la generación de una dinámica tensional como en el establecimiento de una sonoridad “enriquecida”.

Utilizar la imitación es un riesgo. Fácilmente se puede reducir a una retórica vacía: formal.¹⁵⁵ No obstante, es uno de los recursos compositivos más “sofisticados” de la tradición musical occidental en prácticamente toda su historia moderna. Por eso mismo, su potencialidad metafórica es tan grande como los riesgos que se corren al utilizar la imitación en un plano puramente procedimental.

En mi obra, la imitación se relaciona específicamente con una serie de metáforas recurrentes: *memoria*; *resonancias*; *ecos*, y diferentes formas de *diálogo*. También cumple una función constructiva en relación a *procesos de acumulación de densidad textural* (permite establecer una estratificación textural relacionada con dinámicas polimétricas y polirrítmicas), así como *la creación de patrones circulares* que surgen de imitaciones canónicas cortas. Finalmente, en algunas obras, la imitación se utiliza con un fin *satírico o irónico*, y también con otros sentidos simbólicos.

Uno de los recursos que utilizo frecuentemente en los procesos de abstracción de mis fuentes musicales “populares”, es “filtrar” mis materiales a través de la memoria, como resonancias o ecos, muchas veces lejanos y desdibujados.¹⁵⁶ Considero que lo que retenemos en la memoria como resonancia es mucho más poderoso e impactante que la realidad literal de las cosas que recordamos, aunque en nuestra memoria la deformemos o exageremos ciertos aspectos.

¹⁵⁵ Esto se debe, en parte, al hecho de que históricamente la imitación, tanto en las fugas como en los tratamientos canónicos, se plantea como una suerte de juego formal que se basa en las potencialidades del sujeto para ser tratado con diferentes procedimientos. Dice Clemens Kühn que “...el *soggetto* es la ‘cláusula’ o ‘fórmula’ a partir del cual, según Johan Gottfried Walther –en su *Musicalischen Lexicon*–, ‘se puede elaborar una fuga’. El sujeto debía ser ‘formulario’ (...); no exigía originalidad (...). Lo decisivo era su idoneidad para ser tratado en la composición: el interés estribaba en lo que ‘se podía hacer contrapuntísticamente con él’”. (Kühn, Clemens, *Tratado de la forma musical*. Florida, EE.UU.: SpanPress Universitaria, 1998, p. 142)

¹⁵⁶ No me refiero estrictamente a *mí* memoria, aunque sea inevitablemente el punto de partida, sino que la persona que escuche el material tenga la impresión de que podría ser una resonancia en su propia memoria.

En este contexto, la imitación no es un recurso de exposición y desarrollo temático/polifónico, sino algo en cierto sentido opuesto: una forma de *desdibujamiento* de los materiales con el fin de cargarlos de emotividad (el acto de recordar es íntimo y, por tanto, *emocional*, a diferencia del acto de reproducir y/o representar, que es exterior y –pretendidamente– “objetivo”). Otra dimensión de esta metáfora es el recuerdo colectivo. Aquí la imitación cumple un papel multiplicador de las resonancias: las memorias se vuelven texturas densificadas por numerosas subjetividades.

En la obra *Zachic 4*, para “quinteto Pierrot”¹⁵⁷, el tercer movimiento consiste en una serie de variaciones sobre un canto de cuna del Istmo de Tehuantepec llamado *Gregorio*. En este movimiento, el “tema” es, para empezar, una especie de resonancia de la melodía, el cual va surgiendo poco a poco de la textura musical. La primera aparición explícita de la melodía es un canon a la tercera mayor entre flauta y clarinete. El entorno es un pedal de *si bemol* en el bajo (con un movimiento pasajero a *la* cuando aparece *si bemol* en la melodía del clarinete), otros pedales secundarios (*mi bemol* en el piano y el violín y *re* en el piano) y unos cantos de pájaros (que luego se densifican en la siguiente variación: c. 159). Aquí la imitación desdibuja la melodía de dos maneras:

- no permite su definición tonal (hay constantes disonancias entre las voces en canon y la interválica consonante igualmente choca en el plano tonal, o sea, son consonancias contextualmente disonantes);
- la imitación suena como un eco distorsionado, haciendo ambiguo el fraseo y la identidad temporal de la tonada. Incluso, los roles de las dos voces son ambiguos: al comienzo la flauta es *dux* y el clarinete *comes*; pero rápidamente este rol se

¹⁵⁷ Piano, flauta(s), clarinete(s), violín y violoncello. Se le dice “quinteto Pierrot” por la archifamosa pieza de A. Schoenberg, *Pierrot Lunaire* (Pierrot Lunar), en donde utiliza este conjunto instrumental (más una soprano que declama/canta en el estilo denominado *sprechstimme*).

invierte, como si el eco se volviera la voz principal y la voz principal fuera un eco.

239

Fl. *p espressivo ma semplice*
canon (sigue)

Cl. *p sin tapar la flauta*

Vin. *pizz. (vibr.)*
pp mp

Vc. *pp*

Pn. *p*
cantos de pájaros (sigue)
mf mf mf mf
pedal *p p* (sigue)

249

Fl.

Cl.

Vin. *arco* *pizz. (vibr.)* *arco* *pizz. (vibr.)*
pp mp pp mf

Vc. *pp*

Pn. *mf mf mf mf*
p p p p p p p p

The image displays a musical score for Example 29, consisting of two systems of staves. The instruments are Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Violin (Vin.), Viola (Vlc.), and Piano (Pn.).

System 1 (Measures 257-260):

- Flute (Fl.):** Measures 257-260, featuring a melodic line with a slur and a fermata at the end.
- Clarinet (Cl.):** Measures 257-260, featuring a melodic line with a slur and a fermata at the end.
- Violin (Vin.):** Measures 257-260, starting with *arco* and *pp*, followed by *mp* and *p*. It includes triplets and slurs.
- Viola (Vlc.):** Measures 257-260, featuring a melodic line with a slur and a fermata at the end.
- Piano (Pn.):** Measures 257-260, featuring a piano accompaniment with a section titled "densificación de los cantos de pájaros" (densification of bird songs) in measures 258-260. Dynamics range from *mp* to *mf*. The right hand has slurs and accents, while the left hand has a simple accompaniment.

System 2 (Measures 261-263):

- Flute (Fl.):** Measures 261-263, featuring a melodic line with a slur and a fermata at the end. Dynamics range from *mp* to *mf*.
- Clarinet (Cl.):** Measures 261-263, featuring a melodic line with a slur and a fermata at the end. Dynamics range from *mf* to *mf*.
- Violin (Vin.):** Measures 261-263, featuring a melodic line with a slur and a fermata at the end. Dynamics range from *p* to *p*.
- Viola (Vlc.):** Measures 261-263, featuring a melodic line with a slur and a fermata at the end. Dynamics range from *mp* to *p*.
- Piano (Pn.):** Measures 261-263, featuring a piano accompaniment with a slur and a fermata at the end. Dynamics range from *mf* to *mf*.

Ejemplo 29: Cardona: *Zachic 4*, cc. 239-263 (tercer movimiento).

Otro ejemplo, en donde se construye una metáfora similar, pero como una resonancia colectiva, es del cuarto movimiento del cuarteto *Otras historias mínimas*, que se titula *Recuerdo desterrado (canción de cuna)*, basado en la misma melodía bribri ya mencionada en relación a la pieza de guitarra *Aláala*. Aquí, el tratamiento canónico, a tres voces, genera una textura que es, a la vez, polifónica y armónica (un *campo* armónico que se forma como si la melodía se tocara en una cámara de ecos). Hay también una serie de movimientos modulantes en donde el material melódico es transpuesto: primero bajando un semitono y luego una tercera menor, una interválica que es de gran importancia motivica en este cuarteto. El violoncello toca unos largos pedales (en quintas justas) que precisamente articulan estos movimientos modulantes y que son disonantes en relación a la pentatonía del canon. Nuevamente, se trata de un proceso de desdibujamiento del material referencial, buscando un ambiente onírico e íntimo, pero simultáneamente multiplicado como una memoria colectiva:

4. Recuerdo desterrado (canción de cuna)
Largo, como en un sueño $\text{♩} = 54$

espressivo ma semplice

295

arco con sord. *pppp* *pp*

arco con sord. *espressivo ma semplice* *pp*

arco con sord. *espressivo ma semplice* *pp*

arco con sord. *ppp*

302

Vln. 1
Vln. 2
Via.
Vlc.

This system of music covers measures 302 to 306. It features four staves: Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Via.), and Violoncello (Vlc.). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The Vln. 1 part begins with a half note G4, followed by a series of eighth notes: A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The Vln. 2 part starts with a half note G4, followed by eighth notes: A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The Viola part plays a steady eighth-note accompaniment: G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. The Vlc. part provides a harmonic foundation with sustained chords: G2-B2, G2-Bb2, G2-F2, G2-F2, G2-F2, G2-F2, G2-F2, G2-F2.

307

Vln. 1
Vln. 2
Via.
Vlc.

This system of music covers measures 307 to 311. The key signature remains one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The Vln. 1 part starts with a half note G4, followed by eighth notes: A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The Vln. 2 part begins with a half note G4, followed by eighth notes: A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The Viola part plays a steady eighth-note accompaniment: G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. The Vlc. part provides a harmonic foundation with sustained chords: G2-B2, G2-Bb2, G2-F2, G2-F2, G2-F2, G2-F2, G2-F2, G2-F2.

312

Vln. 1
Vln. 2
Via.
Vlc.

This system of music covers measures 312 to 316. The key signature changes to two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The Vln. 1 part starts with a half note G4, followed by eighth notes: A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The Vln. 2 part begins with a half note G4, followed by eighth notes: A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The Viola part plays a steady eighth-note accompaniment: G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. The Vlc. part provides a harmonic foundation with sustained chords: G2-B2, G2-Bb2, G2-F2, G2-F2, G2-F2, G2-F2, G2-F2, G2-F2.

317

Vln. 1

Vln. 2

Via.

Vic.

321

rit.

Vln. 1

Vln. 2

Via.

Vic.

Ejemplo 30: Cardona, *Otras historias mínimas*, cc. 295-324 (cuarto movimiento).

En otras obras, los tratamientos imitativos parecen ser diálogos. La metáfora es obvia. Pero muchas veces estos diálogos son “comentarios disonantes” respecto a otro material melódico. Es el caso de la siguiente sección del cuarteto *Ruidos... Voces... Canciones lejanas*, basado libremente en la novela *Pedro Páramo* de Juan Rulfo:

VII.

"Y así, poco a poco se convirtió en fiesta. (...)
hormigué de gente, de jolgorio y de ruidos."

8^{va}

Vln. 1 *ff*

Vln. 2 *ff*

Vla. *pizz.* *ff*

Vcl. *pizz.* *ff*

8^{va}

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vcl.

207

Vln. 1 *ff* *sempre ma risentito*

Vln. 2 *arco* *f* *sempre ma risentito*

Vla. *arco* *f* *sempre ma risentito*

Vcl. *arco* *f* *sempre ma risentito*

ff *acompañamiento (guitarrón)* (sigue)

corrido

The image displays three systems of musical notation for a quartet. Each system includes staves for Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.).

- System 1 (Measures 206-210):** Labeled 'corrido' for Vln. 1 and 'canon' for Vln. 2. The Vln. 1 part features a melodic line with a fermata. The Vln. 2 part has a rhythmic pattern with accents. The Vla. and Vlc. parts provide harmonic support with chords and single notes.
- System 2 (Measures 211-215):** Labeled 'corrido' for Vln. 1 and 'canon' for Vln. 2. The Vln. 1 part continues the melodic line. The Vln. 2 part has a more complex rhythmic pattern. The Vla. and Vlc. parts continue their accompaniment.
- System 3 (Measures 216-222):** Labeled 'corrido' for Vln. 1, 'canon' for Vln. 2, and 'corrido' for Vla. The Vln. 1 part has a melodic line with a fermata. The Vln. 2 part has a rhythmic pattern with accents. The Vla. part has a melodic line with a fermata. The Vlc. part continues its accompaniment.

Ejemplo 31: Cardona, *Ruidos... voces... canciones lejanas* (Cuarteto No. 4), cc. 196-222.

Aunque sólo se muestra una parte de la sección, se trata de un contrapunto invertible con tres componentes: una melodía de son jalisciense (una cita de *La zamba*); un canon a dos voces (el diálogo que comenta el son), y un “acompañamiento” estilo guitarrón de mariachi (distorsionado/exagerado: con acordes en vez de notas simples). El tratamiento contrapuntístico a lo largo de toda la sección es de la siguiente manera:

Violín 1: son	Violines 1 y 2: canon	Violines 1 y 2: canon
Violín 2/viola: canon	Viola: son	Viola: acomp.
Violoncello: acomp.	Violoncello: acomp.	Violoncello: son

Tabla 2: Contrapunto reversible en Ejemplo 31 hasta el final de la sección VII.

Es importante señalar la flexibilidad rítmica del canon (no es estricto), lo que genera esta sensación de diálogo o, para decirlo más coloquialmente, de “barullo”. El son, que en esta obra representa uno de los recuerdos idealizados de Comala, pasa de estar en primer plano (tesitualmente “arriba”) a estar “abajo” en una tesitura grave. En cambio, el diálogo va cobrando cada vez más fuerza. Nuevamente, la relación entre las capas de actividad musical es disonante.

En el siguiente ejemplo, del segundo movimiento del cuarteto *Historias mínimas*, “Ñáñigo blues”, el material melódico principal empieza a desdoblarse en una lógica de exposición fugal (una vez más vuelve la idea de multiplicación y diálogo/“barullo”). La textura resultante, que se da por un proceso acumulativo a nivel de densidad en la actividad melódica, es también una nueva variación polirrítmica de las estructuras polimétricas y polirrítmicas que han dominado el movimiento (al que vuelve a partir del compás 82):

64

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vcl.

ff sfmp arco pp

ff arco sfmp pp

ff f

ff sfmp pp f.sub.

Detailed description: This system contains measures 64 through 70. It features four staves: Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), and Violoncello (Vcl.). The music is in a minor key with a common time signature. Measure 64 shows a dynamic shift from *ff* to *sfmp* in the strings. Measures 65-66 include the instruction *arco* for the Violin 2 and Viola parts. The system concludes with a *pp* dynamic in measures 69-70, with a *f.sub.* marking under the Cello part in measure 70.

71

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vcl.

f

f

Detailed description: This system contains measures 71 through 77. The Violin 1 part (Vln. 1) is mostly silent, with a final *f* dynamic marking in measure 71. The Violin 2 (Vln. 2) and Viola (Vla.) parts begin in measure 71 with a *f* dynamic. The Viola part includes a *pizz.* marking in measure 72. The Violoncello (Vcl.) part continues with a *f* dynamic throughout the system.

78

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vcl.

ff pccf pizz. mf

ff pizz. mf

ff mf

ff mf

Detailed description: This system contains measures 78 through 84. The Violin 1 part (Vln. 1) starts with a *ff* dynamic and includes a *pccf* marking in measure 80. The Violin 2 (Vln. 2) part begins in measure 78 with a *ff* dynamic and includes a *pizz.* marking in measure 80. The Viola (Vla.) part also begins in measure 78 with a *ff* dynamic and includes a *pizz.* marking in measure 80. The Violoncello (Vcl.) part continues with a *ff* dynamic throughout the system.

The image displays three systems of a musical score for a quartet. Each system consists of four staves: Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Via.), and Violoncello (Vlc.).

- System 1 (Measures 84-90):** Vln. 1 has a melodic line with slurs and accents. Vln. 2 plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. Via. and Vlc. also play rhythmic accompaniments. Measure 84 is marked with a dynamic of *mf*.
- System 2 (Measures 91-97):** Vln. 1 continues its melodic line, with dynamics *mf* and *mp* indicated. Vln. 2, Via., and Vlc. continue their respective parts.
- System 3 (Measures 98-105):** Vln. 1 has a long note with a dynamic of *p*. Vln. 2, Via., and Vlc. continue their parts, with *p* dynamics also indicated in measures 100 and 103.

Ejemplo 32: Cardona, *Historias Mínimas (Cuarteto No. 5)*, Ñáñigo Blues, cc. 64-105.

En casi todos los ejemplos de tratamiento imitativo, que giran en torno a

metáforas relacionadas con memoria/resonancias/ecos/diálogos, se generan procesos de densificación y/o intensificación rítmico/melódico/textural, con una direccionalidad acumulativa que, no obstante, repentinamente se desvanece. Así, el sentido expresivo de la imitación no se origina en un proceso lineal o en formas tradicionales (centroeuropeas) de desarrollo temático, sino más bien en la emotividad de algo *difícil de aprehender*, en donde el detalle significativo se retiene como una impregnación emocional del momento, como algo efímero.

No obstante lo anterior, hay usos de la imitación que son *consustanciales* a la construcción de un discurso musical de carácter acumulativo/polimétrico/polirrítmico que se origina en fuentes “populares”, algo que se puede observar en el anterior ejemplo (una especie de “mambo” sonero). En estos casos, el procedimiento (la imitación) *es* la metáfora. Hay una suerte de “fusionamiento”¹⁵⁸ de dos mundos musicales a partir de aquellos aspectos que comparten orgánicamente: texturas polifónicas de una cierta densidad, un motor rítmico y estructuras de traslape en las frases rítmico/melódicas que favorecen la continuidad (en oposición a las articulaciones verticales, típicamente armónicas).

En el penúltimo movimiento de la obra *Anancy (las danzas del hermano araña)*, para “quinteto Pierrot”, el sentido de “fusión” metafórica se expresa hasta en el título del movimiento: “*Tumbadito fugaz*” (un chiste para músicos):

¹⁵⁸ “Fusión” es una palabra, muy utilizada en los últimos tiempos (hasta el punto del abuso), sobre todo para clasificar propuestas musicales transgenéricas y ciertos fenómenos considerados típicamente posmodernos (véase capítulo 1). No obstante, parece pertinente en este caso.

9. Tumbadito fugaz

394 $\bullet = 116$

Fl.

Cl.

Vln.

Vic.

Pn.

p

405

Fl.

Cl.

Vln.

Vic.

Pn.

p

414

Fl.

Cl. *clarinete*

Vln.

Vcl.

Pn.

p

Detailed description: This system of musical notation covers measures 414 to 422. It features five staves: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Violin (Vln.), Violoncello (Vcl.), and Piano (Pn.). The Flute and Clarinet parts are mostly rests, with the Clarinet starting a melodic line in measure 418. The Violin and Violoncello parts play a complex, rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with various articulations. The Piano part provides harmonic support with chords and moving lines in both hands. A dynamic marking of *p* (piano) is present in measure 418.

423

Fl.

Cl.

Vln.

Vcl. *pizz.* *arco* *pizz.* *arco* *pizz.*

Pn.

p

Detailed description: This system of musical notation covers measures 423 to 431. It features five staves: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Violin (Vln.), Violoncello (Vcl.), and Piano (Pn.). The Flute and Clarinet parts are mostly rests, with the Flute starting a melodic line in measure 426. The Violin and Violoncello parts continue their rhythmic pattern, with the Violoncello alternating between *pizz.* (pizzicato) and *arco* (arco) markings. The Piano part provides harmonic support with chords and moving lines in both hands. A dynamic marking of *p* (piano) is present in measure 426.

432

Fl. *f mp pp ff* *sin pausa*

Cl. *f mp pp ff*

Vln. *f mp pp ff*

Vlc. *arco f mp pp ff*

Pn. *f mp pp mf ff*

Ejemplo 33: Cardona, *Anancy (las danzas del Hermano Araña)*, cc. 394-441 (9. Tumadito fugaz)

La lógica constructiva de la imitación, aunque claramente de origen fugal, termina creando una textura más cercana a la de un ensamble percusivo caribeño o un conjunto sonero, en mucho debido al tipo de figuraciones melódico/rítmicas, la interacción rítmica entre líneas, y en el manejo de la disonancia entre líneas que no permite articulación vertical ni la creación de un campo armónico.

Otro ejemplo es la obra *El vuelo de Mackandal*, para banda sinfónica. En esta pieza, la imitación está vinculada a la construcción de bordones extendidos en forma de *ostinato*. La imitación cumple la función de darle una *identidad específica* a un material que es una capa entre muchas, y que permite su utilización en procesos de densificación acumulativa de largo alcance. El ejemplo, abajo, muestra una segunda “ola acumulativa” en donde el *ostinato*/bordón inicial regresa en una especie de recapitulación intensificada

por imitaciones canónicas y con una de las capas del *ostinato* densificado armónicamente y aumentado en sus duraciones:

144

Flc. 1 y 2 *mp* (1)

Obs. 1 y 2 *mp*

Clk. 1 y 2 *mf* (1,2)

Cl. bajo *ostinato*

Fgs. 1 y 2

Sax A

Sax T *p* *mf* *mf* *mp* *pppf*

Sax B *p* *mf* *mf* *mp* *pppf*

Trp. 1

Trp. 2

Trp. 3

Trb. 1

Trb. 2

Trb. bajo

Tuba *ostinato (densificado armónicamente y aumentado en las duraciones)*

Cor. 1 y 3

Cor. 2 y 4

Cbs.

Apa *ostinato* *mp*

Vib. *ostinato* *p*

W. b.

Cen.

T. bl.

Bongó

Congas (2) *mf* *p*

Timb. cr.

Pl. susp.

Gong

Bombo

153

Picc. *mf* (1,2)
 Fla. 1 y 2 *pocf* *pp* *mp*
 Obs. 1 y 2 *pocf* *pp* *mp*
 Cls. 1 y 2 *pocf* *p* *mf* (1,2)
 Cl. bajo *ostinato*
 Fgs. 1 y 2 *pocf* (1)
 Sax A. *pocf* *mp*
 Sax T. *mp*
 Sax B. *mp*
 Trp. 1 *pocf*
 Trp. 2 *pocf*
 Trp. 3 *pocf*
 Trb. 1
 Trb. 2
 Trb. bajo
 Tuba *ostinato (densificado armónicamente y aumentado en las duraciones)* *pp*
 Cor. 1 y 3
 Cor. 2 y 4
 Cbs. *pocf* *mp*
 Atpa *ostinato* *mf*
 Vib. *ostinato* *mp*
 W. b.
 Cen.
 T. bl. *p*
 Bongó *p*
 Congas (2) *p*
 Timb. cr.
 Pl. susp.
 Gong
 Bombo

Ejemplo 34: Cardona, *El vuelo de Mackandal*, cc. 124-161

Finalmente, en algunas obras el uso metafórico de la imitación se “aprovecha” del sentido de *prestigio histórico* que tienen los tratamientos canónicos y fugales. Pero con un sentido irónico o crítico.

Los movimientos 3 (“*Narco corrido*”, *ronda sin fin*) y 5 (*Tacañón II, rondó, los temas de siempre*), del cuarteto *Otras historias mínimas*, son buenos ejemplos.

En el primero, una imitación canónica con carácter (rebuscadamente) beethoveniano,¹⁵⁹ en forma circular (tipo ronda infantil), cuyo sujeto es una melodía de corrido, surge de una textura ambigua y se diluye en otra, más ambigua aun. En este caso el discurso es tonal (politonal, si tomamos en cuenta el “acompañamiento mal logrado” del violoncello), y busca utilizar el carácter beethoveniano de manera satírica: por un lado, es una apropiación “de mal gusto” (como las pistolas bañadas en oro o incrustadas con diamantes de los narcos), y por otro, la forma de ronda infantil que da vueltas en una búsqueda sin fin, con modulaciones “desesperadas”, muestra el sentido “antiépico” del narcocorrido y de los narcotraficantes (que utilizan un género épico para supuestamente darse prestigio, en este caso planteado metafóricamente a partir del prestigio del contrapunto imitativo).

En el segundo, se trata de una exposición fugal cuyo sentido se vuelve irónico al ser el sujeto una mentada de madre (de inspiración revueltiana). La exposición, entonces, parece una discusión callejera. La sátira viene precisamente de la contradicción entre el prestigio histórico de la fuga y lo prosaico/chabacano del sujeto.

¹⁵⁹ Hasta se incorpora en una pequeña cita del segundo movimiento del cuarteto Opus 135 (que, a su vez, recuerda ciertas figuras de acompañamiento en las polcas norteñas mexicanas que he utilizado en otras obras).

3. Narco corrido (ronda sin fin)

♩ = 74 *Con una incesante obsesión antiépica*

123

Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vcl.

136

Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vcl.

152

Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vcl.

The image displays three systems of a musical score for a quartet, featuring Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Via.), and Violoncello (Vic.).

- System 1 (Measures 165-176):**
 - Vln. 1:** Starts at measure 165 with a melodic line. Dynamics include *mf*, *mf*, *p*, and *p*. An *arco* marking is present in measure 176.
 - Vln. 2:** Starts at measure 165 with a melodic line. Dynamics include *sf*, *sf*, *sf*, *sf*, *sf*, *sf*, *mp*, and *mf*.
 - Via.:** Provides a steady accompaniment with eighth notes.
 - Vic.:** Provides a steady accompaniment with eighth notes. Dynamics include *sf*, *sf*, *sf*, *sf*, *sf*, *sf*, *sf*, and *f*.
- System 2 (Measures 177-186):**
 - Vln. 1:** Starts at measure 177 with a melodic line. Dynamics include *f* and *f*.
 - Vln. 2:** Continues with a melodic line.
 - Via.:** Continues with a steady accompaniment.
 - Vic.:** Continues with a steady accompaniment. Dynamics include *arco*, *pizz.*, *arco*, and *pizz.*. A *f* dynamic is also present.
- System 3 (Measures 187-197):**
 - Vln. 1:** Starts at measure 187 with a melodic line. Dynamics include *f* and *f*. A *pizz.* marking is present in measure 197.
 - Vln. 2:** Continues with a melodic line.
 - Via.:** Continues with a steady accompaniment.
 - Vic.:** Continues with a steady accompaniment. Dynamics include *arco* and *pizz.*.

Ejemplo 35: Cardona, *Otras historias mínimas* (Cuarteto No. 6), cc. 123-197,

Narco corrido (ronda sin fin).

5. Tacañón II (rondó: los temas de siempre)
Como una mentada de madre $\text{♩} = 112$

(senza sord.)

Vin. 1
 Vin. 2
 Vla.
 Vic.

(tomando chelas en la Puerta del Sol)
 $\text{♩} = \text{sempre}$

Ejemplo 36: Cardona, *Otras historias mínimas* (Cuarteto No. 6), cc. 325-351, Tacañón II (rondó, los temas de siempre).

En la obra escénico/musical *Orfeo y Eurídice (el destierro de la serpiente)*, hay un contraste entre el primer cuadro, que muestra a Orfeo como un ser que se comunica con la naturaleza –representada por una proyección gigante que cubre todo el ciclorama del teatro (el Orfeo *prepatriarcal*)–, y el segundo, en donde Orfeo proyecta, con una máquina de diapositivas, una serie de imágenes idealizadas o estereotipadas de Eurídice sobre la danzante que representa el personaje (una construcción/imposición simbólico/patriarcal de la mujer por el hombre). El contraste musical se da entre una música lírica, con largos bordones y melodías simples y fluidas (primer cuadro), y una serie de exposiciones canónicas en contrapunto invertible (segundo cuadro). El contrapunto se proyecta simbólicamente como “algo construido”, arquitectónico, pensado, racional, masculino...; no por una definición extramusical o escénica, sino por *contraste*: se busca generar una *lectura crítica*, como complemento a la acción escénica, *partiendo de códigos propiamente musicales*. El proceso metafórico, en este caso, es más complejo, porque se produce a partir de distintos niveles expresivos (la música como tal, la acción escénica, las proyecciones, etc.) que funcionan como un contrapunto, como una “textura sígnica” de carácter escénico/musical.

2.6. Citas musicales e intertextualidad

Las músicas basadas en otras músicas tienen una larga historia, con diversos sentidos, en casi todas las tradiciones de mundo. De hecho, es prácticamente imposible pensar en una tradición musical sin este componente. Y el contexto occidental no es la excepción. A pesar del reciente énfasis ideológico/económico en la “originalidad” como

producto del genio individual, la verdad es que, tanto en la música “clásica” como en la “popular”, es un fenómeno ampliamente practicado:

(...) las ‘músicas sobre músicas’ se dan con naturalidad en todas la historia musical en Occidente ya que no consiste sino en obras que de alguna manera se basan, o al menos se relacionan, con otras ya existentes. Ya en la monodia medieval pueden rastrearse casos de esta tendencia y el comienzo de la primera y más simple polifonía no es otra cosa, por definición, que variantes sobre músicas preexistentes. Más tarde, en el Renacimiento, encontramos géneros muy volcados hacia estas técnicas que van desde las misas parodias a las diversas versiones de las músicas de la tradición laudista o vihuelista o a la interacción del género madrigalesco.

Posteriormente, las alusiones a temas ajenos, acaban por dar una forma tan característica y que ha dado juego durante varios siglos con las *Variaciones sobre un tema de...* que llegan prácticamente hasta nuestros días. Y el auge y predominio de la orquesta lleva hasta la orquestación de piezas ajenas, o propias, que nacieron para otros ámbitos, el del piano por ejemplo, aunque también se recorre profusamente el camino contrario de la reducción pianística de obras orquestales o números de las mismas. La práctica fue universal y pareció siempre legítima y durante siglos nadie cuestionó su moralidad. Pero desde el siglo XIX, empezó a intentar deslindarse la borrosa frontera entre la práctica legítima de la glosa y el plagio, puesto que las nuevas leyes de protección al autor hacían dudosa esta costumbre tan arraigada durante siglos y ahora relanzada, aunque sea de otra forma, sin duda menos inocente, con las prácticas intertextuales.¹⁶⁰

En el caso de mi contexto musical particular, tendría que agregar a este cuadro el uso de la cita/glosa/paráfrasis que se da en el jazz y en las músicas tradicionales y “populares” latinoamericanas. Y, por otro lado, mi marcado interés por las variaciones que viene de mi temprana experiencia con la música renacentista española (que también tiene sus resonancias en ciertas músicas mestizas latinoamericanas). Al respecto, el siguiente comentario de Julián Orbón, siempre me llamó poderosamente la atención:

En las páginas que me dedica en *La música en Cuba*, Alejo Carpentier cita este comentario que le hice en relación con la ausencia de la gran forma sinfónica, concretamente de la sinfonía en la música española:

“El músico que logre ser un Brahms español con un idioma que responda a nuestra sensibilidad de hoy, habrá dado en la clave del problema. El neoclasicismo suele ser un refugio para evitar la riesgosa pero necesaria aventura del lirismo.”

¹⁶⁰ Marco, Tomás, *Pensamiento musical y siglo XX*. Madrid: Fundación Autor, 2002, pp. 452-453.

(...) la conversación aludida debió ocurrir en 1944. Y ciertamente en esos años, muchos de los que empezábamos entonces nuestro quehacer creador (...) nos empeñamos en un rechazo de la expansión que la forma sinfónica adquirió en la segunda mitad del siglo XIX, de Brahms a Mahler.

Pero pronto empecé a preguntarme si en la naturaleza de ese rechazo no habría algo más que la sumisión a un estilo... (...) Ese algo más ¿no podría ser que se tratara de una expresión ajena a nuestro específico ser creador?

La persona creadora es una síntesis de lo colectivo y lo individual, de historia e intimidad, aun de espacio en torno, el “fondo” que decía Juan Ramón Jiménez, el fondo que trae “la cosa o el hombre en su ser y estar verdaderos”. Quizás entonces en ese fondo nuestro no se daban las condiciones que hicieran posible la concepción de la forma sonata y su manifestación sinfónica. Para llegar a esta conclusión habría que comenzar indagando qué forma musical pertenece, con más evidente legitimidad, a nuestra realidad histórica. La respuesta no es difícil: en el siglo XVI (...) España genera la variación instrumental. Cierto que se encuentran ejemplos anteriores, (...) pero se trata de aproximaciones rudimentarias; las primeras variaciones que hacen uso de las técnicas que constituyen la esencia misma de la forma aparecen en el *Delfín de música* para vihuela de Luis de Narváez (1538). (...)

En lo que se refiere a la variación tipo *basso ostinato* encontramos ya un germen de *passacaglia* en el *Tratado de glosas* de Diego Ortiz (1553).

La variación es pues la forma que emerge naturalmente de nuestro pasado musical. (...)

Para nuestro propósito basta observar que de los diversos recursos empleados en el arte de variar un tema, el que consiste en la ornamentación constituye la base del concepto de variación en los maestros españoles del siglo XVI. (...)

Si en la base de la variación encontramos el ornamento, en el centro de la forma sonata –en la sección de desarrollo– el elemento principal es el motivo. La división de un tema en motivos y la intuición de las posibilidades constructivas de esa fragmentación, supone una situación del pensar musical distinta a la que estudiamos en la variación ornamental. Se trata de una actitud dialéctica, de una lógica del devenir, en cierta manera de un “sistema”; por eso la forma sonata y su expresión sinfónica alcanza la plenitud en el pensamiento musical de los grandes maestros alemanes. Podemos llegar de manera muy general, desde luego, a esta conclusión: *la ornamentación ilumina* un tema; el trabajo motivico lo *razona*, y es esta razón, vertida en impulso creador, la que otorga esa posibilidad incesante al motivo como generador de un orden temporal que observamos en los grandes desarrollos sinfónicos... (...)

Nos hallamos entonces ante esta situación: de las dos actitudes ante un tema que estamos señalando, la primera parece dársenos con cierta naturalidad; la segunda hay que asumirla a través del conocimiento... (...)

Este parece ser el obstáculo que se oponía al logro de la forma sinfónica en el ámbito hispanoamericano (...)¹⁶¹

¹⁶¹ Orbón, Julián, “Las sinfonías de Carlos Chávez” en Pauta, No. 21. México: Enero 1987, pp. 63-64.

Mi uso de la intertextualidad coincide mucho con esta idea de “iluminar” un material musical.¹⁶² Y mi referente principal, más que las diversas experiencias posmodernas,¹⁶³ ha sido, curiosamente, Juan Sebastián Bach, en particular, sus corales y preludios corales.

En estos géneros se parte de una música –una melodía– ya existente que no pertenece al compositor pero que es ampliamente conocida en el contexto para el cual compone. Las armonizaciones que hizo Bach de melodías corales no son simples ejercicios armónicos, sino verdaderas *recreaciones*, en donde la melodía (y su texto) cobran un nuevo sentido y profundidad. Hay una reinterpretación, que va desde pasajes de ilustración musical más literal¹⁶⁴ (por ejemplo, una escala descendente para la “caída” de Adán), hasta una especie de “subtexto” musical que *comenta* el texto principal (como una glosa literaria).

En los preludios corales, este principio se desarrolla con mayor complejidad. La melodía del coral sigue presente (es básicamente un *cantus firmus*), pero está envuelta en una textura de una cierta densidad polifónica que permite no sólo cumplir con una función litúrgica (introducir la melodía que luego será cantada como coral), sino generar una *recontextualización* musical que, nuevamente, permite *ilustrar*, *comentar* o, para usar el término que utiliza Orbón, *iluminar*. Lo importante, en ambos casos, no es la melodía en sí, sino el tratamiento de ésta; el contexto sonoro en donde se ubica y desde el cual

¹⁶² Ya sea que se trate de “tema”, como dice Orbón, en su sentido más tradicional, o un material temático en sentido más amplio.

¹⁶³ Algunos analistas plantean que un precursor importante del uso posmoderno de la intertextualidad (las músicas sobre músicas) es la *Sinfonía* de Luciano Berio, en particular el tercer movimiento, basado en el tercer movimiento de la *Segunda Sinfonía* de Mahler, entre otras obras citadas. Para mí, en este terreno, tuvo mucho más influencia las diversas obras de Berio basadas en materiales folclóricos.

¹⁶⁴ Lo que suele llamarse “madrigalismos” por su uso profuso en los compositores de este género, aunque su origen es mucho más antiguo.

surge un nuevo contenido: un proceso metafórico que trasciende el aspecto puramente referencial.

Dije que lo importante no es la melodía. No obstante, sin la melodía este proceso metafórico no existiría. Desde mi óptica, el problema surge cuando el elemento referencial (melodía, ritmo, timbre, etc.) se utiliza *sin* una transformación metafórica o, para decirlo de otra manera, sin una apropiación personal que abre la posibilidad de nuevos potenciales sentidos.¹⁶⁵ Así, la metáfora es algo dinámico y, en muchos sentidos, “abierto”. Requiere, para su eficacia expresiva, de un *proceso de abstracción*. La cita “a secas” es solamente una representación, generalmente degradada: *una mala imitación*. Es una de las problemáticas del llamado “nacionalismo de tarjeta postal” latinoamericano, y la razón por la cual se sigue discutiendo hasta la saciedad la utilización o no, por parte de sus compositores (y otros posteriores), de citas provenientes de las música “popular”.

El asunto me parece más complejo. Lo importante no es la cita como tal, sino la utilización que se hace de ella. Y, en mi caso particular, la cita es, en muchas ocasiones, un *requisito* para el tratamiento metafórico. Una simple *analogía* “abstracta” no posibilitaría necesariamente la misma construcción de sentido musical, porque el proceso de abstracción implicado en la metáfora no existe como una “esencia” autónoma, sino como algo que surge del *encuentro* entre elementos conocidos y codificados por el perceptor, si no con un sentido específico (a partir, por ejemplo, de un conocimiento profundo de las culturas musicales de los elementos citados), sí con uno que se puede derivar contextualmente del discurso musical que sería una suerte de “especificidad reinventada”.

¹⁶⁵ Creo que si bien todo este fenómeno tiene una dimensión “colectiva” innegable, un encuentro entre músicas y músicos, es muy importante la apropiación personal, porque es ahí en donde se ubica el sentido particular del proceso metafórico, que responde a una sensibilidad también particular.

Es en relación a estas estrategias expresivas que me ha resultado útil el preludio coral, y es algo que se puede percibir en relación a prácticamente todas las obras abordadas en este capítulo y las que se analizarán en el tercer capítulo. El uso de este *principio de tratamiento* de elementos referenciales puede ser bastante simple (como la pieza para piano en que baso mi cuarteto *Lotería, variaciones migrantes*,¹⁶⁶ o la pieza *Aláala* para guitarra), o más compleja (como el tercer movimiento de *Bajo Sombras* o *Sweet Tijuana*).¹⁶⁷

Y este manejo intertextual, a partir de la lógica del preludio coral, es posiblemente una de las características identitarias más importantes de mi obra. Se expresa no sólo con mi manera de trabajar con las citas provenientes de la música “popular” (ya sea de manera expresa, *inventando* la “cita” o creando resonancias lejanas de los elementos referenciales utilizados), sino con mi manera de concebir la inserción y la relación con mi entorno sonoro/musical en general, incluyendo mis diversas influencias que provienen de músicas y compositores cercanos y lejanos, tanto “clásicos” como “populares”.

A nivel de la obra musical, de la experiencia sonora, se trata de una postura estética, pero como artista/persona se trata de una postura político/ideológica y ética. Y es en la conformación particular de mi oficio compositivo en donde estas dos dimensiones encuentran su articulación como quehacer creativo.

¹⁶⁶ Véase el análisis de esta pieza en el tercer capítulo de este trabajo.

¹⁶⁷ Véase los abordajes de estas piezas en los apartados anteriores de este segundo capítulo.

Capítulo III Análisis de cuatro obras

Los análisis de este capítulo permiten enfocar y relacionar, de manera específica, a nivel de la obra, que se aborda íntegramente, los elementos expuestos en los capítulos anteriores. Se analizan cuatro piezas compuestas entre el 2010 y el 2012 que representan 3 diferentes ámbitos instrumentales:

- la música de cámara: *Lotería (variaciones migrantes)* para cuarteto de cuerdas, y *Axolotl* para piano, violín, violoncello, flauta, oboe y clarinete/clarinete bajo;
- la música electroacústica: *Oché II (in memoriam JH)* para guitarra eléctrica y “cinta”;
- el trabajo con instrumentos nativos andinos: *Rítmicas Paceñas (tejidos rebeldes III)*.

Los enfoques analíticos, en parte, responden a la naturaleza específica de cada obra, pero también se retoman los elementos que caracterizan la construcción particular de mi oficio compositivo, reflejados en el segundo capítulo, que muestran una cierta continuidad entre las obras, una *identidad compositiva* o, tal vez, la existencia de una poética, entendida como una lógica de realización/creación. Por otro lado, se busca abordar algunos aspectos importantes del *proceso* compositivo, en donde se pone énfasis en los distintos niveles de construcción/transformación metafórica que develan la naturaleza particular de ese tránsito entre el impulso creador y la obra como realidad sonora/musical.

1. *Lotería (variaciones migrantes)*, cuarteto de cuerdas No. 7

1.1. Génesis de la obra

Esta obra cobró vida a través de un proceso largo que tuvo varias fases:

1. a principios de los años 80 del siglo pasado escuché y me impactó una grabación de campo de un canto de cuna, *Gazi si nana*, cantado *a capella* por una mujer zapoteca;
2. muchos años después, en el 2005, compuse una obra corta para piano sobre este mismo canto (una suerte de preludio coral muy simple);
3. en el 2010 empecé a concebir un cuarteto de cuerdas que utilizaría la pieza para piano como punto de partida para desarrollar un planteamiento, un tanto particular, de tema con variaciones.

A lo largo de este proceso surgieron una serie de metáforas interrelacionadas que se cristalizaron en el cuarteto y que fueron la génesis de la forma musical y las decisiones técnico/expresivas.

En primer lugar estaba la pieza para piano. En ésta, el tratamiento musical de la melodía buscaba expresar el tránsito entre estar despierto y dormido (se trata, a fin de cuentas, de un canto de cuna), y también generar la sensación de estar escuchándola como un recuerdo más o menos lejano, como una resonancia. No se trataba de *representar* la melodía (o a la mujer que la canta) como objeto, sino *evocarla* o *recordarla* como algo filtrado por la memoria, en donde se vuelve sujeto al cargarse de una emocionalidad subjetiva: la mía y, por extensión, la de los demás receptores (ejecutante, público).

Gazi si nana	Que duerma la nana
gazi si tata	que duerma el tata
cuana un mediu	robaremos un medio
chu zinu pan dxiapa	para comprar pan duro

a mi sobrino Ryan Alejandro

2. Gazi si nana

♩ = 66
delicato, rubando rit. a tempo rit. a tempo

Piano
más o menos p sempre
And. sempre

rit. meno movendo --- a tempo rit.

a tempo molto rit. --- 8va-

dejar el pedal hasta desaparecer el sonido completamente

Ejemplo 38: Cardona, *Tlanéhuatl, cuaderno primero*, 2. Gazi si nana, partitura completa.

La morfología de este canto, absolutamente simple y fácil de recordar, le da un carácter óptimo para ser *cantus firmus*.¹⁷⁰ Las variaciones las imaginaba como una serie

¹⁷⁰ La melodía está formada por una subida de cuarta y el paulatino descenso de una sexta: *sol-do-mi* en mi transcripción. El descenso se hace con cuatro subfrases que tienen el mismo contorno: un salto (primero de cuarta y luego de tercera) seguido por una bajada de segunda (dos veces mayor y dos, menor).

de *recontextualizaciones* del tema: diferentes ambientes o situaciones *por donde pasa el tema*.

Este proceso de gestación de la obra llevó a otra metáfora para estructurar la narrativa musical: la lotería mexicana. Ésta, que se “grita” como un *bingo*, se basa en una serie de cartones y tarjetas con imágenes, objetos o personajes emblemáticos: el catrín, el diablito, el gallo, el nopal, el valiente, etc. Así, el tema y sus variaciones simbolizan una serie de momentos “gritados” interiormente: el recuerdo de la vida como una lotería imaginaria, un tránsito de azares.¹⁷¹ Surgió así el orden general de la obra:

Primer parte (recuerdos lejanos)

- La niña (T)
- Los danzantes (V1)
- Los pájaros (V2)
- El ensueño (V3)
- La huida (V4)

Segunda parte (recuerdos cercanos)

- La fichera (V5)
- La maquila (V6)
- La tristeza (V7)
- El ultraje (V8)
- El desierto (V9)
- La muerte (recuerdo póstumo) (V10)

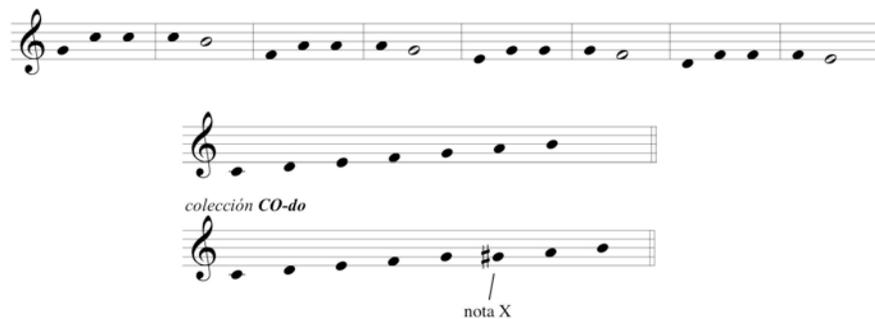
Para sostener las metáforas de la memoria y del tránsito, la obra no se estructura formalmente como una sucesión de movimientos (o secciones), sino que se busca mantener niveles de continuidad en al menos dos niveles: un desdibujamiento de las

¹⁷¹ La idea del azar aquí no tiene que ver con un procedimiento compositivo, sino con un “contenido dramático”.

fronteras entre un “recuerdo” y otro (entre el tema y sus variaciones), y un planteamiento moduladorio y temático que funciona simultáneamente como proceso circular y como tránsito permanente. Únicamente hay una articulación fuerte a la mitad de la obra, que representa un rompimiento entre “el origen” y la migración que lleva al “exilio”.

1.2. Sonoridad, organización armónica y estructuración formal

El punto de partida fue la misma colección de clases de alturas –*CO-do* en adelante¹⁷² utilizada en la pieza para piano, que consiste en las notas del canto más una nota “ajena”, que llamaré la nota X, que es, simultáneamente, desde una óptica tonal/funcional, la sensible de la relativa menor y/o un sexto grado del modo menor de la tonalidad):



Ejemplo 39: relación de la melodía de *Gazi si nana* y la colección utilizada en el *Lotería, variaciones migrantes*.

Luego, en las variaciones, se utilizan dos tipos de permutaciones de la colección original: transposiciones a la quinta en dirección dominante, e inversiones de estas transposiciones a partir de la cuarta variación. En las dos últimas variaciones se modifica está lógica, pasando al lado subdominante de *CO-do*.

¹⁷² CO se refiere a Colección Original.

La identificación de “centros tonales” es descriptiva, no funcional. En la obra se oyen como un trasfondo, fundamentalmente a partir de los elementos referenciales de carácter diatónico/céntrico relacionados con el *cantus firmus*. La sonoridad general es básicamente atonal. *T-sol* o *T-re*,¹⁷³ etc. son transposiciones de la colección original. La nota indicada se refiere a la tónica del canto.

PRIMERA PARTE: RECUERDOS LEJANOS
LA NIÑA (TEMA)

CO-do X

LOS DANZANTES (VARIACION 1)

T-sol X

T-re X

LOS PAJAROS (VARIACION 2)

T-la X

EL ENSUEÑO (VARIACION 3)

T-mi X

LA HUIDA (VARIACION 4)

T-mi X

T-mi, inversión = CO-do X

¹⁷³ La utilización de esta forma particular de describir las transposiciones de la colección original (CO-do) es porque facilita entender, cuando es pertinente, cómo el componente de la escala mayor y su eje céntrico (tónica) se expresa referencialmente a lo largo de la obra.

SEGUNDA PARTE: RECUERDOS CERCANOS

LA FICHERA (VARIACION 5)

T-si
T-si, inversión = T-sol

LA MAQUILA (VARIACION 6)

T-fa#
T-fa#, inversión = T-re

LA TRISTEZA (VARIACION 7)

T-do#
T-do#, inversión = T-la

EL ULTRAJE (VARIACION 8)

T-la♭
T-la♭, inversión = T-mi

EL DESIERTO (VARIACION 9)

T-fa
T-fa, inversión = T-re♭

LA MUERTE (RECUERDO POSTUMO) (VARIACION 10)

T-si♭
T-si♭, inversión = T-fa#

Ejemplo 40: Esquema modulante en *Lotería*, variaciones migrantes.

El movimiento inicial (del tema hasta la tercera variación: lo que conduce a *La huida*, el punto de quiebre narrativo y emocional de la obra), va desde *CO-do* a *T-mi* (*CO-do/T-sol/T-re/T-la/T-mi*).

Esta primera serie de transposiciones fue el resultado de un proceso de experimentación, pero a la larga cobró un significado importante para la estructuración de la obra en su conjunto. En primer lugar, representa en el plano armónico-modal

(movimiento por círculo de quintas) el mismo tránsito que tiene el tema en el plano melódico: un movimiento de *do* a *mi*. En segundo lugar, al generar la inversión de ***T-mi***, se producen las clases de alturas de ***CO-do*** en otro orden. Luego al seguir el proceso de transposición por quintas a partir de ***T-mi/CO-do***, se produce un doble proceso moduladorio: uno que continúa el movimiento por quintas (***T-si/T-fa#/T-do#***, etc.) y otro, a nivel de las inversiones, que es la reexposición de las colecciones ya utilizadas (***T-sol/T-re/T-la***, etc.). Al llegar a la variación *El desierto*, que precede a *La muerte*, este ciclo se rompe, y se pasa al lado subdominante de ***CO-do***, y utilizo las colecciones ***T-fa/T-re bemol***.

La muerte, última variación y *coda* de la obra, utiliza las colecciones ***T-si bemol/T-fa#***, un paso más hacia el lado subdominante de ***CO-do***. Dio la casualidad que estas dos colecciones no contienen la nota *mi*. Esto es significativo (algo para aprovechar), dado que *mi* es la nota que resuelve melódicamente el canto original, y tiene una gran importancia en la primera parte de la pieza. Esta casualidad produjo, como veremos, decisiones respecto a la utilización de *mi* en las últimas variaciones.

Por otro lado, entre la primera y la segunda parte de la obra establezco una serie de “simetrías asimétricas”. Éstas no pretenden únicamente generar un sentido de equilibrio, tal vez formalmente válido, sino resaltar un conflicto dramático al interior de los “recuerdos”, esta “lotería vivencial”. En el siguiente esquema podemos ver estas simetrías en relación a la estructura general y el carácter del tema y cada variación.

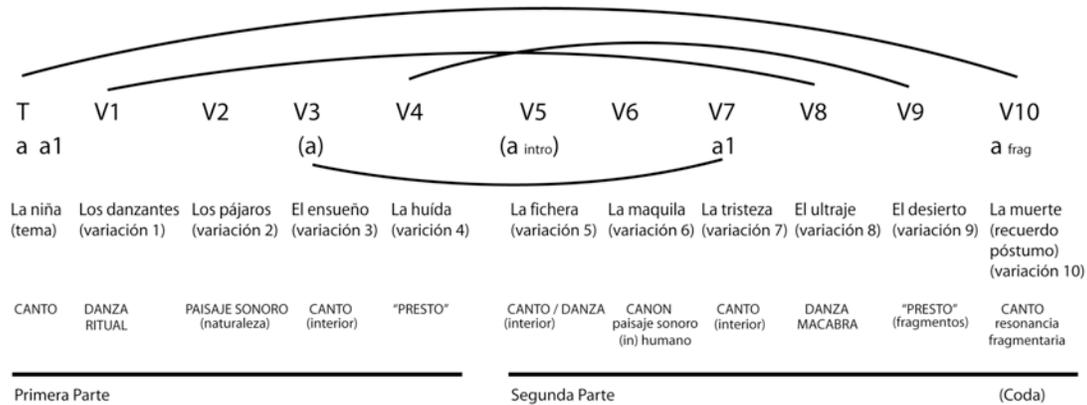


Gráfico 5: *Lotería, variaciones migrantes*, estructura general, carácter de las variaciones y elementos cíclicos.

El tema, *La niña*, en su tratamiento inicial (dos presentaciones del *cantus firmus*: **a** y **a1**) reaparece con variaciones y con un diseño simétrico a lo largo del cuarteto, a manera de *ritornello*, lo que constituye otro elemento de carácter cíclico:

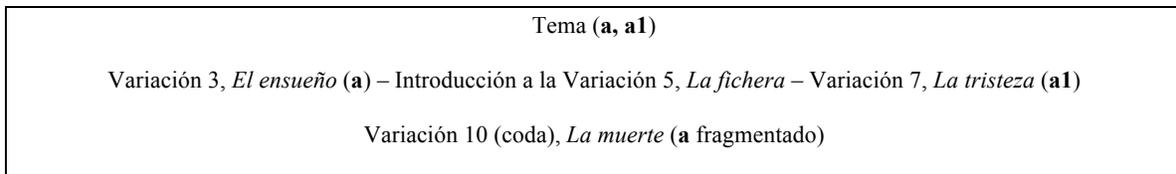


Gráfico 6: Simetría en el manejo temático, *Lotería, variaciones migrantes*.

Pero hay un tratamiento tímbrico y tesitural diferente en cada reaparición: en V3 el tema y su contexto sonoro se convierten en armónicos en registro agudo; en V5 el tema, fragmentado, se mantiene con una tesitura medio-aguda, pero sin armónicos (excepto la nota *re* en el vlc., presagio del final de la obra); en V7, se pasa a una tesitura grave (y con un tempo mucho más lento y el canto en el bajo), y en la muerte, V10, se regresa a la tesitura original, y se retoman los armónicos.

Asimismo, el ostinato inicial de *Los danzantes* (V2) es retomado en *El ultraje* (V8) y fragmentos de *La huida* (V4) se encuentran en *El desierto* (V9).

Estas reapariciones, como ya mencioné, no son meramente un recurso formal. La

reiteración total o parcial de material no es en sí significativa. En este caso, se carga de significación por su función expresiva contextual, producto de una transformación en el carácter de los materiales temáticos a la hora de su reaparición.

El *ostinato* de *Los danzantes* (V1) forma parte de una especie de danza ritual, de gran dinamismo, en mucho debido a las yuxtaposiciones de bloques de material con claros contrastes texturales y de sonoridad, en donde el *ostinato* inicial se transforma constantemente. El regreso de este *ostinato* en *El ultraje* (V8) tiene un carácter totalmente diferente: ahora es completamente estático. (También el otro material que se usa en esta variación –el que toca el vlc.– es francamente reiterativo y debe tocarse, como indica la partitura, “con una cabrona necesidad”.) Uno puede reconocer el origen del *ostinato*, pero en este caso, la reiteración produce un contraste dramático, porque el carácter (el contexto) es radicalmente diferente. La danza ritual se ha convertido en una danza macabra.

El paralelismo entre el material de los compases 221-228 y 231-234 de *La huida* (V4) y sus reapariciones fragmentadas en los compases 577-592 de *El desierto* (V9), igualmente representa una reinterpretación. Este material en V4, que es una filigrana *quasi* canónica construida a partir de subfrases del *cantus firmus*, parece ser, como metáfora sonora, una búsqueda desesperada de sentido ante un quiebre en la vida (la migración forzada). Sin embargo, su reaparición, ante la muerte (otro punto de quiebre), se oye como algo que se lleva el viento; algo en que ya no hay una voluntad, únicamente resignación. De nuevo, el contraste dramático es resaltado por el hecho de que lo mismo (a nivel de identidad temática) tiene un contexto y un tratamiento diferentes.

Otro factor importante es el papel de las notas o las sonoridades pedales (bordones) a lo largo de la pieza. En general, encontramos dos tipos de material: melódico/polifónico y sonoridades o notas estáticas (con diferentes grados de agitación rítmica). El balance en el uso de estos dos tipos de material es estratégico en la creación del contorno dramático.

En la primera parte, los elementos estáticos tienen dos utilidades:

- Para generar continuidad, al conectar el tema y las variaciones que siguen. En este caso, la metáfora sonora de nuevo remite a la memoria, que no funciona compartimentadamente, sino como un flujo de pensamientos o, más bien, como una cadena de evocaciones. Estas notas estáticas son, entonces, transiciones (eslabones de una cadena).
- Para destacar la energía y la organización rítmicas (V1) o texturales (V2). El destaque se produce porque la sonoridad general y la disposición tesitural de las partes es prácticamente estática.

La huida es una combinación particular de lo estático y lo melódico/polifónico, una especie de síntesis (también lo es, hasta ese momento, a nivel del uso de las colecciones).

Pero, en general, se podría decir que en la primera parte del cuarteto lo estático se ubica en un contexto de mucho dinamismo o es de carácter transicional. En la segunda parte, lo estático empieza a dominar. Pierde paulatinamente su contexto dinámico y se vuelve asfixiante y represivo. Incluso los elementos polifónicos (la escritura canónica en *La Maquila*, V6) y polirrítmicos (*La Fichera*, V5) se manifiestan como reiteraciones mecánicas, también represivas. El final de la obra es, ya no una síntesis sino una

superposición de una sonoridad estática y fragmentos del canto original (en *do*) que ya no tiene la posibilidad de llegar a una resolución (la ausencia del *mi*, ya señalada).

Así, entonces, estos elementos de estructuración formal son de gran importancia en el desarrollo de las metáforas propuestas y en la articulación de un contorno dramático de largo alcance.

1.3. Estrategia armónica, polifonía y metáfora

El uso específico de la colección original y sus permutaciones en cada variación es fundamental, porque la colección en sí misma no tiene un significado excepto, posiblemente, respecto a un nivel general de consistencia en la sonoridad de la obra. Y aun así, la combinación de las colecciones transpuestas y sus inversiones, que se utilizan en más de la mitad de la obra (a partir de *La huida*), consiste en 11 clases de alturas del total cromático. Dada la carga de información sonora (interválica) que esto representa, no se produce inevitablemente una consistencia en la sonoridad.

En el caso del cuarteto que analizamos, la colección se deriva, como ya se mencionó, de las clases de alturas del canto de cuna (una escala de *do* mayor en mi transcripción) más una nota (*sol#*), que produce una coloración particular con respecto a *do* mayor. La colección permite acceso al canto como elemento referencial (fundamental en esta obra) y, a la vez, a una serie de posibilidades armónico/polifónicas generadas orgánicamente desde la anatomía interválica de la colección.

Sin embargo, la organicidad expresiva y la coherencia sonora no sólo tiene que ver con la colección como tal, sino con la jerarquización de ciertos elementos que serán tratados sistemáticamente a lo largo de la obra:

- El contorno melódico del canto. Es particularmente importante el primer gesto melódico: subida de cuarta y bajada de segunda menor [0,4,5]. También es importante, gestualmente, el contorno general de las subfrases del canto: subida por salto y bajada por grado conjunto.
- Sonoridades de quintas (que se relacionan con los movimientos modulatorios por quintas y también con ciertas sonoridades armónicas que se reiteran a lo largo de la obra en donde domina este intervalo, sobre todo aprovechando las cuerdas al aire de los instrumentos de arco).
- Sonoridades basadas en [0,1,4], que se introducen con la aparición de la nota X: por ejemplo, mi-fa-sol# y do-si-sol# del compás 3.

Se trata, entonces, de *identidades interválicas* (y gestuales o de contorno), que se expresan melódica, polifónica y armónicamente a lo largo de la obra. Este proceso de jerarquización sonora permite construir una consistencia en el lenguaje y más específicamente en la sonoridad general, aun en el marco del casi total cromático.

Partiendo de estos elementos generales, el abordaje específico del uso de las colecciones en el cuarteto enfatizará dos aspectos: la configuración del material en cada parte de la obra y las conexiones y relaciones más estructurales.

El tema, *La niña*, consiste, como ya se dijo, en dos presentaciones del canto *Gazi si nana* en do mayor (**a1** y **a2**). Se establece así el *cantus firmus* que se utilizará a lo largo de la obra.

Aparte de los ya mencionados elementos interválicos que se destacan en los primeros compases de **a1**, es importante señalar la entrada del vlc., cuya melodía, hasta el

c. 7, es una inversión del canto principal comenzando sobre *la*. (Esta inversión introduce una permutación que tendrá importancia a lo largo del cuarteto, especialmente en relación a las inversiones de las colecciones transpuestas.) La melodía principal no tiene un claro sentido rítmico hasta el c. 7., como si se estuviera “recuperando” un antiguo recuerdo.

En **a2**, el canto pasa a la viola, ahora sí con mayor claridad rítmica, mientras el vln. 1 toca un contracanto. El vln. 2, a partir del c. 9, toca una serie de escalas descendentes, cuyas notas de inicio van ascendiendo, también por escala, de *si* a *mi*. Estas escalas ponen en relieve, por un lado, las notas diatónicas del canto (y de **CO-do**) y, por otro, el movimiento entre *do* y *mi*, tan importante en la obra:



Ejemplo 41: Cardona, *Lotería, variaciones migrantes*, segundo violín, cc. 9-17

Al final de **a2**, aparece la nota *mi bemol*. Y se produce una sonoridad basada en [0,1,4].

The image shows a musical score for four instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The score is marked with a box containing the number '15' in the top left. Above the staves, the tempo marking 'molto rit.' is indicated with a dashed line, and the word 'lunga' appears above the final notes of each staff. Dynamics are marked as 'ppp' (pianissimo) and 'mf' (mezzo-forte) with hairpins. The Vln. I staff features a melodic line with many slurs and ties. The Vln. II staff has a similar melodic line. The Vla. staff plays a more rhythmic, chordal accompaniment. The Vc. staff provides a bass line with long notes and ties. The overall texture is dense and expressive.

Ejemplo 42: Cardona, *Lotería, variaciones migrantes*, cc. 15-20.

Pero más significativamente, se debilita la resolución tonal y modal de la melodía en la viola (*mi*). *Mi bemol* no sólo es disonante respecto a *mi*, sino que introduce una alteración modal del *do* mayor del canto (cosa que es destacada por el descenso de *sol* a *mi bemol* en el vln. 1 y la presencia del *sol#* anterior, también una alteración modal). O sea, hay dos resoluciones modales superpuestas. Además, es una nota ajena a la colección inicial y funciona como transición hacia la primera variación, que utiliza *T-sol* (en la cual *mi bemol* es la nota X).¹⁷⁴

En *Los danzantes*, la primera variación, entre los compases 21 y 54 se yuxtaponen dos transposiciones: *T-sol* y *T-re*, cada una con un material propio (que llamaremos **V1a** y **V1b**). **V1a** es una especie de ensamble polirrítmico a cuatro voces (articulado por el *ostinato* del vln. 2) cuyos componentes se derivan directamente de la interválica de las subfrases del canto original, junto con la nota X (en la vla.). **V1b**, en cambio, mantiene

¹⁷⁴ En realidad, el *mi bemol* viene de la pieza para piano. Allí, esta nota representa el paso final en el tránsito hacia el sueño, con una clase de altura que no se ha utilizado nunca y que “niega”, como lo hace en el cuarteto, el modo (mayor) de la tonada.

un carácter de coordinación rítmica entre las voces (de mayor peso vertical a la hora de articular los acentos métricos irregulares). La relación de tritono (*do-fa#*) entre las voces más graves de **V1a** y **V1b** será importante al final de la variación:¹⁷⁵

The image shows a musical score for Example 43. It consists of three staves. The top staff is a vocal line with notes labeled 'T-sol', 'X', 'T-re', 'NN', and 'NN'. The middle staff is labeled 'Transposición del canto (sol)' and shows a transposed vocal line with dashed lines connecting it to the notes in the top staff. The bottom staff is an instrumental accompaniment with two systems of staves (treble and bass clefs). A small inset at the bottom shows a 'Deformación de la primera subfrase del canto (transición)' with a treble clef staff.

Ejemplo 43.

En el c. 55 surge un nuevo elemento, **V1c**, que utiliza las dos colecciones (*T-sol* y *T-re*) juntas. El material no sólo es una síntesis a nivel de las clases de alturas, sino también entre el material de **V1a** y **V1b**, que ahora acompaña una melodía aguda (vln. 1).

The image shows a musical score for Example 44. It consists of two systems of staves. The first system has a bass clef staff labeled 'vlc.' and a treble clef staff labeled 'vln. 1' and 'vln. 2'. The second system has a bass clef staff labeled 'vln. 1' and a treble clef staff labeled 'vln. 2'. Dashed lines connect notes between the two systems, indicating a synthesis of material.

Ejemplo 44.

¹⁷⁵ El uso del tritono también tiene su origen en el que aparece entre las primeras dos subfrases del canto (*si-fa* en *CO-do*).

Es importante destacar la disonancia de *mi-mi bemol* (entre los violines y el pedal del vlc.). Entre los compases 55 y 85 hay yuxtaposiciones de **V1c** y **V1b**.

En la anacrusa al c. 86 surge un cuarto material, también de síntesis (**V1d**), que es un tratamiento *quasi* canónico de las subfrases del canto en las dos transposiciones:

The image displays a musical score for Example 45, illustrating a quasi-canonical treatment of vocal phrases. At the top, a single staff shows the original vocal phrases labeled 'a', 'b', 'c', 'd', 'a1', 'b1', 'c1', and 'd1'. Below this, four staves represent the instruments: Violin 1 (vln. 1), Violin 2 (vln. 2), Viola (vla.), and Violoncello (vlc.). Each instrument staff shows how these phrases are transposed and distributed. For instance, Violin 1 plays phrases 'a', 'c', and 'a1'; Violin 2 plays 'a1', 'c1', and 'b1...'; Viola plays 'b' and 'd'; and Violoncello plays 'b1' and 'd1'. Dashed lines in the Viola and Violoncello staves indicate a melodic connection between the two phrases they play.

Tratamiento *quasi* canónico de las subfrases del canto:

Ejemplo 45.

La variación en su conjunto se arma a partir de yuxtaposiciones de estos cuatro tipos de material.

La coda (cc. 146-156) es una disolución repentina de toda la energía rítmica de la variación. Reaparecen los tritonos (vla. y vlc.), ahora como *ostinato*, que son expresiones de la dominante de los polos tonales de *sol* y *re*. Estas dos notas suenan simultáneamente en los violines, junto con *re#* (*mi bemol*), la nota X:

dominante (sol)
tritono

dominante (re)
tritono

sol

re

X
(fa#)

quintas: do - sol - re
quintas: fa# - do#

Ejemplo 46.

La variación 1 remata (súbitamente fortísimo) en el comienzo de *Los pájaros*, la segunda variación. La nota del remate es *fa*, la nota X de *T-la*, que se utiliza en esta variación:

T-la

vln. 1
(deformación
subfrase del canto)

vln.2 y vla.

vlc. y vln. 2

Ejemplo 47.

Los pájaros tiene un carácter rapsódico, con cantos de aves estilizados en los violines y la vla. Durante la mayor parte de la variación la sonoridad es estática, con un pedal de *re-la* en el vlc.. (La sonoridad inicial en el movimiento es una tríada de *re* menor.)

Es importante señalar cómo el momento climático (c.168), en donde el vlc. toca la primera subfrase del canto en *la*, y luego la transición hacia la siguiente variación (*mi-si* en el vln. 1) evidencian un movimiento por quintas desde el *re* de comienzo hasta *mi*:



Ejemplo 48.

La tercera variación, *El ensueño*, es en esencia una nueva presentación transpuesta de **a1** del tema. Cambia de color y textura (armónicos) y de tesitura (aguda). El canto está muy desdibujado melódica y rítmicamente. Se podría decir que oímos aquí una resonancia de la resonancia del canto de cuna original. Se utiliza *T-mi*. La nota X es *do*, que funciona de transición entre ésta y la siguiente variación, que precisamente se basa en la combinación de *T-mi* y su inversión (*CO-do*).

La huida, la cuarta variación, que cierra la primera parte del cuarteto y deja la “puerta abierta” para la segunda, tiene una estructura ternaria (A-B-A1) seguida de una parte final (una extensión de A1) basada en una combinación de elementos de A y B.

La parte A se estructura a partir de un “enfrentamiento” entre dos subcolecciones (**sc1** y **sc2**) derivadas del conjunto de clases de alturas contenidas en *T-mi* y *CO-do*. La primera es más diatónica (las notas de la escala de *la* menor melódica ascendente) y la segunda más cromática. Metafóricamente el primer material es “la huida” y el segundo (con su subida repentina hacia unos acordes violentamente reiterados con todas las notas de **sc2**), “la amenaza”:

The image displays a musical score for Example 49, featuring vocal lines and instrumental accompaniment. At the top, two vocal staves are shown, labeled "subcolección" and "subcolección 2". The first staff is marked "T-mi" and "T-mi, inversión = CO-do". Below these staves, a dashed line indicates "notas en común: si, do y sol#". The instrumental accompaniment includes a section for "violines" and "pizz. vla. y vlc." (pizzicato viola and cello), and two chordal sections labeled "acorde 'la amenaza'" and "acorde 'la huída'". The score is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature.

Ejemplo 49.

La parte B comienza con un acorde que parece responder al de “la amenaza”, con todas las clases de alturas de **sc1**. Lo que sigue es, de nuevo, un tratamiento *quasi* canónico de las subfrases del canto (el vln. 2 con la melodía en *mi*, y el vlc. con una inversión en *do*). Es importante señalar cómo la inversión del vlc. empieza sobre las mismas notas (y en la misma tesitura) que su entrada inicial en el c. 3 del tema. El vln. 1 hace unos gestos desesperados para luego duplicar el vln. 2 a la octava. La viola rellena la textura e introduce las notas X:

The image shows a musical score for Example 50. It consists of two systems of staves. The first system has two staves for vocal parts: the top staff is labeled 'canto: transposición a mi' and the bottom staff is labeled 'canto: en do (inversión)'. Both vocal staves have an 'X' below them, indicating a specific performance instruction. The second system has three staves for instrumental parts: the top staff is labeled 'vln. 2', the middle staff is labeled 'vln. 1', and the bottom staff is labeled 'vlc.'. The instrumental parts include various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

Ejemplo 50.

La sección central es interrumpida por unos acordes que conducen de vuelta al de “la amenaza”. La parte A1 surge, entonces, con el material de “la huida” tocada con mayor intensidad al unísono por las cuerdas superiores, con una versión del acorde de “la amenaza” en *pizz.* como acompañamiento en el vlc. El clímax de esta reexposición nos conduce de vuelta al tratamiento canónico de la parte B que queda de repente suspendida en el tiempo, como a la espera de algo. Ese algo resulta ser “la amenaza”, que vuelve implacable. La coda (a partir del c. 273) es un último intento para evadir “la amenaza” (nuevamente con material de la parte B) que, sin embargo, regresa para rematar la primera parte del cuarteto, los *Recuerdos lejanos*.

La segunda parte del cuarteto, los *Recuerdos cercanos*, consiste en 5 variaciones y una coda (*La muerte*). Pasamos del mundo del “origen” y su desestructuración (“la huida”) al mundo del “exilio”.

Como ya se dijo, las variaciones a partir del quinto utilizan la correspondiente transposición de la **CO-do** y su inversión (véase ejemplo 40).

La fichera, variación 5, empieza con una introducción (cc. 283-295) que es, a la vez, una evocación *muy* lejana del tema y una premonición del final del cuarteto (sobre todo por el pedal de *re* en el vlc. y el carácter no continuo del tema). Es importante notar la conexión directa entre el *do*#, nota superior del acorde de “la amenaza” que remata la variación anterior (y la primera parte del cuarteto), y el *re bemol* largo, en la misma tesitura, que sostiene el vln. 1 durante toda la introducción. Este mismo *re bemol* también nos conduce hacia la variación propiamente (a partir del c. 296). El movimiento de *re bemol* a *do*, que se da en el c. 299, es temático y derivado de la evocación del canto en la introducción (*la bemol-re bemol-do*):

The image shows a musical score for four instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The score is for measures 296-303. The tempo is marked '♩ = 130 con tumbao'. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 2/4. The score shows a complex texture with various dynamics (pp, mf, f) and articulations (pizz.). A circled 're' note in the first violin part is identified as a 're bemol' in the caption.

Ejemplo 51: Cardona, *Lotería, variaciones migrantes*, cc. 296-303. El *re* en el círculo es *re bemol* (viene ligado desde los compases anteriores).

La variación tiene una forma ternaria: A-B-A-coda. En la parte A se hace un doble canon entre la melodía (violines tocando con arco) y el *tumbao* (viola y vlc. tocando *pizz.*), la primera con las notas no comunes entre las colecciones *T-si* y su inversión *T-sol*, y el segundo con las comunes:

T-si



T-si, inversión = T-sol

Notas comunes entre las dos colecciones
(si y su inversión, sol)

Notas no comunes entre las dos colecciones
(si y su inversión, sol)

"tumbao" es un canon entre vlc. y vla. con las notas comunes

melodía principal es un canon entre los violines con las notas no comunes.



Ejemplo 52.

Este doble canon es interrumpido por unas “cumbias desquiciadas” (según lo indicado en la partitura), que se basan, alternadamente, en todas las clases de alturas de *T-si* o *T-sol*. Se evidencian así las dos colecciones que son combinadas en el doble canon. De nuevo es importante señalar, en relación a estos fragmentos de cumbia, el contraste en el *bajeo* entre la tríada de *do* mayor (que contiene *do* y *mi*) y la de *re#* mayor (enarmónicamente *mi* bemol).

Primera "cumbia desquiciada": *T-sol*

Segunda "cumbia desquiciada": *T-si*

Ejemplo 53.

Así, la parte A (cc. 296-331) es una yuxtaposición entre el doble canon y la cumbia. En el c. 332 comienza la parte B, una especie de *montuno* con un *tumbao* circular¹⁷⁶. El color de la melodía central (vla. y vln. 2) es *si* menor, pero las tres voces utilizan todas las notas de las dos colecciones. Hay interrupciones con acordes que parecen una versión exacerbada del *tumbao* de la parte A. El uso de las clases de alturas del *T-si* y *T-sol* es así:

¹⁷⁶ Parece, más bien, el *mambo* (*moña*) de un *montuno*.

The image shows a musical score for Example 54. It consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line. The middle staff is in bass clef and contains a more complex line with several bracketed sections labeled 'vlc.', 'vla. y vln. 2', and 'vln. 1'. The bottom staff is split into two parts: the left part is in bass clef and labeled 'vla. y vlc.', and the right part is in treble clef and labeled 'violines'. Dashed lines connect notes from the top staff to the various sections of the middle and bottom staves, illustrating the instrumentation and voice leading.

Ejemplo 54.

En el c. 362 regresa A, con yuxtaposiciones más urgentes. La variación termina con una coda que retoma brevemente el *montuno* (B). Los acordes del “*tumbao exacerbado*” rematan la variación y, simultáneamente, abren hacia la siguiente variación que mantiene el mismo *tempo*. (Aquí, la continuidad no es de sonido, sino de *tempo*.)

La sexta variación (*La maquila*) es básicamente la alternación entre un canon a la octava de estructura circular y dos acordes que se alternan violenta y mecánicamente, siempre fortísimo, sobre un mismo patrón rítmico. El canon, por su circularidad, es también mecánico. El paulatino estrechamiento de las entradas en cada aparición (cada 6 negras, cada 4 negras, cada dos negras, cada negra), un *stretto* en *accelerando*, avanza sin tregua. Cada sección canónica también representa un aumento en la intensidad: *p-mf-ff*. Al final, se vuelve repentinamente un murmullo de fondo (de nuevo, la metáfora de la memoria, de la evocación) para de ahí pasar a la próxima variación.

The image displays two systems of musical notation. Each system consists of a vocal line (top staff) and a bass line (bottom staff). The vocal line in the first system has notes marked with 'T-fa#' and 'T-re'. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs. The second system continues the melodic and rhythmic development of the piece.

Ejemplo 56.

Sin embargo, el carácter disjunto desdibuja (deshumaniza, si se quiere) la melodía original. Alternar las subfrases del canto no es nuevo (véase los tratamientos *quasi* canónicos en las variaciones 2 y 4), pero en la primera parte del cuarteto se mantiene intacto el contorno melódico original. Aquí se empieza a “corromper”.

Otro factor a tomar en cuenta es la relación entre esta melodía y el canon. Al principio las notas de la melodía coinciden rítmicamente con la misma nota en alguna de las voces del canon. Pero poco a poco melodía y canon pierden cualquier relación de identidad. En la segunda aparición ya son pocas las notas que coinciden con el canon. Esto, junto con la configuración disjunta del diseño melódico, produce una sensación de disgregación en relación a la identidad melódica originaria de *La niña*:

Violin I: *pizz.* *>*
mf

ff *>* *p*

402

Vln. I: *>*

Vln. II: *p*

Vla.: *p*

Vlc.

406

Vln. I: *>*

Vln. II

Vla.

Vlc.

414

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

418

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

Ejemplo 57: Cardona, *Lotería, variaciones migrantes*, cc. 401-419.

La siguiente variación, *La tristeza*, se introduce con una serie de gestos, también disgregados (y deformados), que se derivan de la primera y la última subfrase del canto:

8. LA TRISTEZA
♩ = 32

The musical score for '8. LA TRISTEZA' is written for four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The tempo is marked as quarter note = 32. The score begins in 6/8 time and transitions to 9/8 time. Dynamic markings include *f*, *p*, *pp*, and *ppp*. Performance instructions include *pizz.* (pizzicato) and *arco* (arco). A specific instruction for the Viola part reads 'muy expresivo pero contenido'.

Ejemplo 58: Cardona, *Lotería, variaciones migrantes*, cc. 444-447.

La variación es básicamente una reexposición (en *T-re bemol*, con tesitura grave y *tempo* más lento) de la parte **a2** del tema. El vln. 2 sostiene un pedal de *si bemol*, y el vln.1 toca un serie de giros melódicos derivados de la primera subfrase del canto, que utiliza las tres notas restantes que “sobran” a la hora de combinar *T-re bemol* y su inversión *T-la*. Es importante destacar el movimiento de *mi* a *re* (vln. 1), que queda como un pedal al final de la variación y que es una nueva premonición de la relación entre *mi* y *re* al final del cuarteto.

El ultraje, octava variación, inicia con una figura rápida que es, también, la primera subfrase del canto en *la*. Pero esto se convierte en un *ostinato* en las cuerdas superiores en donde domina *mi* (*sol#-mi*) como eje central. La parte del vln. 1 está derivada del *ostinato* de *Los danzantes*. Los acordes acentuados conforman una sonoridad en donde, de nuevo, domina el [0,1,4]. Es importante señalar, además, cómo el *mi* choca con el *do-mi bemol* del vln. 2., una nueva manifestación de esta tensión disonante que se ha presentado en diferentes contextos a lo largo de la obra.

En el c. 463, entra el vlc. con una melodía obsesiva, necia. El manejo de las colecciones (en este caso *T-la bemol* y *T-mi*) es similar al de la variación 5. El *ostinato* está constituido por las notas comunes y la melodía del vlc. utiliza las no comunes:

The image displays a musical score for '9. EL ULTRAJE' by Cardona. The top section shows a close-up of the violin and cello parts. The violin part is labeled 'T-la_b' and the cello part is labeled 'T-la_b, inversión = T-mi'. Two boxes highlight specific notes: 'Notas comunes: ostinato' (common notes: ostinato) and 'Notas no comunes: melodía vlc.' (non-common notes: melody vlc.).

The middle section is the title '9. EL ULTRAJE' with the tempo marking 'implacable' and a metronome marking of 120. It shows the full orchestral score for Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello (Vlc.).

The bottom section is a close-up of the Violoncello (Vlc.) part starting at measure 462. It is marked 'con una cabrona necesidad' and 'ff'. The score shows the cello's melodic line and its interaction with the common notes of the ostinato.

Ejemplo 58: Utilización de colecciones en Cardona, *Lotería, variaciones migrantes*, cc. 455-470.

Sin embargo, los dos componentes del discurso se mantienen esencialmente inalterados. Este es sólo interrumpido por pequeñas pausas en las que el *ostinato*

pasajeramente se desinfla, quedando la nota *mi* en suspenso. Pero inmediatamente arranca todo con nuevo ímpetu. Hacia el final de la variación, ya se siente que esta dinámica se agota. En el c. 547 la melodía del vlc. ha desaparecido y el *mi* se convierte en un pedal que no sólo domina este final, sino que se mantiene durante toda la siguiente variación (junto con resonancias del *ostinato*). En *El ultraje*, cualquier rasgo del canto está ausente. La “deshumanización” de los materiales es total. La reiteración y la energía rítmica ya no son recursos constructivos, sino destructivos (a nivel de discurso musical y a nivel metafórico: el ultraje es, entre otras cosas, la negación de la humanidad de la ultrajada y la confirmación de su total indefensión).

El desierto, la décima variación, representa ya la indefensión llevada a su máxima expresión: la ausencia de voluntad propia. Se compone de dos elementos: el pedal de *mi*, junto a las resonancias del *ostinato* de la variación anterior (ya mencionados), y unos fragmentos de los pasajes *quasi* canónicos de *La huida*, ahora reducidos a un recuerdo fugaz. Se utiliza para estos últimos *T-fa* y su inversión *T-re bemol*:

The image shows a musical score for four instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Via.), and Violoncello (Vlc.). The score is in common time and features a 'T-fa' motif in Violin I and Viola, and a 'T-fa, inversión = T-re bemol' motif in Viola. The dynamics are marked 'pp'.

Ejemplo 59: Cardona, *Lotería, variaciones migrantes*, cc. 576-582.

En este contexto, el pedal de *mi* se vuelve disonante (es la sensible de *fa*), y se produce

un rompimiento de la lógica moduladora por quintas en dirección dominante.

Las últimas resonancias de *El ultraje* conducen a la coda de la obra: *La muerte*, un “recuerdo póstumo” (algo, desde luego, imposible... sólo imaginable). Aquí hay un paso más en dirección subdominante: se utilizan las colecciones *T-si bemol* y *T-fa#*¹⁷⁷. Sin embargo, las clases de alturas se polarizan entre las que toca el vlc., pertenecientes a *CO-do* (excepto *mi*, la nota “ausente”), y las restantes, una sonoridad pentatónica estática (*mi bemol, sol bemol, la bemol, si bemol, re bemol*) que se introduce a través de un gesto ascendente de las cuerdas superiores. Únicamente la nota *re* está, como veremos, estratégicamente presente en ambos polos.

El canto (en *do*, su forma original) intenta surgir de nuevo en el vlc. (tocando con armónicos), pero se manifiesta cada vez más fragmentado y agotado (con sordina), sin la resolución esperada (o deseada): la resolución en *mi* (que hubiera sido como un regreso al “origen”) está negada. Fue, si se quiere, “ultrajada y llevada por los vientos del desierto” (variaciones 8 y 9). Y el *mi bemol*, ese otro protagonista que ha chocado con *mi* a lo largo del cuarteto, reaparece como la nota superior de la sonoridad pentáfona, exactamente en la misma tesitura en donde apareció originalmente al final del tema (c. 18). Es otra manifestación de la negación de *mi*.

Re, que da comienzo, como una premonición, a la segunda parte del cuarteto, y que reaparece destacadamente (alternando con *mi*) en *La tristeza*, es lo que queda para una conclusión provisional de esta lotería. Al final, el vlc. oscila entre *fa* y *re*, dejando en el medio un hoyo que es, precisamente, la ausencia del *mi*.

¹⁷⁷ Estas colecciones quedan a un tritono de las dos colecciones que dominan la primera parte del cuarteto: *CO-do* y *T-mi*.

**11. LA MUERTE
(RECUERDO POSTUMO)**

$\text{♩} = 42$

choque entre *mi* y *mi bemo*

Sonoridad pentatónica + *re*

Notas del canto en su tonalidad original, excepto *mi*.

MI (RE) DO SI

rit.----- *lunga*

con sord. *lunga*

Alternación entre *fa* y *re*. *Re* finalmente funge como punto de reposo, aunque no muy definitivo (tanto la sonoridad estática de las cuerdas superiores, como la presencia de *sol#*, la nota X original, en la línea del vlc. la vuelve poco estable).

Ejemplo 60: Cardona, *Lotería, variaciones migrantes*, cc. 608-622.

2. *Axolotl* para piano, violín, violoncello, flauta, oboe y clarinete/clarinete bajo

2.1. Antecedentes

Axolotl, para “quinteto Pierrot” más oboe, nace de una fascinación con la obra del escritor argentino Julio Cortázar, en este caso con el cuento homónimo que empieza diciendo: “Hubo un tiempo en que yo pensaba mucho en los axolotl (...) Ahora soy un axolotl”.¹⁷⁸ Fue compuesta en el 2012 para el ensamble *Sequenza Sur* de Mérida, Yucatán, y estrenada en enero de 2013 en dicha ciudad.

La relación entre discurso musical y narración literaria es, sin duda, problemática, y se ha prestado para propuestas muy diversas en relación al posible carácter narrativo de la música como medio expresivo, sobre todo a la luz de la llamada “música programática” (poemas sinfónicos, etc.) y otras prácticas como los “madrigalismos”.

Esta no es la primera obra mía que se inspira en la literatura. La anteceden otras, como por ejemplo *El silencio que hay en todas las soledades* para piano, y *Ruidos... voces... canciones lejanas (cuarteto de cuerdas No. 4)*, ambas inspiradas en textos de Juan Rulfo.¹⁷⁹ En todas ellas (*Axolotl* incluida), la estrategia de abordaje de la fuente literaria no busca una literal representación o una *correspondencia analógica* entre texto y sonido. Se busca, más bien, la creación de una lógica narrativa propiamente sonoro/musical que *incorpora metafóricamente* a la fuente literaria. Se trata de una *lectura personal* del texto a través de una obra musical cuyo discurso es relativamente independiente. La fuente literaria es el punto de partida, sí, pero la obra musical genera sus propios códigos, su propia metáfora, para la construcción de sentido.¹⁸⁰ Esto no

¹⁷⁸ Este cuento pertenece al libro *Final del juego* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1969).

¹⁷⁹ La obra para piano está inspirada en cuentos de *El Llano e Llamas*, y el cuarteto en la novela *Pedro Páramo*.

¹⁸⁰ Posiblemente me acerco mucho más a un planteamiento como el de Debussy en su *Prélude à l'après-*

significa que las referencias literarias utilizadas (y *evidenciadas*, ya sea a partir del título o encabezando la partitura con algún texto, entre otras posibilidades) no incidan en la forma en que se escuche la obra. Pero pensar en el texto literario como un “guión” que explica mecánicamente los eventos sonoros sería un error o, al menos, un reduccionismo. (Hay ejemplos notables a lo largo de la historia de la música en donde el sonido logra “describir” algo extramusical, pero pocas veces cobran un sentido profundo si no están incorporados a un discurso sonoro coherente, internamente consistente.)

En este sentido, *Axolotl* se parece al cuarteto *Lotería, variaciones migrantes*, analizado en el apartado anterior, porque ambas obras buscan una narratividad veraz, propiamente *musical*. La diferencia radica en que el cuarteto se vincula metafóricamente con una realidad extramusical muy amplia (sociológica e histórica) a partir del tratamiento (que surge del imaginario del compositor) de una cita musical muy concreta, mientras que *Axolotl* se vincula metafóricamente con un texto literario específico, ampliamente conocido.

2.2. Dualidad y transmigración: construyendo metáforas

La metáfora principal que se propone en relación al cuento *Axolotl* tiene que ver con la *dualidad*, relacionada con los complejos procesos de hibridez de la cultura latinoamericana: desde el arquetípico “yo” y el “otro”, hasta enfrentar lo ancestral (el mundo indígena prehispánico) con lo contemporáneo/urbano (el mundo poscolonial en el que vivimos pero que no ha eliminado al otro).¹⁸¹ La transmigración, que es el aspecto

midi d'un faune en relación al poema de Stéphane Mallarmé.

¹⁸¹ Es particularmente interesante saber que el axolotl (*Ambystoma mexicanum*), cuyo nombre en náhuatl significa “monstruo acuático”, es una salamandra acuática que vivía, entre otros lugares, en los lagos que ahora quedan (o quedaban) *debajo* de la Ciudad de México. (En el cuento de Cortázar, están en un acuario

más evidente (anecdótico) –y, a la vez, fantástico– del cuento, constituye el *medio* para tratar la dualidad, y tiene una gran importancia en la creación de una *estrategia formal de carácter narrativo*: las metáforas sonoras relacionadas con la dualidad *se dinamizan narrativamente* a través de un proceso de transmigración.

La dualidad se expresa fundamentalmente a través de contrastes temáticos, texturales y tímbricos (recursos típicamente musicales):

- una *música “movida”* (urbana, muchas veces abiertamente jazzera¹⁸²) versus una *música estática*;
- lo *polirrítmico/polifónico* versus la *melodía monódica y sonoridades sostenidas* (como antiguas resonancias);
- el *clarinete/oboe* (cuya combinación parece un cruce entre un saxofón y un bandoneón algo estridente) y la *flauta* (el instrumento predilecto de los músicos indígenas mesoamericanos).

El piano y las cuerdas se manifiestan en ambos “mundos”, pero el piano, en algunos momentos, funciona como una suerte de “frontera” o “umbral” (como el vidrio del acuario en el cuento de Cortázar), en donde estos “mundos” se encuentran o se reflejan.

La transmigración se expresa a través de un proceso en donde los materiales temáticos y tímbricos contrastantes cambian de protagonista a nivel instrumental: la melodía de la flauta en la primera sección estática termina pasando, en la última, al clarinete bajo en un registro grave, mientras que la flauta, al final de la obra, se “aleja” tocando las figuraciones de la música “movida” en un registro cada vez más agudo

en París.)

¹⁸² El jazz era una de las pasiones de Cortázar.

(protagonizada, en la primera parte de la obra por clarinete y oboe). Esta “transmigración tímbrico y temático”, como ya hemos señalado, es lo que articula la forma de la obra y su carácter narrativo particular.

2.3 Metáfora y organización armónica

La organización armónica expresa también las metáforas que definen la obra en términos temáticos, texturales, tímbricos y formales: dualidad y transmigración/transformación (movimiento).

Se utiliza una colección del total cromático que se “polariza” en dos subcolecciones (dualidad):

O Oa [0,2,5,6,8]
clases de alturas compartidas
tono [0,3,4,6]
Ob [0,2,4,5,8]
tono [0,3,4,6]

T5 T5a
clases de alturas compartidas
T5b

T10 (T5 de T5) T10a
clases de alturas compartidas
T10b

T3 (T5 de T10) T3a
clases de alturas compartidas
T3b

Ejemplo 61: colecciones de *Axolotl*

La colección original (O) se transpone tres veces a la cuarta (T₅, T₁₀, T₃)¹⁸³ que define la estrategia modulante a través de la cual se expresa el proceso formal/narrativo

¹⁸³ En aras de simplificar la lectura del análisis, utilizaré T₅, T₁₀ y T₃, con sus respectivas subcolecciones a y b, en vez de T₅O, T₁₀O y T₃O, etc. Así, las transposiciones (T_n) siempre están en relación a la colección

transmigratorio (que no es un simple proceso sustitutivo –una cosa que se convierte en otra– sino un tránsito, una transformación).

La “polarización” como tal consiste en dividir el total cromático en dos subcolecciones de cinco miembros con una estructura muy similar: un tono entero más [0,3,4,6]. La diferencia fundamental entre estas subcolecciones es que el componente [0,3,4,6] se expresa en una como la inversión retrogradada de la otra (véase Ejemplo 61). Después, hay dos clases de alturas compartidas –CAC– (frontera, umbral) que cumplen diversas funciones a lo largo de la obra.

Esta “polarización” entre las subcolecciones no es teórica. Se evidencia sonoramente a partir de dos factores: contrastes tímbrico/instrumentales y un manejo diferenciado del *tipo de material* y su *función* en el discurso musical. En relación al segundo factor, la textura musical se expresa, casi siempre, como la dualidad *melodía principal–entorno* (o “acompañamiento”, que puede ser una textura polifónica/polirrítmico, un *ostinato*, o un bordón).

La escogencia del esquema de transposición tiene un origen práctico: aprovechar las cuerdas al aire del violoncello (*la/re/sol/do*) y, en menor medida, las del violín, que son una de las dos CAC entre los subconjuntos de la colección original y sus tres transposiciones. Esto es importante, sobre todo en las secciones estáticas en donde estas cuerdas al aire son el principal componente (a nivel de altura y de timbre) en la creación de los largos bordones que las caracteriza. Aunque en las secciones “movidas” (sobre todo en la segunda) las CAC también funcionan como notas pedal.

2.4. Forma y metáfora

Grosso modo, la pieza tiene una forma **A-B-A¹-B¹** (movido-estático-movido-estático). Entre **A¹** y **B¹** hay una *cadenza* de la flauta que sirve de “eje” en el proceso final de transmigración tímbrico/temática. Y cada una de estas secciones contiene subsecciones o pasajes transicionales. Uno de los factores más importantes de cohesión formal es el hecho de que se mantiene siempre un mismo referente púlsico durante toda la obra, incluso en las partes estáticas (en donde el referente es, desde luego, menos evidente): negra = 120 (o negra con puntillo = 120 en la parte que se encuentra en 12/8).

Es sobre este esquema *quasi* binario que se proyectan los contrastes estructurales (temáticos, modulatorios, texturales, etc.) y, sobre todo, el proceso de transmigración y las metáforas derivadas del cuento:

A (cc. 1-35)	B (cc. 36-97)	A ¹ (cc. 98-156)	B ¹ (cc. 156-224)
Introducción/danza	Canto	Danza A-B-A¹ - <i>cadenza</i>	Introducción/canto y disolución
YUXTAPOSICION/POLARIZACION		TRANSMIGRACION/TRANSFORMACION	
Ser humano/cultura	Axolotl/natura	Ser humano/cultura	Axolotl/natura
Cultura urbana contemporánea	Cultura nativa ancestral	Cultura urbana contemporánea	Cultura nativa ancestral
De la superficie	Subterránea	De la superficie	Subterránea
Música “movida”	Música “estática”	Música “movida”	Música “estática”
-Texturas polifónicas y polimétricas - <i>Ostinati</i> -melodía dinámica y tendencialmente ascendente	-Largos bordones -melodía estática, poco dinámica -“reflejos” de la sección A	-Texturas polifónicas y polimétricas - <i>Ostinati</i> -melodía dinámica y tendencialmente ascendente	-Largos bordones -melodía estática, poco dinámica -“reflejos” de la sección A
Melodía principal en clarinete y oboe	Melodía principal en flauta	-Melodía principal en clarinete, oboe y violín (densificación textural a nivel melódico) - <i>Cadanza</i> de flauta (asume características de la música “movida”)	-Melodía principal (estática) en el clarinete bajo -Fragmentos melódicos de las melodías dinámicas que se van “alejando” en la flauta

Tabla 3: aspectos formales de *Axolotl*

Es importante notar que la simetría en el diseño formal **A-B-A¹-B¹** no significa una simetría en términos de la duración de las secciones, de proporcionalidad. La primera parte tiene 96 compases y la segunda 126.¹⁸⁴ La segunda es casi un tercio más larga que la primera. Asimismo, **A** dura casi la mitad de **B** (35 versus 61 compases), y **A¹** es más corto que **B¹** (58 versus 68). Y si no se toma en cuenta la *cadenza* de flauta en **A¹**, que es de carácter transicional, esta sección dura solamente 39 compases. Este “desbalance” produce un mayor nivel de contraste: la música “movida” (urbana, contemporánea, de la superficie) es literalmente más fugaz que la música “estática” (ancestral, subterránea). Y no sólo se trata de un tiempo cronológico, sino psicológico. La ausencia de claros referentes púlsicos regulares en las secciones **B** y **B¹** hace que se *sientan* como mucho más largas de lo que en realidad son. Así, la proporcionalidad también es simbólica: una metáfora.

2.5. Construcción melódica: células expandidas y estructuras aditivas

Las melodías de las secciones **A** y **B** son claramente contrastantes por razón de sus respectivos entornos armónicos y texturales, el timbre, el rango tesitural, la dinámica del movimiento rítmico y la interválica de las células melódicas “semilla” en que se basan (en **A** se trata de una célula [0,1,4], y en **B** de una simple segunda mayor, [0,2]). No obstante, tienen una lógica constructiva similar. Estas células “semilla” se van expandiendo: en **A** por la adición de notas y una dinámica de alargamiento y encogimiento de los gestos y los contornos melódicos casi siempre ascendentes; en **B** con

¹⁸⁴ Aunque hay algunos cambios en la cifra métrica en la primera parte de la pieza (un compás de 2/4 y 2 de 6/4) y en la *cadenza* de flauta (uno de 6/4 y otro de 7/4), el resto de la obra está en 4/4 o 12/8 compartiendo el mismo pulso. Así que analizar la proporcionalidad entre las secciones de la obra a partir del número de compases es bastante exacto.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is in treble clef, one flat key signature, and 6/8 time. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, some with accents and slurs. A '6' is written below the first measure. The bottom staff is also in treble clef, one flat key signature, and 6/8 time, showing a lower melodic line with quarter and eighth notes. Labels include "voz superior" above the second measure, "voz inferior" below the second measure, and "punto de partida (eje)" below the first measure.

Ejemplo 63.

En la danza que sigue (cc. 19-35), esta lógica se proyecta sobre el resto de la sección. El contorno ascendente supera la nota *la* (la más aguda de la introducción) y sigue hasta un *re* (y aunque a partir de ahí parece descender nuevamente, la sección remata con *fa*, una tercera más arriba todavía). La duración de las frases tendencialmente va de cortas a largas. Pero ni el contorno ascendente ni la duración de las frases siguen un movimiento lineal, lo que ayuda a que suene improvisado y dinámico:

Ejemplo 64.

En la sección **B** hay una lógica de construcción melódica similar, como hemos señalado, pero sin el mismo sentido de direccionalidad rítmica¹⁸⁶ y de contorno, y con una mayor insistencia sobre las clases de alturas de la célula “semilla” (*re bemol* y *mi bemol*) en su tesitura más grave. La melodía se basa en la subcolección Ob, junto con la clase de altura *la* (de las CAC):¹⁸⁷

¹⁸⁶ Esto se debe no sólo a la construcción de las frases melódicas en sí, sino a los silencios largos que hay entre algunas de las frases.

¹⁸⁷ Véase Ejemplo 61.

Ejemplo 65.

Las melodías de las dos secciones son repetitivas, pero en la sección **B** esta repetición es más evidente e incisiva: más “ritual”. Y, como ya se mencionó, el contorno dramático global de la melodía en **B** es de arco.

2.6. Análisis por secciones

El análisis más detallado por secciones enfocará aspectos puntuales que no han sido abordados en los apartados anteriores, así como algunas conexiones más de largo alcance en el plano armónico.

2.6.1. Sección A: introducción (cc. 1-17) y danza (cc. 18-35)

La introducción presenta la subcolección Oa y las células melódicas “semilla” que se desarrollarán en esta sección y en la A¹. Se pasa de una serie de “eventos” fragmentarios a un movimiento continuo al comenzar la danza.

El sentido fragmentado de las frases musicales entre los compases 1 y 13 es doble: por un lado, porque son frases muy cortas que se alternan con pequeñas “pulsiones” rítmicas (piano) en una dinámica antecedente/consecuente; y, por otro, las células “semilla” que introduce el clarinete en su registro más grave, se encuentran “deconstruidas” a partir de una duplicación de la frase repartida entre el violoncello tocando *pizzicati* y el piano *staccato* (lo que implica una fragmentación tímbrica). El violoncello pone énfasis en la cuarta disminuida (tercera mayor) *re/sol bemol*, y el piano en la tercera mayor *fa/la*.

El ataque *sffz* en el piano en el c. 11 (“clímax” de las “pulsiones” rítmicas) desata una reacción melódica en el violoncello que retoma los arpeggios iniciales del piano (de los cuales hablaremos enseguida) y ésta, a su vez, desata una segunda reacción melódica en el violín para terminar con el clarinete y el oboe tocando una melodía al unísono, que establece el color tímbrico que dominará la expresión melódica durante el resto de la sección A.

Las primeras dos frases de la introducción se inician con un arpeggio en el piano que remata en *do* (la nota más aguda).¹⁸⁸ (La tercera frase se introduce con la reacción melódica del violoncello, ya mencionada, que deriva de estos arpeggios.) El destaque de *do* desde el comienzo de la obra (en el contexto de una sonoridad de *fa mayor/fa menor*) es estratégico, no sólo en relación a la exposición inicial de las células “semilla” [0,1,4], sino a nivel formal: a principios de la sección **B**¹ (c. 156), en donde se concreta el proceso de transmutación tímbrico/temático, regresan estas frases fragmentarias sobre un pedal precisamente de *do* (ahora en el registro grave) y vuelve a sonar esta sonoridad *fa mayor/fa menor*.

La danza representa una *continuidad* en el movimiento rítmico que surge de las “pulsiones” de la introducción y del desarrollo melódico (ya analizado en el apartado 3.2.5.). También se da aquí la primera manifestación de la “polarización” entre las subcolecciones Oa y Ob: Oa (junto con las dos CAC) se encuentra en la melodía; Ob en el acompañamiento.

El acompañamiento se desarrolla entre el piano, en tesitura grave, y el violoncello, también en tesitura grave, tocando *pizzicati*. Es un *ostinato* polirrítmico: el violoncello y la mano derecha del piano tocan un canon, y la mano izquierda del piano toca una patrón complementario. El efecto final es una suerte de *hoquetus* isorrítmico (circular).

El violín, tocando un solo acorde *pizzicato* y *sf*, funciona como una especie de “umbral” entre la melodía y el acompañamiento en varios sentidos:

¹⁸⁸ Nuevamente se trata de elementos melódicos que surgen de una sonoridad armónica (véase el capítulo segundo).

- Se relaciona, por timbre y por su fuerte carácter rítmico (parece una resonancia de las “pulsiones” de las introducción), con la textura acompañante;
- Simultáneamente llena –sobre todo al principio– los “espacios” entre las frases melódicas, enmarcándolas. (A partir del c. 24, introduce un patrón que repite cada dos compases, y se da un proceso de intensificación en el movimiento rítmico que remata en el c. 32.)
- Las notas del acorde son las dos clases de alturas compartidas por las subcolecciones (*la/si bemol*) junto con *re/sol bemol*, una resonancia de la cuarta disminuida/tercera mayor tan destacada en la introducción.

The musical score for Example 66, Cardona, *Axolotl*, measures 17-20, is presented in a multi-staff format. The instruments are Flute (fl.), Oboe (ob.), Clarinet (cl.), Violin (vln.), Viola (vlc.), and Piano (pn.).

- Flute (fl.):** The staff is mostly empty, with a few notes in measure 18.
- Oboe (ob.):** Plays a melodic line starting in measure 17, marked *mf*. Annotations include "bebopescamente" and "melodía: Oa + clases de alturas compartidas".
- Clarinet (cl.):** Also plays a melodic line, marked *mf*, with "bebopescamente" annotations.
- Violin (vln.):** Plays a rhythmic accompaniment, marked *sf*. Annotations include "pizz.", "clases de alturas compartidas", "seco sin resonancia", and "“umbral” entre melodía y acompañamiento".
- Viola (vlc.):** Plays a rhythmic accompaniment, marked *sf*. Annotations include "pizz.", "con tumbao pero muy preciso", and "imitación canónica de vlc.". The piano part is marked *ff*.
- Piano (pn.):** Plays a rhythmic accompaniment, marked *ff*. Annotations include "acompañamiento", "con tumbao pero muy preciso", and "imitación canónica de vlc.". The piano part is marked *ff*.

Ejemplo 66: Cardona, *Axolotl*, cc. 17-20.

A partir del compás 32 se da una reexposición variada y expandida de la melodía (y el entorno armónico y rítmico) que surge en el c. 14 de la introducción, cerrando así la

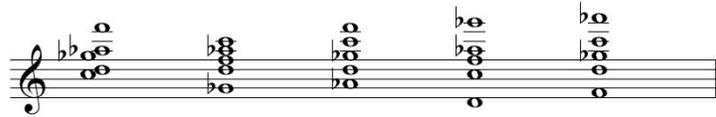
sección en el c. 35. En los cc. 34 y 35, como parte de la culminación de **A**, el violín y el violoncello (y luego el piano) reintroducen las CAC (*la/si bemol*), de manera similar a los cc. 16-17, que en la siguiente sección se sostendrán como bordón, más evidentemente en un papel de “umbral” entre las dos subcolecciones polarizadas.

2.6.2. Sección B: canto (cc. 36-97)

En esta sección el proceso de polarización de las subcolecciones Oa y Ob se invierte en cuanto a función musical (una especie de contrapunto invertible): la melodía, ahora en la flauta/axolotl, instrumento que aparece por primera vez en la obra, está basada en Ob más la clase de altura compartida *la*; el “acompañamiento” (que es más bien un “entorno” armónico, una especie de coral en el piano) utiliza las clases de alturas de Oa. Violín y violoncello –con algunas aportaciones del piano (trinos y otros ornamentos)– sostienen el largo bordón de *la/si bemol* (CAC). Los ornamentos en el piano, junto con la nota *la* del violoncello (cuerda al aire tocada con arco circular, oscilando entre *ordinario* y *sul ponticello*) y el trémolo con los armónicos *la/mi* del violín, le dan un carácter “acuático” al bordón. Más que un simple “madrigalismo”, es una forma de crear leves tensiones o agitaciones al interior de una dinámica musical casi inmóvil. Además, la parte del piano (“agitaciones” del bordón y acordes del coral) es lo único que mantiene alguna relación con el referente púlsico que comparte esta sección con la primera y con el resto de la obra.

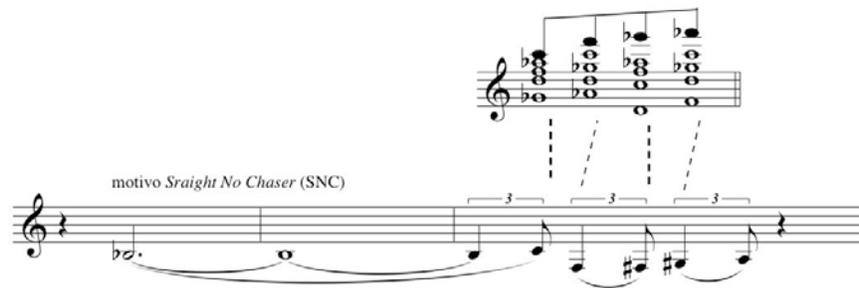
El coral del piano es una resonancia de la sonoridad de la subcolección Oa. Desde el compás 34 se sostiene el pedal del piano hasta el c. 96. Así, la sonoridad con que se remata la primera sección sigue resonando, e invade la inmovilidad de **B**. Los acordes del

coral son como reflejos (o “réplicas”) de este remate: el primer acorde del coral –c. 42– es el mismo que el último de **A**, c. 35). También representan una variante de las “pulsiones” rítmicas de la introducción, y las notas superiores de los acordes dibujan, a partir del segundo, una trayectoria ascendente que refleja el contorno melódico dominante de la primera sección:



Ejemplo 67.

Por otro lado, son catalizadores del proceso de transición hacia la sección **A**¹ –que comienza en el c. 79– al introducir el contorno melódico que será retomado por el clarinete, donde se convierte en lo que llamaré el *motivo Straight No Chaser* (en adelante, *motivo SNC*).¹⁸⁹ Este motivo se forma tomando la secuencia melódica *do/fa/fa#/sol#* (la melodía ascendente de los últimos cuatro acordes del coral), agregando al comienzo *si bemol* y al final *la* (las CAC que suenan en el bordón, en la misma tesitura):



Ejemplo 68.

¹⁸⁹ *Straight No Chaser* es una famosa pieza del gran pianista y compositor del jazz, Thelonious Monk. El *motivo SNC* no es una cita exacta, sino una paráfrasis, típicamente jazzera. El material original es:



Este motivo, además, introduce el *swing* atresillado que se manifiesta a partir del c. 82 con un cambio a 12/8 (sin cambiar la velocidad de pulso: negra con puntillo = 120).

En la transición se empieza a desdibujar la “polarización” tímbrica, armónica y textural:

- El *motivo SNC* (clarinete, c. 78) desencadena la conversión del último acorde del coral en un arpeggio ascendente que recuerda el comienzo de la obra (incluso remata en *do*), y éste, a su vez, desencadena una respuesta melódica del oboe (Oa). Una serie de notas repetidas en el piano¹⁹⁰ llevan a un segundo arpeggio que nuevamente tiene una respuesta melódica del clarinete (*motivo SNC*) y –casi simultáneamente– del violín (variante deformada del *motivo SNC*). En otras palabras, tanto la colección Oa como los timbres de oboe y clarinete (y violín¹⁹¹) empiezan a “invadir” poco a poco el terreno melódico.
- Siguen sonando las últimas frases melódicas de la flauta (Ob).
- En los cc. 90, 92 y 93 el piano toca acordes basados en Ob (esta colección, que ha estado relegado a la melodía de la flauta en toda la sección, empieza a invadir el terreno armónico). Es importante desatacar el bajo de *mi* que será importante en la sección **A¹**.
- El piano (cc. 94-96) toca los acordes del coral por última vez, ahora relacionados más claramente con el *motivo SNC*. No obstante, al final del ascenso de los acordes se toca el bajo *mi bemol* (de la colección Ob) que luego resuelve como una *quasi* sensible a *mi* al comenzar la siguiente sección.

¹⁹⁰ La nota repetida será de mucha importancia de la sección **A¹** en el pedal que forma parte de acompañamiento.

¹⁹¹ Este uso del violín anuncia su mayor protagonismo melódico, junto con oboe y clarinete, en la sección **A¹**.

2.5.3. Sección A¹: danza A-B-A¹ y cadenza (cc. 98-156)

En esta sección se da la primera modulación de la obra (que hasta el momento ha generado contraste y movimiento armónico por otros medios): se utilizan las colecciones T₅ (en las subsecciones A y A¹) y T₁₀ (en la subsección B), ambas con tratamientos “polarizados” similares a los ya vistos. La danza tiene una forma ternaria.

El proceso modulante que marca el inicio de la sección se evidencia a partir de un movimiento de las clases de alturas compartidas de O (*la/si bemol*) a las de T₅ (*re/mi bemol*). En los cc. 96-97, las cuerdas hacen un *crescendo* sobre la nota *la*, que surge del largo bordón que ha dominado la sección B. Este *crescendo* termina con una figura (apoyada por el piano) que recuerda el *motivo SNC*:

96

Bluseronamente

fl.

ob.

cl.

vn.

vlc.

pn.

[0, 1, 4]. célula "semilla" que será importante en la subcolección T_{5a}

solo

pp

"bluseronamente" solo

p

mf

clases de alturas comunes O

ppp

f

clases de alturas comunes T₅

f

mf

pp

sff

mp

ajustando la dinámica para acompañar a los solos

Ejemplo 69: Cardona, *Axolotl*, cc. 96-99.

Esta figura, en donde se incluye *si*, se basa en la célula “semilla” [0,1,4] que caracterizará (al igual que en la primera sección) un parte importante del material melódico de **A**¹ basado en T_{5a}. (De hecho, tanto *si bemol/si/re* como *si/re/mi bemol* corresponden a la estructura interválica [0,1,4].) Pero es el movimiento de *la/si bemol* a *re/mi bemol* lo que realmente articula la modulación, sobre todo porque el final de la figura, el semitono *re/mi bemol*, se convierte en un pedal que se mantendrá a lo largo de la parte **A** de la danza. Es como si el bordón de la sección **B** se agitara rítmicamente (retomando, de paso, la idea de las notas repetidas, ya mencionadas). Pero a diferencia de la sección **A**, este pedal constituye un “umbral” simbólico mucho más destacado, ya que es directamente una consecuencia (y una continuidad) del bordón de la sección **B**. En otras palabras, **A**¹ no es una simple reiteración/variación de **A**, sino su *transformación*, producto de los contrastes y los distintos niveles de polarización que se producen entre **A** y **B**. (Es de este sentido de transformación donde surge la lógica narrativa en el discurso musical.)

En la primera parte de la danza (cc. 98-111) se regresa nuevamente a una clara polarización entre melodía y acompañamiento, esta vez a partir de las dos subcolecciones de T₅. Así, el material melódico (clarinete y oboe) se basa en T_{5a} más la clase de altura compartida *re*, y el acompañamiento es un *walking bass* con las clases de alturas de T_{5b} (junto con el ya señalado pedal de las CAC). Hay un tercer elemento (cuerdas), que también utiliza las clases de alturas de T_{5b}: unos gestos descendentes que irrumpen entre las frases de la melodía. Y a partir del c. 106, estos gestos se convierten en unas figuraciones rítmicas que incorporan las CAC, y que intensifican el movimiento hacia el final de la parte **A** de la danza.

La expresión melódica de esta danza se ha transformado: en vez de una melodía al unísono o en octavas, hay un *contrapunto* (no imitativo) entre clarinete y oboe, aunque siempre con un carácter “improvisado”. El primero tiene, inicialmente, la melodía principal, mientras que el segundo toca unas notas largas (que a veces suenan como resonancias, una prolongación de ciertas notas del clarinete, que luego buscan desarrollar algún movimiento melódico propio). Sólo al final de la parte **A** de la danza vuelven a tocar al unísono, articulando de esta manera la culminación de la subsección.

El *walking bass* del acompañamiento es un *ostinato* de cinco notas que van con el pulso: *mi/fa#/sol#/la/do*. (Significativamente, esta colección T₅b contiene 4 de las cinco notas del *motivo SNC*, importantes en la última parte transicional de **B**.) Por tanto, el patrón se desplaza poco a poco con respecto a los pulsos fuertes del compás (se escuchan, en realidad, compases de 15/8). En el c. 107, el *ostinato* es interrumpido por las figuras rítmicas del violín y el violoncello. Se reanuda el *ostinato* en el c. 108, pero nuevamente es interrumpido por las cuerdas. El último intento, cc. 109-111, resulta en una fragmentación del patrón que finalmente conduce al siguiente movimiento moduladorio (T₁₀), y a la parte **B** de la danza en donde el *ostinato* retoma su regularidad, ya en el ámbito de la subcolección T₁₀b:

106

fl.

ob. *poco f*

cl. *mf* *f*

vln. *f* *pizz* *ff*

vlc. *pizz* *ff*

pn. *f*

109

fl.

ob. *f* *ff*

cl. *mf* *f* *ff*

vln. *ff* *ff* *f*

vlc. *ff* *ff* *mf*

pn. *ff* *mf* *simile*

soto (cachondón)

pizz.

Ejemplo 70: Cardona, *Axolotl*, cc. 106-111.

En la parte central de la danza (**B**) se produce un contraste textural y tímbrico: hay continuidad en relación al *walking bass/ostinato* de cinco pulsos y el pedal de las CAC (*sol/la bemol*) en el piano, pero la melodía es protagonizada por el violín (por primera vez) y el violoncello apoya el bajo (en tercetas) tocando *pizzicati*, lo que enfatiza aun más el carácter jazzero. A esta simplificación textural y tímbrica se adiciona, entonces, el contraste que produce la modulación a T₁₀, que se da por yuxtaposición a finales del c. 111 (véase Ejemplo 70). El acompañamiento, como ya se mencionó, utiliza la subcolección T_{10b}; la melodía, siempre con un carácter “improvisado” pero con un movimiento rítmico más continuo, utiliza T_{10a}. Tanto la melodía como el acompañamiento incorporan las dos CAC:

112

vln.

vlc.

pn.

115

vln.

vlc.

pn.

Ejemplo 71: Cardona, *Axolotl*, cc. 112-117.

La subsección A¹ de la danza es, a la vez, un regreso a A y una síntesis de A y B. Se vuelve a modular a la colección T₅ y el material melódico es retomado por oboe y clarinete. Asimismo, sigue el *walking bass* en el piano. Todos estos elementos establecen claramente la estructura ternaria de la danza. Pero también hay niveles de transformación, sobre todo a través de la continuidad en la presencia de elementos de la subsección B:

- El contrapunto del clarinete y el oboe se toca una octava más arriba –manteniendo la tesitura del solo de violín en la subsección B–, y la entrada del clarinete se produce antes de su conclusión, un traslape formal que genera continuidad.

- El violín, además de hacer los gestos descendentes y las figuraciones rítmicas como en la subsección A, sigue con un papel melódico tocando, inicialmente, imitaciones canónicas al unísono de la melodía del clarinete (a partir del c. 127, el violín hace un contrapunto no estrictamente imitativo). En otras palabras, en A¹ hay una densificación de la textura contrapuntística, agregando un componente imitativo, y una síntesis de los timbres melódicos de las dos primeras subsecciones de la danza.
- El *walking bass*, con pizzicati, del violoncello (dominantemente en terceras con respecto al piano) se mantiene (otro elemento de continuidad), y sólo se rompe cuando toca las figuraciones rítmicas junto al violín a partir del c. 125.

118

The musical score shows the following parts and annotations:

- fl. (Flute):** Rests throughout the measures.
- ob. (Oboe):** Rests throughout the measures.
- cl. (Clarinet):** Enters in measure 125 with a melodic line marked *p* and *solo*. An annotation indicates a "traslape entre el final del solo de violín y el comienzo de la melodía del clarinete" (overlap between the end of the violin solo and the start of the clarinet melody).
- vin. (Violin):** Plays a melodic line with slurs and accents. An annotation points to the "continuidad del walking bass en el violoncello" (continuity of the walking bass in the cello).
- vlc. (Violoncello):** Plays a walking bass line with slurs and accents, marked with dynamics *f* and *mf*.
- pn. (Piano):** Plays a walking bass line with slurs and accents, marked with dynamics *f* and *mf simile*. An annotation indicates the "comienzo de la subsección A1" (start of sub-section A1).

121

Ejemplo 72: Cardona, *Axolotl*, cc. 118-123.

A partir del c. 131 la dinámica rítmica y melódica de la danza se fragmenta hasta quedar en una serie de notas aisladas tocadas en octavas por todos los instrumentos. (Si la pieza comienza con “pulsiones” rítmicas, aquí parece que éstas pierden fuerza vital.) La expresión melódica regresa a las células “semilla” [0,1,4]. Del desvanecimiento repentino de la danza surge la *cadenza* de la flauta y se produce, narrativamente, el punto de “quiebre” en el proceso transmigratorio: una inversión de la dualidad.

Las notas largas de la flauta (que se traslapan con el proceso de desaparición de la danza) recuerdan al “axolotl” de la sección **B**. No obstante, la melodía de la *cadenza*, sobre todo a partir del c. 149, cambia paulatinamente de carácter y se vuelve más “inquieta”. Su gesto final es una subida vertiginosa (con un *accelerando* escrito) que llega a un *do* sobreagudo y que rompe su umbral tesitural (dominantemente grave).

Este cambio de carácter (que es sólo una parte de la transmigración sonora) también se refleja en las clases de alturas utilizadas. Al comienzo de la cadenza, la flauta se ubica en la subcolección del “axolotl”: T_{10b}.¹⁹² Si bien se empieza a sentir el carácter más “inquieto” de la melodía a partir del c. 138, es en las últimas tres frases en que realmente comienza la transmigración armónico/melódica: las clases de alturas del la subcolección T_{10a} empiezan a “invadir” la sonoridad del “axolotl” (T_{10b}), desdibujando la polarización que ha dominado la obra. Y esto permite que en las últimas notas del ascenso melódico se salte a la colección T₃ (específicamente T_{3a}, terminando con las dos CAC de esta colección: *re bemol/do*). La flauta ha cambiado de identidad: deja atrás el ámbito de las subcolecciones “b” para asumir en adelante el de las “a”. A la vez, la transmutación se articula a una modulación a T₃ que dominará lo que resta de la obra.

Ejemplo 73: Cardona, *Axolotl*, cadenza de flauta, cc. 130-156.

¹⁹² Esta subcolección sólo se había escuchado en el *walking bass* de las subsección **B** de la danza. Retomar la colección T₁₀ en la cadenza permite impulsar la modulación hacia T₃, utilizada en la sección **B**¹ que sigue.

2.5.4. Sección B¹: introducción, canto y disolución (cc. 156-224)

Del remate de la cadenza (*re bemol* y el *do* sobreagudo,¹⁹³ las CAC de la colección T₃), surge la sección B¹ a partir de un bordón de estas mismas CAC en el violín (*re bemol* con armónico) y violoncello (*do* grave con arco circular, nuevamente oscilando entre *ordinario* y *sul ponticello*). Regresan las frases fragmentarias de la introducción (ahora sólo en el piano) y las “pulsiones rítmicas” (oboe y clarinete). Pero ahora estos elementos de la introducción están en el “lugar equivocado”: no conducen a una danza, sino a una nueva versión de la música estática del “axolotl”. En este sentido, encontramos el material temático (basado en la subcolección T_{3a} más las CAC) *transformado* en su función musical, cosa que es reforzado por el hecho de que la expresión melódica principal está en la flauta (con frases que conducen al registro sobreagudo). En el compás 169 el oboe hace un último intento por retomar su protagonismo melódico junto con la flauta, pero con el surgimiento del clarinete bajo, ahora convertido en axolotl, el oboe desaparece para siempre de la obra.

En el compás 171 comienza el canto. La melodía de la flauta en la sección B, prácticamente idéntica, es ahora tocada por el clarinete bajo, transpuesta al ámbito de la subcolección T_{3b}. El clarinete, que ha sido urbano y jazzero, muchas veces estridente, pasa a una tesitura grave (con el cambio de instrumento) y cambia de identidad: es un clarinete/axolotl. Volvemos a la “polarización” original, pero transmigrada.

El resto de la obra está dominada por el bordón (CAC), el canto del clarinete/axolotl (T_{3b}), y las resonancias, cada vez más lejanas, del “mundo” urbano de las secciones A: fragmentos de las melodías de A tocadas ahora por la flauta (cada vez

¹⁹³ Ya habíamos mencionado la importancia de este regreso a *do* en la parte final de la obra, en el contexto de una reexposición de las frases fragmentarias de la introducción.

más distante); acordes del coral (resonancia armónicas de **A**); y fragmentos del *motivo SNC* (*pizzicati* del violín en tesitura aguda y los acordes del coral en el c. 198), todo esto en el ámbito de T_{3a}.

Así, la transmigración se completa en todas las dimensiones del discurso musical. Nos quedamos en un “mundo subterráneo”, a donde hemos llegado a través de un proceso lento de transposición descendente marcado sobre todo por las CAC. El “mundo de la superficie” parece estar cada vez más lejos e inaccesible. La dualidad de la obra queda en un punto de incertidumbre.

3. *Oché II (in memoriam JH)* para guitarra eléctrica y “cinta”

3.1. Antecedentes

Esta obra fue compuesta durante septiembre y octubre del 2012 en una residencia artística en el Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras (CMMAS), en Morelia, México. Celebra lo que hubiera sido el cumpleaños número 70 del guitarrista Jimi Hendrix, una importante influencia para mí como guitarrista.¹⁹⁴ Pero este interés en Hendrix, en el contexto de la creación de la pieza, tiene que ver también con mi acercamiento inicial a la música electroacústica, que no fue a través de las vanguardias europeas o norteamericanas, sino escuchando el disco *Electric Ladyland* de adolescente.¹⁹⁵

Quise que la obra reflejara esta influencia de diversas maneras:

- La utilización de una sonoridad (un “espectro” tímbrico/textural) que remite al llamado *power trio* (guitarra/bajo/batería) utilizado por Hendrix durante toda su carrera. Agrego algunos sonidos de órgano Hammond y, como veremos, procesamientos sonoros “psicodélicos” característicos de finales de los años 60 del siglo XX. También incorporo ciertos elementos tímbricos y estilísticos del jazz eléctrico desarrollado por Miles Davis (por ejemplo, *Bitches Brew*, de 1970) y por Herbie Hancock (*Head Hunters*, de 1973), así como del rock “experimental” de Frank Zappa (todos ellos influidos, en parte, por Hendrix). La

¹⁹⁴ Tuvo una gran influencia en general sobre el sonido y las posibilidades expresivas de la guitarra eléctrica que ha marcado por lo menos a tres generaciones de guitarristas.

¹⁹⁵ *Electric Ladyland*, de 1968, es el tercer y último disco de estudio de la *Jimi Hendrix Experience*. Tiene varias partes (“...And the Gods Made Love”, “Moon, Turn the Tides... Gently Gently Away”) que son composiciones electroacústicas con sonidos/ruidos producidos con *tape loops* y *phasing* entre otros efectos. (Ahora se clasificaría, tal vez, como “arte sonoro”, pero los críticos de rock de la época –y todavía– hablan de “psicodelia”).

obra tiene dos fuentes referenciales clarísimas que representan las raíces más profundas de la propuesta hendrixiana: el *blues* y el *funk* (*R&B; soul*).

- La utilización de *sampleos* de grabaciones de la guitarra de Hendrix que me permite “ponerlo a tocar” mi propio material, a veces a dúo con la guitarra solista.¹⁹⁶ Esto se complementa con *sampleos* de otros guitarristas bluseros.
- La búsqueda de un continuo orgánico entre la guitarra eléctrica (que es un instrumento que, de por sí, se procesa electrónicamente) y la pista electroacústica, en donde busco que ésta sea, en parte, una extensión, intensificada (hasta hiperbólica), de las posibilidades de la guitarra.
- La incorporación de mi propio estilo de tocar la guitarra eléctrica, cimentado en el *blues*.

Oché, el título de la obra, es el nombre yoruba para el hacha bipene –de dos filos– que lleva Changó, orisha (o deidad) del rayo, los truenos, la guerra, el baile y la música. Se trata de una metáfora vinculada a cierto léxico utilizado en la música popular norteamericana. Ahí los ejecutantes (sobre todo los jazzeros, pero se ha extendido a casi todos los géneros) le dicen a su instrumento (y, en particular, por su forma, a la guitarra) el “hacha” (*axe*), y lo que tocan “hachazos” (*chops*). Así, al igual que Changó, los guitarristas “siembran tempestades” a punta de “hachazos”. (En la obra se pueden escuchar, en varios momentos de la pista, los truenos de Changó.¹⁹⁷)

La pieza tiene dos partes que se tocan sin pausa: **Añil** y **Fúnkatl**. Cada una alude a las dos raíces principales, ya mencionadas, de la obra hendrixiana: el *blues* (con **Añil**

¹⁹⁶ Esto, de paso, me ha dado la posibilidad de tocar, virtualmente, con él, un incentivo muy personal a la hora de componer la obra.

¹⁹⁷ La primera obra que compuse con este título es para guitarra clásica y cuarteto de cuerdas, también basada en materiales de Jimi Hendrix.

evoco ese intenso *azul añil* o *azul indigo profundo*), y el *funk/R&B/soul* (**Fúnkatl**, porque la segunda parte de la pieza es como una especie de “*funk jarocho*”, así que en este caso, un poco en chiste, se trata de un *funk* con nombre en náhuatl).

3.2. Aspectos técnicos e instrumentales

La parte de “cinta”¹⁹⁸ fue montada utilizando un editor multipistas (Pro Tools 9), y todos los sonidos son *sampleados* y procesados digitalmente con diversas herramientas de *software* (no hay ningún proceso de síntesis).

La guitarra utilizada para crear la obra fue una Telecaster construida especialmente para mí, con especificaciones (a nivel de las pastillas y de los demás componentes) que reproducen *grosso modo* el sonido de los modelos de la década de 1950. Yo afinó mis guitarras eléctricas *re/sol/do/fa/la/re*,¹⁹⁹ un tono por debajo de lo acostumbrado. Esto permite ponerle cuerdas gruesas, lo que ayuda a producir un sonido más “redondo”, literalmente más “grueso”. El amplificador utilizado fue un Fender Deluxe Reverb (1965), de bulbos. La señal de la guitarra, antes de entrar al amplificador, es procesada –en vivo– con uno o varios de los siguientes pedales de efectos: un *delay* análogo (corto), un *delay* digital (largo), un *booster/overdrive* (que sube el nivel de la señal y satura levemente el sonido de la guitarra), un *overdrive* (Ibanez Tube Screamer TS-9, que reproduce la saturación de un amplificador de bulbos a alto volumen), un Micro Vibe de marca Voodoo Lab (pedal similar al Univibe utilizado por Hendrix que

¹⁹⁸ Actualmente se sigue diciendo “cinta” a la pista electroacústica, aunque en realidad se trata de un archivo digital de audio que se puede ejecutar desde cualquier reproductor digital (computadora, lector de disco compacto, etc.).

¹⁹⁹ No obstante, en la partitura, para facilitar la lectura, todo está anotado una novena mayor más arriba. Así, el guitarrista lee como si la guitarra estuviera afinada de la manera tradicional y según la convención de anotar la partitura en clave de sol: *mi/la/re/sol/si/mi*.

emula las bocinas rotadoras marca Leslie utilizadas con los órganos Hammond, que producen un sonido emblemático que es una mezcla de vibrato, *chorus* y trémolo), un pedal de volumen (para controlar con el pie, de manera precisa y en combinación con el *delay* largo, cambios de dinámica con sonidos largos), y un pedal *Wah-wah* (que ecualiza la señal de la guitarra pasando de graves a agudos con movimientos relativamente rápidos del pie; produce un sonido como si la guitarra hablara o llorara, como sugiere el nombre del pedal). Este equipamiento responde, en parte, al mundo sonoro hendrixiano (sobre todo el uso del Micro Vibe y el *Wah-wah*).²⁰⁰

Las fuentes sonoras utilizadas en la pista fueron:

- Grabaciones de bajos eléctricos, un contrabajo (tocando *pizz.*), batería (grabada en ocho canales), órgano eléctrico Hammond y guitarra eléctrica, tomadas de sesiones de grabación de la banda Calacas Blues (en donde toco y soy el director musical).
- Fragmentos cortos de grabaciones de Jimi Hendrix.
- Fragmentos cortos de grabaciones de otros guitarristas, sobre todo bluseros: Buddy Guy, Albert King, Albert Collins, Johnny “Guitar” Watson, Otis Rush, Freddy King y Stevie Ray Vaughan.
- Baterías de cencerros y sonidos de caparazón de tortuga (música huave de San Mateo del Mar, Oaxaca).

²⁰⁰ El uso de este instrumental corresponde al que se utilizó en el proceso de creación y grabación de la obra. Se sugiere en la partitura posibles usos de pedales para procesar la señal de la guitarra, pero cada guitarrista tiene la libertad de buscar sus propias soluciones, según su forma de tocar y su gusto personal.

3.3. Sonoridad y manejo armónico

La obra se basa armónicamente en un conjunto octatónico derivado de las introducciones de dos versiones diferentes de un *blues* de Hendrix titulado *Red House*: unos acordes disminuidos a semitono de distancia y un largo trino de segunda mayor (en mi versión, el trino termina con un *bend* blusero²⁰¹ ascendente de semitono, un elemento, como veremos, de carácter motivico). Esta colección, OCT 1, la conforma las clases de alturas *sol/la/si bemol/do/do#/re#/mi/fa#*:

Ejemplo 74.

Únicamente se utilizan la colección OCT 1 y una permutación de ésta (OCT 2), que es una transposición al semitono: *sol#/la/si/do/re/mi bemol/fa/fa#*. Esta transposición, una de dos posibles con este tipo de colección sin que se repitan las clases de alturas, contiene cuatro notas nuevas, y juntamente con OCT 1 representa el total cromático:

Ejemplo 75.

²⁰¹ El *bend* blusero se logra “jalando” la cuerda en dirección vertical (en relación al diapason) después de pulsada, ya sea ascendente o descendente. De esta manera sube la afinación según la distancia “jalada”.

De la colección octatónica se derivan varias subcolecciones utilizadas a lo largo de la pieza: el tritono [0,6], muchas veces deslizándose por semitonos (por ejemplo, *si bemol/mi – la/re#*);²⁰² [0,1,4], sobre todo expresada como una tercera menor/mayor, con un claro “sabor” blusero (por ejemplo *do – mi bemol – mi*), una colección *quasi* pentatónica (por ejemplo, *sol – la – do – mi* [0,2,5,9], intercalando ya sea *do#* [0,2,5,6,9] o *re#* [0,2,5,8,9]), también con un cierto carácter blusero, y un motivo, [0,1,3,4], que se expresa como dos séptimas mayores ascendentes (por ejemplo, *sol/fa# - si bemol/la*), que llamaremos el *motivo 1*.²⁰³

OCT 1 y subcolecciones

The image displays five musical staves illustrating subcollections of the octatonic scale (OCT 1).
 - The first staff shows the full octatonic scale: G, A, Bb, C, D, Eb, F, G.
 - The second staff highlights two tritones: G-Bb and C-Eb.
 - The third staff shows the [0,1,4] collection (G, Ab, C) with its 3rd minor interval (G-Ab) and 3rd major interval (G-C).
 - The fourth staff shows a quasi-pentatonic collection: G, A, C, D, Eb.
 - The fifth staff shows 'motivo 1': G, A, Bb, C.

Ejemplo 76.

También hay una dimensión de la sonoridad que contextualmente habría que clasificar como “ruido”. A veces es producto del procesamiento de material “musical” convirtiéndolo en una *resonancia abstracta* (por ejemplo, el sonido que parece viento al final de la obra es el mismo trino “densificado” del comienzo dos octavas más arriba). En

²⁰² Se trata de un elemento derivado de las introducción de *Red House* con los acordes disminuidas a semitono de distancia.

²⁰³ Véase el apartado 3.3.4.

otros momentos se trata de niveles de distorsión del material que termina pasando el umbral que separa “música” (lo “figurativo”) y “ruido” (lo “abstracto”). Este tipo de tránsito sonoro es característico de ciertas propuestas de Hendrix (tal vez el ejemplo más emblemático es su versión irreverente del himno nacional de los Estados Unidos en el festival de Woodstock) y es una de las metáforas que trabajo conscientemente en *Oché II*. Así, la sonoridad octatónica y las subcolecciones mencionadas constantemente emergen *de* o se mueven *hacia* sonoridades que están en el campo del “ruido”.

Este tipo de tránsito, aunque aquí se manifieste en un homenaje a Hendrix y con una sonoridad vinculada al mundo del *blues/rock* y el *funk*, es, como se ha visto en el segundo capítulo, una característica constante en mi música a diferentes niveles.²⁰⁴

3.4. Material temático

Antes de analizar cada una de las dos partes, es importante ubicar descriptiva y analíticamente el material temático más importante, en su orden de aparición y clasificado en tres categorías: temas/motivos, elementos rítmicos y elementos gestuales. Esta separación en categorías es únicamente para efectos del análisis; en la dinámica de la obra éstas se encuentran interrelacionadas.

3.4.1. Temas/motivos:

- El trino de segunda mayor (y, en general, el trino), ya mencionado. En partes de la obra, como por ejemplo al comienzo, es un trino “densificado”: triples o cuádruples trinos.
- El *motivo I* (subcolección de OCT 1):

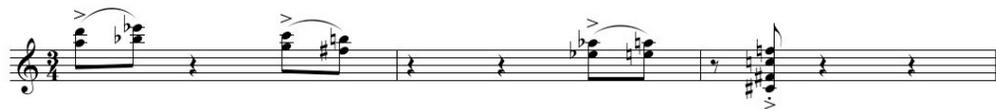
²⁰⁴ Véase, también, el análisis de *Rítmicas Paceñas (Tejidos rebeldes III)* en el apartado 4 de este capítulo.



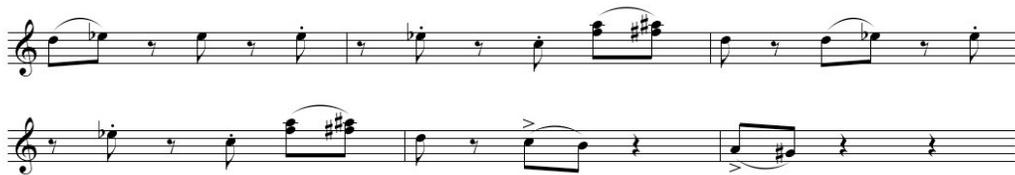
- El “riff en 7”²⁰⁵ (OCT 2):



- *Fúinkatl/tema 1* (OCT 1 y 2):



- *Fúinkatl/tema 2a* (subcolección de OCT 2; también aparece transpuesto, formando una subcolección de OCT 1):



- *Fúinkatl/tema 2b* (OCT 2):



²⁰⁵ Un *riff*, en la música popular norteamericana (jazz, blues, rock, etc.) es un corto material melódico muy “pegajoso” (fácil de retener en la memoria) que generalmente se repite.

3.4.2. Elementos rítmicos:

Hay tres “ambientes” rítmicos fundamentales en la obra. Se expresan como “bases” sobre las cuales se sobrepone los demás materiales con sus dinámicas rítmicas particulares:

- Ritmo de *blues* lento (*Añil*). Se trata de una analogía de un *blues* con una estructura de 12 compases en 12/8 (cc. 14-37).



- Ritmo del “*Riff en 7*” (7/8); hay variaciones:



- Ritmo del “*funk jarocho*” (hemiola 3/4 y 6/8); hay variaciones:



Los tres comparten siempre la misma velocidad a nivel del subpulso (la semicorchea del 12/8 = corchea en el 7/8 o 3/4-6/8). Así, la construcción acumulativa y cíclica de corto y largo alcance se encuentra cimentada en la continuidad del referente subpulsico. Al interior de esta continuidad subpulsica se generan diferentes dinámicas de *movimiento*

rítmico: sistemas de acentuación, polimetría y polirritmia y, en algunos momentos, la yuxtaposición sincrónica de estas bases rítmicas.

3.4.3. Elementos gestuales:

Esta obra se basa en un tipo de gestualidad en donde se “funden” las dimensiones temática y formal. Este manejo de lo gestual es indispensable para la generación de coherencia en un discurso bastante barroco y denso, así como para lograr la eficacia de los procesos acumulativos de largo alcance. Permite que los materiales temáticos sean simultáneamente contrastantes e imbricados; que tengan una identidad particular y, a la vez, que formen parte de un engranaje sonoro dinámico y continuo.

La apertura de la pieza, el mentado trino en la guitarra con el *bend* blusero al final, introduce el componente gestual que domina –y define– la obra, (además de introducir la relación tono/semitono que es la base del material octatónico): se trata de un elemento sostenido pero dinámico/disonante (el trino) que conduce, a partir de un *crescendo*, a un rápido gesto ascendente que queda “suspendido”, para luego disolverse a partir de su resonancia:

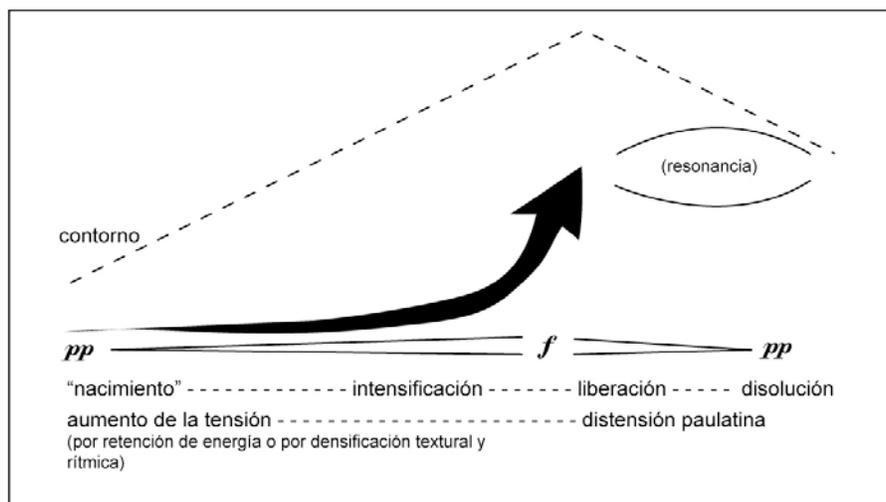


Gráfico 7.

Todos los temas/motivos (*motivo 1*, “riff en 7”, *Fúinkatl/tema 1*, *Fúinkatl/temas 2a y 2b*) tienen este mismo tipo de “contorno dramático” gestual, aunque hay variantes en la duración y la dinámica de los procesos de intensificación/disolución. Incluso se podrían considerar los *swells*²⁰⁶ (*motivo 1* en *Añil*) y ciertos acordes en *crescendo* de carácter anacrúsico que aparecen a lo largo de la obra como elementos temáticos. Pero también se expande para definir la dinámica acumulativa de cada sección, de cada parte y, finalmente, de la obra en su conjunto. Así, el primer gesto es una metáfora que sintetiza (o resume) la totalidad; se trata de algo que se expresa simultáneamente a nivel del detalle (conjunto de estructuras sonoras “locales”, temático/texturales) y de la forma (estructura sonora global). En su expresión más de mediano y largo alcance se combinan diversos recursos de intensificación acumulativa y disolución (lo que genera variedad dentro de la unidad):

Recursos de intensificación	Recursos de disolución
Contorno ascendente	Contorno descendente
<i>Crescendo</i>	<i>Diminuendo</i>
Densificación textural (complejización)	Aligeramiento textural (simplificación)
Complejización rítmica	Simplificación rítmica
Movimiento de materiales temáticos “abstractos” (“ruido”) hacia materiales “figurativos”	Movimiento de materiales temáticos “figurativos” hacia materiales “abstractos” (“ruido”)
Ataques/construcción de procesos discursivos	Resonancias/disipación de los procesos discursivos

Tabla 4.

3.5. Primera parte: *Añil*

Añil está estructurada en cuatro secciones: introducción, *blues* lento, “riff en 7” y disolución. Las primeras tres representan una serie de “olas” acumulativas que forman parte de un proceso continuo de intensificación (hasta el c. 66).

La introducción es una suerte de “caldo primordial” basado en dos elementos:

²⁰⁶ Una especie de “ola” de volumen (*crescendo/diminuendo*) que se hacen con el pedal de volumen, muchas veces en combinación con un pedal de *delay*.

- el trino, ya analizado, de segunda mayor (comienza en la guitarra solista y de ahí emerge la cita con el trino de Hendrix), que se va densificando paulatinamente con la adición de otros trinos de segunda mayor, una tercera menor por encima y por debajo del original hasta formar la colección OCT 1 expresada como una sonoridad armónico/textural.



Ejemplo 77.

- una serie de redobles y ataques agresivos de redoblante y bombo, sin ningún referente métrico o púlsico (una metáfora de los truenos/”hachazos” de Changó antes mencionados).

Ambos elementos, más cercanos al “ruido” que a la “música”, se intensifican a nivel de densidad, volumen y agitación rítmica, para finalmente desembocar en la base del *blues* lento. La introducción, entonces, establece la sonoridad general de la obra (tanto su carácter octatónico como el tránsito entre lo “abstracto” y lo “figurativo”, y relaciona el gesto inicial de la guitarra con la posterior expresión formal del mismo.

El *blues* lento (dos “vueltas” de 12 compases) es, a nivel de su estructura rítmica y armónica (batería, bajo y acordes), una analogía:

BAJO Y ARMONIA: analogía de una vuelta tradicional de blues de 12 compases

Ejemplo 78.

Los platillos de la batería están procesados con un efecto de *flanger*²⁰⁷ que genera un ambiente más “psicodélico” (nuevamente, en un umbral entre “música” y “ruido”). El bajo desarrolla, entre otras cosas, una versión lineal del *motivo 1*, que contrasta con la versión disjunta que toca la guitarra, y, en general, tiene una clara conducción de voces que permite generar una cierta dinámica tensional análoga con las funciones de I-IV-V del *blues* tradicional. La armonía está construida con sonidos de órgano Hammond, y el contraste tensional entre los “cambios” se define, por un lado, a partir de su relación con el bajo y, por otro, a través de cambios en la disposición de los acordes (un factor de densidad textural): los “I” tienen una disposición abierta; los “IV” una muy cerrada, y el “V”, muy abierta.

Lo que no es una analogía es la línea de la guitarra. Aquí el aspecto blusero se expresa únicamente a partir del uso de los *bends*, así como de algunos gestos, que *evocan* al *blues*. Pero los intervalos disjuntos de séptima mayor (*motivo 1*), así como la sonoridad *quasi* octatónica, buscan alejar las evocaciones del lugar común, de la cita literal.²⁰⁸ La

²⁰⁷ Este efecto se obtiene a partir de la duplicación de la onda sonora original. La primera se mantiene igual; la segunda de desfase (se retrasa), y se aumenta o se disminuye el desfase con una oscilación variable.

²⁰⁸ La construcción melódica, sobre todo el uso de séptimas mayores, es algo que en realidad caracteriza gran parte de mi música.

señal de la guitarra está fuertemente procesada por los dos *delays*, el *booster* y el Micro Vibe, lo que le da un *color* cercano a los blues “psicodélicos” hendrixianos.

En la primera vuelta, la guitarra toca en contrapunto con otra guitarra (en la pista, también de sonoridad “psicodélica”, que produce el efecto de un eco/diálogo),²⁰⁹ basado en el *motivo 1*. La estructura melódica es una expansión del contorno ascendente/intensificación-descendente/disolución ya mencionado:

B

14

Nota: la guitarra debe afinarse un tono por debajo de la afinación tradicional, quedando las cuerdas de agudas a graves: RE-LA-FA-DO-SOL-RE. Sin embargo la notación está un tono (más la acostumbrada octava) más arriba para facilitar la lectura.

Guit. El. *p* < > *simile* (con pedal de volumen o con la perilla de volumen de la guitarra)
D.C./D.L./BST.

Guitarras Místicas
tocando en
MI bemol
(trafando)
→ siguen durante sección B
(Guitarra)

Pista *mf*
(Hammond) →

(Bajo)

Perc./B. *mf*
Base de blues lento (se repite con variaciones) →

²⁰⁹ Esta “segunda guitarra” en la pista, que aparece a lo largo de la obra de diferentes maneras, representó para mí a Hendrix (el “ancestro”), una especie de *alter ego* a la hora de tocar la obra. Siempre dialoga con la guitarra solista, ya sea en contrapunto, tocando al unísono o acompañando de diversas maneras. Además, una parte del material de esta “segunda guitarra” está hecha a partir de *samples* de la guitarra de Hendrix, entre otras fuentes ya mencionadas. Esto, desde luego, es algo que posiblemente no se escucha de manera evidente (me refiero a Hendrix como *alter ego*) hasta su aparición “literal” al final de la obra, pero fue una motivación a la hora de componer la obra y el diálogo entre guitarras, que sí es claramente perceptible, forma parte de su estética.

19

(sin pedal de volumen)

Guit. El. *mf*

23

Guit. El.

Pista

The image displays two musical examples, 19 and 23, from a score. Example 19 features a guitar part in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staves. The guitar part is marked with a dynamic of *mf* and includes the instruction '(sin pedal de volumen)'. The piano accompaniment consists of a right-hand part and a left-hand part, with a large black arrow pointing right across the middle of the piano part, indicating a sustained or moving accompaniment. Example 23 shows a guitar part in the upper staff and a piano part in the lower staves. The guitar part includes a crescendo hairpin. The piano part has a large black triangle pointing right, indicating a dynamic change or crescendo.

Ejemplo 79: Cardona, *Oché II (in memoriam JH)*, cc. 14-25.

Hay otra capa sonora que se oye en el trasfondo: un *collage* de requintos bluseros, todos transpuestos a *mi bemol*. Es una textura abstracta, una resonancia (una *memoria histórica*, si se quiere), que genera una sutil tensión en relación al resto del discurso. *Mi bemol/re#*, como clase de altura, pertenece a la colección OCT 1, pero en este contexto genera un choque disonante con las notas *la* y *mi* graves del bajo. Además, es la única clase de altura de OCT 1 no utilizada en la parte de la guitarra y en su “acompañamiento” (aunque sí viene claramente destacada al final de la introducción, como parte del último gesto en *crescendo*, preparando así esta resonancia blusera en *mi bemol* que suena *molto sotto voce* durante las dos vueltas del *blues* lento).

En la segunda vuelta la línea melódica de la guitarra se intensifica: las frases son más cortas y se expresan con más urgencia. El acompañamiento se densifica rítmicamente, sobre todo con la inclusión de un acorde disonante tocando *staccato* en los contratiempos, pero se deja atrás el contrapunto (la “segunda” guitarra en la pista asume ahora un papel rítmico).

Durante esta vuelta empieza un proceso de modulación rítmica que conduce a la siguiente sección. Encima la base del *blues* lento irrumpen, en pequeñas “ráfagas”, unas frases rítmicas basadas en el subsubpulso (semicorcheas) del 12/8. Al principio parece una simple intromisión pasajera, pero las últimas dos manifestaciones de estas frases (sobre todo la última) son más largas y de carácter marcadamente anacrúsico. Este paulatino cambio de referente subpulsico conduce directamente al “riff en 7”. Hay otros gestos anacrúsicos, unos acordes densos en *crescendo*, que al principio parecen articular los “cambios” armónicos (c. 29), pero que luego también impulsan el cambio en la cualidad del movimiento que lleva a la siguiente sección:

Libremente: el (o la) guitarrista puede trabajar sobre estas notas de manera improvisada.

26

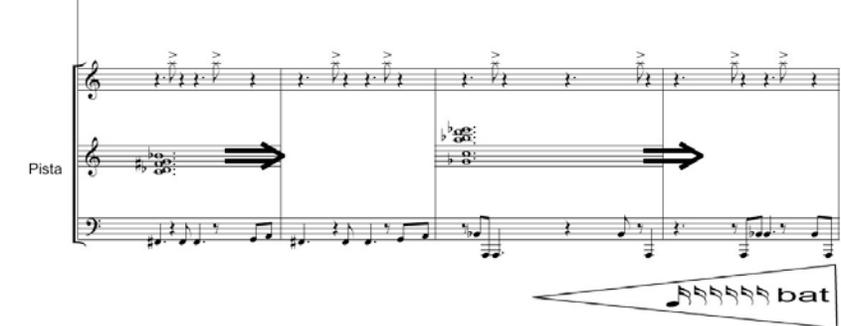
Guit. El. 

Pista 

Perc./B. 

30

Guit. El. 

Pista 

34

Guit. El. 

Pista 

Ejemplo 80: Cardona, *Oché II (in memoriam JH)*, cc. 26-37.

El “*riff* en 7”, predominantemente en 7/8, constituye la tercera ola de acumulación, y representa el movimiento rítmico más enérgico de la primera parte. Las semicorcheas de *blues* lento son el referente subpulsico (corcheas en el 7/8). Se trata de dos frases ascendentes, cada una dividida en cuatro subfrases que comienzan con el mismo fragmento melódico (de ahí lo de *riff*). Las primeras tres intensifican el movimiento rítmico a nivel periódico (4+3+2 compases), y la última es una respuesta expandida a este proceso intensificador (6 compases) que lleva la frase a su culminación (véase el apartado 3.3.4.1).

Se produce con esta sección la primera modulación de la obra: se pasa de OCT 1 a OCT 2. Y por primera vez, la guitarra solista –con *overdrive* y sin el *delay* largo, para mayor peso y definición rítmica– y la de la pista dejan atrás sus roles complementarios y tocan al unísono. El acompañamiento, aparte de la base rítmica ya abordada, son unos acordes rítmicos con sonido de Hammond. Estas armonías están organizadas en dos capas que en conjunto contienen todas las notas de la colección OCT 2. La primera se organiza alrededor de un gesto de acorde largo en *crescendo* (*mi bemol, sol#, la*: [0,5,6]) con un ataque acentuado al final (*re, fa, sol#, la*: [0,3,6,7]).²¹⁰ La segunda, que aparece en la repetición de la frase, densifica la textura rítmica agregando una serie de ataques *sf* en tesitura más aguda con las restantes clases de alturas de la colección: *fa#, si, do* [0,5,6], una transposición del acorde largo de la otra capa. Desaparece el bajo por completo, lo que le da al pasaje una cualidad más liviana en lo rítmico, pero también más estridente a nivel tímbrico.

²¹⁰ Nuevamente una manifestación “local” de la gestualidad que domina en la obra.

El clímax de la primera parte (c. 67), finalizando la sección del “*riff* en 7”, es el comienzo de la sección de disolución. Se superponen aquí cuatro texturas ya conocidas, todos haciendo un lento *diminuendo*:

- La base rítmica de la batería (un importante elemento de continuidad en el proceso de disolución de la sección).
- El triple trino del comienzo (OCT 1) transpuesto una octava más arriba (se acerca más al sonido del viento que se utiliza al final de la obra).
- El *collage* de requintos bluseros en *mi bemol* (que, hacia el final de la sección, emerge de una manera más destacada que al comienzo del *blues* lento, como si al desaparecer lentamente toda la estridencia, quedara esta esencia blusera).
- La melodía del “*riff* en 7” procesada “en reversa”,²¹¹ con una disminución en su duración y distorsionada (un sonido típicamente “sesentero”/“psicodélico”), en varias capas sobrepuestas que descienden en una cascada de “ruido” estridente.

Encima de esta polifonía textural, la guitarra solista hace la única referencia clara a los acordes disminuidos de *Red House*: los tritonos *la bemol/re* y *sol/do#* que, además, permiten pasar de OCT 2 de vuelta a OCT 1. Aparece brevemente el *motivo 1* en una tesitura ultra aguda, y luego un descenso improvisado por la escala octatónica, combinando trinos y otros ornamentos hasta llegar a unos trinos finales, nuevamente sobre las notas del *motivo 1*: *si bemol, la, sol, fa#*. Queda al final el trino *fa#-sol*, y aparece, de manera muy suave, el sonido de unos cencerros y cascabeles agitados que sirven para disipar la energía acumulada a través de la primera parte y hacer una transición a la segunda.

²¹¹ Podríamos decir que se trata de una retrogradación invertida y *distorsionada*.

3.6. Segunda parte: *Fúnkatl*

La estructura formal de la segunda parte es:

A: introducción fragmentada (cc. 1-34) – “*funk jarocho*” 1 (cc. 35-46) – puente 1a (cc. 47-57) – “*funk jarocho*” 2 (cc. 54-69) – puente 1b (cc. 70-73).

B: sección textural basada en el *motivo I* (cc. 74-118).

C: “*riff en 7*” (cc. 119-132) – puente 1c (cc. 133-135).

A¹: “*funk jarocho*” 3 con un solo improvisado de la guitarra (cc. 136-159).

D: remate y disolución final (cc. 160-196).

Nuevamente, el contorno dramático está constituido por una serie de olas acumulativas de largo alcance, con una desacumulación final. La continuidad se basa en mantener un único referente subpulsico (con el mismo *tempo* del “*riff en 7*”). Pero hay una sección (**B**) en donde, por primera vez, se produce una súbita retención de energía que sirve para preparar el clímax de la obra (el solo de guitarra y el remate de la pieza).

Otro aspecto que tiene implicaciones formales, no solo para la segunda parte sino para toda la obra, es la recapitulación transformada de los elementos temáticos de *Añil* en la segunda mitad de *Fúnkatl*. La sección **B** es una variación del material melódico basado en el *motivo I* del *blues* lento,²¹² seguido inmediatamente por una reexposición del “*riff en 7*”. Y, en la última sección de remate y disolución, se retoman algunas texturas de la disolución de la primera parte. Así, la obra también acumula en densidad a nivel de “contenido” a partir de la sobreposición de material temático durante la evolución de

²¹² Esto se destaca con la súbita retención de energía ya mencionada.

material nuevo.²¹³ Y todos estos elementos formales contribuyen a la estructura cíclica global de la pieza.

Funkatl empieza de manera fragmentada. Los dos temas principales (1 y 2a) literalmente se van “armando” poco a poco. Es sólo hasta el c. 35 en que realmente “arranca” el “*funk jarocho*” y se siente un movimiento continuo a nivel rítmico y melódico. El tema 1 es también octatónico, pero en cuartas paralelas, utilizando sincrónicamente las dos colecciones (OCT 1 y OCT 2), lo que representa una síntesis (en la primera parte de la obra estas dos colecciones se utilizan yuxtapuestas diacrónicamente):

The image shows a musical score for 'TEMA 1 (FUNKATL)'. The main staff is in treble clef and contains a sequence of chords and notes. A dashed line connects a specific interval in this theme to a larger diagram on the right. This diagram consists of two staves: the top staff is labeled 'OCT 2' and contains a sequence of notes: G#4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5; the bottom staff is labeled 'OCT 1' and contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. The notes in OCT 1 are one octave lower than those in OCT 2.

Ejemplo 81.

El tema 2a está derivado de OCT 2.

En el proceso de “armado” rítmico y melódico de la primera sección hay tres elementos: un nuevo tipo de diálogo fragmentado entre la guitarra solista y la de la pista; una serie de pequeñas frases rítmicas (cencerros, caparazón de tortuga²¹⁴ y, más adelante, redoblante y bombo) que van logrando cada vez mayor continuidad; y el bajo (en donde hay un cambio de color con respecto a la primera parte al utilizar un contrabajo

²¹³ Esto es una adaptación de la lógica formal del llamado “son mestizo”, abordado en el segundo capítulo.

²¹⁴ El uso de estas percusiones, con timbres más penetrantes y metálicos, en el caso de los cencerros, tiene que ver con el timbre similar que tienen los cencerros/cascabeles del bordón utilizado como transición entre las dos partes de la obra. Por otro lado, varía el sonido de batería que ha dominado y que regresará más adelante.

sampleado), que también busca poco a poco su continuidad. En realidad, el tema 1 nunca logra su completa continuidad en alguna de las guitarras. Es más bien el tema 2a el que paulatinamente impulsa el discurso hacia la sección del “*funk jarocho*” 1.

El “*funk jarocho*” (en adelante *FJ*) y los puentes funcionan como bloques musicales contrastantes, sobre todo en lo rítmico/textural, con una concepción emparentada con el concierto barroco.

El *FJ* tiene una gran densidad polifónica y polimétrica que se organiza en tres capas:

- La “base rítmica” (batería/percusión/bajo), cuya dinámica polimétrica y politémica es una interpretación libre (y africanizada) del son jarocho;
- La guitarra solista y las tres guitarras en la pista, que desarrollan una textura canónica (ecos o *delays*) sobre la base del tema 2a. La imitación es al unísono excepto en una de las voces, en que está transpuesta a OCT 1 (un semitono más arriba), lo que desdibuja la sonoridad y genera el efecto de un eco. Por otro lado, como el tema es un *riff* que se repite múltiples veces, el canon es de carácter cíclico.
- Un acorde (que proviene del último –de cuatro clases de alturas– que se escucha en el tema 1, transpuesto una tercera mayor más arriba) que hace primero un *crescendo/diminuendo*, y luego un *crescendo* que conduce al primer puente.

En la segunda sección del *FJ* la guitarra solista agrega otra capa melódica con la superposición del tema 2b (de carácter secundario; una especie de “contrasujeto”). Y el acorde ya no es estático, sino que se mueve con el contorno del *motivo 1*.

Como ya se mencionó, en la sección **B** hay una retención radical de energía: “concentra” la que se ha acumulado hasta el momento, postergando el proceso de intensificación y culminación de los procesos acumulativos desarrollados. Este recurso (en realidad una adaptación de uno típicamente beethoveniano) permite relanzar el proceso acumulativo que llevará al final de la segunda parte y, también, al de la obra en su conjunto. Esta retención de energía se hace fundamentalmente llevando el matiz al nivel más suave de cualquier sección de la obra, pero también modificando la cualidad sonora de la textura.

Siguen sonando cuatro capas de actividad musical, pero con una densidad de contenido mucho menor:

- La “base rítmica” del *FJ*, ahora con un matiz de *mp* (nuevamente un elemento de continuidad que permite no “verticalizar” excesivamente los bloques contrastantes).
- Un pedal de armónicos (*sampleadas* de guitarra acústica) con un acorde derivado de la colección de los puentes.
- Una línea melódica disjunta en armónicos (también de guitarra acústica²¹⁵) basada en un encadenamiento de diferentes transposiciones del *motivo 1* (fuera de cualquier referente octatónico). Esta melodía, a diferencia del resto del material temático, no tiene una identidad rítmica basada en patrones relativamente cortos, sino que “flota” encima de las otras capas texturales, como si buscara un destino. A través de la sección, la cualidad de su movimiento rítmico evoluciona de sonidos relativamente escasos a un movimiento intensificado (cada vez más

²¹⁵ Algunas, transpuestas digitalmente a sonidos relativamente graves, tienen una sonoridad cercana a una tabla india.

continuo). Se trata, como ya se mencionó, de una suerte de recapitulación del material temático del *blues* lento, ya abstraído de su contexto rítmico, armónico, melódico y textural original.

- Unos juegos texturales en la guitarra solista (basados en las clases de altura *sol/sol#/re/re#* en tesituras predeterminadas por la partitura). El material, que se debe improvisar, crea un contrapunto con las demás capas de actividad.

Hacia el final de la sección aparece el acorde de los puentes que desata un proceso de intensificación que conduce a la siguiente sección.

El regreso del “*riff* en 7” es otro recurso de recapitulación cíclica. Es casi idéntico a la segunda vuelta de esta sección en *Añil*. Las diferencias son el mayor peso del sonido al estar la guitarra solista tocando con fuerte *overdrive* y *wah-wah*, así como la inclusión de un bajo (en octavas con las guitarras) tocando el fragmento melódico que es el comienzo de cada subfrase:



Esta sección remata en un retorno corto del puente que aquí funciona como una transición/preparación para el regreso del *FJ*.

La última aparición del *FJ* se distingue de las anteriores porque es el doble de largo (24 compases versus 12 de las primeras dos apariciones). Por encima de la dinámica canónica (ahora sólo entre las guitarras de la pista) y la base rítmica, se toca un *solo improvisado* de la guitarra solista. Este solo retoma de manera protagónica la colección OCT 1 (otro elemento cíclico).

El solo/*FJ* lleva al clímax la obra, la última ola de acumulación/intensificación. Sigue la “base rítmica” del *FJ*: batería y bajo. Encima se ésta, comienzan a sonar una

serie de guitarras “viciando” (haciendo *feedback*),²¹⁶ con el contorno del *motivo 1*, ya convertido en puro “ruido”, junto con unas texturas muy similares a las que utiliza Hendrix al comienzo del disco *Electric Ladyland*. La guitarra solista toca el tema 1 completo, pero armonizada en dobles cuartas (utilizando nuevamente el acorde de cuatro miembros que es el final del tema 1):

The image shows a musical score for three instruments: Guitar Eléctrica (Guit. El.), Piano (Pista), and Percusión/Batería (Perc./B.).

- Guit. El.:** Starts at measure 159 with a chord marked *ff*. A box labeled 'I' is above the first measure. The notation shows a sequence of chords and notes. A note at the end of the sequence is marked with a wavy line and the instruction "Hacer viciar la guitarra en crescendo hasta el compás 194".
- Pista:** Starts with a chord marked *mf*. Below the staff, the instruction "poco a poco cresc." is written. The piano part features a series of chords that increase in volume and complexity, ending with a chord marked *ff*. A large black arrow points to the right at the end of the piano part.
- Perc./B.:** Features a steady, rhythmic pattern of eighth notes throughout the section.

Additional annotations include "[Guitarras viciando (feedback) y 'efectos hendrixianos']" and a box containing the number "159".

Ejemplo 83: Cardona, *Oché II* (in memoriam JH), cc. 159-167.

Luego la guitarra solista se incorpora a los “vicios”, dejando que este último elemento temático transite hacia el “ruido”.²¹⁷ Esto llega a un punto de máxima estridencia (en donde se va perdiendo poco a poco el espectro grave) y hay un fuerte remate entre guitarra y pista.

Queda una resonancia que se va disipando lentamente: el trino inicial, ahora dos octavas más arriba (convertido en “viento”) y, sobre este fondo, la emblemática voz

²¹⁶ Hendrix realmente incorporó el *feedback*, no sólo como un efecto pasajero, sino como un verdadero componente expresivo de la guitarra eléctrica. Este final rinde homenaje a esos hallazgos.

²¹⁷ Estos “vicios” se producen acercando la guitarra al amplificador, lo que genera una retroalimentación del sonido a través de las pastillas. No obstante, en algunos escenarios (y según la guitarra y el amplificador utilizados) esto no siempre será posible. En estos casos el guitarrista tendrá que proponer algo sustitutivo.

Hendrix, y un requinto blusero (tocado por él y, opcionalmente, como un eco, por el guitarrista). Es mi forma de evidenciar, sin abstracciones, la “presencia” del homenajeado.

Simbólicamente, la guitarra eléctrica (el “hacha”, *oché*) y su mundo sonoro extendido y conexo (la pista: guitarras, batería, bajo, Hammond, etc.) vuelven al terreno de lo mítico, al “mundo” o la “dimensión” de los Orishas, que es donde posiblemente habitaría Hendrix como “ancestro”. Desde ahí se “comunica” con el mundo de los vivos para hacer un contrapunto con nosotros. Esta obra, metafóricamente, busca “evocarlo” a través de *su* instrumento, reinventando *su* tradición, que es –a la vez– el reinvento de las músicas que él mismo había reinventado.

4. Rítmicas Paceñas (tejidos rebeldes III) para ensamble de instrumentos nativos andinos

4.1. Antecedentes

En el 2010 me encargaron una obra para la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos (en adelante OEIN)²¹⁸, una agrupación boliviana fundada y dirigida hace más de treinta años por el maestro Cergio Prudencio²¹⁹.

La OEIN utiliza instrumentos de la tradición indígena (y mestiza) altiplánica andina, junto con algunos otros instrumentos tradicionales de Latinoamérica: instrumentos de viento (sikus, mohoceños, tarkas, pinkillus, q'enas, etc.), de percusión (diversos tambores y cajas, caparazón de tortuga, chajchas, semillas de jacarandá, teponaztles, etc.), una variedad de charangos (el normal, el ronroco, el chillador), e incluso algunos inventados por ellos mismos.

Confluyen aquí dos vectores expresivos, aparentemente muy lejanos: el de la música indígena tradicional (aimara y quechua) y el de la creación contemporánea. Este binomio expresivo tiene, sin embargo, su lógica. Nos dice Cergio Prudencio que la

(...) OEIN es también un espacio de convergencia e inflexión, donde se miran de frente unos y otros. Aquí, las ancestrales sonoridades del Altiplano andino y las rupturas modernistas de la Europa central y hegemónica se reconocen, se valoran y encuentran mutuamente, no siempre por afinidad, pero sí en un territorio constructivo y con un gesto desafiante, a la utopía del entendimiento.²²⁰

Es claro que el instrumental altiplánico tradicional y las músicas que se hacen con él no se ubican dentro del desarrollo de la historia musical occidental. Así, su viabilidad

²¹⁸ www.oein.org

²¹⁹ El encargo fue producto de un proyecto de la OEIN con dos festivales europeos (*Klangspuren*, en Austria, y *Transarte* en Italia), para encargar obras nuevas a dos compositores latinoamericanos (Mesías Maiguashca y mi persona), dos bolivianos (Carlos Gutiérrez y Miguel Llanque) y un europeo (el suizo/austriaco Beat Furrer). Las obras fueron estrenadas en Berlín para celebrar el 60 aniversario de fundación de la Berliner Festspiele y la reinauguración de su sala, en agosto del 2011, y presentadas luego en los mencionados festivales.

²²⁰ Prudencio, Cergio, *Hay que caminar sonando*. La Paz: Fundación Otro Arte, 2010. p. 95.

como expresión musical/cultural está vinculada, por un lado, a lo tradicional/regional (ancestral) y, por otro, a un proceso de proyección y recreación de estas manifestaciones tradicionales en el campo de la creación contemporánea:

¿Se puede descolonizar la música? A mi entender, necesariamente como música nueva... (...) ...la OEIN (...) se ubica en el vértice donde pueden encontrarse nuestras vertientes históricas, no como una simple conciliación, sino más bien como una construcción nutrida de múltiples referentes. (...) La OEIN no sólo reconoce al mundo indígena en sus valores, conocimientos, sabidurías y elaboradas formas de pensamiento, sino que –por sobre todo– lo incorpora efectivamente al proceso vivo de la cultura contemporánea, Se hace extensión de él.²²¹

Esta proyección contemporánea se produce en el marco de una labor investigativa/creadora de la orquesta como tal, de sus miembros (como ejecutantes y, en algunos casos, como compositores y directores), y de sus programas adjuntos como el PIM (Programa de Iniciación a la Música), que se desarrolla con más de 600 jóvenes de diversos barrios de La Paz que nutre el ensamble principal.²²²

Pero proyección contemporánea no significa una simple explotación utilitaria de la tímbrica instrumental o un “arreglo moderno” de tonadas tradicionales.²²³ Tampoco se trata, estrictamente, de una labor de “rescate” o “difusión” de lo tradicional. Los procesos de creación giran en torno a las *lógicas expresivas* de las músicas tradicionales andinas (incluyendo sus formas particulares de entonación, las técnicas de ejecución, los planteamientos formales, las disposiciones espaciales), pero simultáneamente generando interlocuciones múltiples y complejas:

En el mundo aimara todo contiene su contrario, no como categoría separada e inconexa,

²²¹ Prudencio, Cergio, “Desafíos actuales ante el colonialismo” en *Música/Musicología y Colonialismo*. Coordinador, Coriún Aharonián. Montevideo: Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán, Ministerio de Educación y Cultura, 2011, p. 22.

²²² En los distintos barrios hay otros ensambles dirigidos por los instructores del PIM, miembros plenos de la OEIN, que tocan, igualmente, música tradicional y contemporánea, muchas veces compuesta por los mismos instructores o, incluso, por otros miembros de los ensambles.

²²³ Como encontramos en algunas propuestas enmarcadas dentro del llamado *World Music* o *New Age*, o propuestas folclóricas en donde se estilizan las músicas tradicionales. En muchas de estas propuestas, la música tradicional ha sido occidentalizada (entonación temperada, estructuras armónicas tonales, etc.).

sino como una consecuencia de sí mismo. De ese modo los opuestos son integrales a una noción polivalente, donde el uno se reafirma por el otro, y viceversa. El otro, entendido así, constituye una necesidad, un factor sin el cual no se explica el uno. (...) ¿No será que tenemos algo que aprender de esa cosmovisión? ¿No será que la interculturalidad, en su mejor acepción, no es sino una vieja práctica indígena que el mundo global busca patentar como invento propio, sin terminar de entenderla? ¿Qué es hoy entonces la cultura aimara? ¿Una cultura colonizada? ¿Una cultura precolonial? ¿Una cultura descolonizada? ¿Una cultura moderna? ¿Es necesario definirla? Más que eso, importa la constatación, la evidencia de que es posible existir con el otro, por el otro, para el otro y pese al otro, sin perecer en el intento.²²⁴

Para poder componer la obra encargada, pasé una semana en La Paz (diciembre del 2010) en un intenso taller de trabajo con músicos de la OEIN y con Prudencio, con el objetivo de apropiarme del instrumental, tanto en el plano sonoro/técnico, como en el de las lógicas expresivas vinculadas a sus usos tradicionales.

El resultado fue la obra *Sawutanaka (Tejidos rebeldes 2)*, compuesta para la OEIN (24 músicos). *Sawutanaka*, palabra aimara, significa tejidos.

Si bien este contacto con el instrumental altiplánico tradicional y la experiencia con la OEIN fue para mí una experiencia inédita²²⁵ y, desde luego, un gran estímulo creativo, también representó una continuidad (y una profundización) de mi trabajo con elementos derivados de la música popular. Lo que sí resultó ser absolutamente inédito fue el poder contar con un ensamble profesional (aunque los integrantes tienen edades entre los 14 y los 28 años) con capacidad para responder, con un alto nivel de capacidad técnico/expresiva, frente a propuestas contemporáneas (siempre y cuando haya un entendimiento de las lógicas propias de los instrumentos y del grupo).

²²⁴ Prudencio, Cergio, “Desafíos actuales ante el colonialismo” en *Música/Musicología y Colonialismo*, Coordinador, Coriún Aharonián, Montevideo: Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán, Ministerio de Educación y Cultura, 2011, pp. 19-20.

²²⁵ No lo fue totalmente. De adolescente había tocado en grupos de folclore sudamericano y había escuchado muchas grabaciones de grupos folclóricos y de registros de música aimara y quechua tradicional. Además, en mi grupo se tocaban zampoñas (el nombre criollo para los sikus o flautas de pan) y quenás criollas, entre otros instrumentos andinos.

Mientras estuve en La Paz, tuve la oportunidad de escuchar el Ensamble de Cámara de la OEIN, compuesto por 4 músicos. Inmediatamente propuse componer también para esta agrupación, cuya naturaleza es similar a la de la orquesta, pero con un carácter más íntimo y transparente. Con esta finalidad, aproveché la gira europea que realicé con la OEIN (septiembre del 2011) y volví a trabajar con músicos de la orquesta y a acercarme a ciertos instrumentos que no había utilizado en *Sawutanaka*, como las tarkas. Por otro lado, el poder ensayar *Sawutanaka* y escucharla numerosas veces me ayudó a profundizar mi acercamiento con los instrumentos que había utilizado, pero más aún, con la dinámica de los instrumentistas y la manera en que respondían ante lo que había compuesto.

El resultado fue la obra *Rítmicas paceñas (Tejidos rebeldes 3)*.

4.2. Ciertos aspectos de la lógica instrumental/musical altiplánica andina

No es posible analizar *Rítmicas paceñas* sin primero resumir algunos aspectos claves acerca de la música altiplánica andina y sus instrumentos. Este contexto es vital incluso para poder interpretar medianamente bien lo que se puede ver en la partitura. Y aun así, es muy difícil imaginar la obra cabalmente a partir de la grafía musical.

Hay que comenzar por aclarar el concepto mismo de instrumento. En la tradición occidental se entiende el instrumento como una entidad sonora particular, con sus características tímbricas, tesituras, técnicas, amplitudinales, etc. Así, por ejemplo, cuando estudiamos instrumentación hablamos del violín, el clarinete, el piano, la tuba... Y aun cuando pensamos en un ensamble o una orquesta, en donde hay diversos instrumentos y en donde cada instrumento puede tener varios ejecutantes, se trata en

general de una combinación/multiplicación de esa entidad sonora particular²²⁶. Desde luego que la multiplicación cambia ciertas características de potencia dinámica, de articulación, de densidad sonora, de agilidad, etc., pero es un cambio que no modifica en el fondo la identidad particular de cada instrumento. Y la orquestación en occidente es, predominantemente, el arte de “combinar” estas identidades sonoras discretas, según la conformación del ensamble instrumental.

En la música altiplánica andina, hay varios conceptos (vinculados a las prácticas de ejecución instrumental y la misma construcción física de los instrumentos) que redefinen el sentido de lo que llamamos instrumento.

En primer lugar, el instrumento no es lo que toca *un* ejecutante, sino *un conjunto* de ejecutantes e instrumentos de diversas tesituras que ellos denominan *tropas*. Por ejemplo, un siku con un registro X es *sólo un componente del instrumento*. El instrumento real es la *tropa* de sikus. (Y hay diversos tipos de sikus que provienen de diferentes regiones, con su sonido particular según el tipo de corte de las cañas, que determina las alturas que se pueden sonar y ciertas características tímbricas.) Es como si un órgano tuviera un conjunto de ejecutantes que se encargaran de ciertos tubos y ciertos registros, y que tuvieran que coordinarse para poder hacer la música.

En segundo lugar, en las *tropas* de sikus (para seguir con el ejemplo, pero esto es extensivo, de manera análoga, a otras *tropas* de aerófonos²²⁷), funciona un principio que llaman *arca-ira*, que en aimara significa *el que guía y el que sigue*. Las melodías deben

²²⁶ Existen excepciones, sobre todo a partir del siglo XX, según el uso que se le da al conjunto de instrumentos.

²²⁷ El siku, según investigadores, es el aerófono más antiguo de la región andina, y las *tropas* de este instrumento son la base estética de las otras *tropas* y de la expresión musical altiplánica/andina en general.

ser tocadas por al menos dos ejecutantes, uno con un siku *arca* y otro con uno *ira*, que alternan según la construcción melódica.

Pero esto no es sólo un elemento técnico de ejecución, sino que también incide fundamentalmente en la sonoridad de lo que se toca. No es lo mismo que una persona sople todas las notas (en donde necesariamente se produce una separación entre ellas, pues por más ligadas que se toquen, siempre termina de sonar una altura antes de que suene otra), que una repartición de notas entre dos o más personas (como sucede en las *tropas*). En este último caso se produce un “ensuciamiento” de la textura, un desdibujamiento de los límites entre un sonido y otro que produce una dimensión armónica o resonante más compleja. Así, este principio dual, *arca-ira*, es, en el fondo, un planteamiento estético.²²⁸

Y el principio *arca-ira*, en el marco de la *tropa*, se expande en varias dimensiones. Por un lado, en cada registro de la *tropa* hay múltiples ejecutantes *arca* e *ira*, lo que representa una densificación y enriquecimiento mayor del “ensuciamiento” textural. Por otro, la *tropa* consiste de varios registros que tocan simultáneamente. En el caso de los sikus, la duplicación se da generalmente a la octava (arriba y abajo), pero en otras *tropas*, como de *tarkas* o *mohoceños*, la duplicación es a la quinta (arriba) o cuarta (abajo), además de a la octava.²²⁹ Esta alternación *arca-ira*, con múltiples ejecutantes en varios registros, produce una sonoridad compleja, sin que se pierda nunca la identidad melódica: es, como he planteado en el capítulo segundo, una *melodía enriquecida*.

²²⁸ En el capítulo 2, ya hice referencia a este principio estético que para mí ha sido de gran importancia, aunque mi acercamiento fue a través de otros tipos de música, fundamentalmente por mi experiencia como guitarrista y mi trabajo con músicas de origen africano y afroamericano.

²²⁹ Más adelante hablaré del asunto de la afinación en estos instrumentos, que también incide en la estética general.

Hay un principio en la dinámica de la tocada en *tropa* que se denomina *waki*. Es la manera en que se traduce el principio *arca-ira* a otras *tropas* de aerófonos. Según me informaron, la palabra aimara *waki* significa un principio de relacionamiento colectivo que es: “yo doy algo, tú das algo”. En la práctica de ejecución musical esto significa que no todos tocan todo el tiempo. A veces alguien deja de tocar y empieza de nuevo cuando siente que debe o puede (que no necesariamente coincide con el comienzo de una melodía o sección melódica). Este fenómeno produce un proceso constante y continuo de variación sutil en la densidad textural que se da en el marco de estructuras melódicas de carácter circular. Si esto es multiplicado en diversos registros con múltiples ejecutantes, el enriquecimiento de la melodía en el plano textural es un proceso altamente dinámico.

Hay que agregar a este cuadro las variantes de emisión en los diversos aerófonos. La emisión “tradicional”, que busca, desde luego, una potencia dinámica fuerte para que se pueda escuchar bien al aire libre, produce casi siempre (con variantes, según la construcción del instrumento y el tipo de instrumento) un sonido que tiene una carga multifónica. También, según la forma de soplar se puede tocar la fundamental o bien un sonido que es la fundamental mezclada con aire o con armónicos. La carga multifónica es otro nivel de enriquecimiento sonoro que se agrega a los anteriores.

Finalmente (sin pretender que esto agote una comprensión de la música altiplánica andina), quiero referirme a las estructuras circulares en esta música. Las piezas, en general, tienen varias partes que se suceden y que se repiten circularmente. Pero la circularidad no se reduce a este aspecto formal, que comparten muchas músicas indígenas de las Américas. Es también importante mencionar las formas de comenzar y terminar las músicas, y la lógica de construcción rítmica.

Los *huayños* y otros géneros andinos comienzan y terminan, en general, con uno o varios bombos tocando unos golpes en *accelerando*, hasta llegar casi a un redoble. Es como si se tomara “prestado” el impulso creador del “caos natural” y se ordenara (melódica y rítmicamente) para dar una existencia a la música. Al terminar las piezas, los instrumentos de viento, junto con el mismo toque del bombo, hacen una serie de glisandos y sonidos “no melódicos”, como si la música se volviera viento. Se trata, en un nivel muy elemental, de un “marco” que “encuadra” la pieza musical. Pero a un nivel más profundo, se trata de una *estrategia de entrada y salida de la circularidad*, que estética y conceptualmente nos plantea un continuo (o un tránsito) entre lo natural y lo cultural, y entre lo cotidiano y lo extracotidiano.²³⁰

Otro elemento es la relación rítmica entre las melodías y el bombo (o la percusión en general). El bombo, con algunas variantes, mantiene un fuerte referente esencialmente púlsico (sin una organización métrica como se entiende en occidente; aunque sí con patrones específicos que se repiten, no siempre regulares). Pero frecuentemente la melodía, incluyendo, muchas veces, las terminaciones de las frases, tiende a quedar “en el aire”, sin que haya coincidencia entre el referente púlsico y el ritmo melódico. En otras palabras, hay un manejo de una *sincopación* entre los materiales del bombo (o percusión) y los vientos que produce una sensación de *no resolución*, de ausencia de una articulación temporal fuerte de carácter vertical. Por tanto, se mantiene la vigencia expresiva de la circularidad estructural.

²³⁰ Yo relacioné estas estrategias de entrada y salida de la circularidad con otras similares que había escuchado en la música “pitera” del Istmo de Tehuantepec y también en muchas músicas africanas y afroamericanas. (Véase capítulo 2)

4.3. Rítmicas paceñas (tejidos rebeldes III)

Como ya señalé, *Rítmicas Paceñas (Tejidos rebeldes III)* está compuesta para un ensamble de 4 ejecutantes, tocando una variedad de instrumentos nativos andinos, en donde las lógicas sonoras de las *tropas* tradicionales se expresan con una mayor transparencia. Mi propuesta compositiva busca adaptar al medio “camerístico” tres aspectos fundamentales:

- las dinámicas de construcción formal circular con sus respectivas estrategias de entrada y salida;
- la redefinición permanente del color y la textura/tesitura de ciertas colecciones de clases de alturas,²³¹ y
- el principio dual *arca-ira* en la dinámica de ejecución.

El título rinde homenaje al compositor cubano Amadeo Roldán, cuyas *Rítmicas 5* y *6* tuvieron una gran influencia en mi obra.²³² Otra fuente de inspiración fueron dos poemas del boliviano Jaime Saenz, *Espacio y Silencio* y *La muerte por el tacto*, y hago alusiones, directas o indirectas, a ellos en los títulos de los movimientos, así como en el corto texto que encabeza la partitura:

Mirando la ciudad apoyado sobre una peña
 escuchando el ruido con toda atención
 cada lamento cada grito cada rumor...

Jaime Saenz, *Espacio y Silencio*

Por otro lado, *Tejidos Rebeldes III*, el subtítulo de la obra, la ubica como parte de una serie de composiciones basadas en elementos sonoros provenientes de culturas musicales

²³¹ Cuando me refiero en esta pieza a clases de alturas, es un concepto que debe ser relativizado en relación a la afinación y coloración, ya que varía según los instrumentos (sikus, mohoceños y tarkas), la intensidad de la emisión y la tesitura.

²³² Véase el capítulo 2.

indígenas, mesoamericanas o andinas. En esta serie se busca crear una analogía sonora con los tejidos tradicionales y, a su vez, con los tejidos sociales y los movimientos de lucha y resistencia cultural y política.

Los cinco movimientos de *Rítmicas Paceñas* se titulan: *Vientos antiguos*, *Tránsitos y veredas*, *Ríos subterráneos*, *Lamentos y ecos* y “*Cuando el sonido y el viento son una misma cosa...*”

Utilizo el siguiente instrumental (correspondiente a cada ejecutante):

- 1) Siku laquita (toyo) (ira); Siku sikuriadas (malta); Charango ronroco; Tarka salinas (malta).
- 2) Siku laquita (toyo) (arca); Siku sikuriadas (malta); Caparazón de tortuga (tres alturas); Mohoceño (eraso); Teponaztle (dos alturas, aproximadamente a una quinta de distancia); Siku sikuriadas (sanqa); Siku laquita (malta) (ira).
- 3) Siku laquita (toyo) (ira); Siku sikuriadas (sanqa); Mohoceño (salleba); Tarka salinas (taika); Siku laquita (sanqa) (arca); Siku laquita (malta) (arca).
- 4) Siku laquita (toyo) (arca); Siku laquita (malta) (ira); Bombo italaki; Mohoceño (bajo); chajchas²³³ (con la mano); Siku laquita (sanqa) (ira); Siku sikuriadas (sanqa).²³⁴

Todos los ejecutantes tienen, además, un juego de chajchas amarrado a uno de sus tobillos (al estilo de los *ayoyotl* –o “huesos de fraile”– que utilizan, entre otros, los “concheros” mexicanos). Se tocan haciendo un taconazo en el piso.²³⁵ Los registros de los aerófonos y la afinación del charango ronroco se pueden apreciar en el siguiente cuadro:

²³³ Instrumento de percusión hecho de pezuñas de cabra, oveja, llama o alpaca, cosidas a una tira de tela y ejecutadas agitándolo como una sonaja.

²³⁴ Toyo, malta, eraso, sanqa, salleba y taika son registros de sikus y mohoceños (véase Gráfico 8).

²³⁵ En adelante chajchas/taconazo.

NOTACION

Sikus Sikuriadas (17 tubos); ira y arca tiene ambos todos los tubos:
 bemol e irregular, de aquí para arriba

ch'ulis
 maltas
 sanqas

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17
 TUBOS

Sikus Laqita (7 y 8 tubos); arca = redondas, ira = negras:
 * altura aproximada (la fundamental no es exactamente do sostenido)

tubos (arca):

maltas
 sanqas
 toyos

1 2 3 4 5 6 7 8

tubos (ira):

Mohoceños (registro fundamental):

erasos
 sallebás
 bajos

Tarkas salinas:

malta
 taika

Emisión Tarkas: F = fundamental; A = armónico; T = tarr

charango
 ronroco

1 2 3 4 5

La notación indica una nota por cuerda
 (en la tercera se anota la cuerda más grave).

Gráfico 8.

4.4. Lo temático como sonoridad en movimiento

En esta obra lo temático se plantea a partir de una serie de *sonoridades en movimiento* que se encuentran en diversos procesos de transformación e intensificación. Dentro de esta lógica existe una polarización general entre los materiales temáticos que se expresa a partir de:

- “aire” (aerófonos) / “tierra” (percusión, empezando por los taconazos con sonido de chajchas);
- lo “no rítmico” / lo rítmico;
- bloques o campos sonoros estáticos / texturas polifónicas;
- alturas definidas / alturas indefinidas (relativas).

(El charango, único instrumento “temperado” que no es ni “aire” ni “tierra”, cumple un rol de intermediación.)

Es necesario, en primera instancia, describir de manera general estos materiales temáticos para luego poder analizar su comportamiento en cada uno de los movimientos.

La sonoridad general de la pieza, a nivel interválico,²³⁶ se sustenta en la quinta (o cuarta) justa,²³⁷ aprovechando las posibilidades del instrumental. El “espectro” de quintas utilizadas es:

mib-sib-fa-do-sol-re-la-mi-si-fa#-do#

Se establecen también ciertas relaciones de semitono con este intervalo, lo que produce tres (sub)conjuntos de clases de alturas (descritas aquí y en adelante, para efectos

²³⁶ Insisto: no se trata de una afinación temperada, y en la ejecución se producen “enriquecimientos” de la interválica de carácter microtonal o bien, según la forma de ejecución, a partir de cargas multifónicas. Así, la interválica descrita es únicamente referencial.

²³⁷ De gran importancia en las sonoridades de la música tradicional/nativa andina, tanto en los movimientos paralelos en quintas como en las estructuras pentáfonas, basadas en quintas.

comparativos, a partir del semitono), [0,1,5], [0,1,6] y [0,1,7], que se combinan de diferentes maneras.

Hay dos quintas que dominan a través de la obra, sin que se perciban siempre como referentes céntricos: *si-fa#* y *sol-re*.²³⁸ En contraste con estas quintas (sobre todo la primera), hay otros dos (sub)conjuntos que comparten las clases de alturas *sol* y *re*, pero que incorporan la interválica del semitono (y el tritono) ya mencionada: *re-mi bemol-sol-la* [0,1,5,7],²³⁹ y *do#-re-sol* [0,1,6].

Finalmente hay un motivo recurrente de tercera menor, ya sea descendente o ascendente (en los movimientos primero, cuarto y quinto): principalmente *la-fa#* (aunque en el primer movimiento aparece también *mi-do#*).²⁴⁰ Prácticamente todos los movimientos de la obra giran, de una u otra manera, en torno a estos materiales interválicos, que se expresan como sonoridades armónicas y/o bordones, como construcciones melódicas (incluyendo diversos tipo de *ostinati*) y como contrapunto no imitativo.

En el plano rítmico hay dos comportamientos fundamentales que podríamos categorizar genéricamente como *no púlsico* y *púlsico*. Y entre éstos se producen ciertas relaciones, ya sea de contraste, de tránsito (lo *no púlsico* se vuelve *púlsico* y viceversa) o de sobreposición. Dentro del material *púlsico*, hay dos tipos de organización rítmica (y

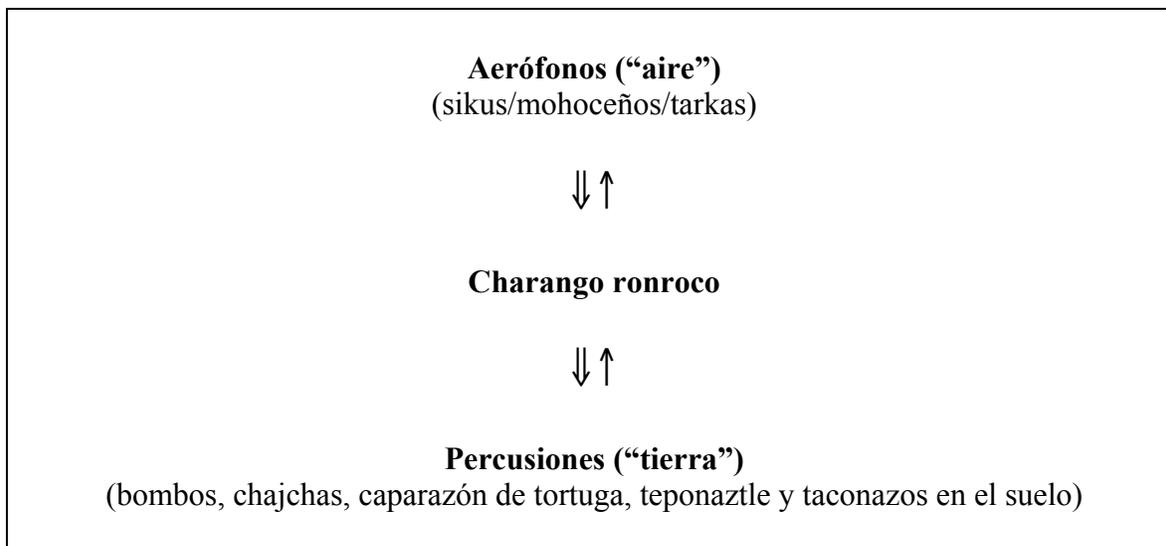
²³⁸ La selección de estas dos quintas tiene que ver, en parte, con el corte de los sikus laquita: escala básicamente de sol mayor que empieza con la nota *si*; en los *toyos*, el *si* grave es el sonido más profundo posible con el instrumental escogido. También tiene que ver con la afinación de las cuerdas al aire del charango ronroco en donde encontramos dos veces *si* (primera y tercera cuerda), *sol* (cuarta cuerda) y *re* (quinta cuerda).

²³⁹ Este conjunto tiene que ver, fundamentalmente, con el corte de los sikus sikuriadas (escala básicamente de si bemol mayor).

²⁴⁰ En realidad el *do#*, que se da en la tesitura grave de los sikus laquita, es una altura bastante ambigua que se ubica, según la forma de emisión, entre *do* y *do#*. La aparición de este motivo de tercera menor descendente en el primer movimiento es más gestual que interválico. Como se verá, el uso de este *pseudo do#* tiene una función expresiva específica en este movimiento.

también hay momentos en que se sobreponen): estructuras de carácter aditivo utilizando diversas combinaciones de 2, 3 4 o 5 subpulsos, y estructuras hemioladas sincrónicas (3 contra 2).

El manejo tímbrico/textural se basa, como ya se mencionó, en una polaridad, mediada por la sonoridad del charango:



Esta polaridad se expresa sobre todo a partir del contraste entre alturas definidas y no definidas (o relativas), en donde existen, por un lado, combinaciones excluyentes (en donde los timbres cumplen funciones radicalmente diferentes: contrapunto tímbrico) y, por otro, procesos de tránsito entre los polos.

4.5. Primer movimiento: *Vientos antiguos*

En este movimiento, se utilizan únicamente sikus (laquita y sikuriadas) y chajchas/taconazo, que representan una polarización tímbrica y rítmica radical.

La forma es, *grosso modo*, ternaria: A-B-A¹. No se trata de secciones cerradas, sino de tres “momentos” en donde la parte B, de carácter fuertemente rítmico, surge

fundamentalmente de un proceso de paulatina presencia púlsica en la parte A, para luego diluirse rítmicamente en las sonoridades sostenidas de la parte A¹. Así, la lógica es acumulativa y la forma más cercana a un “arco” que un clásico A-B-A. No obstante, lo ternario sí se siente de manera más clara a partir del contraste en la sonoridad (clases de alturas y timbres instrumentales utilizados) así como en la tesitura (grave en las partes A y aguda en la parte B). Cada “sección” remata en la que sigue y hay elementos (clases de alturas en determinadas tesituras, gestos y timbres) que anticipan lo que vendrá o que son una resonancia de lo que ya fue. Esto produce un sentido de continuidad en una dinámica de acumulación/desacumulación y de entrada y salida a la circularidad:

Forma/dinámica	A	B	A ¹
		Primera “ola” acumulativa	Segunda “ola” acumulativa
Timbre instrumental	SIKUS LAQUITA	Resonancias de Sikus Laquita	SIKUS LAQUITA
		SIKUS SIKURIADAS	Resonancia de sikus sikuriadas
	Se introducen chajchas/taconazos hacia el final de la sección	CHAJCHAS/TACONAZOS	Desaparecen paulatinamente los chajchas/taconazos
Ritmo	Ritmo sin pulso – movimiento hacia ritmo púlsico	Ritmo púlsico (hemiola)	Regreso al ritmo sin pulso
Tesitura	Tesitura grave (movimiento hacia tesitura aguda al final de la sección)	Tesitura aguda	Tesitura grave (resonancia de tesitura aguda)

The musical notation consists of two staves, treble and bass clef. Section A (measures 1-4) features a long, sweeping melodic line in the treble clef, starting on a low note and moving upwards. The bass clef provides a steady accompaniment. Section B (measures 5-8) shifts to a higher register, with the treble clef playing a more rhythmic, pulsive pattern. Section A1 (measures 9-12) returns to the lower register, mirroring the structure of A but with different harmonic and timbral elements. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Ejemplo 84.

Los cambios de tesitura, sobre todo de las alturas *fa#/sol* en la parte A, también representan un cambio cualitativo en el sonido. Se pasa de sonidos fundamentales (excepto los ataques) a sonidos armónicos con cargas multifónicas al cambiar la forma de emisión y el matiz.

La sonoridad armónica en todas las secciones es esencialmente estática y encontramos los elementos interválicos ya señalados en el apartado 3.4.4. En la parte A, el único movimiento significativo (aparte del cambio tesitural del intervalo *fa#/sol* ya mencionado), es el de *do#* a *mi* (en la tesitura más grave) y la introducción de *la* en el compás 12. Ambos movimientos (*do#-mi-do#* y *la-fa#*) son motivicos. El *do#*, es un sonido ambiguo en la tesitura grave de los sikus laquita (se escucha, según el matiz y la forma de emisión, como algo entre *do#* y *do*). Esta ambigüedad la utilizo en las partes extremas del movimiento, sobre todo en la parte A¹, en donde busco una sonoridad claramente de “aire”, o como dice el título, de “vientos antiguos”. En otras palabras, una sonoridad más cercana a la naturaleza, menos “cultural”.

Rítmicamente se parte en A se sonidos largos, con ataques muy enfáticos que “movilizan” las sonoridades estáticas, pero sin referencialidad métrica o púlsica. Los gestos (con el motivo de la tercera menor descendente) que se introducen en los compases 11 y 12 desatan una reacción que produce en los compases siguientes (13-15) el surgimiento de movimientos regulares de corcheas que llevan la sección a su culminación acumulativa, simultáneamente lanzando la siguiente sección a partir del compás 16. (En el 15 se escucha por primera vez los chajchas/taconazos que se mantienen a través de la sección B como uno de los referentes de regularidad rítmica.) La sección B es claramente púlsica con una organización rítmica hemiolada (3/4 y 6/8

funcionando sincrónicamente de manera polimétrica con una variedad de patrones). La transición se produce por medio de un recurso simple de continuidad: la corchea de la sección A es igual a la negra de la sección B. Encima de la dinámica rítmica de B se sobreponen notas largas con los ataques enfáticos de la primera sección, estratégicamente con la quinta *si* (tesitura grave)-*fa*# (en la tesitura más aguda). Estas notas, que se van agitando rítmicamente de forma paulatina (junto con el regreso del motivo *la-fa*#), produce la culminación de la sección en los compases 39-40. En el 40 se restablece el *tempo primo*, y la pulsación regular se desvanece a través de la sección A¹ en dos “etapas”: 40-42 y 44-47.

El movimiento representa también una especie de “nacimiento” del principio *arca-ira*. La parte A se basa en la construcción de sonoridades sostenidas a partir de la intervención escalonada de los cuatro ejecutantes, y en la parte B este principio se convierte en una dinámica cercana al *hoquetus*:

al Ensemble de la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos
Rítmicas Paceñas
 (Tejidos Rebeldes 3)
 para ensemble de instrumentos nativos altiplánicos

1. Vientos antiguos Alejandro Cardona

♩ = 60-72

Sikus 1
 1
 chajchas

Sikus 2
 2
 chajchas

Sikus 3
 3
 chajchas

Sikus 4
 4
 chajchas

Ejemplo 85: Cardona, *Rítmicas paceñas*, *Vientos antiguos*, cc. 1-8.

3
Rítmicas Papeñas

(♩ = 120-144)

16 $\text{♩} = \text{ritmico}$

siku sikuriadas (multa)

1 Sikus ff mf

chaj

siku sikuriadas (multa)

2 Sikus ff mf

chaj

3 Sikus ff

chaj f

siku laquita multa (ira)

4 Sikus ff

chaj f

Ejemplo 86: Cardona, *Rítmicas papeñas*, *Vientos antiguos*, cc. 16-24.

Vientos antiguos, entonces, musical y simbólicamente, representa una suerte de génesis.

4.6. Segundo movimiento: *Tránsitos y veredas*

Si en el primer movimiento hay un encuentro entre polos, entre “aire” y “tierra”, el segundo es claramente “tierra” (el mismo título lo sugiere). El único elemento de “aire”, el siku, está condicionado por la organización rítmica y por los timbres percusivos en un proceso de yuxtaposición sincrónica entre ritmos aditivos irregulares y una especie de hemiola “enriquecida” (3 contra 2 contra las diversas agrupaciones aditivas de subpulsos).

El instrumental cambia radicalmente: bombo italaki, caparazón de tortuga con tres sonidos de diferente altura relativa, chajchas/taconazo, un siku sikuriadas (sanqa) y charango ronroco.

Aunque el *tempo* es más rápido, este segundo movimiento surge de la parte B del primero, tanto por su carácter rítmico y el matiz fuerte como por las clases de alturas utilizadas. Está estructurado sobre una larga frase rítmica de 17 compases, que consiste en una serie de células cortas (agrupaciones de 2, 3, 4 y 5 subpulsos de corchea). La frase completa se repite tres veces (tres ciclos). Y en cada ciclo se agregan otras capas de actividad rítmico/tímbrica, en un proceso de densificación (y transformación) de la frase original y de la textura en general, a partir de un contrapunto polirrítmico/polimétrico de creciente complejidad. Al final, para romper la circularidad del proceso de intensificación/acumulación, hay una pequeña “coda” que remata el movimiento (aunque más que rematarlo, lo interrumpe). La frase rítmica inicial es la siguiente:



Ejemplo 87.

La organización del *movimiento* rítmico de esta frase tiene dos “etapas” (aunque entre ellas existe continuidad). La primera, del compás 1-8, es más irregular (menos lineal) y parece estar buscando llegar al compás de 5/8 con la siguiente lógica de intensificación aditiva: $\underline{3}+\underline{4}+\underline{2}+\underline{3}+\underline{2}+\underline{4}+\underline{2}+\underline{5}$. Al comienzo, la linealidad aditiva se interrumpe al llegar al 4/8. Luego, los compases de 2 subpulsos (que representa un “echar para atrás”, como

para tomar impulso) sirven como plataforma para finalmente lograr el paso del 3/8 al 5/8 (2+3+2+4+2+5). La segunda “etapa” de la frase está constituida por tres movimientos lineales de 3+4+5. La “coda”, de 7 compases, en donde coinciden todas las líneas rítmicas (verticalización), es: 5+4+2+3+5+5+5.²⁴¹

Para la exposición de la frase rítmica se utilizan únicamente caparazón de tortuga y charango, este último rasgando las cuerdas apagadas para producir un sonido percusivo, sin altura definida. El comienzo de cada célula (compás) tiene un acento en los dos instrumentos, pero también hay una dinámica de alturas relativas en el caparazón de tortuga. En éste, el primer subpulso de cada célula siempre tiene un sonido intermedio, el segundo subpulso uno agudo, el tercero y cuarto uno grave. El quinto vuelve al sonido intermedio que funciona como anacrusa al subpulso acentuado. La parte de caparazón se mantiene igual hasta el final del segundo ciclo.

Al comenzar el segundo ciclo, se agregan a la textura dos elementos:

En primer lugar, los rasgados del charango se transforman en alturas específicas:

The image shows a musical example labeled 'Ejemplo 88'. At the top is a fretboard diagram for a charango, a six-stringed instrument. The diagram shows the first four frets. The first fret has two dots on the first and second strings. The second fret has two dots on the third and fourth strings. The fifth fret has two dots on the fifth and sixth strings. Above the first fret, there are two small circles and an 'x' above the second fret. Below the diagram is a musical staff labeled 'Ch. R.' in a box. The staff contains a sequence of rhythmic patterns. The first measure is in 3/8 time, followed by a 6/8 measure, then a 3/8 measure, and finally a 5/8 measure. The notation includes notes with stems and beams, and some notes have accents. The word 'simile' is written above the staff between the 6/8 and 3/8 measures.

Ejemplo 88.

Lo significativo de esta transformación es doble: por un lado, el charango pasa de ser un “instrumento de percusión” a ser un instrumento de cuerda (una transmutación simbólica en “producto cultural”), sin dejar atrás del todo el carácter percusivo, y por otro, las

²⁴¹ La secuencia 5+4+2+3+5, que es la primera parte de la “coda”, será importante en la organización isorrítmica del cuarto movimiento.

clases de alturas que toca (las únicas que sonará a lo largo del movimiento) son las mismas con que ambiguamente termina el primer movimiento: *do#*, *re* y *sol* [0,1,6].

En segundo lugar, se agrega una línea nueva en el siku que hace contrapunto con la frase rítmica inicial:

Ejemplo 89.

Aquí se evidencia el origen del segundo movimiento en la sección rítmica (B) del primero. Aparte del regreso del timbre de siku sikuriadas, éste toca, además, las mismas clases de alturas utilizadas en la parte central del primer movimiento –con excepción de *sol*–: *re-mi bemol-la* [0,1,7]. *Sol* aparece, como ya vimos, en el rasgado del charango. Se trata, entonces, de una reinterpretación y sobreposición, en un nuevo contexto rítmico/percusivo (“tierra”) de las sonoridades del primer movimiento.

El tercer ciclo agrega nuevos elementos rítmicos, tímbricos y texturales: el charaguista refuerza sus acentos con el sonido de chajchas/taconazo, y se sobrepone una estructura rítmica hemiolada al contrapunto rítmico establecido en el segundo ciclo, a cargo del bombo italaki y el caparazón de tortuga.²⁴²

²⁴² En el ejemplo he reanotado el ritmo para aclarar su estructura y su referente polimétrico real.

caparazón de tortuga

bombo italaki

The image shows two staves of music. The top staff is for 'caparazón de tortuga' in 6/8 time, featuring a melodic line with eighth notes and rests. The bottom staff is for 'bombo italaki' in 3/4 time, featuring a rhythmic pattern of eighth notes and rests.

Ejemplo 90.

La “coda” *interrumpe* la dinámica acumulativa y cíclica con una verticalización rítmica. La excepción es el caparazón de tortuga que vuelve a su movimiento continuo. En el penúltimo compás suena un intento de volver al contrapunto anterior, pero finalmente todos los instrumentos coinciden en un remate final:

52

Ch. R.

chaj.

Cap.T.

Sikus

Bombo It.

The image shows a musical score for five instruments: Ch. R., chaj., Cap.T., Sikus, and Bombo It. The score is in 6/8 time and consists of six measures. The first five measures show the instruments playing in a contrapuntal fashion, with the Bombo It. playing a rhythmic pattern. The sixth measure shows all instruments playing together in a final cadence. Dynamics include *ff* and *f*.

Ejemplo 91: Cardona, *Rítmicas paceñas, Tránsitos y veredas*, cc. 52-58.

4.7. Tercer movimiento: *Ríos subterráneos*

Este movimiento hace referencia al agua (subterránea), elemento que unifica “cielo” y “tierra”.²⁴³ Los instrumentos utilizados son tres flautas mohoceños (de aguda a grave: eraso, salleba y bajo) y el charango. El planteamiento tímbrico/textural es simple:

²⁴³ La “bendición” de los instrumentos musicales en la cultura aimara está relacionada con el bajo mundo y los “ojos de agua”, así como con las tormentas eléctricas. Véase el Apéndice 2.

contrapunto a tres voces de los mohoceños “acompañado” por figuraciones del charango (con diversos tipos de arpegios y notas repetidas basadas en sonoridades estáticas, esencialmente bordones). Esta parte del charango se mantiene en la superficie del discurso, mientras el contrapunto de los mohoceños transcurre “subterráneamente”.

La forma del movimiento es también relativamente simple: el “contrapunto subterráneo”, que dura 8 compases, se repite dos veces; la segunda con una “extensión cadencial” de 7 compases adicionales, con una sonoridad estática que se disipa poco a poco. Con cada repetición del contrapunto, el “acompañamiento” del charango cambia su sonoridad: del compás 1-9 toca únicamente la quinta/cuarta *sol-re*; del 10-17, *re-mi bemol-sol-la* [0,1,5,7], retomando las clases de alturas destacadas en los primeros dos movimientos. En la “extensión cadencial”, el charango vuelve a la quinta/cuarta *sol-re*. Desde la óptica de la sonoridad armónica de este instrumento (que establece campos armónicos referenciales), se produce una estructura ternaria.

El contrapunto de los mohoceños es cromático y disonante. El punto de partida y de llegada del pasaje contrapuntístico, así como de la “extensión cadencial”, es el ya archiconocido subconjunto *re-mi bemol-sol-la*, [0,1,5,7]. La interválica del contrapunto pone énfasis en quintas, semitonos y terceras menores. Se introducen varias clases de alturas no escuchadas antes en donde sobresale, por contraste, el *fa*, generando una sonoridad [0,1,4]. También aparece *si bemol*. Estas clases de alturas y el subconjunto [0,1,4] tendrán un protagonismo importante en el movimiento final. Es importante señalar que en el contrapunto hay muy pocas notas que se atacan simultáneamente entre las voces. Esto permite que la interválica se perciba claramente. Y surge, por primera vez en la obra, la expresión melódica, aunque sea “subterránea”:

3. Ríos subterráneos
 ♩ = 50 con lirismo

Charango Ronroco
 (1) (2) (3) (4) (3) (3) (4) (4) *simile*
pp quinta sol-re *mp* (las notas acentuadas deben ser *mf*)

Mohoceño (eraso)
p conjunto re-mi ♭ sol-la [0,1,5,7] cuarta con semitono [0,1,4]

Mohoceño (salleba)
p dos cuartas al semitono: la-re y si ♭ mi ♭ tercera menor semitono en relación a la quinta re-sol conjunto re-mi ♭ sol-la

Mohoceño (bajo)
p

5
Ch. R.
 cuarta con semitono tercera menor

Moho. (eraso)
 quinta con semitono semitono en relación a la quinta re-sol

Moho. (salleba)
 quinta con semitono tercera menor quinta con semitono quinta...

Moho. (bajo)
 conjunto re-mi ♭ sol-la

9
 final primer "vuelta" del contrapunto comienzo segunda "vuelta" del contrapunto

Ch. R.
 (1) (2) (3) (4) *simile*
 conjunto re-mi ♭ sol-la [0,1,5,7]

Moho. (eraso)
 ...con semitono conjunto re-mi ♭ sol-la [0,1,5,7]

Moho. (salleba)

Moho. (bajo)

Ejemplo 92: Cardona, *Rítmicas paceñas*, *Ríos subterráneos*, cc. 1-12.

4.8. Cuarto movimiento: *Lamentos y ecos*

En este movimiento volvemos a una polarización radical entre “aire” y “tierra”, aunque con una nueva combinación tímbrica: por un lado, dos tarkas salinas se encargan de sonar una larga melodía predominantemente en quintas paralelas,²⁴⁴ que ya no es “subterránea” sino que se coloca en primer plano; por otro, hay una parte percutida, de estructura isorrítmica, a cargo de chajchas/taconazo, teponaztle y bombo italaki, con un bordón de chajchas como fondo.

La parte rítmica se basa en una parte de la secuencia aditiva utilizada en la “coda” del segundo movimiento: 5+4+2+3+5. Ésta se organiza isorrítmicamente utilizando tres velocidades diferentes, incluyendo su forma retrógrada:

Instrumento	Permutación de la secuencia aditiva
Chajchas/taconazo	5+4+2+3+5 blancas
Teponaztle (sonido agudo)	5+4+2+3+5 corcheas
Teponaztle (sonido grave)	5+3+2+4+5 negras (forma retrógrada)
Bombo italaki	5+4+2+3+5 negras

Tabla 5.

Estos patrones se repiten a lo largo del movimiento como un denso *ostinato* polirrítmico, siempre *p* (el bombo *pp*). (Ahora es el ritmo el que pasa al nivel subterráneo”. Es improbable que se escuche esta secuencia como algo derivado del material de segundo movimiento, o que la organización isorrítmica sea evidente: se trata, tanto por su complejidad como por su matiz, de una textura que “sostiene” el desarrollo melódico de las tarkas. No obstante, la constante repetición de los patrones sí confiere al material una identidad, relacionada con estructuras de carácter aditivo y esto, a su vez, le confiere organicidad interna, en relación con la obra en su conjunto. Al final de la pieza (compás

²⁴⁴ Vuelven a aparecer destacadamente en el diseño melódico las dos quintas que han sido estratégicas a lo largo de la obra (*sol-re* y *si-fa#*), así como la quinta *fa#-do#*.

46) se interrumpe el movimiento rítmico y se produce una cadencia que rompe la circularidad prevaleciente (y que marca, dramáticamente, el desenlace melódico).

La melodía, primera que supera la reiteración de patrones o secuencias básicamente circulares, “flota” encima del fondo percutido. Se utilizan, con fines expresivos (se trata de un lamento), las tres formas de emisión que tienen las tarkas: fundamental, armónico y *tarr* (que corresponden a grados crecientes en la presión del aire por el tubo de la flauta; el sonido *tarr* ya tiene una carga multifónica disonante con fuerte batimiento). Al transitar entre estas formas de emisión (junto con el factor de los matices) también se afecta la afinación (entre más débil el matiz y la presión de aire, baja la afinación; entre más fuerte, sube). Así, los sonidos largos representan, en el plano sonoro, un proceso de aproximación a las notas escritas, y gestualmente se convierten en verdaderos llantos, gemidos o gritos. Se trata, nuevamente, de una *reinterpretación* de la interválica dominante en la obra a través de la sonoridad particular de la tarka.

La melodía es la primera en aparecer: se basa en frases claramente estructuradas con un punto climático y un proceso posterior de cierre/resolución. En la primera mitad de la melodía (primeros dos períodos) el paralelismo en quintas se mantiene. Pero a partir del clímax en el compás 23, las dos voces empiezan a manifestar ciertos comportamientos polifónicos sutiles. Hacia el final del movimiento (compases 39, 41 y 42) vuelve a aparecer el gesto de tercera descendente, primero mayor (*fa#-re*) y luego menor (el *la-fa#* que se introdujo en los primeros dos movimientos). Las dos últimas frases retoman sonoridades que también nos remiten a los movimientos iniciales: *do#-re-sol* y la quinta *si-fa#*.

"grito": punto culminante del primer período

primer período

frases de apertura (gesto descendente de lamento/gemido)

♩ = 90

Tarka salinas (malta)

Tarka salinas (taika)

segundo período

11 frase de cierre (variante de gesto de lamento)

"grito" con caída al final

Tk. sal. (malta)

Tk. sal. (taika)

21 gesto de lamento (corto)

clímax de la melodía: "grito" (semitono arriba) y aparición de una sutil polifonía (tensión por la presencia de do, que choca con los do's anteriores)

Tk. sal. (malta)

Tk. sal. (taika)

tercer período

cuarto período

30 "grito" con menos fuerza

"impassé"

variante del "lamento" (alargado y con sutil polifonía que se mantiene en las siguientes dos frases)

Tk. sal. (malta)

Tk. sal. (taika)

39 variantes del "lamento" (2 sub frases)

otra variante del "lamento"

resonancia final del "grito" (interior); aquí no hay percusión sonando

gestos de tercera descendente

gesto de tercera descendente

la quinta si *faisi* conecta con el comienzo del quinto movimiento

Tk. sal. (malta)

Tk. sal. (taika)

Ejemplo 93.

Los primeros dos períodos llevan al clímax de la melodía; los siguientes dos representan un proceso de “interiorización” del los lamentos/gemidos y “gritos”. En otras palabras, esta melodía está construida con un claro sentido dramático, francamente “clásico”,

aristotélico, relativizado de manera contrastante por la circularidad isorrítmica de las percusiones. Pero, incluso, el silencio de éstas en el compás 46 es un efecto de clara intención dramática y “cadencial”. Este movimiento representa, por un lado, el contraste más marcado de la obra y, por otro, una “desnudez” sonora que prepara la explosión rítmica del último movimiento.

4.9. Quinto movimiento: “Cuando el sonido y el viento son una misma cosa...”

El último movimiento es una expansión del segundo. Está estructurado sobre la misma lógica rítmica: tiene el mismo *tempo*; se utiliza la misma frase de células aditivas de 17 compases –véase ejemplo 87–, ahora en seis ciclos con un “coda” de 12 compases (también una expansión de la coda del segundo movimiento), y el proceso acumulativo se da a partir de una densificación del contrapunto rítmico a través de la sobreposición de nuevos patrones (en este aspecto hay variantes importantes respecto al segundo movimiento). Pero al mismo tiempo es una síntesis de los elementos que han sido desarrollados a lo largo de toda la obra: “aire” y “tierra” se fusionan a partir de un proceso simbiótico entre componentes temático/tímbrico/simbólicos polarizados.

El primer ciclo de 17 compases está a cargo de tres sikus (dos laquitas y un sikuriadas). La dinámica es *arca-ira* (un verdadero *hoquetus*), y la sonoridad se acerca a la que abre la obra (sobre todo por la quinta *si-fa#* grave que toca el siku laquita *toyo*), pero en una expresión rítmica antes reservada para los timbres de “tierra”. Así, el “aire” (o el viento, como dice el título) ingresa, de entrada, al ámbito de la danza, del ritmo cultural. El matiz es *piano*.

Los dos sikus laquita tocan de una forma pseudocanónica (como un eco). El *toya* con las clases de alturas *si-fa#-do*²⁴⁵ y el *sanqa, re-la-mi* (en ambos casos, subiendo por quintas). El otro siku sikuriadas pone énfasis sobre el semitono *si bemol-la*, descendiendo luego a *sol*, que completa la otra quinta estratégica (*sol-re*) y la interválica *si-fa#-sol* que también evoca el primer movimiento.

♩ = 174

siku sikuriadas (sanqa)

Sikus

Caparazón Tortuga

siku laquita sanqa (arca)

Sikus

siku laquita toyo (arca)

Sikus

Cap.T.

Sikus

Sikus

Ejemplo 94: Cardona, *Rítmicas papeñas*, “Cuando el sonido y el viento son una misma cosa...”,

cc. 1-17.

Se cubre casi todo el “espectro” de quintas utilizado en la obra exceptuando *mi bemol* y *fa* que harán su aparición en la segunda mitad del movimiento, y *do#* que se usa nuevamente para cerrar.

²⁴⁵ Esta interválica (quinta justa/quinta disminuida) es [0,1,7]; pero también retoma, en tesitura grave, la relación dramática entre *si* y *do* que se da melódicamente en el movimiento anterior, sobre todo en el clímax. Por otro lado, la quinta *si-fa#* es lo último que se escucha en el cuarto movimiento. Son estrategias de continuidad, pero también, como se ha dado a lo largo de la pieza, de *reinterpretación*.

En el segundo ciclo (cc. 18-34) los tres sikus continúan igual. Pero hay un cambio cualitativo: en la forma de emisión del sonido (de una emisión “llana” a una “tradicional”, lo que produce una carga multifónica) y se pasa repentinamente a una dinámica *forte*.

Empieza, entonces, un proceso de evolución tímbrico/textural. Sobre el *hoquetus* de los sikus, se sobreponen timbres percusivos: el charango, rasgando las cuerdas apagadas, refuerza la frase rítmica aditiva, y se sobrepone una nueva línea compartida entre chajchas/taconazo y bombo italaki.²⁴⁶ Esta nueva línea, que empieza el proceso de densificación del contrapunto rítmico, se basa en una serie de movimientos *anacrusa-crusa* (que se expresa como duración corta-duración larga). El componente anacrúsico es inicialmente regular (2 subpulsos+duración larga) hasta llegar a variantes expandidas, irregulares y más complejas (se integra un componente anacrúsico de 3 subpulsos y luego se combinan 2 y 3). Las duraciones largas varían: 7, 9, 10 y 9 subpulsos.

Ejemplo 95.

El tercer ciclo (cc. 35-51) introduce una nueva forma de interacción entre los timbres instrumentales: la yuxtaposición diacrónica de bloques texturales. El primer bloque está constituido por el charango como instrumento melódico (por primera vez)

²⁴⁶ En este sentido, aunque la base rítmica es idéntica, la lógica de exposición tímbrica está invertida en relación al segundo movimiento.

junto con la percusión (caparazón de tortuga y bombo italaki, con una interacción tipo *hoquetus*, dándole continuidad a la dinámica *arca-ira* de los sikus en los primeros dos ciclos). El segundo lo conforman los sikus (tocando *juntos* en una dinámica que parece retomar elementos del ritmo del bombo y los chajchas/taconazo en el segundo ciclo) junto con el charango (rasgados percusivos). El ritmo del charango, ya sea con su material melódico o percusivo, mantiene la misma estructura aditiva de los ciclos anteriores que es el factor principal de continuidad y de acumulación circular. La yuxtaposición diacrónica de estos dos bloques (que son contrastantes también a nivel de matiz) genera una especie de *diálogo tímbrico*.

En este sentido, es cada vez más evidente el proceso de simbiosis/síntesis. Se introducen, paulatinamente y con nuevas combinaciones, todos los timbres percusivos utilizados en los movimientos anteriores, exceptuando el teponaztle. Y los instrumentos empiezan a “asumir” ciertos “comportamientos ajenos”, rompiendo con la polarización más radical entre “aire” y “tierra”. El rol del charango como mediador en este proceso simbiótico también se aprecia claramente en este tercer ciclo, con su doble papel de instrumento melódico y percusivo.

El aspecto de síntesis también se siente a partir de la evolución de la sonoridad. La interválica en el material melódico del charango se centra en dos subconjuntos de [0,1,4] cuyo eje central (común) es la nota *mi bemol*: *si-do-mi bemol* y *mi bemol-fa#-sol*. (En el diseño melódico también se destaca el subconjunto *fa#-sol-si*, tan importante en la obra.) Los sikus tienen en común con el charango el semitono *fa#-sol*, que suena juntamente con *si bemol* (que hemos estado oyendo en esa misma tesitura desde el comienzo del movimiento): otro subconjunto [0,1,4]. Es la primera vez que *mi bemol* y *si*

bemol se escuchan juntos como parte de la sonoridad general, cosa que sólo sucede pasajeramente en el contrapunto cromático “subterráneo” del tercer movimiento. De hecho, las sonoridades [0,1,4] tienen su origen en el tercer movimiento, un nuevo factor de síntesis:

material melódico/armónico del charango ronroco

sonoridad del primer movimiento

sonoridad integrada

[0,1,4] [0,1,4]

material armónico de los sikus

[0,1,4]

Ejemplo 96.

En el remate del ciclo (que a la vez impulsa el que sigue) se introduce una nueva sonoridad (también basada en [0,1,4,]: *si bemol-si-re*) y una nueva clase de altura, *fa*:

final del tercer ciclo

comienzo del cuarto ciclo

Charango Ronroco

Ejemplo 97.

El cuarto ciclo (cc. 52-68) representa un segundo *macrociclo* en el movimiento. Se regresa, como al comienzo del movimiento, a un matiz suave y a una expresión en donde dominan las alturas definidas. Pero no se trata de una especie de *da capo*, sino de una *transformación*, en donde la simbiosis “aire”/“tierra” llega a un nuevo nivel:

- charango y sikus (nuevamente haciendo un *hoquetus/arca-ira*) se funden melódicamente (el único elemento percutido –unos golpes sobre el borde del bombo– parecen más bien resonancias del protagonismo en los ciclos anteriores);
- Se incorporan todas las clases de altura escuchadas hasta el momento en el

movimiento (excepto *mi bemol* que, luego de un protagonismo en el ciclo anterior, desaparece para nunca más sonar, y *si*, que regresará destacadamente en los últimos dos ciclos y en la coda).

El diseño melódico en la parte del charango tiene importantes puntos de continuidad con el ciclo anterior (que ayuda a garantizar la continuidad general de los procesos acumulativos): *do*, *fa#* y *sol* mantienen su misma tesitura. *Si*, la nota más aguda en la melodía del tercer ciclo, es alterada a *si bemol*. Y se agregan las clases de alturas nuevas *re*, *mi*, *fa* y *la*. Los giros melódicos se organizan a partir de células cortas que son reiteradas libremente, con variantes en el orden de las notas. No obstante, destacan ciertos elementos temático/interválicos:

- las terceras menores, destacadas fundamentalmente a partir de la escritura para los sikus: cambios en el ataque (sonidos ligados en medio de los ataques *staccato*) y estratificación tesitural para que la asignación de cierta interválica se destaque sutilmente (en la tesitura más aguda están *si bemol-do-re-fa*; en la intermedia la tercera menor *fa#-la* (de importancia motivica), y en la grave domina otra tercera menor, *mi-sol*);
- las notas *si bemol-la-sol* en el charango, que recuerdan estas mismas notas en el siku sikuriadas de los primeros dos ciclos;
- ciertas presencias del subconjunto [0,1,4], también en la parte del charango, que serán importantes en los siguientes ciclos: *re-fa-fa#* y, de manera menos explícita, *fa#-sol-si bemol* (*fa#* es aquí el eje de manera muy similar a la utilización de este subconjunto [0,1,4] en el ciclo anterior).

si - la - sol

52

Charango Ronroco *mf* [0,1,4]

chajchas

Sikus *mp* 10 6 5 7

Caparazón Tortuga

Sikus *mp* 3 4 3ra menor

Sikus *mp* siku laquita sanqa (ira) 3ra menor 2 3ra menor 5

Bombo Itakaki *f* *mp* x = sobre el borde del bombo

si - la - sol

60

Ch. R. [0,1,4]

chaj. [0,1,4]

Sikus [0,1,4]

Cap. T. [0,1,4]

Sikus 3ra menor 3ra menor 3ra menor

Sikus 3ra menor 3ra menor 3ra menor

Bombo It. 3ra menor 3ra menor 3ra menor

Ejemplo 98: Cardona, *Rítmicas papeñas*, “Cuando el sonido y el viento son una misma cosa...”,

cc. 52-68.

Los últimos dos ciclos y la “coda” (cc. 69-114) representan un proceso continuo de intensificación. El quinto ciclo comienza súbitamente con una dinámica fuerte y los

sikus pasan de una emisión llana a una “tradicional”, siempre con una dinámica *arca-ira/hoquetus* (un paralelo con el segundo ciclo). Se introduce un nuevo elemento textural: los *glissandi* –ascendentes y descendentes–. Encima de esta dinámica, que genera continuidad al articular la frase rítmica aditiva de 17 compases, se sobrepone el charango con un rasgado tradicional en 3/4 (una referencia al ritmo hemiolado ya utilizado y el elemento más referencial de toda la obra en términos de la música mestiza andina), cuyo pulso acentuado es reforzado por los chajchas/taconazo. Finalmente, el caparazón de tortuga toca en el mismo ritmo del siku sikuriadas, produciendo una tercera voz en el contrapunto rítmico.

El material de los sikus vuelve a retomar la idea de las quintas, pero poniendo énfasis en algunas de menos protagonismo en la pieza: *fa-si bemol* (tesitura aguda), *la-mi* y *sol-re* (tesitura media), y *do-sol* (tesitura más grave, aunque la nota más baja es el *do* central). Se mantiene el motivo *fa#-la* en la tesitura media, una octava más arriba que en el ciclo anterior. El charango toca un único acorde que integra, por un lado, una parte de la sonoridad de los sikus (como conjunto) y, por otro, importantes clases de alturas que suenan melódicamente en el cuarto ciclo (una adición de los dos subconjuntos [0,1,4]):

acorde del charango
(quinto ciclo)

eje común

[0,1,4] [0,1,4]

Ejemplo 99: Cardona, *Rítmicas paceñas*, “Cuando el sonido y el viento son una misma cosa...”,

cc. 69-78.

En el último ciclo (y en la “coda”), desaparece casi por completo cualquier expresión melódica. Todos los elementos de “aire” y “tierra” se verticalizan alrededor de la frase rítmica aditiva (sikus, caparazón de tortuga y bombo) y el contrapunto ternario (charango y chajchas/taconazo): literalmente “el sonido y el viento son una misma cosa”. El matiz se mantiene siempre fuerte y la sonoridad armónica es básicamente estática. El único movimiento se encuentra en una alternación regular de acordes en el charango que es una analogía de dominante/tónica. De hecho, se podrían analizar estos acordes como una especie de *re* dominante con treceava (D^{13})-*sol* menor con novena (Gm^9), aunque también es importante la quinta *si-fa#* en el primer acorde y *sol-re* en el segundo. Por otro lado, en las voces superiores de estos acordes se produce el movimiento melódico *fa#-la*, convirtiendo este motivo en un *ostinato*. Los sikus repiten una sonoridad [0,1,6] en donde destaca –en las voces extremas– la quinta *si-fa#*.

The musical score consists of six staves. The top staff is labeled 'Ch. R.' and contains a complex rhythmic pattern with many beamed notes and accents. The second staff is 'chaj.' with a similar pattern. The third and fourth staves are both labeled 'Sikus' and feature a steady, rhythmic accompaniment with dynamic markings of *ff* and accents. The fifth staff is another 'Sikus' staff with a similar accompaniment. The bottom staff is 'Bombo It.' and provides a bass line with dynamic markings of *f* and accents. The score is marked with a box containing the number '86' at the beginning.

Ejemplo 100: Cardona, *Rítmicas pazeñas*, “*Cuando el sonido y el viento son una misma cosa...*”,

cc. 86-96.

La “coda” se prepara con un cambio textural, que se produce en un compás que se agrega al sexto ciclo. Con este compás se da un paso más en el movimiento aditivo lineal del final de esta frase rítmica que hemos escuchado cíclicamente durante todo el movimiento: pasamos del 5/8 a uno de 3/4, adicionando una corchea más. (Por otro lado, este compás adicional se expresa rítmicamente como la hemiola 3/4-6/8 que ha sido parte del contrapunto rítmico en este movimiento y en otras partes de la obra). El otro elemento que prepara la “coda” es el regreso en el c. 104 del acorde que marcó el comienzo del cuarto ciclo del movimiento (y del segundo macrociclo).

Como se mencionó anteriormente, se trata de una extensión de la “coda” del segundo movimiento. La verticalización rítmica se da en torno al patrón aditivo 5+4+2+3+5+4+2+3+4+5+6 (que sólo contiene el remate de dos subpulsos). La sonoridad

conjunta (sikus y charango) representa dos de los elementos más emblemáticos de la pieza: el subconjunto *do#-re-sol* [0,1,7] en el charango y la alternación de las quintas *si-fa#* y *sol-re* en los sikus. El último acorde en los sikus es *fa#-sol-si bemol* [0,1,4,] que se ha utilizado destacadamente en el movimiento.

104

The musical score consists of six staves. The top staff is for Ch. R. (Charango Right Hand) in treble clef. The second staff is for chaj. (Charango Left Hand) in bass clef. The third staff is for Sikus in treble clef. The fourth staff is for Cap.T. (Capotasto) in bass clef. The fifth staff is for Sikus in bass clef. The sixth staff is for Bombo It. (Bombo) in bass clef. The score is in 8/8 time and features various dynamics like *ff*, *mf*, and *f*. It includes articulation marks like accents and slurs, and some notes are circled with numbers 1-7. A specific instruction "siku sikuriadas (sanqa)" is present above the second Sikus staff.

Ejemplo 101: Cardona, *Rítmicas pazeñas*, “*Cuando el sonido y el viento son una misma cosa...*”,

cc. 104-114.

Con el remate final no sólo se produce el cierre de la obra, sino también la unificación simbólica de los elementos tímbrico/texturales y expresivos que metafóricamente hemos identificado como “aire” y “tierra”. La música, en este caso, busca recrear, con un cierto sentido ritual, la continuidad y compenetración entre cultura y natura que ha sido destruido por la sociedad moderna.²⁴⁷

²⁴⁷ Véase el Apéndice 2.

Algunas conclusiones precarias

*El pájaro no canta porque tiene algo que decir,
canta porque tiene algo que cantar. (De un relato budista)*

*La música no dice cosas tan vagas que no pueden decirse con palabras;
más bien dice cosas tan precisas y exactas que no pueden decirse con palabras. (Luis de Tavira)*

*No nos dejemos seducir por la nobleza de las palabras:
búsqueda de sentido quiere decir un descubrimiento personal del oficio... (Eugenio Barba)*

Este texto pretende volver la mirada sobre algo que considero esencial: *el oficio del compositor*.

Si bien se enfoca a partir de un recorrido por mi proceso creador particular, el hecho de reflexionar sobre una labor creativo/musical lleva inevitablemente a reflexionar sobre la creación musical en general; no con la intención de “unificar criterios” o generar una visión totalizadora (mucho menos imponer la mía propia), sino con la de entender con mayor profundidad los *diversos* caminos que conducen a la creación de una obra musical. De ahí que las conclusiones que proponemos son necesariamente *precarias* (en tanto que la manera particular de asumir este texto dependerá de cada lector) y, por tanto, *abiertas* a múltiples formas de vinculación que rebasan en mucho los abordajes específicos de este trabajo.

1. Es tan importante el contexto general de donde surge un compositor como sus respuestas particulares ante él. Y para evitar determinismos mecánicos, ya sea contextuales/históricos o subjetivos, es necesario enfocar el terreno en donde lo “interno” y lo “externo” se encuentran, se enfrentan y de donde nace un resultado que es dinámico y “vivo”: el de la práctica musical y, específicamente, el de la conformación del oficio compositivo y el de la “materialización” de la obra musical como realidad sonora

específica.

2. Este mismo tipo de dualidad se plantea también entre las posibles interpretaciones del contexto general/histórico del compositor (incluyendo la interpretación que se hace de su ubicación en dicho contexto) y la obra musical (como experiencia sonora materializada) desde su percepción y asimilación crítica. Creo que una obra, a través de sus metáforas propiamente sonoro/musicales, logra incorporar o *contener*, de diversas maneras, el contexto del cual surge y, asimismo, la subjetividad del compositor que la crea. En este sentido, la obra tiene una cierta autonomía que se afina en lo propiamente sonoro.

No obstante, pensar esta autonomía de manera absoluta (la obra como un *objeto abstracto* cuya percepción y análisis se reduce a lo puramente musical y a los confines de la obra misma), es tan reduccionista como ver la obra como un simple reflejo de su contexto histórico o de una subjetividad particular (que eventualmente la reduce a un conjunto de características “estilísticas” o “tendenciales”, o bien a las reacciones individuales que surgen de las particularidades de la biografía individual de un compositor). En realidad la dinámica de “vida” de la música integra todas estas cosas simultáneamente, que conforman una compleja red de relacionamientos y procesos de construcción de sentido. Pero no de forma *unívoca*: cada obra nos plantea una serie de estímulos que son polisémicos y abiertos. O sea, nos ofrece una experiencia concreta que, no obstante, permite un “diálogo” múltiple en torno a su impacto y su sentido, ya sea en un plano individual o colectivo. Se trata, pues, de una compleja interacción.

3. Por todo lo anterior, considero que el factor determinante en la conformación de un

compositor es su oficio. Y que el oficio no se reduce a una capacidad técnico/musical, sino que empieza por una capacidad para focalizar elocuentemente los impulsos creativos que surgen de la imaginación creadora, para luego buscarle un camino de “realización”. La dimensión técnica, por más elaborada que sea, no puede sustituir al impulso imaginativo que define y orienta la necesidad creadora del compositor. En este sentido, el *qué* de la música siempre contiene el *cómo*; de lo contrario, la técnica y los *medios* de “realización” cobran una autonomía que, si bien puede generar terrenos especulativos muy interesantes y hasta inspiradores, no siempre propicia una vinculación orgánica con una necesidad expresiva, cosa que, a mi juicio, se escucha en el resultado musical.

4. El tránsito del impulso expresivo hasta llegar a la obra musical no es mecánico ni representacional, sino poético (convertir pensamientos/sentimientos en materia, en este caso sonora). Por eso, considero que el oficio del compositor permite la creación de metáforas (no representaciones) de lo que piensa y siente –que integra simultáneamente, como hemos visto, su contexto y su conformación subjetiva- en términos sonoro/musicales.

5. La construcción del oficio de un compositor no se puede sistematizar como un método o una serie de procedimientos o concepciones genéricas. El oficio de cada compositor es *único*. Puede compartir estrategias de realización con otros (por ejemplo, aspectos técnicos o estilísticos), pero el impulso imaginativo de cada quien es, repito, único. Históricamente el sentido particular del oficio de un compositor se ha derivado de dos fuentes principales: de la obra misma como resultado sonoro y del estudio de la evolución

de las prácticas compositivas históricas que aportan determinadas tradiciones. En otras palabras, relacionamos obra y contexto.

Cuando estudiamos, como creadores, las obras de otros compositores, no es para apropiarnos mecánicamente de su técnica o de su estilo, sino para intentar develar los posibles caminos entre lo que sentimos que el compositor plasma de su impulso expresivo originario en la obra y las estrategias de realización/materialización. Porque esto nos permite, de alguna manera, más allá del goce de escuchar las obras que consideramos significativas (y, por tanto, “bellas”), descubrir o entrever esa misteriosa relación entre lo que sentimos como impulso vital en una obra y las formas en que el compositor nos lo hace sentir. Y nos apropiamos de eso, no como un hecho unívoco o como una ruta claramente delineada, sino como el descubrimiento de una infinidad de metáforas posibles. Entre más ricas las metáforas, más posibilidades de lecturas ofrece a intérpretes y receptores.

6. Abordar este tipo de problemáticas desde Latinoamérica es algo urgente. Hemos pasado mucho tiempo tratando de “organizar” nuestra realidad a partir de la linealidad histórica y las epistemologías académicas que nos impuso la occidentalización. Describimos, clasificamos, numeramos, comparamos a partir de referentes preestablecidos por otros (que no siempre son pertinentes), o bien contamos las anécdotas que, por interesantes o simpáticas que sean, no nos dicen mucho acerca de nuestra música en un sentido profundo. Ver de frente a la obra musical latinoamericana, vernos directamente en el espejo para intentar de distinguir nuestro reflejo, tal vez algo desdibujado pero real, o exponer un proceso creador particular de manera testimonial y

analítica, como he intentado de hacer con este texto, es un riesgo, porque significa que tal vez sólo veamos un vacío o un abismo que ninguno de nosotros está dispuesto a enfrentar. Es más fácil y menos problemático, sin duda, describirnos y cuantificarnos; en el peor de los casos, etiquetarnos. Pero también está la posibilidad de que encontremos una inmensa riqueza de impulsos y de realizaciones, surgidos de esta contradictoria y alucinante realidad. Estoy convencido que vale la pena.

7. No creo en los métodos ni en las fórmulas en el campo creativo. Tampoco en las autoridades, ya sea autoproclamadas o impuestas. Creo en el diálogo y en la sana confrontación (con nuestro entorno, con nuestros “compañeros de ruta”, con nuestras tradiciones, con nuestras limitaciones) y, sobre todo, creo en una generosa interlocución. Este trabajo intenta poner al descubierto una vivencia creativa particular; develar, desde la práctica compositiva, algunos de los procesos y búsquedas que han marcado significativamente mi obra. Tal vez, al igual que lo ha sido para mí el acercamiento a la obra de tantos otros compositores y creadores musicales, este texto sea una de muchas posibles plataformas desde las cuales cada quien podrá, por su cuenta, focalizar sus necesidades expresivas y desarrollar sus propias estrategias de materialización de mundos sonoros para ofrecer a los demás.

Fuentes consultadas

- Adorno**, Th. W., *Escritos musicales V*. Madrid: Ediciones Akal, 2011.
- Aharonián**, Coriún, *Conversaciones sobre música, cultura e identidad*. Montevideo: Ombú, 1992.
- Aharonián**, Coriún (coordinador), *Música/musicología y colonialismo*. Montevideo: Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán, 2011
- Aharonián**, Coriún (coordinador), *La música entre África y América*. Montevideo: Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán, 2013
- Barba**, Eugenio: “El Desorden: genealogía e invención de la tradición” en *Eugenio Barba, Obras Escogidas, Volumen II*. La Habana: Ediciones Alarcos, 2007
- Baraona Cockerell**, Miguel, *Diez Ensayos Críticos*. Costa Rica: Editorial Germinal, 2011.
- Bartók**, Béla, *Scritti sulla musica popolare*. Torino: Edizioni Einaudi, 1955.
- Bayón**, Damian, *El artista latinoamericano y su identidad*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1977.
- Berry**, Wallace, *Structural Functions in Music*. New York: Dover Publications, 1987.
- Bertonio**, Ludovico, *Vocabulario de la lengua aymara, Castellano Aymara – Aymara Castellano 1612-2008*. La Paz: Instituto de Estudios Bolivianos, Colección Saberes Andinos, 2008.
- Boulez**, Pierre, *Hacia una estética musical*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1992.
- Brouwer**, Leo, *La música, lo cubano y la innovación*. La Habana: Letras cubanas, 1982.
- Cardona**, Alejandro, *Análisis musical, creación e identidad: redescubrir nuestro oído*. Inédito, 2008.
- _____, “En el eco de las paredes: mis cuartetos de cuerdas” en *Heterofonía*. México: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical, Tercera época, Volumen XXXV, Número 129, Julio-Diciembre de 2003.
- _____, “Aláala, para guitarra sola: un acercamiento a mi forma de trabajar con elementos de la música popular”. Conferencia inédita, CENIDIM, 2003.

_____, (compilador), *Taller Latinoamericano de Composición. Antología de Lecturas*. Inédita, 2007.

_____, “Cuartetos de cuerdas e identidad”. Conferencia inédita, Foro Internacional de Música Nueva “Manuel Enríquez”, 2008.

Carpentier, Alejo, “América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música” en *América Latina en su música*. Relatora, Isabel Aretz. México: Siglo XXI editores/Unesco, 1977.

_____, *Los pasos perdidos*, La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1979.

Cordero, Roque, “Vigencia del músico culto”, en *América Latina en su música*. Relatora, Isabel Aretz. México: Siglo XXI editores/Unesco, 1977.

Dell'Antonio, Andrew (editor), *Beyond structural listening? Postmodern modes of hearing*. Berkeley: University of California Press, 2004.

Dos Santos, Juana Elbein y Deoscoredes M. Dos Santos, “Religión y cultura negra” en *Africa en América Latina*, Moreno Fragnals, Manuel, relator. México-París: Unesco/Siglo XXI, 1977.

Eliade, Mircea, *El mito del eterno retorno*. Buenos Aires: Alianza/Emecé, 1968.

Estrada, Julio, *Canto roto: Silvestre Revueltas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Fondo de Cultura Económica, 2012.

Ferguson, Donald N., *Music as Metaphor, The Elements of Expression*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1960.

Forte, Allan, *The structure of Atonal Music*. New Jersey: Yale University Press, EE.UU., 1977.

García Canclini, Néstor (compilador), *Cultura y pospolítica, el debate sobre la modernidad en América Latina*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995.

García Canclini, Néstor, *La sociedad sin relato, antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires: Katz editores, 2010.

García Canclini, Néstor (coordinador), *Cultura y pospolítica*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2011.

Gruzinski, Serge, *El pensamiento mestizo, cultura amerindia y civilización del Renacimiento*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2007.

Harvey, David, *La condición de la posmodernidad, investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 2008.

Harvey, Jonathan, *Música e inspiración*. Barcelona: Global Rhythm Press, 2008.

Hersch, Jeanne, *Tiempo y música*. Barcelona: Acantillado, 2013.

Jameson, F., *Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism*. EE.UU.: New Left Review, 1984.

Kolb Neuhaus, Roberto, *Contracanto. Una perspectiva semiótica de la obra temprana de Sivestre Revueltas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.

Kramer, Jonathan, “The nature and origins of musical postmodernism” en *Postmodern Music, Postmodern Thought*. Editores, Judy Lochhead, Judy y Joseph Auner. New York: Routledge, 2002.

Krenek, Ernst, “Universalismo y nacionalismo en la música”, 1943 en *Pauta* Vol. XXIII, No. 91. México: julio-septiembre de 2004.

Kühn, Clemens, *Tratado de la forma musical*. Florida, EE.UU.: SpanPress Universitaria, 1998.

Lester, Joel, *Analytic Approaches to Twentieth-Century Music*. New York: W. W. Norton & Company, 1989.

Lispector, Clarice, *Descubrimientos, Crónicas inéditas*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2010.

Machlis, Joseph, *Introduction to contemporary Music*. New York: W. W. Norton & Comany, 1961.

Marco, Tomás, *Pensamiento musical y siglo XX*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2002.

_____, *La creación musical en el siglo XXI*. Pamplona: Universidad Pública de Navarra, 2002.

McHard, James L., *The Future of Modern Music. A philosophical exploration of modernist music in the 20th Century and beyond*. Iconic Press, 2001.

Meyer, Leonard B., *La emoción y el significado en la música*. (Versión española y prólogo de José Luis Turina.) Madrid: Alianza Editorial, 2013.

_____, *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: University of Chicago Press, 1956.

_____, *Music, The Arts and Ideas. Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture*. Chicago: University of Chicago Press, 1967/1994.

Miranda, Ricardo y Tello, Aurelio, *La música en Latinoamérica*. México: Dirección General de Acervo Histórico Diplomático, Secretaría de Relaciones Exteriores, 2011.

Monjeau, Federico, *La invención musical, ideas de historia, forma y representación*. Buenos Aires: Paidós, 2004.

Moreno Fragnals, Manuel, relator, *Africa en América Latina*. México-París: Unesco/Siglo XXI, 1977.

Nachmanovich, Stephen, *Free Play, La improvisación en la vida y en el arte*. Buenos Aires: Editorial Paidós SAICF, 2004.

Nattiez, Jean-Jacques, *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. New Jersey: Princeton University Press, 1990.

Nettl, Bruno, *Folk and Traditional Music of the Western Continents*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, 1973.

Neves, José María, “Estudio comparativo dentro de la producción musical latinoamericana” en *América Latina en su música*. Relatora, Isabel Aretz. México: Siglo XXI editores/Unesco, 1977.

Nketia, J. H. Kwabena, *The Music of Africa*. New York: W. W. Norton & Company, 1974.

Orbón, Julián, “Las sinfonías de Carlos Chávez” en *Pauta* No. 21. México: enero 1987.

Orrego-Salas, Juan, “Técnica y estética” en *América Latina en su música*. Relatora, Isabel Aretz. México: Siglo XXI editores/Unesco, 1977.

Paynter, John, *Sonido y estructura*. Madrid: Ediciones Akal, 1999.

Prudencio, Cergio, *Hay que caminar sonando. Escritos, ensayos, entrevistas*. La Paz: Artelibro Colección, 2010.

Persichetti, Vincent, *Twentieth-Century Harmony: Creative Aspects and Practice*. New York: W. W. Norton, 1961.

Rosen, Charles, *The Romantic Generation*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1995

Russo, William, *Composing Music: A New Approach*. Chicago: The University of Chicago Press, 1988.

Sachs, Curt, *Rhythm and Tempo, A Study in Music History*. New York: W. W. Norton & Company, 1953.

Schoenberg, Arnold, *Theory of Harmony*. Berkeley y Los Angeles: University of California Press, 1983.

Schoenberg, Arnold, *Fundamentals of Music Composition*. New York: St. Martin's Press, 1985.

Smiers, Joost, *Arts Under Pressure, Promoting cultural diversity in the age of globalization*. London-New York: Zed Books, Hivos, 2003.

Slonimsky, Nicolas, *Music of Latin America*. New York: Thomas Y. Crowell Company, 1949.

Tarkovski, Andrey, *Esculpir el tiempo, Miradas en la oscuridad*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.

Taylor, Timothy D., "Music and Musical Practices in Postmodernity" *Postmodern Music, Postmodern Thought*. Editores, Judy Lochhead y Joseph Auner. New York: Routledge, 2002.

Tujibikile, Muamba, *La resistencia cultural del negro en América Latina. Lógica ancestral y celebración de la vida*. San José, Costa Rica: Departamento Ecuménico de Investigaciones, 1990.

Uslar Pietri, Arturo, *Godos, insurgentes y visionarios*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1986.

Vargas Llosa, Mario, *La verdad de las mentiras*. Madrid: Santillana Ediciones Generales, 2002.

Wittlich, Gary E., *Aspects of Twentieth-Century Music*. New Jersey: Prentice-Hall, 1975.

Apéndices

Apéndice 1: Bitácora personal (fragmentos de vida)

Un monje pregunta: “¿Qué es el entendimiento, al fin y al cabo?”. El maestro responde: “El entendimiento”. El monje: “No comprendo”. El maestro: “Yo tampoco”. (Koan del budismo Zen)

1.

Empecé mi vida musical en el ámbito de lo “popular” y nunca lo he abandonado.

Mi primer instrumento fue el timple canario (vivía con mis padres en Las Palmas, Gran Canaria), una pequeña guitarrita con cinco cuerdas de nailon, y mi primera experiencia musical fue tocar “folclor” canario en la estudiantina de mi escuela. Luego, cuando nos mudamos a Madrid, me pasé a la guitarra. Mi primer maestro formal, un argentino llamado Sergio Aschero,²⁴⁸ me enseñó a tocar canciones del folclor sudamericano: zambas, chacareras, cuecas, huaynos. También aprendí algunos sonos del Istmo de Tehuantepec, así como canciones y villancicos españoles que me enseñó mi padre. Mi primer concierto fue en un barco, cruzando el Atlántico, en donde toqué (y canté) la *Zamba de la Candelaria* (Eduardo Falú) y El Humahuaqueño (Edmundo Zaldívar). Tenía 9 años.

De adolescente y durante mis años en la universidad pertenecí a grupos de folclor sudamericano y de la nueva canción latinoamericana. Posteriormente trabajé profesionalmente como guitarrista y arreglista con varios cantantes y algunas bandas, en México y Costa Rica,²⁴⁹ y desde 1997 trabajo con mi propia banda de blues urbano latinoamericano. También he compartido y convivido de cerca con una diversidad de músicos, tocando y estudiando sus técnicas instrumentales y sus formas de expresión. Mi

²⁴⁸ Entiendo que es un musicólogo y educador musical de un cierto renombre, sobre todo por haber desarrollado una propuesta alternativa de lectoescritura musical llamado Numerofonía. Ya en ese entonces había desarrollado un sistema de lectura musical con base en un esquema de colores.

²⁴⁹ En México trabajé con la cantante Betsy Pecanins y fui miembro fundador de la conocida banda blusera Real de Catorce; en Costa Rica desarrollé un trabajo con la cantautora y folclorista guanacasteca Guadalupe Urbina.

instrumento principal ha sido la guitarra, tanto acústica (española) como eléctrica, pero también he tocado percusión “latina” (congas, bongó...),²⁵⁰ y algunos instrumentos de cuerda tradicionales en Latinoamérica, como por ejemplo la jarana y el requinto (o guitarra de son) jarochos, el charango, la quinta huapanguera, el cuatro venezolano.

Me sería imposible enumerar mis influencias en este campo. Son innumerables. Ofrezco, como referencia, una lista de músicas y músicos, sin un orden lógico (¿habrá alguna lógica en todo esto?), a sabiendas de que se quedará mucho por fuera:

Los piteros huaves y zapotecos (de San Mateo del Mar y Juchitán); las bandas de vientos de Juchitán; los tríos huastecos; la música jarocho; los sones con violines y guitarras con cuerdas de alambre de los altos de Chiapas; los sones de Istmo de Tehuantepec (La Petenera, La Martiniana, La Petrona, La Llorona, La Sandunga, Mediu Shiga...); los sones de la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca; los concheros; los cantos de mujeres nahuas de Guerrero; los sones jaliscienses; las polcas norteñas; los mariachis; los trovadores yucatecos (Guty Cárdenas, Pastor Cervera); las marimbas centroamericanas y del sur de México; las cimarronas (pequeñas bandas de vientos) costarricenses; las comparsas de carnaval y los *calipsonian* de Limón, Costa Rica; las *Delgadinas* de varios países; los cantos de mujeres bribris, indígenas del sudeste de Costa Rica; el cancionero tradicional de Guanacaste, Costa Rica; los pregoneros de los mercados; los pájaros (particularmente los yigüirros de Costa Rica, que hacen un escándalo impresionante al final de la época seca, pidiendo agua, según dicen. No son músicos “populares”, pero tampoco, por razones personales, los puedo considerar simplemente parte del paisaje sonoro natural); las músicas tradicionales aimaras y quechuas del Altiplano de Sudamérica; el joropo venezolano; Simón Díaz; los gaiteros colombianos; Bai Konte (ejecutante del Kora de Gambia); los xilófonos y kalimbas africanas; la música garífuna de la costa atlántica centroamericana; los soneros, mamberos y rumberos cubanos (Ignacio Piñeiro, Benny Moré, Miguel Matamoros, Miguelito Cuní, Arsenio Rodríguez, la Sonora Matancera, Dámaso Pérez Prado, Bienvenido Granda, Los muñequitos de Matanzas...); los danzoneros cubanos y mexicanos (Barbarito Diez, Orestes López, Israel López (Cachao), Enrique Jorrín, Arcaño y sus maravillas, Acerina y su Danzonera, Alejandro Cardona y su Danzonera, Luis Arcaraz...), los salseros de los años 60 y 70 (Tito Puente, Tito Rodríguez, Johnny Pacheco, Willie Colón, Rubén Blades, Héctor Lavoe, Ray Barreto, Óscar de León, la Sonora Ponceña, El Gran Combo, Fania All Stars, Yomo Toro, Eddie Palmieri...); el guitarrista brasileño Baden Powell; Chico Buarque de Holanda; João Gilberto; Caetano Veloso; Chabuca Granda; Gustavo “Cuchi” Leguizamón; Carlos Gardel; Edmundo Rivero; Atahualpa Yupanqui; Eduardo Falú; los

²⁵⁰ El conocido percusionista mexicano Carlos “El Popis” Tovar (trabajábamos juntos con la Betsy Pecanins a comienzos de la década de 1980), fundador del Banco de Ruido, fue quien me mostró las técnicas de ejecución en las congas y el bongó. Posteriormente, en Costa Rica, hice un taller con el percusionista Carlos Saavedra, tocando una variedad de instrumentos y armando diversos ensambles de música tradicional y “popular” cubana. También toqué percusión (y guitarra), en el marco de investigaciones personales, con músicos afrodescendientes de la costa atlántica de Costa Rica, tanto en el género del calipso como en las comparsas de carnaval.

murgueros uruguayos (¡qué voces, qué manera tan particular de tocar las percusiones!); los bluseros estadounidenses (Son House, Blind Willie McTell, T Bone Walter, Robert Johnson, Willie Dixon, Muddy Waters, Jimmy Reed, Elmore James, Lightnin' Hopkins, Buddy Guy, Freddy King, B.B. King, Albert Collins, Sylvia Embry, Taj Mahal...); Louis Armstrong; Duke Ellington; Charlie Cristian; Django Reinhardt; Max Roach; Thelonious Monk; Charlie Parker; Miles Davis; John Coltrane; Don Cherry; Billie Holiday (*Strange Fruit*); Bill Evans; Irakere; Chick Corea; Herbie Hancock; Marvin Gay; James Brown; Aretha Franklin; Ray Charles; Stevie Wonder, sobre todo cuando joven; The Beatles; The Rolling Stones; Jimi Hendrix; Frank Zappa; Duane Allman; Stevie Ray Vaughan; The Cream; Santana; Real de Catorce; Luis Alberto Spinetta; la música “popular” griega,²⁵¹ los músicos cretenses (Nikos Xilouris); los cantos *kléfticos*; los cantos *micrasiáticos*; *Rebétika* (Tsitsanis); Mikis Theodorakis; los clarinetes del norte de Grecia (*albaníticos*); las músicas bizantinas de la iglesia ortodoxa griega; el cante jondo; Camarón de la Isla...

Esta lista/retahíla de las “innumerables influencias” representa un acercamiento a mi universo sonoro personal en el campo de lo “popular”, una fuente de elementos técnico-expresivos que me ha permitido construir una parte significativa de mi oficio compositivo.²⁵²

2.

Mi interés por la música “clásica” empezó alrededor de los 12 o 13 años. Empecé a estudiar guitarra clásica desde los 11, al principio sin mucho entusiasmo. Este creció cuando empecé a tocar transcripciones para guitarra de la música de J. S. Bach y los grandes compositores españoles renacentistas (sobre todo las *Diferencias*, cuyos temas me recordaban las canciones y villancicos que había aprendido con mi padre y los sonos del Istmo de Tehuantepec). Por otro lado, me acerqué a la música para guitarra de Villa-Lobos.

Mi conocimiento del “gran repertorio clásico” fue algo posterior (el repertorio para la guitarra clásica –que incluye muchas transcripciones de dudosa calidad– tiende a

²⁵¹ Mi madre es de origen griego (viene de la isla de Lesbos, o Mitilini, ubicada en el Mar Egeo), y siempre me ha apasionado la música griega, tradicional y “popular”, sobre todo la música griega oriental. Cuento con un trabajo de recolección de música griega que comprende más o menos 80 horas de grabaciones.

²⁵² Véase el Capítulo 2.

empobrecer o parcializar la visión que podemos tener de la música occidental, al menos en mi época formativa). Se dio fundamentalmente a partir de la colección de discos de mis padres, escuchando las obras para violín que tocaba mi hermano menor, algunas piezas que tocaba mi madre al piano, y ocasionales conciertos. Por no haber sido pianista o tocado en alguna orquesta, mi conocimiento de las grandes obras de la tradición europea era más bien limitado, superficial (incluso en el momento de comenzar mis estudios universitarios). He tenido que lidiar con este déficit desde entonces.

Casi al mismo tiempo que empecé a tocar guitarra clásica, compuse mis primeras piezas, todas para este instrumento. A los 14 o 15 años empecé a componer para otros instrumentos. Estudié por mi cuenta algunos libros de instrumentación/orquestación y estudiaba todas las partituras que tuviera a mano. Desde entonces nunca he dejado de componer.

3.

Mis estudios formales de composición comenzaron con el argentino Luis Jorge González a los 16 años. Eran lecciones privadas. En ese momento radicaba con mi familia en Austin, Texas.²⁵³ Estudiaba paralelamente algo de teoría (armonía tonal y solfeo) en la preparatoria.

Componía intuitivamente, sin una clara definición estética ni de lenguaje. Hacía

²⁵³ Mi padre fue director del Departamento de Español y Portugués de la Universidad de Texas en Austin. Esta estancia en Texas fue importante para mí. Por un lado, había mucha presencia de la cultura latinoamericana en esta Universidad. Por mi casa pasaron literatos y artistas como Octavio Paz, Jorge Luis Borges, Fernando de Szyszlo, Carlos Fuentes, etc. Por otro lado, hacíamos viajes por tierra desde Austin hasta Costa Rica, quedándonos por temporadas en México y Guatemala, donde tenemos familia. También llegué a conocer las realidades fronterizas entre México y EE.UU., y tuve mucho contacto con la cultura chicana. Durante mi adolescencia, mi referente cultural latinoamericano más importante era México (Costa Rica era un referente más lejano, un poco idealizado) y, de alguna manera, Sudamérica (por mis maestros argentinos y por estar muy activo tocando en un grupo de folclor sudamericano con argentinos y bolivianos, Toqui Amaru).

música tonal, con algunos elementos posttonales, en diferentes estilos, emulando la música que tocaba en la guitarra o la que escuchaba en discos y conciertos. Mis referentes fundamentales eran, curiosamente, preclásicos o modernistas debido, en mucho, al repertorio guitarrístico que me gustaba tocar (la obra clásico-romántica para la guitarra es francamente mediocre).

González me orientó, casi de inmediato, hacia un lenguaje atonal libre, del cual no conocía prácticamente nada (lo más “avanzado” que había escuchado con algo de cuidado era Debussy, Stravinski y Bartók). Pienso que él quería sacarme de mi “zona de confort” y de los lugares comunes de mis referentes musicales. Me mostraba partituras (me acuerdo, por ejemplo, del *Concierto a la memoria de un ángel* de Alban Berg, *Jeux* de Debussy –decía que era el mejor tratado de instrumentación–, algo de Robert Hall Lewis y Earle Brown, que habían sido sus maestros en Peabody Conservatory, los primeros dos cuartetos de Elliot Carter, algo de Ginastera, *Ancient Voices of Children* de George Crumb, entre otras), pero sobre todo me mostraba las obras que él estaba componiendo en ese momento.

También me obligó a componer una pieza de principio a fin y me inculcó una disciplina compositiva, que no tenía que ver con una rutina diaria, sino con el desarrollo de un trabajo consistente y consciente, sostenido en el tiempo, que permitía mantener una especie de tensión interior entre compositor y obra. Esto resultó importante porque simultáneamente me ayudó a construir una práctica más sólida y desarrollar un aparato crítico/autocrítico que me alejaron de cualquier hedonismo complaciente.

Empecé con el mundo atonal también de manera intuitiva, “a puro oído”. Creo, a la postre, que el no poseer una gran cultura musical respecto al lenguaje con el cual

empezaba a componer fue en mi caso, curiosamente, una ventaja. Me permitió descubrir mis posibilidades expresivas y desarrollar una cierta conciencia de cómo enfrentar la construcción de una sintaxis musical, sin caer en meros procedimientos, estereotipos o elementos estilísticos derivados de modelos preestablecidos. Tenía que ver qué surgía de mi imaginación (una palabra un poco pretenciosa para describir mis tanteos iniciales) y cómo lidiar con eso, como si efectivamente estuviera descubriendo el agua tibia. Eso me permitió desarrollar mi oído (una inteligencia musical, si se quiere) y enfrentarme a la música con capacidad analítica (no sólo descriptiva), con capacidad para descubrir cómo funciona el lenguaje. Pienso que evité, de esta manera, la obsesión con las notas (una obsesión, no con la música sino con su escritura) y los conceptos abstractos, para enfrentarme directamente con la música como un organismo vivo, sonoro.

El trabajo en las lecciones era de mucho rigor, sobre todo a dos niveles interrelacionados: coherencia en la construcción melódica (fundamentalmente el sentido de direccionalidad) y en la sonoridad armónico/polifónica, en donde se trataba de sentir las dinámicas tensionales y los contornos dramáticos de la música, para luego ir “calibrando” los materiales.²⁵⁴ A veces, González me sugería cambios grandes, estructurales, pero otras, el objetivo era experimentar con la disposición o la tesitura de un acorde para modificar su tensión, o volver a trabajar los contornos melódicos o su expresión rítmica. El enfoque no era estructuralista sino estético. Lo importante era tomar decisiones compositivas a partir de un proceso de experimentación y búsqueda (construcción) de coherencia. Era como meter las manos en una pelota de barro sin forma e ir la moldeando, buscando sentido a partir de lo que surgía. El proceso estaba cargado, por decirlo de alguna manera, de una cierta sensualidad. Pero, a la vez, había mucha

²⁵⁴ Véase el apartado 2.3 del capítulo 2 sobre sonoridad.

exigencia para tomar decisiones precisas en aras de lograr una consistencia sintáctico/musical. Este proceso se aplicaba tanto a los materiales en su expresión inmediata como a los niveles relacionales y la forma general que iba tomando la música.

No sé si esta manera de trabajar era el resultado de algo premeditado por González. En todo caso, pienso que fue una experiencia que me permitió sentar las bases para poder tomar la responsabilidad por mi propia formación como compositor.

4.

A los 18 años ingresé a la Universidad de Harvard con el propósito de estudiar composición con Leon Kirchner.²⁵⁵ Me hicieron un examen de nivelación y me ubicaron (tal vez equivocadamente) en el segundo año de teoría (armonía). Por otro lado, Kirchner me admitió en su seminario de composición en donde me encontraba junto con los estudiantes del programa de doctorado.

En mis clases de armonía, al principio, tuve dificultades. Pasé de golpe de los ejercicios básicos a cuatro voces, hartos escolásticos, que había hecho en la preparatoria, a tener que desarrollar trabajos compositivos en el estilo de Brahms (que conocía mal) o analizar el preludio de *Tristán e Isolda* de Wagner (que conocía menos todavía). Pude nivelarme, en mucho gracias al apoyo de un extraordinario maestro, Lyle Davidson, profesor visitante ese año.²⁵⁶

Una de las cosas que me ayudó muchísimo fue el hábito de empezar mis sesiones de estudio con la lectura a primera vista de dos o tres corales de J. S. Bach. El origen de esta práctica fue un examen de lectura a primera vista en el piano que debía presentar

²⁵⁵ Había escuchado su primera *Sonata* para piano y su *Sonata Concertante* para violín y piano. Quedé impresionado por la fuerte expresividad de su música.

²⁵⁶ Actualmente es profesor de teoría en New England Conservatory, Boston.

antes de terminar la carrera. El examen incluía corales, partituras de música de cámara y orquestales. Aunque desde hacía algunos años tenía la costumbre de componer en el piano (excepto cuando hacía música para guitarra), no contaba con mucha habilidad técnica ni práctica de lectura. Me asignaron un profesor de piano y, aparte de estudiar escalas y tocar algún repertorio, durante tres años sistemáticamente hice lectura a primera vista de corales de Bach.

Esta práctica, mucho más que mis cursos, me aportó un verdadero entendimiento sistémico/musical de la armonía tonal-funcional. Pude interiorizar a través de una relación física y directa con la música (se podría decir que una combinación de oídos y dedos), aspectos como la conducción de voces, el uso de disonancia, la tensión melódico/armónico/textural entre lo horizontal y lo vertical, el trabajo con detalles que cargan de sentido una modulación que de otra manera sería “de oficio” o una resolución de tensiones armónicas, entre muchas otras cosas. Pero más importante aun (y por eso tomo tanto tiempo refiriéndome a este asunto), me acercó a una de las metáforas fundamentales que posteriormente utilizaría en la construcción de mis propuestas compositivas: el coral y, sobre todo, el preludio coral, ambas composiciones en donde se le da un tratamiento original a un material musical existente.²⁵⁷

En mi segundo año empecé estudiando contrapunto. Negocié con la dirección de la escuela, en manos de Luise Vosgerchian²⁵⁸ (pianista y profesora de teoría), para que

²⁵⁷ Que, por otro lado, es una práctica musical que se remonta al nacimiento de la polifonía en Occidente, y además que se da en muchísimas manifestaciones de la música “popular” en todo el mundo. Véase los apartados 2.5 y 2.6 del capítulo 2.

²⁵⁸ Ella misma fue quien me realizó la prueba de nivelación que me ubicó en segundo año de teoría, perdiéndome así su famosa clase de Music 51. Vosgerchian, quien había sido alumna estrella y cercana amiga de Nadia Boulanger, fue para mí, como para muchos otros, un gran apoyo, y me facilitó mi paso por esta universidad, permitiéndome profundizar en composición y análisis mucho más allá de lo que estaba planteado en el plan de estudios. Otro que me apoyó significativamente fue el director de la orquesta de la universidad y mi profesor de orquestación, James Yanatos, quien me facilitó, dándome una copia de su

podiera proseguir mis estudios de contrapunto y análisis a través de un sistema de “estudios independientes”. Trabajé estas materias con Curt Cacioppo, que en ese tiempo era estudiante en el programa de doctorado en composición (de hecho, fuimos compañeros en el seminario de Kirchner en mi primer año y nos hicimos grandes amigos).

Los cuatro años de mi licenciatura me permitieron adquirir conocimientos de la tradición musical occidental: escuché muchísima música, estudié muchas partituras, asistí a muchos conciertos. Pude entrar en contacto con personajes de peso como, por ejemplo, Charles Rosen, Arthur Berger, Yo-Yo Ma, Lynn Chang, Emmanuel Ax... O bien, fuera del ámbito musical, con profesores como David Maybury-Lewis, antropólogo y defensor de los derechos indígenas, principalmente en Brasil, con quien hice un curso sobre las culturas indígenas sudamericanas. Pude asistir a conciertos de la Boston Symphony Orchestra, y numerosos ensambles de cámara, muchos de los cuales eran grupos en residencia en las innumerables universidades que hay alrededor de Boston. Pude entrar en contacto con obras representativas de las diversas tendencias compositivas de finales de los años 70 y comienzos de los 80.

Mi experiencia a nivel compositivo fue más conflictiva.²⁵⁹ El seminario de Kirchner tenía una dinámica muy diferente de la que me había acostumbrado con González. Todos llevaban sus composiciones al salón y él hacía sus comentarios. En general, el estilo de conducción del taller me resultaba “difícil”. Conmigo, el único estudiante del seminario que no pertenecía al programa de doctorado, Kirchner se portaba de manera particularmente condescendiente. La combinación de esta actitud y el

llave, el acceso a su estudio en el edificio del Departamento de Música para poder componer.

²⁵⁹ Conflictiva, pero no necesariamente negativa, ya que me forzó a tomar mi destino como compositor en mis propias manos y dejar de lado la típica carrera de composición en el ámbito académico-universitario.

escrutinio colectivo de lo que estaba componiendo, sin que sacase mucho provecho de lo se me decía en el seminario, me generó mucha frustración. Y aunque participé con una obra en el concierto organizado por los alumnos del doctorado al finalizar el primer semestre, sentí que había involucionado.

En mi segundo año Kirchner disfrutó de un año sabático. En vez de pasarme al otro seminario de composición con Earl Kim, decidí estudiar bajo el régimen de “estudios independientes” con Ivan Tcherepnin, quien manejaba el estudio de música electroacústica. Tcherepnin tenía un estilo casi opuesto al de Kirchner. Era abierto, simpatiquísimo, y se tomaba mucho tiempo para trabajar conmigo detalladamente mis piezas. Pero sobre todo me puso en contacto con una gran cantidad de propuestas compositivas experimentales, incluyendo un acercamiento a la música electroacústica (que en ese momento todavía estaba en el ámbito de lo analógico).

Decidí en mi tercer año seguir estudiando composición con Curt Cacioppo. Kirchner, que había regresado del año sabático, quería que me integrara de nuevo a su seminario. En la universidad se daba una dinámica interna de mucha competencia entre los maestros de composición para ver quién “dejaba su sello” en cada estudiante. Pero yo necesitaba generar un proceso cualitativamente diferente y sabía que eso no se iba a dar con el seminario de Kirchner. Esta situación se puso más tensa cuando un amigo mío y compañero de carrera, James Ross,²⁶⁰ se hizo cargo de la Bach Society Orchestra,²⁶¹ una orquesta estudiantil, y me encargó una obra para celebrar el 25 aniversario de la misma. Esta obra, mi primer encargo profesional, tuvo algo de éxito en la universidad, especialmente en el Departamento de Música. Había trabajado la obra en las vacaciones

²⁶⁰ Un dotado cornista y también director de orquesta.

²⁶¹ La misma que dirigió John Adams cuando estudió en la Universidad de Harvard en los años 60 del siglo XX.

de verano sin ningún asesoramiento de mis maestros y era mi primera obra orquestal. Después del estreno, Kirchner me invitó personalmente a su seminario para mostrar lo que estaba haciendo. Asistí a algunas sesiones, pero decidí no volver más.²⁶²

Con Cacioppo encontré una contraparte que me ayudó a sentar las bases para poder buscar mi propio camino como compositor.²⁶³ Además, como ya mencioné, habíamos desarrollado una fuerte amistad. Las sesiones con él eran más bien intercambios en donde compartíamos nuestros procesos compositivos. Coincidimos en algo importante: yo había empezado a trabajar con elementos de música latinoamericana y él había empezado a desarrollar una propuesta con música indígena norteamericana. El hecho de compartir estas búsquedas fue fundamental para mí. Con Cacioppo terminé mi proceso en la Universidad de Harvard y desarrollé con él mi trabajo de graduación en el *Honors Program*.

5.

Una de las cosas que más frustración me generó en la universidad fue la absoluta ignorancia y falta de interés por todo lo que tuviera que ver con América Latina. Si bien el fenómeno del *Boom*, a nivel literario, ponía a nuestro subcontinente en el mapa, lo mismo no pasaba con la música. Con excepción de la presencia de Carlos Chávez como conferencista en la serie de conferencias Charles Elliot Norton (y eso fue en el año académico 1958-59, ¡el año en que yo nací!), era como si América Latina no existiese musicalmente.

²⁶² Aunque Kirchner y Cacioppo mantuvieron una amistad hasta la muerte del primero, siempre le reclamó el hecho de haberle “robado” su estudiante. En parte por estas dinámicas, apenas terminé la licenciatura me aparté rápidamente del mundo académico. Sólo volví como docente, años después, al regresar a Costa Rica, por la necesidad de contar con un trabajo estable.

²⁶³ Sobre la influencia de Cacioppo, sobre todo en el manejo armónico, véase el apartado 2.3 del capítulo 2.

Un ejemplo claro de lo anterior fue una reacción espontánea (y no mal intencionada) de Iván Tcherepnin al mostrarle una pequeña pieza para piano que había compuesto. Se trataba de una suerte de milonga (y así se llamaba). Yo se la toqué y su comentario fue: “qué bonita, parece un tango... muy brasileño.” Aunque existe un tango brasileño (que no venía al caso en relación a esta pieza), para Tcherepnin, aun tomando en cuenta su particular origen (nacido en París, hijo del compositor ruso Alexánder Tcherepnin y la pianista china Lee Hsien-Ming) y su gran apertura estilística y su inagotable curiosidad, era básicamente lo mismo que el tango fuera de Brasil o de cualquier otro país sudamericano. Se trataba, a fin de cuentas, de algo un poco “exótico” o, al menos, “lejano”. Pero para mí, claro, no era para nada exótico ni lejano.

Me di cuenta que mi formación escolarizada y mis maestros no estaban en condiciones de aportarme elementos para poder entender a fondo mi propia sensibilidad y mis referentes culturales, muchos de los cuales no tenían explicación dentro de la lógica de la música occidental. Esto me impulsó a buscar mis propias explicaciones, y me embarqué en un proceso de investigación que no he abandonado nunca y que ha sido la base fundamental de mi propuesta compositiva.

Al comienzo esta búsqueda tuvo dos dimensiones: la investigación de la música “popular” latinoamericana y el acercamiento a la producción de música “clásica” del subcontinente, al menos aquella que tenía a mano.²⁶⁴

Hay otro aspecto que coincidió y fortaleció la necesidad de investigar mi propio contexto cultural. El 19 de julio de 1979 triunfa en Nicaragua la Revolución Popular Sandinista. Esto coincidió con la profundización de los conflictos en El Salvador y Guatemala y con otros procesos de cambio radical, como la liberación de Zimbabwe y el

²⁶⁴ Véase el segundo capítulo.

derrocamiento del *Sha* en Irán.

Este momento histórico para una región de Latinoamérica francamente marginal,²⁶⁵ significó para mí, y posiblemente para toda mi generación, estar ante el surgimiento de un nuevo sujeto social. Aunque nuestra visión en ese entonces era fundamentalmente clasista (marxista), también había un componente cultural y étnico (clarísimo en el caso de Guatemala) que replanteaba las perspectivas de desarrollo y de construcción de proyecto social. En lo cultural ya no se planteaba un nacionalismo (históricamente una salida de élite para legitimar los proyectos de Estado-nación nacidos en el siglo XIX),²⁶⁶ sino una cultura que denominábamos “nacional-popular”, nacida de un protagonismo cualitativamente diferente de sectores y ámbitos de producción cultural y simbólica anteriormente invisibilizados, reprimidos o físicamente desaparecidos por el poder oficial. Y para mí era no sólo necesario enfocar el ámbito nacional, sino regional. Centroamérica forma parte de espacios culturales más amplios y complejos: Mesoamérica, Sudamérica y el Caribe.

Este elemento ideológico fue un componente fundamental en mis búsquedas compositivas. No se trataba de hacer ingenuamente una “música para el pueblo” (el modelo populista, promulgado desde diferentes espectros ideológicos por el nacionalismo burgués –y los militares en Latinoamérica– y por el realismo socialista, había perdido totalmente su vigencia histórica), o de “representar al pueblo” (algo que me parecía hartamente pretencioso y, a fin de cuentas, imposible), sino de construir una música “desde el pueblo”, partiendo orgánicamente de una vivencia y una sensibilidad *propias*. Se trataba

²⁶⁵ El triunfo de la Revolución en Nicaragua sacó a la región centroamericana de su marginalidad y la puso en el centro de la pugna geopolítica mundial.

²⁶⁶ O, en el caso de México, para legitimar la institucionalización de la Revolución, apropiándose de elementos de la cultura popular e indígena, rostros ineludibles que irrumpieron en la escena nacional con el conflicto armado.

de pensarnos no cómo una simple extensión recóndita y epigonal de la cultura occidental, sino como sujetos históricos, sociales e individuales, con voz propia. Pero también significaba abrazar, sin miedo y sin procesos de mistificación, las contradicciones inherentes a nuestra realidad cultural, social y política. En otras palabras, “desde el pueblo” no significaba una idealización del sujeto social y cultural, sino un enfrentamiento con los conflictos, históricos y actuales, que definen sus posibilidades existenciales.

Estas inquietudes y el convencimiento de que tenía que aprender (y aprehender) por cuenta propia, me llevaron a abandonar las posibilidades de seguir una carrera académica a nivel de posgrado. Solicité una beca que la universidad ofrecía a sus graduados para procesos de investigación (Benjamin Trustman Fellowship) y con el dinero que me dieron, después de pasar unos meses en Grecia recogiendo grabaciones y materiales sobre música “popular”,²⁶⁷ me pude establecer en México. Desde ese momento hasta la fecha me he movido simbólica, artística y físicamente entre México y Costa Rica.²⁶⁸

²⁶⁷ Aunque me interesaba la música “popular” griega por el origen de mi madre, en parte incorporé este componente a mi proyecto de investigación para que me lo aprobaran.

²⁶⁸ El radicar en América Latina, pero sobre todo en Costa Rica, cuyo medio musical es pequeño, me ha forzado a moverme, dentro de lo posible, internacionalmente, tanto en América Latina y el Caribe como en Norteamérica y Europa. Esto, aunado a mis vivencias de juventud, llenas de constantes mudanzas por varios países (Costa Rica, México, Estados Unidos, España –Madrid, Barcelona, Islas Canarias–, Grecia...), ha marcado fuertemente mi personalidad musical.

Apéndice 2: Entrevista al compositor Cergio Prudencio, director de la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos. La Paz, Bolivia, Diciembre del 2013.

“... en el mundo altiplánico andino, sobre todo en las culturas aimara y quechua, pero no excluyentemente en ellas, sino en varias otras, la música viene del *Manqhapacha*, (...) el nivel subterráneo de esta construcción del espacio religioso/temporal de su mitología. (...) La música viene de allí, y es propiedad del *Sirinu*, que es una deidad del *Manqhapacha*, del submundo (...) Él es el propietario de la música, el que la consagra: te la da o no te la da. Por lo tanto, para llegar a la música hay que interpelarse con el *Sirinu*, hay que tener una interacción con él. Y esto se da generalmente a través de una cierta ritualidad (...) que tiene que ver, primero, con la proximidad al agua, a una fuente de agua, un arroyo, una vertiente, un río, un lago, (...) donde se dejan los instrumentos (en realidad los instrumentos son los *recipientes* de la música); entonces, el hecho físico del instrumento es consagrado ahí en unas rocas, en unas piedras, durante la noche, en un proceso durante la cual el *Sirinu* ha de darles el don de la música (...). Y el compositor, el músico, el iniciado, ha de recoger esa tonada.” (...)

“También tiene que ver con la relación que hay entre las [tres] dimensiones [o niveles], *Manqhapacha*, *Akapacha*, *Janajpacha* [o *Alaxpacha* en aimara],²⁶⁹ y cómo se interrelacionan. No son mundos inconexos, hay elementos que conectan estos mundos, estas dimensiones espacio/temporales. Y uno de esos elementos de conexión es la música. Porque así como hay que traerla [del *Manqhapacha*], al mismo tiempo se la devuelve. Porque cuando tocas la música, sobre todo en el mundo aimara/quechua, [es]

²⁶⁹ *Manqhapacha*: nivel subterráneo, subsuelo; *Akapacha*: nivel medio, este mundo; *Janajpacha* o *Alaxpacha* en aimara: nivel superior, cielo.

para algo: para la cosecha o para la marcación del ganado, para el inicio del *jallupacha*, que es la época de lluvias, o para el inicio de lo contrario, el *awtipacha*, que es la época seca, etc. En ese momento, cuando tú consagras el resultado sonoro (la composición, si se quiere), (...) es para devolverle a la naturaleza a través de estas especificidades rituales de la agricultura, de las prácticas sociales, de la organización de la vida cotidiana, el matrimonio, el bautizo, la muerte (...) Una de la fiestas más importantes –Fernando Montes²⁷⁰ considera que es la fiesta de los andes– es la de Todos Santos, que empieza el *jallupacha*, (...) la temporada de lluvias, y ahí hay un cambio de sonoridad, ahí empiezan las flautas longitudinales (pinkillus, tarkas, mohoceños), mientras que en la época seca, que es la época desde la Fiesta de la Cruz, 3 de mayo, hasta Todos Santos, son los sikus. Lo menciono porque no son espacios cerrados; hay elementos que los interconectan. (...)

“Los constructores y los compositores (no existe esa diferenciación: es el que “trae tonada”, acción que luego se disuelve en la colectividad [y] no se perpetúa como un acto individual), ellos y los artesanos, los *sikuluriris*, como se llaman, son iniciados, así como los *yatiris*, que son los sacerdotes sanadores. Generalmente la naturaleza da una señal de iniciación. Una de esas señales es que el rayo²⁷¹ los toca. Y hay otras señales que indican que la naturaleza los ha escogido.” (...)

²⁷⁰ Véase la bibliografía.

²⁷¹ En la mitología aimara, el rayo es el símbolo del “héroe civilizador” (el inca, que pertenece al *Alaxpacha*, el nivel superior), que origina a la llamada segunda humanidad (que existe a nivel del *Akapacha*) y le proporciona su cultura. Con la conquista, en donde el mundo se pone literalmente “patas arriba”, este “héroe civilizador” debe refugiarse en el submundo, en el *Manqhapacha*, protegido por la *Pachamama*, como si hubiera vuelto a la matriz de la madre. Es un héroe latente y rebelde. Su carácter rebelde proviene de los “genios malignos” que habitan en el *Manqhapacha*, que simbolizan lo “antisistema” (el terremoto a nivel de la naturaleza). Por eso, muchos de los líderes de las rebeliones indígenas en el altiplano andino han tomado el nombre de Katari (aimara) o Amaru (quechua), que significa serpiente, un ser de submundo. (Véase Montes Ruiz, Fernando, *La máscara de piedra, simbolismo y personalidad aymaras en la historia*, Editorial Armonía, La Paz, Bolivia, 1999.)

Apéndice 3: Alejandro Cardona, “...En el límite del país...”²⁷²

Hay un escrito muy conocido del Pierre Boulez en torno a la música electroacústica cuyo título, “En el límite del país fértil”, se inspira en un conocido cuadro de Paul Klee. Si le agrego sólo dos letras (“En el límite del país *infértil*”) me sirve este mismo título como punto de partida para reflexionar sobre algunas problemáticas que, en mi opinión, tienen una gran vigencia en el campo de la creación musical contemporánea, independientemente del género, el estilo o la estética:

- la relación entre concepto y realidad sonora (lo que realmente escuchamos) y, por tanto, entre concepto y percepción;
- la relación entre estructura, forma y detalle, también a nivel perceptual.

No es que reflexionar sobre estas problemáticas sea algo novedoso u original. Han sido abordadas, con diversos enfoques (por artistas, músicos, teóricos, semiólogos, filósofos, estetas...) desde hace mucho y posiblemente han sido parte del quehacer compositivo desde siempre. Pero, en el actual contexto, en donde encontramos propuestas tan diversas y heterogéneas, con puntos de partida aparentemente incompatibles, en donde tiende a prevalecer un ambiente (engañosamente) plural, que muchas veces se reduce a un “todo se vale”, siento que es necesario volver nuevamente sobre ellas.

Hablando de Boulez, una de las cosas que siempre me llamó la atención (y mencionarla a estas alturas es casi un lugar común) es el hecho de que sus *Estructuras*

²⁷² Conferencia presentada en el marco del festival Visiones Sonoras, 27 de octubre del 2012.

para dos pianos (arquetipo del serialismo integral) y la *Música de cambios* para piano de John Cage (que se creó con procedimientos aleatorios utilizando el *I Ching*), suenen estéticamente tan similares. Tal vez sea cierto que los extremos se encuentran, como se dice, pero el asunto sería entender, en este caso, por qué y cómo.

Y generalizando a partir de este ejemplo, debo admitir que a veces cuesta apreciar una clara identidad sonora en ciertas obras musicales contemporáneas, incluso para públicos altamente especializados.²⁷³ Podríamos decir que hay un cierto aplanamiento de la experiencia musical que, curiosa e irónicamente, no es tan diferente al aplanamiento que se produce en el campo de la música comercial masificada. (Otros extremos que se encuentran.) Y no creo que sea un problema estilístico ni de una excesiva complejidad. Un compositor como Bach, por ejemplo, siendo complejo y denso e incluso, en ocasiones, bastante disonante (por esta razón, en parte, fue considerado durante su vida un “vejstorio” conservador y provinciano), es desde hace mucho admirado por casi todos y, sobre todo, nadie duda de la identidad de su obra, incluso en relación a otros compositores del Barroco. ¿Por qué?

No tengo una respuesta universal para esa interrogante. Probablemente no la hay. Pero voy a proponer un principio muy simple que tal vez sea útil: si lo que escuchamos no nos ofrece un **conjunto perceptible de detalles significativos** al que podemos dar seguimiento y relacionar con la experiencia sonora en su conjunto (independientemente de su naturaleza), la tendencia es agrupar lo que escuchamos genéricamente (por ejemplo como gestualidad, textura, atmósfera, etc.). Y al reducir la percepción a un nivel genérico

²⁷³ He asistido a conciertos en donde se podría intercambiar los nombres de las piezas y los compositores sin que nadie, excepto el propio compositor, se diese cuenta. No pretendo que este comentario sea peyorativo; únicamente busco señalar una realidad que tal vez, por pudor, no se comenta excepto en confianza.

se debilita, se desdibuja o se destruye la posibilidad de que se perciba niveles dinámicos de contraste y tensión, elementos indispensables, a mi juicio, para poner en movimiento un discurso sonoro/musical. Y esto produce, en términos generales, algo plano, sin identidad, o para ser francos, algo que probablemente carezca de sentido.

La percepción genérica es, de hecho, un fenómeno bastante común. Por ejemplo, si estamos parados junto a una calle y pasan unos pocos coches a una velocidad razonable, nos es posible identificarlos uno por uno y hasta relacionarlos de diversas maneras: por modelo, por color, por el ruido que hacen o la cantidad de humo que nos echan encima, etc., y de ahí, tal vez, construir un sentido o un conjunto de sentidos a partir de la experiencia. Sin embargo, si pasan cientos de coches, aun a una velocidad relativamente lenta, llega un punto en que la identificación particular y cualquier posibilidad de relacionamiento y construcción de sentido se vuelven imposibles. Y, por tanto, hacemos una operación muy simple: el conjunto de coches los percibimos como algo genérico, una sola cosa, y se denomina, conceptualmente, con una sola palabra que integra esa percepción genérica: “tráfico”. Pero “tráfico” nos nos dice nada *en particular*. Se parece, en el fondo, a todas las demás situaciones en donde hay “tráfico”. Por tanto, si queremos que esto tenga una identidad o un sentido particulares, tendríamos que encontrar otro parámetro de interés específico de gran peso que permita que la percepción no se reduzca a lo meramente genérico.

Así, retomando las *Estructuras* de Boulez, la sobresaturación de material (“información musical”) que escuchamos en esta obra (y en muchas otras similares), en un espacio de tiempo relativamente corto, no nos permite procesar y retenerlo en la memoria en aras de poder construir un sentido particular, y rápidamente se empieza a

percibir como una textura de carácter genérico (las llamadas “constelaciones sonoras”, que es como se suele describir esta música). Y por más llamativas que sean, a veces, estas constelaciones, al fin y al cabo, al no cobrar un sentido particular, se reducen a un “efecto” general. Y, a largo plazo, el conjunto de “efectos” terminan promediándose en la experiencia auditiva como algo que es más o menos similar: contraste *permanente*, una relativa tensión *permanente* a partir de una sobresaturación *permanente* de elementos sonoros casi siempre disonantes, disjuntos y sin gravitacionalidad rítmica. Entonces, a nivel perceptual se destruye precisamente la posibilidad misma de contraste y *dinámica* tensional, y el potencial expresivo se debilita o no existe.

En el caso de la *Música de cambios* de Cage, obra aleatoria (o indeterminada, como decía él), pasa lo mismo por razones opuestas. Al estarse generando materiales aleatoriamente, que ni siquiera representan una toma de decisiones a nivel musical, sino a partir de un procedimiento extramusical, se produce una cantidad de elementos sonoros – también de una gran densidad, también disonantes, disjuntos y sin gravitacionalidad rítmica– que no podemos procesar o relacionar con un sentido particular (probablemente no lo tenía para el mismo compositor) y, por tanto, se agrupan perceptualmente como una experiencia genérica: un efecto único, una mismidad, que a fin de cuentas podríamos definir como “una colección sonora de cualquier cosa, con timbre de piano”.

Lo notable es que en estas dos obras, cuyo origen desde el punto de vista procedimental es tan diferente, de hecho opuesto (formalismo estructuralista versus indeterminación), el resultado sea una música constelar de efecto muy parecido.

Estas propuestas (y he escogido a propósito dos búsquedas altamente polarizadas), son, creo yo, más producto de procesos conceptuales/racionales o

filosófico/ideológicos que de procesos sonoros. (Estos últimos partirían, a mi manera de ver las cosas, de lo físico/corporal.)

Se podría argumentar en defensa de estas propuestas que el problema radica en el grado de especialización del oído del escucha²⁷⁴ y, más aun, de su interés en tomar una parte activa en la construcción de un sentido (cómo hacemos, por ejemplo, al percibir fenómenos de la naturaleza). Tal vez sea cierto... Pero con todos los años que tengo escuchando estas músicas, debo admitir con toda franqueza no puedo retener en la memoria, en el caso de Boulez, siquiera la serie original para poder seguir los procesos de permutación, mucho menos percibir simultáneamente series de duraciones, de articulaciones, de matices... Sólo puedo “entender” esta música racionalmente a partir de un estudio cuidadoso de la partitura, pero casi nunca puedo trasladar lo “entendido” a la percepción sonora. Y en el caso de la música de Cage, el resultado sonoro no me da la posibilidad de darle una significación específica ni a lo que oigo (que puede llamar la atención o no), ni a los procedimientos que usó Cage para llegar a ese resultado (o sea, ni siquiera ayuda el poder estudiar la partitura o leer algo acerca de la obra).

En ambos casos me queda una impresión general, bastante vaga: de nuevo, genérica. Algunos me dirán que nada de esto es importante. Pero, entonces, ¿qué es importante en esta música? ¿Es la música –o el arte en general– algo análogo con el mundo natural o con los resultados sonoros azarosos del mundo cultural? ¿Para eso nos sentamos en una sala de conciertos en vez de caminar por el bosque o por la calle y regresar a la casa con hermosas o no tan hermosas impresiones generales?

²⁷⁴ Aunque esto vale para cualquier música. En este sentido, habría que preguntarnos si el grado de especialización requerida para apropiarnos de cierta música contemporánea es excesiva o, más grave aun, que no tenga nada que ver estrictamente hablando con lo que escuchamos sino con lo que “sabemos”. Por otro lado, no se trata de “complacer” al público con códigos que surgen del menor común denominador. Solamente se quiere señalar una problemática que no se puede ignorar.

Entonces, después de tantos años, he llegado a la conclusión de que el sentido particular de un discurso musical se encuentra en el detalle significativo perceptible, y no en la forma o en la organización estructural o procesual general. Esto no significa que forma, estructura o proceso no sean elementos importantes. Significa que deben relacionarse con detalles significativos para que cobren algún sentido musical, para que se “carguen” de sentido. Y cuando hablo de sentido no se trata de un proceso cognoscitivo o conceptual/racional, sino literalmente de “sentir”, a partir de una percepción, inteligencia y sensibilidad específicamente sonoras. La música no se “aprende”, *se escucha*.

Un ejemplo: hay miles de piezas que tienen una forma ternaria, de diferentes épocas, estéticas y estilos, sin que esto sea garantía del sentido que pueda tener una obra específica que utilice esta forma. Ni siquiera se puede considerar, simplistamente, como un envase vacío que cada compositor llena con su “contenido”. Perceptualmente, en una buena obra, la forma se *escucha* como inevitable e imposible de divorciar de los materiales específicos y de su tratamiento. Se *oye* como un resultado, no como un punto de partida (independientemente de la manera en que el compositor haya llevado a cabo su proceso compositivo). Cuando no es así, el discurso se escucha como una retórica vacía. La forma nos podría generar coherencia y unidad, en algunos casos una sensación de equilibrio, pero no nos da algo específico que nos puede producir una identificación con la pieza y su material sonoro. No nos identificamos con la forma ternaria en el abstracto (¡Vaya, cómo me emociona un buen A-B-A!), sino con el nocturno tal de Chopin o la pieza cual de Revueltas, etc., que se expresan *a través* de la forma ternaria.

Otro ejemplo: la morfología estructural o la organización sistémica de un material musical (un modo, una tonalidad, una colección de clases de alturas, una serie, un proceso textural o rítmico, etc.) no garantiza en sí absolutamente nada. Podrían existir cientos de piezas que utilizan los mismos elementos estructurales o sistémicos, pero que son, no obstante, radicalmente diferentes, ofreciendo mayores o menores posibilidades de construcción perceptual de sentido. Una vez más, son los detalles significativos perceptibles los que se expresan *a través* de elementos estructurales o formas de organización sistémica.

Ahora, no se puede partir de un criterio único para determinar operacionalmente que es un “detalle significativo” en una obra musical. Es algo que cada compositor debe considerar y determinar a la hora de tomar sus decisiones compositivas, según sus impulsos, sus necesidades expresivas, los materiales que decide utilizar, y los procesos creativos que todo esto desata. Y, según la manera en que decide resolver este asunto, nos encontraremos, al escuchar la obra, ya sea por primera vez o después de múltiples audiciones, en el límite de un país fértil o de uno infértil.

Algunos podrían pensar que todo lo que acabo de exponer es un argumento a favor de una música que sea más simple, menos abstracta o más “figurativa” o referencial, dentro de la lógica de ciertas propuestas posmodernistas, minimales o antimodernistas. Nada más lejos de la verdad. Creo firmemente que una buena obra musical, independientemente de su estética, debe tener lo que podríamos denominar una cierta densidad de contenido que genera apertura y profundidad en la expresión, que potencia una serie de posibilidades perceptivas polisémicas. El problema no es, *per se*, el grado de complejidad o simplicidad del lenguaje, sino la forma específica en que se

construye y se proyecta en el plano perceptivo. Si no ofrecemos la posibilidad de asimilar detalles significativos, al menos a partir de múltiples audiciones, lo complejo o lo simple se vuelven algo exterior, utilitario y unívoco, que, como advertía Kandinski, empobrece la experiencia estética.

Lo estético, para mí, no está en la belleza como virtud absoluta (como si las “virtudes” no contuvieran sesgos histórico-culturales e ideológicos) ni en los medios expresivos, sino en el objeto/proceso sonoro: lo que escuchamos y retenemos en la memoria de manera específica. Al impactarnos como perceptores, trascendemos sus elementos constitutivos. Y esta trascendencia se encuentra en la relación única entre cada perceptor y la experiencia musical, que es posible porque se logra un equilibrio óptimo entre detalle significativo, estructura, forma y (posiblemente) concepción, que permite la construcción de sentido (o, para ser más exactos, de *posibles* sentidos).

Para terminar, quiero aventar una serie de preguntas: ¿Qué tanta información sonora podemos asimilar antes de embotar la capacidad auditiva y la retención de detalle, convirtiendo la experiencia en algo meramente genérico? ¿Qué significa “asimilar” una información sonora? ¿Es un problema del tipo de material o de la manera en que se utiliza? ¿Qué relación de organicidad debe existir entre el tratamiento de los diversos parámetros musicales en una composición? ¿Hay parámetros que resultan más importantes que otros? ¿Se pueden jerarquizar de diversas maneras? ¿Se pueden tratar autónomamente? ¿Cómo? ¿Hasta qué punto? ¿Hasta dónde pueden nuestras concepciones musicales –que surgen de la racionalidad– ser el único punto de partida para una composición musical cuya finalidad es el sonido físico? ¿Se puede sustituir la

imaginación sonora por una imaginación conceptual? ¿Son complementarias o son excluyentes? ¿De qué manera?

Insisto: creo que no existen respuestas universales para estas preguntas. Tengo las mías, personales, que posiblemente han cambiado a través de los años, pero que me sirven, a fin de cuentas, en el proceso práctico de crear obras musicales. Nomás aviento al aire estas interrogantes para que reflexionemos (¿nuevamente?) sobre este límite entre lo fértil y lo infértil.

Partituras

alejandro cardona

Lotería

(variaciones migrantes)

cuarteto no. 7
para cuarteto de cuerdas



Editorial Nuestra Cultura

al Cuarteto Latinoamericano

Lotería

(Variaciones migrantes)

Cuarteto de cuerdas No. 7

I. RECUERDOS LEJANOS

1. LA NIÑA

delicato, rubando ♩ = 42

Alejandro Cardona

Violín I
Violín II
Viola
Violoncello

con sord. *ppp* *pp* *rit.* *a tempo* *rit.* *a tempo*

con sord. *ppp* *pp*

con sord. *pp*

con sord. *ppp* *pp*

Detailed description: This block contains the first system of the musical score for Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The music is written in common time (C) and features a variety of time signatures: 6/4, 3/4, and 3/2. The Violin I part starts with a *ppp* dynamic and a *con sord.* marking, followed by a *pp* dynamic. The Violin II part also starts with *ppp* and *con sord.*, then moves to *pp*. The Viola and Violoncello parts enter later in the system, with the Violoncello starting at *ppp* and *con sord.*. The system concludes with a *pp* dynamic and a *rit.* marking.

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vlc.

7 *rit.* *a tempo*

Detailed description: This block contains the second system of the musical score for Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The system begins with a box containing the number '7'. The Violin I part features a *rit.* marking followed by a *a tempo* marking. The Violin II part has a *pp* dynamic. The Viola and Violoncello parts have a *pp* dynamic. The system concludes with a *pp* dynamic and a *rit.* marking.

2. LOS DANZANTES

con forza $\text{♩} = 120$

senza sord.

15

molto rit.

lunga

Violin I: *ppp* < *mf* > *pp* *mp*

Violin II: *ppp* < *mf* > *pp* *mp*

Viola: *ppp* < *mf* > *pp* *mp*

Violoncello: *ppp* < *mf* > *pp* *mp*

Dynamic markings: *ppp*, *mf*, *pp*, *mp*, *f*, *ff*

Performance instructions: *lunga*, *senza sord.*, *pizz.*

24

Violin I: *sf* *mp* *sf* *sf* *mp* *sf* *sf* *mf*

Violin II: *sf* *mp* *sf* *sf* *mp* *sf* *sf* *mf*

Viola: *sf* *mp* *sf* *sf* *mp* *sf* *sf* *mf*

Violoncello: *sf* *mp* *sf* *sf* *mp* *sf* *sf* *mf*

Dynamic markings: *sf*, *mp*, *ff*

Performance instructions: *senza sord.*

34

Violin I: *sf* *sf* *sf* *sf* *ff*

Violin II: *sf* *mp* *sf* *sf* *ff*

Viola: *sf* *mp* *sf* *sf* *ff*

Violoncello: *sf* *mp* *sf* *sf* *ff*

Dynamic markings: *sf*, *mp*, *ff*

Performance instructions: *arco*

42

Musical score for measures 42-48, featuring four staves: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vlc. The score includes dynamic markings such as *fp*, *sf*, *f*, and *ff*, along with performance instructions like *pizz.* and *arco*. The time signature changes from 2/4 to 3/4 and back to 2/4.

49

Musical score for measures 49-55, featuring four staves: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vlc. The score includes dynamic markings such as *mf*, *f*, *sf*, *ff*, and *mf*, along with performance instructions like *pizz.* and *arco*. The time signature changes from 2/4 to 3/4 and back to 2/4.

56

Musical score for measures 56-62, featuring four staves: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vlc. The score includes dynamic markings such as *mf* and *mf*. The time signature is 2/4.

66

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

mf

ff

ff

mf

mf

f

ff

mf

mf

f

ff

Detailed description: This system contains measures 66 through 75. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The Violin I staff has a dynamic marking of *mf*. The Violin II, Viola, and Violoncello staves have dynamic markings of *ff* and *mf*. The Violoncello staff also has markings for *f* and *ff*. The music includes various articulations such as accents and slurs.

76

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

mf

mf

mf

ff

mf

mf

f

ff

Detailed description: This system contains measures 76 through 84. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The Violin I staff has a dynamic marking of *mf*. The Violin II and Viola staves have dynamic markings of *mf* and *ff*. The Violoncello staff has dynamic markings of *mf*, *f*, and *ff*. The music includes various articulations such as accents and slurs.

85

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

p

ff

p

p

ff

ff

p

p

Detailed description: This system contains measures 85 through 94. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The Violin I staff has dynamic markings of *p* and *ff*. The Violin II staff has dynamic markings of *p* and *ff*. The Viola staff has dynamic markings of *p* and *ff*. The Violoncello staff has dynamic markings of *p* and *ff*. The music includes various articulations such as accents and slurs.

94

94

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

ff *p*

ff *p*

ff *p*

ff *p*

Measures 94-102. The score is for four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The key signature has one sharp (F#). The time signature changes from 2/4 to 3/4. Dynamics include *ff* and *p*. There are accents and slurs throughout.

103

103

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

ff *mf*

ff *mf*

ff *mf*

ff *mf*

Measures 103-112. The score continues for the same four staves. Dynamics include *ff* and *mf*. There are accents and slurs throughout.

113

113

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

f *ff*

f *ff*

f *ff*

f *ff*

Measures 113-122. The score continues for the same four staves. Dynamics include *f* and *ff*. There are accents and slurs throughout.

3. LOS PAJAROS

153

♩ = 72

Musical score for measures 153-159. The score is for four string parts: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The tempo is marked as quarter note = 72. The score is divided into two systems. The first system (measures 153-156) features a dynamic range from *pp* to *ff*. The second system (measures 157-159) is marked *arco* and features dynamics from *p* to *ppp*. The Vln. I part has a *pp* dynamic in the first system and *p* in the second. The Vln. II part has *pp* in the first system and *ff*, *ppp*, and *p* in the second. The Vla. part has *pp* and *ff* in the first system and *ppp* in the second. The Vlc. part has *pp* and *ff* in the first system and *ppp* in the second.

160

Musical score for measures 160-162. The score is for four string parts: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The score is divided into two systems. The first system (measures 160-161) features a dynamic of *mp* for the Vln. I part. The second system (measure 162) features a dynamic of *p* for the Vln. II and Vlc. parts. The Vln. I part has a *mp* dynamic in the first system and a *p* dynamic in the second. The Vln. II part has a *p* dynamic in the first system and a *p* dynamic in the second. The Vla. part has a *p* dynamic in the first system and a *p* dynamic in the second. The Vlc. part has a *p* dynamic in the first system and a *p* dynamic in the second.

163

Musical score for measures 163-165. The score is for four string parts: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The score is divided into two systems. The first system (measures 163-164) features a dynamic of *p* for the Vln. II and Vlc. parts. The second system (measure 165) features a dynamic of *p* for the Vln. II and Vlc. parts. The Vln. I part has a *p* dynamic in the first system and a *p* dynamic in the second. The Vln. II part has a *p* dynamic in the first system and a *p* dynamic in the second. The Vla. part has a *p* dynamic in the first system and a *p* dynamic in the second. The Vlc. part has a *p* dynamic in the first system and a *p* dynamic in the second.

166

Musical score for measures 166-171. The score is for four staves: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vlc. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure 166 features a first violin part with a triplet of eighth notes and a five-measure phrase with a slur and a '5' above it. The second violin part has a triplet of eighth notes and a five-measure phrase with a slur and a '5' above it. The viola part has a seven-measure phrase with a slur and a '7' below it. The violoncello part has a five-measure phrase with a slur and a '5' above it. Dynamics include *f* and *mf*.

169

Musical score for measures 169-171. The score is for four staves: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vlc. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure 169 features a first violin part with a triplet of eighth notes and a five-measure phrase with a slur and a '5' above it. The second violin part has a five-measure phrase with a slur and a '5' above it. The viola part has a five-measure phrase with a slur and a '5' above it. The violoncello part has a five-measure phrase with a slur and a '5' above it. Dynamics include *mf* and *p*.

172

Musical score for measures 172-174. The score is for four staves: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vlc. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure 172 features a first violin part with a five-measure phrase with a slur and a '5' above it. The second violin part has a five-measure phrase with a slur and a '5' above it. The viola part has a five-measure phrase with a slur and a '5' above it. The violoncello part has a five-measure phrase with a slur and a '5' above it. Dynamics include *mf* and *p*.

173

Musical score for measures 173-174. The score is for four staves: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vlc. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure 173 starts with a *mf* dynamic and a slur over the first three notes. Measure 174 starts with a *fp* dynamic and a slur over the first three notes. The Vln. II part has a continuous sixteenth-note pattern. The Vla. and Vlc. parts have whole notes.

174

Musical score for measures 174-175. The score is for four staves: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vlc. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure 174 starts with a slur over the first three notes. Measure 175 starts with a slur over the first three notes. The Vln. II part has a continuous sixteenth-note pattern. The Vla. and Vlc. parts have whole notes. The time signature changes to 3/4 at the end of measure 175.

4. EL ENSUEÑO

175

Musical score for measures 175-176. The score is for four staves: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vlc. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure 175 starts with a slur over the first three notes. Measure 176 starts with a slur over the first three notes. The Vln. II part has a continuous sixteenth-note pattern. The Vla. and Vlc. parts have whole notes. The time signature changes to 3/4 at the end of measure 176. Dynamics include *pp*, *ppp*, and *molto delicato*.

180

Musical score for measures 180-188, featuring four staves: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vlc. The music is characterized by long, sweeping melodic lines with many ties and slurs. The Vln. I part begins with a *pp* dynamic marking. The Vln. II part features a prominent melodic line with many ties. The Vla. and Vlc. parts provide harmonic support with similar melodic motifs.

5. LA HUIDA

ritmico, preciso $\text{♩} = 124$

189

Musical score for measures 189-196, featuring four staves: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vlc. The music is characterized by rhythmic precision and dynamic contrast. The Vln. I and Vln. II parts feature a rhythmic motif with accents and a *f* dynamic marking. The Vla. and Vlc. parts feature a pizzicato (*pizz.*) motif with a *sf* dynamic marking. The score includes a double bar line and a repeat sign.

197

Musical score for measures 197-204, featuring four staves: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vlc. The music is characterized by rhythmic precision and dynamic contrast. The Vln. I and Vln. II parts feature a rhythmic motif with accents and a *f* dynamic marking. The Vla. and Vlc. parts feature a pizzicato (*pizz.*) motif with a *sf* dynamic marking. The score includes a double bar line and a repeat sign.

204

204

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

sf *sf* *sf* *sf* *f*

arco

211

211

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

sfz *sfz* *f* *sfz* *sfz*

f *sfz* *sfz* *f* *sfz* *sfz*

219

219

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

sfz *sfz* *sf* *p*

vulnerable

sfz *p*

vulnerable

sfz *p* *vulnerable*

sfz *p* *vulnerable*

225

Vln. I *f* *ff*
 Vln. II *mf* *f* *ff* *p*
 Vla. *mf* *f* *ff* *p*
 Vcl. *mf* *f* *ff* *p*

232

Vln. I *f* *sffz*
 Vln. II *sffz*
 Vla. *sffz*
 Vcl. *sffz*

238

Vln. I *ff* *con saña*
 Vln. II *ff* *con saña*
 Vla. *ff* *con saña*
 Vcl. *ff* *pizz.* *sempre ff*

245

Musical score for measures 245-250. The score is for four staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.). The key signature has one sharp (F#). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. There are dynamic markings such as *mf* and *f* throughout the passage.

251

Musical score for measures 251-256. The score is for four staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.). The key signature has one sharp (F#). The music continues with complex rhythmic patterns. Dynamic markings include *p* (piano) and *mf*. There are also hairpins indicating a crescendo and decrescendo.

257

Musical score for measures 257-262. The score is for four staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.). The key signature has one sharp (F#). The music features complex rhythmic patterns. Dynamic markings include *ppp* (pianissimo) and *arco* (arco). There are also hairpins indicating a crescendo and decrescendo.

265

Musical score for measures 265-271. The score is for four string parts: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The music features a melodic line in the upper strings and a harmonic accompaniment in the lower strings. The tempo is marked *molto* and the dynamic is *fff*. The score includes a fermata over the first measure of each part.

272

Musical score for measures 272-276. The score is for four string parts: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The music features a melodic line in the upper strings and a harmonic accompaniment in the lower strings. The tempo is marked *meno* and the dynamic is *ffz*. The score includes a fermata over the first measure of each part. The tempo changes to *poco a poco accel.* starting from measure 275.

277

Musical score for measures 277-281. The score is for four string parts: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The music features a melodic line in the upper strings and a harmonic accompaniment in the lower strings. The tempo is marked *a tempo* and the dynamic is *fff*. The score includes a fermata over the first measure of each part. The tempo changes to *molto lunga* starting from measure 280.

II. RECUERDOS CERCANOS

6. LA FICHERA

283 ♩ = 52 (un poco distraído, como una premonición)

283

♩ = 52 (un poco distraído, como una premonición)

Vln. I *ppp* *pp*

Vln. II *ppp* *pp*

Vla. *ppp* *pp*³

Vlc. *ppp* *pp*

290

rit.

Vln. I

Vln. II *pp* *ppp*

Vla. *ppp*

Vlc. *ppp*

296 ♩ = 130 con tumbao

Vln. I *mf*

Vln. II *f* *pp* *mf*

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

Vlc. *f* *mf* *pizz.*

(cumbia desquiciada)

304

Vln. I *pizz.* arco *sf* *mf*

Vln. II *f* *sf* *mf*

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

Vcl. *f* *mf*

311

Vln. I *pizz.* arco *sf* *mf* *pizz.* arco *sf* *mf*

Vln. II *f* *sf* *mf* *f* *sf* *mf*

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

Vcl. *f* *mf* *f* *mf*

319

Vln. I *mf* *sf* *sf*

Vln. II *mf* *ff*

Vla. arco *ff*

Vcl. *ff*

326

(montuno)

326 (montuno)

Vln. I *f* *sf* *f* *sf* *f* *f* *f* *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vlc. *f* arco

334

334

Vln. I *p* arco

Vln. II

Vla.

Vlc.

342

342

Vln. I *fp* *ff* *fp*

Vln. II *f*

Vla. *ff* *f*

Vlc. *ff*

350

350

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

f

ff

ff

ff

357

357

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

fp

f

f

ff

ff

ff

pizz.

sf

sf

sf

pizz.

365

365

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

sf

sf

sf

sf

sf

sf

sf

sf

ff

ff

ff

sf

mf

mf

arco

pizz.

arco

mf

372

372

Vln. I *mf* *pizz.* *sf* *arco* *mf*

Vln. II *f* *sf* *mf*

Vla. *f* *sf* *mf*

Vcl. *pizz.* *f* *arco* *mf*

380

380

Vln. I *sf* *mf* *arco*

Vln. II *f* *sf* *mf*

Vla. *f* *sf* *arco* *mf*

Vcl. *pizz.* *f* *arco* *mf*

387

387

Vln. I *ff fp* *ff*

Vln. II *ff* *f* *ff*

Vla. *ff* *f* *ff*

Vcl. *ff* *f* *ff*

7. LA MAQUILA

♩ = 130 (lo stesso tempo)

395

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

sfz

mf

ff --- *p*

402

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

p

sfz

406

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

sfz

violentamente mecánico

arco

410

Vln. I *ff*

Vln. II *ff*

Vla. *ff*

Vlc. *ff*

414

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vlc. *f* pizz.

418

Vln. I *ff*

Vln. II *ff*

Vla. *ff*

Vlc. *ff* arco

422

Musical score for measures 422-425, featuring four staves: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vlc. The score is in 4/4 time and features a key signature of two flats. The first two measures (422-423) are marked with a forte (*f*) dynamic. The Vln. I part begins with a rest in measure 422, then enters in measure 423. The Vln. II part enters in measure 422 with a forte (*f*) dynamic. The Vla. and Vlc. parts enter in measure 422 with a forte (*f*) dynamic. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some slurs and accents.

426

Musical score for measures 426-429, featuring four staves: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vlc. The score is in 4/4 time and features a key signature of two flats. The first two measures (426-427) are marked with a forte (*f*) dynamic. The Vln. I part begins with a rest in measure 426, then enters in measure 427. The Vln. II part enters in measure 426 with a forte (*f*) dynamic. The Vla. and Vlc. parts enter in measure 426 with a forte (*f*) dynamic. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some slurs and accents. The dynamic increases to fortissimo (*ff*) in measure 428.

430

Musical score for measures 430-433, featuring four staves: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vlc. The score is in 4/4 time and features a key signature of two flats. The first two measures (430-431) are marked with a fortissimo (*ff*) dynamic. The Vln. I part begins with a rest in measure 430, then enters in measure 431. The Vln. II part enters in measure 430 with a fortissimo (*ff*) dynamic. The Vla. and Vlc. parts enter in measure 430 with a fortissimo (*ff*) dynamic. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some slurs and accents.

434

Vln. I *pp*

Vln. II *pp*

Vla. *pp*

Vlc. *pp*

437

Vln. I *ppp*

Vln. II *ppp*

Vla. *ppp*

Vlc. *ppp*

441

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vlc. *f* pizz.

8. LA TRISTEZA

445

$\text{♩} = 32$

Musical score for '8. LA TRISTEZA' in 3/4 time. The score includes parts for Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The Violin I part starts with a *pp* dynamic. The Violin II part has a *pp* dynamic and the instruction 'muy expresivo pero contenido'. The Viola part has a *ppp* dynamic. The Violoncello part starts with a *p* dynamic and includes the instruction 'arco'.

9. EL ULTRAJE

implacable $\text{♩} = 120$

452

rit. -----

Musical score for '9. EL ULTRAJE' (measures 452-461). The score includes parts for Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The Violin I part has a *ff* dynamic. The Violin II part has a *ff* dynamic. The Viola part has a *ff* dynamic. The Violoncello part has a *ff* dynamic. The tempo is marked 'implacable' with a quarter note equal to 120. A 'rit.' (ritardando) is indicated before measure 452.

462

Musical score for '9. EL ULTRAJE' (measures 462-471). The score includes parts for Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The Violoncello part has a *ff* dynamic and the instruction 'con una cabrona necesidad'.

471

471

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

ff *p* *ff*

480

480

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

p

489

489

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

pp *pp* *p* *sul I*

498

498

Vln. I *pp* *ff*

Vln. II *ff*

Vla. *ff*

Vlc. *ff*

508

508

Vln. I

Vln. II *pp*

Vla. *pp*

Vlc. *p* sul I

517

517

Vln. I *pp* *p* *pp* *ff*

Vln. II *pp* *ff*

Vla. *pp* *ff*

Vlc. *ff*

528

528

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

538

538

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

p

548

548

Vln. I

mf *ff* *p* *ff*

Vln. II

mf *ff* *p* *ff*

Vla.

mf *ff* *p* *ff*

Vlc.

10. EL DESIERTO

559 $\text{♩} = 156$

Vln. I *p* *pp* *p*

Vln. II *p* *pp* *p*

Vla. *p* *pp* *p*

Vcl. *pp*

568

(madrugada: el viento sobre la arena)
con sord.

Vln. I *mf p* *pp* *pp*
con sord.

Vln. II *pp*
con sord.

Vla. *pp*

Vcl. *pp*

579

Vln. I *pp*

Vln. II *pp*

Vla. *pp*

Vcl. *pp*

585

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

pp

pp

pp

594

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

ff *ff* *mf* *ff* *p*

ff *ff* *mf* *ff* *mf* *p*

ff *ff* *mf* *ff* *mf* *p*

11. LA MUERTE
(RECUERDO POSTUMO)

603

$\text{♩} = 42$

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

mf *p* *p* *pp* *f* *ppp*

p *p* *pp* *f* *ppp*

p *p* *pp* *f* *ppp*

f *pp* *ppp* *gliss.* *sul II* *sul IV* *pp*

610

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

mf > *ppp* < *ppp* < *mp* < *ppp* < *pp*

618

rit. -----

lunga

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

pp < *pp* < *lunga*

México D.F.
Heredia, Costa Rica
2011

"Hubo un tiempo en que yo pensaba mucho
en los axolotl. (...) Ahora soy un axolotl."

Julio Cortázar, *Axolotl*

a Sequenza Sur

AXOLOTL

(partitura en do)

Alejandro Cardona

Nervioso ♩ = 120

The musical score is written for a chamber ensemble and is divided into six staves. The time signature changes from 2/4 to 6/4 and then to 4/4. The instruments and their parts are as follows:

- flauta**: Rests throughout the piece.
- oboe**: Rests throughout the piece.
- clarinete (cl. bajo)**: Labeled "clarinete si_b". It plays a melodic line starting in the 6/4 section with a *p* dynamic, moving to *mf* in the 4/4 section, and ending with a *pocof* dynamic.
- violín**: Plays a sustained note in the 6/4 section with a *ppp* dynamic, then rests in the 4/4 section.
- violoncello**: Rests in the 2/4 section, then plays a rhythmic pattern in the 6/4 section with a *mf* dynamic, and continues in the 4/4 section with a *pocof* dynamic.
- piano**: Plays a complex rhythmic and harmonic accompaniment. It starts with a *pp* dynamic in the 2/4 section, moves to *p* in the 6/4 section, and *mp* in the 4/4 section. A *ped.* (pedal) marking is present at the beginning of the piano part.

AXOLOTL

2

6

fl.

ob.

cl.

vln.

vlc.

pn.

pp *mf* *pocof*

p *ppp* *p*

mf *pocof*

mf

mp *p* *mp* *mf* *mp* *p*

3

Ped.

AXOLOTL

3

11

fl.

ob.

cl.

vln.

vlc.

pn.

ppp

arco

pp

mf

pizz.

sffz

p

f

f

arco

f

ff

ff

mp

f

ff

AXOLOTL

4

15

fl.

ob.

cl.

vln.

vlc.

pn.

f *più f* *mf* *mf*

bebopescamente

f *più f* *mf* *mf*

pizz. arco pizz. seco sin resonancia

mp *sffz* *f* *sffz* *sf*

mp *sffz* *f* *sffz* *pocof* con tumbao pero muy preciso

sf *f* *pocof* con tumbao pero muy preciso *ff*

Leg.

AXOLOTL

5

19

Musical score for measures 19-22 of 'Axolotl'. The score is arranged in a system with six staves: Flute (fl.), Oboe (ob.), Clarinet (cl.), Violin (vln.), Viola (vlc.), and Piano (pn.).

- Flute (fl.):** Remains silent throughout the measures.
- Oboe (ob.):** Features a melodic line with sixteenth-note runs. Measure 19 starts with a sixteenth-note sextuplet (*mf*). Measure 20 has a sixteenth-note quintuplet (*mf*) and a sixteenth-note quintuplet (*f*). Measure 21 has a sixteenth-note triplet (*f*) and a sixteenth-note triplet (*f*). Measure 22 has a sixteenth-note triplet (*mf*) and a sixteenth-note triplet (*mf*).
- Clarinet (cl.):** Mirrors the oboe's melodic line with sixteenth-note runs. Measure 19 starts with a sixteenth-note sextuplet (*mf*). Measure 20 has a sixteenth-note quintuplet (*mf*) and a sixteenth-note quintuplet (*f*). Measure 21 has a sixteenth-note triplet (*f*) and a sixteenth-note triplet (*f*). Measure 22 has a sixteenth-note triplet (*mf*) and a sixteenth-note triplet (*mf*).
- Violin (vln.):** Provides harmonic support with chords. Measure 19 is silent. Measures 20 and 22 feature chords marked *sf*.
- Viola (vlc.):** Provides harmonic support with a steady eighth-note accompaniment.
- Piano (pn.):** Provides harmonic support with a steady eighth-note accompaniment.

AXOLOTL

6

23

The musical score for 'Axolotl' on page 6, measure 23, features the following parts and dynamics:

- fl.:** Flute part, mostly rests.
- ob.:** Oboe part with dynamics *f*, *mf*, and *f*. Includes triplets and quintuplets.
- cl.:** Clarinet part with dynamics *f*, *mf*, and *f*. Includes triplets and quintuplets.
- vln.:** Violin part with dynamics *sf*.
- vlc.:** Viola part.
- pn.:** Piano part.

AXOLOTL

31

fl.

ob.

cl.

vln.

vlc.

pn.

sf sf sf sf sf ff fp ff sfz arco pizz. arco ff

ff fp ff sfz arco pizz. arco fpp

ff sf f

Ped. sempre (sin levantar hasta c. 96)

AXOLOTL

35

Repentinamente inmóvil

fl. *pp* *mf*

ob. *ff*

cl. *ff*

vln. *pizz.* *sffz* arco circular muy lento ord.-sul pont.-ord... *mf* arco *ppp* *pp*

vlc.

pn. *ff* *mp* *p* como reflejos en un vidrio

AXOLOTL

10

43

Musical score for measures 43-50 of 'Axolotl'. The score is arranged in five systems, each with two staves. The instruments are: fl. (flute), ob. (oboe), cl. (clarinet), vln. (violin), vlc. (viola), and pn. (piano). The flute part features melodic lines with dynamics *mp* and accents. The violin and viola parts consist of sustained chords with long slurs. The piano part includes a tremolo in the right hand and a melodic line in the left hand, with dynamics *ppp*, *sempre*, *p*, and *mp*.

AXOLOTL

11

51

Musical score for measures 51-56 of 'Axolotl'. The score is arranged in a system with six staves: Flute (fl.), Oboe (ob.), Clarinet (cl.), Violin (vln.), Viola (vlc.), and Piano (pn.).

- Flute (fl.):** Measures 51-52 are rests. Measure 53 begins with a triplet of eighth notes (G4, F4, E4) marked *mp*. Measure 54 continues with eighth notes (D4, C4, B3, A3, G3) marked *mf*. Measure 55 has a quarter note (F3) marked *p*. Measure 56 has a quarter note (E3) marked *p*.
- Oboe (ob.):** Rests in all measures.
- Clarinet (cl.):** Rests in all measures.
- Violin (vln.):** Measures 51-52: chords (G4, B4) and (A4, C5) with a slur. Measures 53-54: chords (G4, B4) and (A4, C5) with a slur. Measures 55-56: chords (G4, B4) and (A4, C5) with a slur.
- Viola (vlc.):** Measures 51-52: half notes (G3, B2) with a slur. Measures 53-54: half notes (F3, A2) with a slur. Measures 55-56: half notes (E3, G2) with a slur.
- Piano (pn.):** Measures 51-52: rests. Measure 53: quarter notes (G3, B2) marked *p*. Measure 54: rests. Measure 55: quarter notes (G3, B2) marked *p*. Measure 56: quarter notes (G3, B2) marked *ppp sempre*.

AXOLOTL

12

57

fl. *mf* *mp* *poco f*

ob.

cl.

vln.

vlc.

pn. *p* *p* *p*

AXOLOTL
13

63

fl. *p* *mf* *p* *p* *mf*

ob.

cl.

vln.

vlc.

pn. *mp* *p* *ppp* *sempre*

AXOLOTL

14

70

fl.

ob.

cl.

vln.

vlc.

pn.

p

mp

mf

pp

mp

p

pp

mp

p

AXOLOTL
15

77

♩ = 120

The musical score for measures 77-82 of 'Axolotl' is arranged in a system with six staves. The instruments are: fl. (flute), ob. (oboe), cl. (clarinet), vln. (violin), vlc. (viola), and pn. (piano). The tempo is marked as ♩ = 120. The key signature has one flat (B-flat).
- **fl.:** Rests in measures 77-81, then a whole note chord in measure 82.
- **ob.:** Rests in measures 77-80, then a triplet of eighth notes in measure 81 (pp), followed by a melodic phrase in measure 82 (mf).
- **cl.:** Rests in measures 77-80, then a triplet of eighth notes in measure 81 (ppp), followed by a melodic phrase in measure 82 (mf).
- **vln.:** Tremolos in measures 77-81, then a crescendo to pppp in measure 82.
- **vlc.:** Sustained notes in measures 77-81, then a sustained note in measure 82.
- **pn.:** Triplet of eighth notes in measure 81 (p), then a triplet of eighth notes in measure 82 (pp), followed by a sextuplet of eighth notes in measure 82 (p).

AXOLOTL

16

83

Musical score for measures 83-86 of 'Axolotl'. The score is arranged in five systems, each with two staves. The instruments are: fl. (flute), ob. (oboe), cl. (clarinet), vln. (violin), vlc. (viola), and pn. (piano).
- **fl.:** Rests in all measures.
- **ob.:** Measure 83: Quarter notes G4, A4, B4, C5 with accents and a *p* dynamic. Measure 84: Rest. Measure 85: Rest. Measure 86: Rest.
- **cl.:** Measure 83: Rest. Measure 84: Rest. Measure 85: Quarter notes G3, F3, E3 with accents. Measure 86: Quarter notes D3, C3, B2, A2, G2, F2, E2 with accents, a *pp* dynamic, and a *mf* dynamic.
- **vln.:** Measure 83: Rest. Measure 84: Rest. Measure 85: Rest. Measure 86: Quarter notes G4, A4, B4, C5 with accents, a *pp* dynamic, and a *mf* dynamic.
- **vlc.:** Measure 83: Half note G2. Measure 84: Half note G2. Measure 85: Half note G2. Measure 86: Half note G2.
- **pn.:** Measure 83: Rest. Measure 84: Quarter notes G2, F2 with accents, a *p* dynamic. Measure 85: Quarter notes E2, D2, C2 with accents, a *pp* dynamic. Measure 86: Quarter notes B1, A1, G1 with accents, a *mf* dynamic, and a 7-measure chordal block.

AXOLOTL
17

87

The musical score for measures 87-90 is arranged in three systems. The first system includes the flute (fl.), oboe (ob.), and clarinet (cl.) staves. The flute part begins with a half note G4 (marked *pp*), followed by a melodic line with dynamics *mf* and *mp*, and ends with a half note G4 (marked *pp*). The oboe and clarinet parts are mostly silent, with a final quarter note G4 (marked *pp*) in measure 90. The second system includes the violin (vln.) and viola (vlc.) staves. The violin part has a few notes in measure 87, while the viola part has a long, sustained half-note line across all four measures. The third system includes the piano (pn.) staff. The piano part features a complex melodic line in measure 87 with a dynamic *p*, followed by a sustained line in measure 88, and concludes in measure 90 with a dynamic *p*. A final note is written below the staff in measure 90.

AXOLOTL
19

96

Bluseronamente

fl.

ob.

cl.

vln.

vlc.

pn.

solo

pp

"bluseronamente" solo

p *mf*

ppp *f*

f

mf *pp* *f*

sff *mp* ajustando la dinámica para acompañar a los solos

*

Detailed description: This page of a musical score, titled 'AXOLOTL 19', page 96, is marked 'Bluseronamente'. It features six staves: Flute (fl.), Oboe (ob.), Clarinet (cl.), Violin (vln.), Viola (vlc.), and Piano (pn.). The woodwinds (fl., ob., cl.) have rests for most of the page, with the clarinet playing a solo starting in the third measure. The strings (vln., vlc.) play a melodic line with dynamics ranging from *ppp* to *f*. The piano part (pn.) is more complex, with dynamics from *mf* to *sff* and includes a note marked with an asterisk (*). A performance instruction in the piano part reads 'ajustando la dinámica para acompañar a los solos' (adjusting dynamics to accompany the solos). The score is written in a key with one flat and a 4/4 time signature.

AXOLOTL

20

100

fl.

ob. *p* *pp* *pp* *mf* *pp*

cl. *mf* *pocof*

vln. *f* *ff*

vlc.

pn.

AXOLOTL
21

103

The musical score for 'Axolotl' (page 21) begins at measure 103. The instrumentation includes flute (fl.), oboe (ob.), clarinet (cl.), violin (vln.), viola (vlc.), and piano (pn.).

- Flute (fl.):** Remains silent throughout the measures.
- Oboe (ob.):** Starts with a rest, then plays a melodic line starting in measure 104. Dynamics include *p* (piano), *pp* (pianissimo), *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), and *mf* (mezzo-forte).
- Clarinet (cl.):** Starts with a rest, then plays a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics include *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *f* (forte).
- Violin (vln.):** Plays a short melodic phrase in measure 103, marked *f* (forte) and *piu f* (pizzicato forte).
- Viola (vlc.):** Plays a short melodic phrase in measure 103, marked *f* (forte) and *ff* (fortissimo).
- Piano (pn.):** Features a complex accompaniment with sustained chords in the right hand and a rhythmic eighth-note pattern in the left hand.

AXOLOTL

22

106

fl.

ob.

cl.

vln.

vlc.

pn.

f *piúf* *ff*

mf *f*

poco f

f

piúf *ff*

f

Detailed description: This page of a musical score, numbered 106, is for the piece 'AXOLOTL' (movement 22). It features six staves: flute (fl.), oboe (ob.), clarinet (cl.), violin (vln.), viola (vlc.), and piano (pn.). The flute part is mostly silent. The oboe and clarinet play melodic lines with dynamics ranging from *poco f* to *f*. The violin and viola parts are highly active, with dynamics from *f* to *ff* and various articulations like accents and slurs. The piano part consists of a bass line with chords and single notes, with a dynamic of *f*. The score is divided into three measures, with the first measure containing the most complex rhythmic and melodic activity.

AXOLOTL
23

109

fl.

ob. *f* *f* *ff*

cl. *mf* *f* *f* *ff*

vln. *ff* *ff* *f* solo (cachondón)

vlc. *ff* *ff* *mf* pizz.

pn. *ff* *mf* simile

Detailed description: This page of a musical score, numbered 109, contains measures 109, 110, and 111. The score is for a woodwind and string ensemble. The flute (fl.) part is mostly silent, with rests in all three measures. The oboe (ob.) and clarinet (cl.) parts play melodic lines with dynamic markings of *f*, *ff*, *mf*, and *f*. The violin (vln.) and viola (vlc.) parts play rhythmic accompaniment with *ff* dynamics, while the piano (pn.) provides harmonic support with *ff* and *mf* dynamics. A 'solo (cachondón)' marking is present in the violin part in measure 111. The piano part includes a 'simile' marking in measure 111.

AXOLOTL

24

112

The musical score is arranged in a system with six staves. The top three staves are for woodwinds: flute (fl.), oboe (ob.), and clarinet (cl.), all of which are currently silent, indicated by a horizontal line across each staff. The middle two staves are for strings: violin (vln.) and viola (vlc.). The violin part features a melodic line with slurs and accents, while the viola part provides a harmonic accompaniment with dynamic markings of *f* and *mf*. The bottom two staves are for piano (pn.), featuring a complex rhythmic accompaniment with slurs and accents.

AXOLOTL
25

115

Musical score for measures 115-117 of 'Axolotl'. The score is arranged in a system with five staves: fl., ob., cl., vln., and vlc. The woodwinds (fl., ob., cl.) have rests in all three measures. The violin (vln.) plays a melodic line with slurs and accents. The viola (vlc.) plays a rhythmic accompaniment with dynamic markings *f* and *mf*. The piano (pn.) part consists of two staves: the upper staff has a complex accompaniment with slurs and accents, and the lower staff has a simple rhythmic accompaniment.

AXOLOTL

26

118

fl.

ob.

cl. solo *p*

vln.

vlc. *f* *mf* *f* *mf* *f* *mf* *f*

pn. *f* *mf* simile

AXOLOTL
27

121

The musical score for measures 121-123 of "Axolotl" features the following parts and dynamics:

- fl.:** Flute part, mostly rests.
- ob.:** Oboe part, starting with a *solo* marking. Dynamics include *pp*, *mf*, and *pp*.
- cl.:** Clarinet part, dynamics include *f*, *mf*, and *f*.
- vln.:** Violin part, dynamics include *pp*, *f*, and *mf*.
- vlc.:** Viola part, dynamic is *mf*.
- pn.:** Piano part, consisting of two staves. The upper staff has chords with accents (>) and the lower staff has a rhythmic accompaniment.

AXOLOTL

28

124

The musical score for measures 124-126 of "Axolotl" features the following parts and dynamics:

- fl.:** Flute part, mostly silent with rests.
- ob.:** Oboe part, starting with *mf* and *mp* dynamics, then *mf* with an accent, and finally *pp*.
- cl.:** Clarinet part, starting with *mf* and *mp*, then *mf* with an accent, and finally *mf* and *più f*.
- vln.:** Violin part, starting with *f* and *mf*, then *ff* with accents, and finally *mf* with *pizz.* (pizzicato) marking.
- vlc.:** Viola part, starting with *ff* and *arco* (arco) marking, then *mf*.
- pn.:** Piano part, consisting of two staves. The upper staff has a melodic line with accents, and the lower staff has a rhythmic accompaniment.

AXOLOTL
29

127

fl.

ob. *poco f* *p* *mf* *f* *f*

cl. *più f* *f* *f*

vln. *più f* *ff* *ff sempre*

vlc. *arco* *ff* *ff sempre*

pn. *f*

Detailed description of the musical score: The score is for measures 127-130. The flute part is mostly rests. The oboe and clarinet parts feature melodic lines with dynamic markings from *poco f* to *f*. The violin and viola parts play a rhythmic accompaniment, with the viola marked *arco*. The piano part consists of a bass line with chords and a treble line with chords, both marked *f*.

AXOLOTL

30

130

♩ = 120

fl. *p*

ob. *ff*

cl. *ff*

vln. *pizz.* *arco* *pizz.* *arco*

vlc. *pizz.* *arco* *pizz.* *arco*

pn. *ff* *sffz* *ff* *sffz* *ff* *sffz*

AXOLOTL

31

134

fl. *p*

ob. *mp* *p pp* *mf*

cl. *mp* *p pp* *mf*

vln. *mp* *p pp* *mf*

vlc. *mp* *p pp* *mf*

pn. *mp* *p pp* *mf*

AXOLOTL

141

fl. *pp* *mf* *p*

ob. *pp*

cl. *pp*

vln. *pp*

vlc. *pp*

pn. *pp*

AXOLOTL

33

147

fl. *p* *mf* *mp* *pocof* *p*

ob.

cl.

vln.

vlc.

pn.

AXOLOTL

34

153

fl. *poco meno* *p* *a tempo* *fff*

ob.

cl.

vl. *con muy poco vibrato* *ppp*

vcl. *arco circular muy lento ord.-sul pont.-ord...* *ppp*

pn. *p*

AXOLOTL

159

Musical score for measures 159-164. The score includes parts for flute (fl.), oboe (ob.), clarinet (cl.), violin (vln.), viola (vlc.), and piano (pn.).

- fl.:** Rests in all measures.
- ob.:** Measures 159-161: *mf* (half note, quarter rest), *mp* (quarter rest, half note), *p* (quarter rest, half note). Measures 162-164: Rests.
- cl.:** Measures 159-161: *mf* (half note, quarter rest), *mp* (quarter rest, half note), *p* (quarter rest, half note). Measures 162-164: Rests.
- vln.:** Sustained notes with a slur across all measures.
- vlc.:** Sustained notes with a slur across all measures.
- pn.:** Measures 159-161: *mf* (chords and eighth notes). Measures 162-164: Rests. Measure 164: *mp* (chords).

AXOLOTL

36

165

fl. *p* 5

ob. *mf* *p*

cl. *mf* *p* cambiar a cl. bajo

vln.

vlc.

pn. *mf* *sfz*

AXOLOTL

37

168

fl. *ff* *ff* *ff* *sffz*

ob. *ff* *ff* *sffz*

cl.

vln. *ff*

vlc. ord. arco circular muy lento ord.-sul pont.-ord....

pn. *mf* *sffz* *ff* *sffz* *ppp* *mf*

AXOLOTL

173

fl. *p* 6

ob.

cl. *mp* *mp*

vln.

vlc.

pn. *mp* *p* *p*

ped.
sempre (hasta el final de la pieza)

AXOLOTL

180

fl. *p* ⁶ *pp* *pp*

ob.

cl. *mp* *p* ³

vln.

vlc.

pn. *ppp* *sempre*

AXOLOTL

40

186

fl.

ob.

cl.

vln.

vlc.

pn.

mf

p

poco f

p

mp

pizz.

p

p

mp

3

3

3

3

AXOLOTL

197

fl.

ob.

cl.

vln.

vlc.

pn.

mf

mp

mf

mf

AXOLOTL

43

204

fl. *p* *pp*

ob.

cl. *p* *mp* *p*

vln. *p*

vlc.

pn. *mp* *p*

AXOLOTL

210

fl.

ob.

cl.

vln.

vlc.

pn.

3

3

p

p

p

8va

AXOLOTL
45

217

fl. *rit.* ----- *molto lunga*

ob. *molto lunga*

cl. *molto lunga*

vln. *molto lunga*

vlc. *molto lunga*

pn. *8va* ----- *p* *pp* *pp* *molto lunga*

pp *pp*

la pieza termina cuando muere totalmente la sonoridad del piano

ALEJANDRO CARDONA

OCHÉ II

(IN MEMORIAM JH)

PARA GUITARRA ELECTRICA Y CINTA



Editorial Nuestra Cultura

OCHE II (in memoriam JH)

Compuesta en homenaje a Jimi Hendrix en lo que hubiera sido su cumpleaños número 70.

Indicaciones para el guitarrista:

Esta obra fue compuesta para una guitarra afinada en “re”, un tono más abajo de la afinación convencional. De la primera a la sexta cuerda sería:

RE-LA-FA-DO-SOL-RE

No obstante, para facilitar la lectura, en la partitura la guitarra está anotada como si estuviera afinada en “mi” (un tono más arriba).

El tipo de guitarra, de amplificador y los pedales de efectos a utilizar dependerá de cada guitarrista. En parte, debe responder a su gusto particular y en parte a la cinta, que impone cierto tipo de sonoridad.

Para el estreno, el guitarrista/compositor utilizó el siguiente equipo que se señala únicamente como una guía general.

Guitarra: Fender Telecaster

Amplificador: Fender Deluxe Reverb, 1965 (blackface)

Pedales:

1. En general:

-un delay análogo corto que se utiliza durante toda la pieza.

2. Añil:

-un delay largo (digital, Boss DD-3), hasta el c. 37.

-un pedal de volumen (se puede hacer con la perilla de volumen de la guitarra) que se utiliza en combinación con el delay largo para el efecto de los “swells” de volumen entre los compases 14-20.

-un booster (Timmy), sin distorsión.

-un Tube Screamer TS-9 de Ibañez.

-un Univibe (opcional).

-un octavador (octava abajo) del c. 38 en adelante).

3. Fúncatl:

-un wah-wah (obligatorio).

-un booster.

-un delay largo, compases 77-107.

-un Tube Screamer TS-9 de Ibañez (a partir del c. 118).

Oché II (in memoriam JH)

1. Añil $\text{♩} = 52$

A
1

lunga
(lo que quiera
el ejecutante)

Alejandro Cardona

Guitarra Electrica

** tr*

D.C./D.L. (con pedal de volumen)

Pista

13 compas = 60' seg.

Entra la pista por indicación del guitarrista

pp

p < fff

fff

Perc./Bat.

pp

redobles y bombos

B

attaca *Nota: la guitarra debe afinarse un tono por debajo de la afinación tradicional, quedando las cuerdas de agudas a graves: RE-LA-FA-DO-SOL-RE. Sin embargo la notación está un tono (más la acostumbrada octava) más arriba para facilitar la lectura.

14

Guit. El.

p < > simile (con pedal de volumen o con la perilla de volumen de la guitarra)

D.C./D.L./BST.

Guitarras bluseras tocando en MI bemol (trasfondo) siguen durante sección B (Guitarra)

Pista

mf

mp (Hammond)

(Bajo)

Perc./B.

mf

Base de blues lento (se repite con variaciones)

2
Oché II (in memoriam JH)

19

(sin pedal de volumen)

Guit. El.

mf

This block contains the musical notation for measures 19 through 22. The top staff is for the electric guitar (Guit. El.) in treble clef, featuring a melodic line with slurs and accents. The middle section shows the piano accompaniment with a grand staff (treble and bass clefs). A double arrow points from the first measure of the piano part to the second, indicating a change in the bass line. The dynamic marking *mf* is placed below the guitar staff.

23

Guit. El.

Pista

This block contains the musical notation for measures 23 through 26. The top staff is for the electric guitar (Guit. El.) in treble clef, with a melodic line. The bottom section shows the piano accompaniment (Pista) with a grand staff. A double arrow points from the first measure of the piano part to the second, indicating a change in the bass line. A large black wedge-shaped graphic is positioned to the right of the piano part, indicating a crescendo or volume increase.

3
Oché II (in memoriam JH)

26

Libremente: el (o la) guitarrista puede trabajar sobre estas notas de manera improvisada.

Guit. El.

(Acordes guit.)

Pista

(Bajo)

Perc./B.

bat

30

(pinch harmonic)

Guit. El.

Pista

bat

4
Oché II (in memoriam JH)

34

Guit. El. *f* *sf*

Pista

bat

C

38 (♩ = ♪)
♩ = 156

Guit. El. *f*

D.C./BST./O.D. (TS-9)

Perc./B. *f*

5
Oché II (in memoriam JH)

42

Guit. El.

Perc./B.

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 42 through 45. It features three staves: a top staff for Electric Guitar (Guit. El.) in treble clef, a middle staff for Electric Guitar (Guit. El.) in treble clef, and a bottom staff for Percussion/Bass (Perc./B.) in bass clef. The top staff contains a melodic line with various notes, rests, and accidentals, including a triplet of eighth notes in measure 45. The middle staff provides harmonic accompaniment with chords and single notes. The bottom staff shows a rhythmic pattern with 'x' marks indicating muted notes and 'v' marks indicating accents.

46

Guit. El.

Perc./B.

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 46 through 49. It features three staves: a top staff for Electric Guitar (Guit. El.) in treble clef, a middle staff for Electric Guitar (Guit. El.) in treble clef, and a bottom staff for Percussion/Bass (Perc./B.) in bass clef. The top staff continues the melodic line, featuring a triplet of eighth notes in measure 47 and a circled '2' above a note in measure 48. The middle staff continues the harmonic accompaniment. The bottom staff continues the rhythmic pattern with 'x' and 'v' marks.

6
Oché II (in memoriam JH)

50

Guit. El.

Perc./B.

4/4

sf *ff*

p *sf*

54

Guit. El.

Pista

Perc./B.

4/4

sf *sf* *sf* *fp* *sf*

7
Oché II (in memoriam JH)

58

Guit. El.

Pista

Perc./B.

Detailed description: This system contains measures 58 through 61. The guitar part (Guit. El.) features a melodic line with various accidentals and articulation marks. The piano part (Pista) includes chords with accents and dynamic markings such as *sf*. The percussion/bass part (Perc./B.) is shown with a drum set notation, including snare and bass drum patterns.

62

Guit. El.

Pista

Perc./B.

Detailed description: This system contains measures 62 through 65. The guitar part (Guit. El.) includes a triplet of eighth notes in measure 63, followed by a double bar line and a circled '2' above a note in measure 65. The piano part (Pista) continues with chords and accents, with dynamic markings like *sf*. The percussion/bass part (Perc./B.) maintains its drum set notation.

8
Oché II (in memoriam JH)

66

D libre, improvisado

Guit. El. [D.C./BST./O.D. (TS-9)] + D.L.

Pista (SONIDO EN "REVERSA")

Guitarras bluseras tocando en MI bemol (trasfondo) siguen por 1:27

Perc./B.

Guit. El. simile, ornamentando y "jalando" las notas

1:26

terminan guitarras bluseras (mi bemol)

6 seg.

Pista

Perc./B. sigue por 53 seg.

CENCERROS Y CASCABELLES AGITADOS

pppp

pppp

pp

attacca

2. Fúkatl

A ♩ = 156

Guitarra Electrica

Pista

Perc./Bat.

6

Guit. El.

Perc./B.

10
Oché II (in memoriam JH)

12

Guit. El.

Perc./B.

(Conrabajo/pizz.)

f

17

Guit. El.

Perc./B.

11
Oché II (in memoriam JH)

23

Guit. El.

Perc./B.

piúf

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 23 through 28. It features three staves: a top staff for Electric Guitar (Guit. El.) in treble clef, a middle staff for Bass (B.) in bass clef, and a bottom staff for Percussion (Perc.) in a two-staff format. The guitar part includes a complex chordal figure with a sharp sign and a fermata. The bass part has a melodic line with a fermata. The percussion part includes various rhythmic patterns and a dynamic marking of *piúf* at the end of the section.

29

Guit. El.

Perc./B.

pocof

piúf

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 29 through 34. It features three staves: a top staff for Electric Guitar (Guit. El.) in treble clef, a middle staff for Bass (B.) in bass clef, and a bottom staff for Percussion (Perc.) in a two-staff format. The guitar part continues with melodic and chordal figures. The bass part has a melodic line with a fermata. The percussion part includes various rhythmic patterns and dynamic markings of *pocof* and *piúf*.

Oché II (in memoriam JH)

35 B

Guit. El.

Voz 1
(Canon a 3 voces con un "eco" "desafinado")

(Hammond)

Voz 2

Eco

sigue en canon "riff" de la guitarra

sigue en canon "riff" de la guitarra

Voz 3

Perc./B.

41

Guit. El.

Pista

sigue en canon "riff" de la guitarra

Perc./B.

13
Oché II (in memoriam JH)

47

C

Guit. El.

Pista

ff

piúf

("Acordes metaleros")

fff

Perc./B.

ff

51

Guit. El.

Pista

ff

Perc./B.

14
Oché II (in memoriam JH)

54

Guit. El.

Pista

Perc./B.

58

D

Guit. El.

Pista

Perc./B.

poco f D.C./WAH

sigue en canon "riff" de la guitarra

Voz 1

sigue en canon "riff" de la guitarra

Voz 2

Eco

(Hammond)

sigue en canon "riff" de la guitarra

Voz 3

p

15
Oché II (in memoriam JH)

64

Guit. El.

Pista

sigue en canon
"riff" de la
guitarra

Perc./B.

p

fff

mf

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 64 through 70. It features four staves: Guit. El. (Electric Guitar), Pista (Pista), Perc./B. (Percussion/Bass), and a lower Pista staff. The Guit. El. staff has a treble clef and contains a melodic line with various accidentals and dynamics. The Pista staff has a treble clef and contains a complex texture with many notes and dynamics, including a note with an arrow pointing to it labeled 'sigue en canon "riff" de la guitarra'. The Perc./B. staff has a percussion clef and contains a rhythmic pattern with 'x' marks. The lower Pista staff has a bass clef and contains a bass line with dynamics. The measures are numbered 64, 65, 66, 67, 68, 69, and 70.

70

E

Guit. El.

piuf

Pista

fff

ff

Perc./B.

ff

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 70 through 73. It features four staves: Guit. El. (Electric Guitar), Pista (Pista), Perc./B. (Percussion/Bass), and a lower Pista staff. The Guit. El. staff has a treble clef and contains a melodic line with a dynamic marking of 'piuf'. The Pista staff has a bass clef and contains a complex texture with many notes and dynamics, including a note with an arrow pointing to it labeled 'piuf'. The Perc./B. staff has a percussion clef and contains a rhythmic pattern with 'x' marks. The lower Pista staff has a bass clef and contains a bass line with dynamics. The measures are numbered 70, 71, 72, and 73.

Oché II (in memoriam JH)

74

F

Guit. El.

D.C./D.L./WAH

p <> <>

improvisado: libre... textural

(Siempre resonante)

Pista

mf

mf *pp*

Perc./B.

mp

80

Guit. El.

Pista

Perc./B.

17
Oché II (in memoriam JH)

86

Guit. El.

Pista

Perc./B.

Detailed description: This system contains measures 86 through 91. The guitar part (Guit. El.) is mostly empty, with a few notes in measure 91. The Pista part features a complex rhythmic pattern of sixteenth notes with various articulations. The Perc./B. part has a steady eighth-note accompaniment with accents.

92

Guit. El.

Pista

Perc./B.

Detailed description: This system contains measures 92 through 97. The guitar part (Guit. El.) has a few notes in measure 92 and measure 97. The Pista part continues with its complex rhythmic pattern. The Perc./B. part continues with its eighth-note accompaniment.

18
Oché II (in memoriam JH)

98

Guit. El.

Pista

Perc./B.

104

Guit. El.

Pista

Perc./B.

mp

(Percusiones)

mp

ppp

19
Oché II (in memoriam JH)

110

Guit. El.

Pista

Perc./B.

116

G (Guitarra viene duplicada en la pista)

Guit. El.

Pista

Perc./B.

sf *ff* *mf* *f*

D.C./BST./TS-9.

4

20
Oché II (in memoriam JH)

121

Guit. El.

Pista

Perc./B.

126

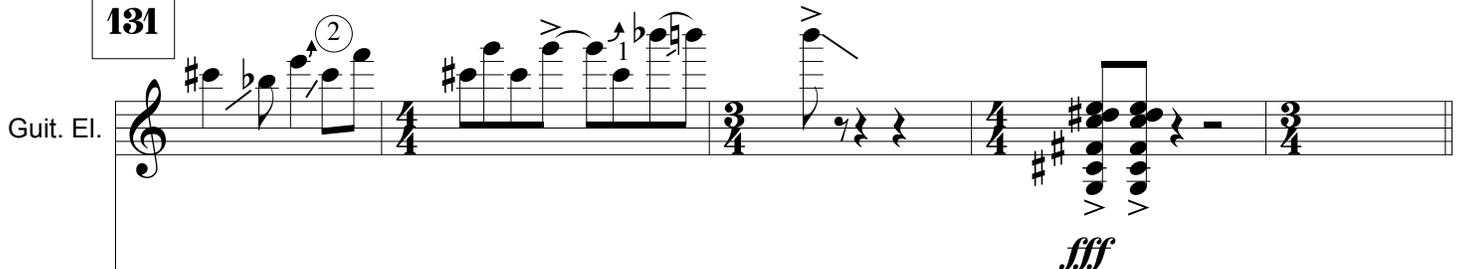
Guit. El.

Pista

Perc./B.

Oché II (in memoriam JH)

131

Guit. El. 

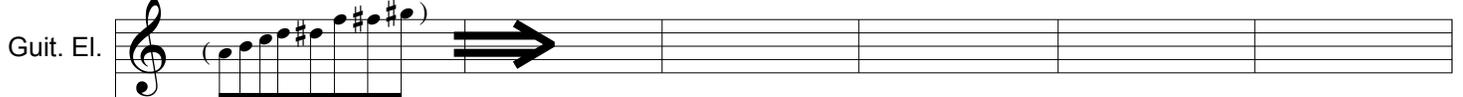


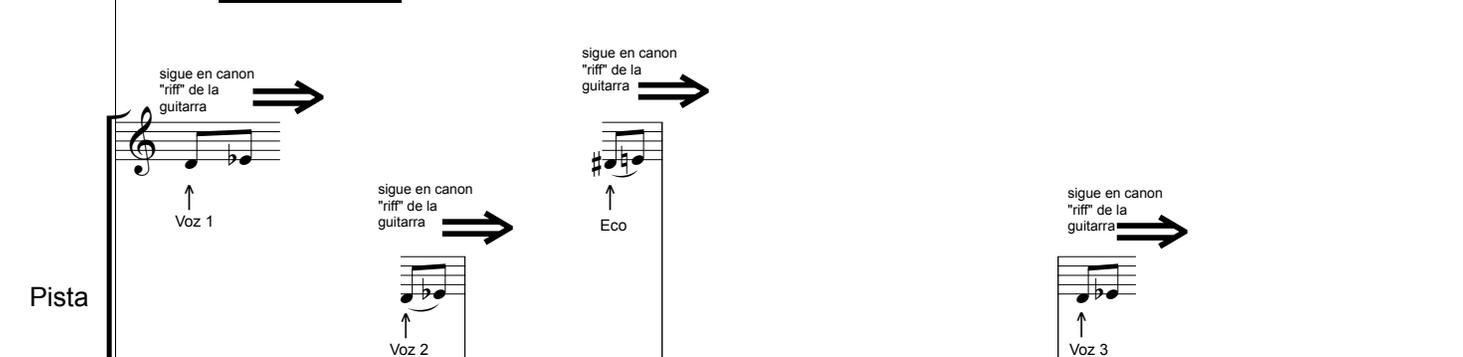
CENCERROS Y CASCABELES AGITADOS
mf

136

H

SOLO DE GUITARRA IMPROVISADO (basado en la colección octatónica señalada)

Guit. El. 

Pista 

sigue en canon "riff" de la guitarra
Voz 1

sigue en canon "riff" de la guitarra
Voz 2

sigue en canon "riff" de la guitarra
Eco

sigue en canon "riff" de la guitarra
Voz 3

Perc./B. 

pp (Trinos de la introducción de Añil. Poco a poco cresc.)

Oché II (in memoriam JH)

142

Guit. El.

Pista

Perc./B.

sigue en canon "riff" de la guitarra

148

Guit. El.

Pista

Perc./B.

sigue en canon "riff" de la guitarra

Voz 1

sigue en canon "riff" de la guitarra

Voz 2

sigue en canon "riff" de la guitarra

Eco

sigue en canon "riff" de la guitarra

Voz 3

(Hammond)

p

154

Guit. El.

Pista

Perc./B.

sigue en canon "riff" de la guitarra → *p*

159

I

Hacer viciar la guitarra en crescendo hasta el compás 194

Guit. El.

Pista

Perc./B.

ff

[Guitarras viciando (feedback) y "efectos hendrixianos"]

mf *p* poco a poco cresc.

24
Oché II (in memoriam JH)

168

Musical score for measures 168-177. The score is divided into three systems: Guit. El., Pista, and Perc./B. The Guit. El. part consists of a continuous wavy line. The Pista part features a series of black oval shapes of varying sizes and positions, with a large double arrow pointing right at the end. The Perc./B. part shows a rhythmic pattern of notes with accents and slurs.

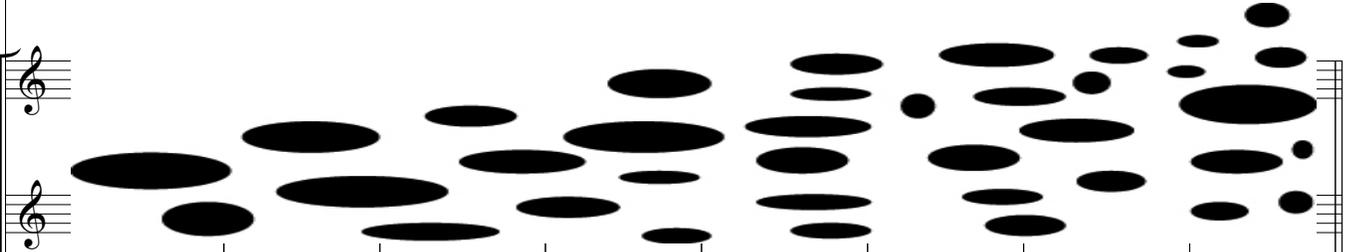
178

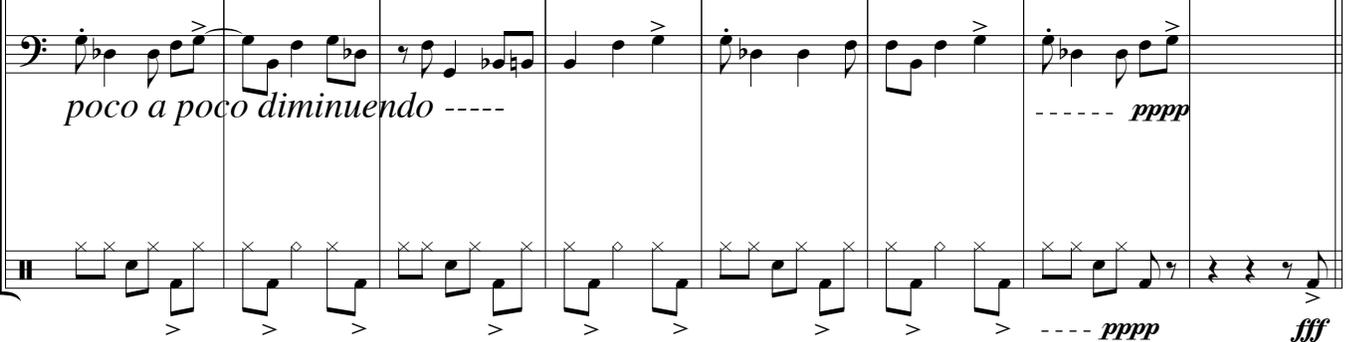
Musical score for measures 178-187. The score is divided into three systems: Guit. El., Pista, and Perc./B. The Guit. El. part consists of a continuous wavy line. The Pista part features a series of black oval shapes of varying sizes and positions. The Perc./B. part shows a rhythmic pattern of notes with accents and slurs. The text *poco a poco diminuendo* is written below the Perc./B. part.

25
Oché II (in memoriam JH)

187

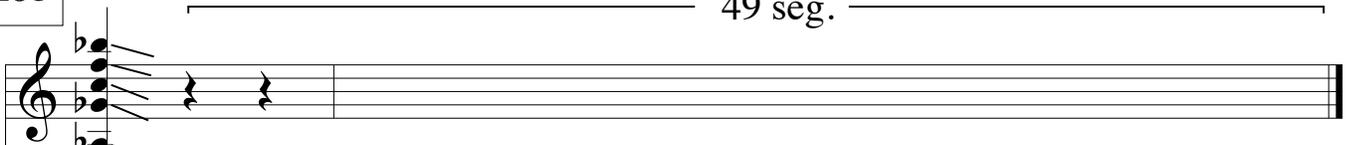
Guit. El.  *fff*

Pista  *fff*

Perc./B. *poco a poco diminuendo*  *pppp* *fff*

195

49 seg.

Guit. El.  *fff*

Pista  *pppp*

Perc./B. 

Alejandro Cardona

Rítmicas Paceñas

(tejidos rebeldes III)

para ensamble de instrumentos nativos
altiplánicos



Editorial Nuestra Cultura

Rítmicas Paceñas (tejidos rebeldes III) de Alejandro Cardona

1. Vientos antiguos
2. Tránsitos y veredas
3. Ríos subterráneos
4. Lamentos y ecos
5. “Cuando el sonido y el viento son una misma cosa...”

Rítmicas Paceñas (tejidos rebeldes III) fue compuesta en el 2011 para el Ensemble de la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos. Cada uno de los cinco movimientos es un estudio rítmico-polifónico. Entre los movimientos hay ciertos aspectos de relación y continuidad (tímbricos, rítmicos, de sonoridad) que los convierte en un conjunto de variaciones sin tema. El énfasis en el tratamiento de los materiales se encuentra en las posibilidades de transformación sónica que surgen de las características específicas del instrumental altiplánico utilizado: cargas multifónicas, coloraciones, distintas lógicas de “abordaje” del parámetro altura...

La obra también busca ser una evocación de una realidad de contrastes, contradicciones y búsquedas de sentido que uno percibe al caminar por las calles de La Paz, Bolivia. Los límites entre cerros antiguos, grutas profundas con ríos al fondo, asentamientos urbanos, lo colonial, lo moderno, lo mestizo, lo indígena, se encuentran en un estado de permanente redefinición como realidad. De estas imágenes nace la música, como metáfora más que como descripción.

El título rinde homenaje al compositor cubano Amadeo Roldán que con sus seis *Rítmicas* (particularmente los números 5 y 6) recreó las imágenes sonoras y anímicas de su entorno. Por otro lado, tomé como inspiración varios poemas del boliviano Jaime Saenz (Espacio y Silencio, La muerte por el tacto), a los cuales hago alusiones directas o indirectas en los títulos de los movimientos, así como en el corto texto que encabeza la partitura:

Mirando la ciudad apoyado sobre una peña
escucho el ruido con toda atención
cada lamento cada grito cada rumor...

Jaime Saenz,
Espacio y Silencio

INSTRUMENTACION

El ensamble, de cuatro ejecutantes, tocará los siguientes instrumentos:

- 1) Siku laquita toyo (ira); Siku sikuriadas (malta); Charango ronroco; Tarka salinas (malta).
- 2) Siku laquita toyo (arca); Siku sikuriadas (malta); Caparazón de tortuga (tres alturas); Mohoceño (eraso); Teponaztle (dos alturas, aproximadamente a una quinta de distancia); Siku sikuriadas (sanqa); Siku laquita malta (ira).
- 3) Siku laquita toyo (ira); Siku sikuriadas (sanqa); Mohoceño (salleba); Tarka salinas (taika); Siku laquita sanqa (arca); Siku laquita malta (arca).
- 4) Siku laquita toyo (arca); Siku laquita malta (ira); Bombo italaki; Mohoceño (bajo); chajchas (con la mano); Siku laquita sanqa (ira); Siku sikuriadas (sanqa).

Todos los ejecutantes deberán amarrar una juego de chajchas a uno de los tobillos (al estilo de los ayoyotl -o huesos de fraile- que utilizan los “concheros” mexicanos). Se tocarán haciendo un taconazo en el piso. También podrán amarrar un juego a ambos tobillos si de esta manera resulta más fácil tocar los ritmos. Todas las partes de chajchas se tocarán así, excepto la del cuarto ejecutante en el cuarto movimiento que deberá tocar un juego con la mano.

NOTACION

La notación de los sikus se hace con alturas reales (aunque según la forma de emisión del sonido, éstas podrán alterarse). El primer tubo de los Sikus laquita ira se anota con un do sostenido, pero la entonación real, incluso con una emisión llana, está entre do y do sostenido. Esto está contemplado en su uso. Se señala en la partitura el número del tubo. Cuando se requiere una emisión que produce el armónico a la octava, éste se indica en la partitura.

NOTACION

Sikus Sikunadas (17 tubos): tra y arca tiene ambos todos los tubos:
 bentol e trepallu, de aquit para arriba

sanqas
 mallas
 ch'ulis

un poco fuerte, de aquit para arriba

Sikus Laqta (7 y 8 tubos): arca = redondas, tra = negras:
 * altura aproximada (la fundamental no es exactamente do sostenido)

tubos (arca):
 1 2 3 4 5 6 7 8

mallas
 sanqas

emisión
 emisión llana (fundamental)
 emisión tradicional (sonido multifónico)
 soplada (suave) (fundamental)

sanqas
 mallas
 toyo

tubos (tra):
 1 2 3 4 5 6 7

Mocoefios (registro fundamental):
 Tarkas salinas:
 malla
 tarika
 Emisión Tarkas: F = fundamental; A = armónico; T = tarri

sanqas
 mallas
 sallas
 bajos

[]
 charango rromco

La notación indica una nota por cuerda (en la tercera se amota la cuerda más grave).

al Ensamble de la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos

Rítmicas Paceyñas

(Tejidos Rebeldes 3)

para ensamble de instrumentos nativos altioplánicos

1. Vientos antiguos

Alejandro Cardona

♩ = 60-72

Sikus 1
siku laquita toyo (ira) lunga
fp fp fp fp fp fp

Sikus 2
siku laquita toyo (arca) lunga
fp fp fp fp fp fp fp

Sikus 3
siku laquita toyo (ira) lunga
fp fp fp fp fp fp ffp

Sikus 4
siku laquita toyo (arca) lunga
fp p fp fp fp fp

chajchas

2
Rítmicas Paceyñas

9

Musical score for Sikus and Chajá, measures 9-14. The score is in 3/4 time and consists of four systems. Each system has a Sikus part (bass clef) and a Chajá part (treble clef). The Chajá part is mostly silent, with some notes in the final measure of each system.

System 1: Sikus starts with a circled 6 and a fermata. Dynamics: *fp*, *fp*, *f*, *mf*, *fp*, *mf*, *sf*. Chajá has a *ff* dynamic in the final measure.

System 2: Sikus starts with a circled 7 and a fermata. Dynamics: *fp*, *fp*, *fp*, *f*, *mf*, *sf*. Chajá has a *ff* dynamic in the final measure.

System 3: Sikus starts with a circled 6 and a fermata. Dynamics: *fp*, *fp*, *f*, *p*, *fp*, *f*, *sf*. Chajá has a *ff* dynamic in the final measure.

System 4: Sikus starts with a circled 6 and a fermata. Dynamics: *fp*, *fp*, *fp*, *fp*, *mf*, *sf*, *f*. Chajá has a *ff* dynamic in the final measure and a *mf* dynamic in the final measure.

3
Rítmicas Paceyñas

16 (♩.=120-144)
rítmico

siku sikuriadas (malta)

Sikus 1

chaj.

siku sikuriadas (malta)

Sikus 2

chaj.

Sikus 3

chaj.

siku laquita malta (ira)

Sikus 4

chaj.

4
Rítmicas Paceyñas

25

The musical score is divided into four systems, each with a Sikus part and a Chaj part. The Chaj parts are indicated by vertical bars on a staff with a double bar line at the beginning.

- System 1:** Sikus part in treble clef with a key signature of one flat. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, accented with triangles. The Chaj part consists of vertical bars. A dynamic marking of *poco a poco cresc.* is present.
- System 2:** Similar to System 1, with a melodic line in treble clef and a key signature of one flat. It also includes the *poco a poco cresc.* instruction.
- System 3:** Sikus part in bass clef. It features a melodic line with dynamic markings: *sfz*, *ff*, and *sfz*. The Chaj part consists of vertical bars.
- System 4:** Sikus part in treble clef. It features a melodic line with dynamic markings: *sfz*, *ff*, and *sfz*. The Chaj part consists of vertical bars.

5
Rítmicas Paceyñas

34

♩ = 60-72

1
Sikus
chaj.

2
Sikus
chaj.

3
Sikus
chaj.

4
Sikus
chaj.

siku laquita toyo (ira)

siku laquita toyo (arca)

sfz *poco f* *f* *p* *piú f* *sfp* *piú f* *ff* *pp* *ff*

2. Tránsitos y veredas

♩ = 174

rasg. con
cuerdas apagadas

Charango
Ronroco

chajchas

Caparazón
Tortuga

Sikus

Bombo
Italaki

mf

con baqueta semi-dura

f

siku sikuriadas (sanqas)

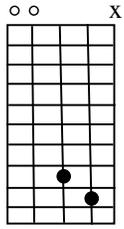
simile (↓ en el pulso fuerte)

8
Rítmicas Paceyñas

10

The musical score is arranged in five staves, each representing a different instrument. The top staff, labeled 'Ch. R.', uses a treble clef and a 4/8 time signature, featuring a complex rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks above them, indicating specific articulation. The second staff, 'chaj.', uses a percussion clef and a 4/8 time signature, showing a simple rhythmic pattern of eighth notes. The third staff, 'Cap.T.', uses a percussion clef and a 4/8 time signature, featuring a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The fourth staff, 'Sikus', uses a bass clef and a 4/8 time signature, showing a simple rhythmic pattern of eighth notes. The fifth staff, 'Bombo It.', uses a percussion clef and a 4/8 time signature, showing a simple rhythmic pattern of eighth notes. The score is divided into eight measures, with time signatures alternating between 4/8 and 1/2.

9
Rítmicas Paceyñas



18

simile

Ch. R.

chaj.

Cap.T.

Sikus

Bombo It.

ff sempre

10
Rítmicas Paceyñas

28

Ch. R.

chaj.

Cap.T.

Sikus

Bombo lt.

f

ff

mf

(15)

Detailed description: This musical score is for a piece titled 'Rítmicas Paceyñas', page 10. It features five staves: Ch. R. (Chirimía), chaj. (Chaja), Cap.T. (Capatzen), Sikus (Sikus), and Bombo lt. (Bombo). The Ch. R. staff uses a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The chaj. staff uses a double bar line and a 4/4 time signature. The Cap.T. staff uses a double bar line and a 4/4 time signature. The Sikus staff uses a bass clef and a 4/4 time signature. The Bombo lt. staff uses a double bar line and a 4/4 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A box containing the number '28' is located at the top left. A circled number '15' is located above the Sikus staff in the eighth measure. Dynamic markings include *f* (forte), *ff* (fortissimo), and *mf* (mezzo-forte).

11
Rítmicas Paceyñas

36

The musical score is written for five instruments: Ch. R., chaj., Cap.T., Sikus, and Bombo It. The score is in 4/4 time and consists of 16 measures. The Ch. R. part is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The chaj., Cap.T., and Bombo It. parts are in bass clef. The Sikus part is in treble clef. The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The Sikus part has circled measure numbers 12 and 16. The Bombo It. part has a double bar line in measure 5 and measure 10.

12
Rítmicas Paceyñas

45

Ch. R.

chaj.

Cap.T.

Sikus

Bombo It.

ff

f

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'Rítmicas Paceyñas', numbered 12. The score is written for five instruments: Ch. R. (Chirimía), chaj. (Chaja), Cap.T. (Capatzen), Sikus (Siku), and Bombo It. (Bombo). The music is in 4/4 time and features a complex rhythmic pattern. The Ch. R. part is in the treble clef with a key signature of one sharp (F#). The chaj. part is in the bass clef. The Cap.T. part is in the bass clef. The Sikus part is in the treble clef. The Bombo It. part is in the bass clef. The score consists of 8 measures. The first seven measures are marked with a dynamic of *ff* (fortissimo), and the eighth measure is marked with a dynamic of *f* (forte). The score includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and accents.

13
Rítmicas Paceyñas

53

Ch. R.

chaj.

Cap.T.

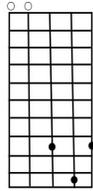
Sikus

Bombo lt.

ff

3. Ríos subterráneos

♩ = 50 con lirismo



Charango
Ronroco

Mohoceño
(eraso)

Mohoceño
(salleba)

Mohoceño
(bajo)

15
Rítmicas Paceñas

5

Ch. R.

Musical staff for Ch. R. (Chorus) in treble clef. The staff contains a complex rhythmic melody with many sixteenth and thirty-second notes, some beamed together. There are several accents (>) and slurs throughout the piece.

Moho.
(eraso)

Musical staff for Moho. (eraso) in treble clef. The staff contains a simple melody with a few notes, including a sharp sign (#) and a flat sign (b), connected by a long slur.

Moho.
(salleba)

Musical staff for Moho. (salleba) in treble clef. The staff contains a simple melody with a few notes, including a sharp sign (#) and a flat sign (b), connected by a long slur.

Moho.
(bajo)

Musical staff for Moho. (bajo) in bass clef. The staff contains a simple melody with a few notes, including a flat sign (b), connected by a long slur.

16
Rítmicas Paceyñas



9

① ② ③ ④ *simile*

Ch. R.

Moho.
(eraso)

Moho.
(salleba)

Moho.
(bajo)

17
Rítmicas Paceñas

13

Ch. R.



Moho. (eraso)



Moho. (salleba)



Moho. (bajo)



18
Rítmicas Paceyñas

17

Ch. R.

Musical staff for Ch. R. (Chorus) in treble clef. The staff contains a complex rhythmic melody with many sixteenth and thirty-second notes. There are accents (>) over several notes in the first measure. The piece concludes with a series of sixteenth-note chords.

p

Moho.
(eraso)

Musical staff for Moho. (eraso) in treble clef. It features a melodic line with a long slur covering the first four measures, followed by a quarter rest and a final note.

Moho.
(salleba)

Musical staff for Moho. (salleba) in treble clef. It features a melodic line with a long slur covering the first four measures, followed by a quarter rest and a final note.

Moho.
(bajo)

Musical staff for Moho. (bajo) in bass clef with a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with a long slur covering the first four measures, followed by a quarter rest and a final note.

19
Rítmicas Paceyñas

21

Ch. R.

Moho. (eraso)

Moho. (salleba)

Moho. (bajo)

rit. ----- (molto)

The musical score consists of four staves. The top staff, labeled 'Ch. R.', features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Above this staff, a dashed line indicates a 'rit.' (ritardando) section, which ends with a '(molto)' marking. The three lower staves, labeled 'Moho. (eraso)', 'Moho. (salleba)', and 'Moho. (bajo)', contain simpler melodic lines with long slurs. The 'Moho. (eraso)' and 'Moho. (salleba)' staves are in treble clef, while the 'Moho. (bajo)' staff is in bass clef.

4. Lamentos y ecos

♩ = 120

F ----- A ----- F

Tarka salinas (malta)

Musical staff for Tarka salinas (malta) in treble clef. The piece is in 5/4 time and consists of 7 measures. The first two measures are rests. The third measure is in 2/4 time, the fourth in 3/4, and the fifth in 5/4. The melody features a half note in the 3rd measure, a dotted half note in the 4th, and a half note with a sharp in the 5th. Dynamics are *ppp* in the 3rd measure, *mf* in the 4th, and *pp* in the 5th. A slur covers the notes from the 3rd to the 5th measure. Above the staff, the notes F, A, and F are indicated with dashed lines.

chajcha

Musical staff for chajcha in alto clef. The piece is in 5/4 time and consists of 7 measures. The first two measures are rests. The third measure is in 2/4 time, the fourth in 3/4, and the fifth in 5/4. The melody consists of quarter notes. Dynamics are *p* in the 3rd measure.

Teponaztle

Musical staff for Teponaztle in alto clef. The piece is in 5/4 time and consists of 7 measures. The first two measures are rests. The third measure is in 2/4 time, the fourth in 3/4, and the fifth in 5/4. The melody consists of quarter notes. Dynamics are *p* in the 3rd measure.

Tarka salinas (taika)

Musical staff for Tarka salinas (taika) in treble clef. The piece is in 5/4 time and consists of 7 measures. The first two measures are rests. The third measure is in 2/4 time, the fourth in 3/4, and the fifth in 5/4. The melody features a half note in the 3rd measure, a dotted half note in the 4th, and a half note with a sharp in the 5th. Dynamics are *ppp* in the 3rd measure, *mf* in the 4th, and *pp* in the 5th. A slur covers the notes from the 3rd to the 5th measure. Above the staff, the notes F, A, and F are indicated with dashed lines.

Chajchas (mano)

Musical staff for Chajchas (mano) in alto clef. The piece is in 5/4 time and consists of 7 measures. The first two measures are rests. The third measure is in 2/4 time, the fourth in 3/4, and the fifth in 5/4. The melody consists of half notes. Dynamics are *p* in the 3rd measure.

Bombo Italaki

Musical staff for Bombo Italaki in alto clef. The piece is in 5/4 time and consists of 7 measures. The first two measures are rests. The third measure is in 2/4 time, the fourth in 3/4, and the fifth in 5/4. The melody consists of quarter notes. Dynamics are *pp* in the 3rd measure.

Rítmicas Paceyñas

7

The musical score is arranged in four systems. The first system contains the vocal line for 'Tk. sal. (malta)' and the percussion parts for 'chaj.' and 'Tep.'. The second system contains the vocal line for 'Tk. sal. (taika)' and the percussion parts for 'Chaj.' and 'Bombo It.'. The vocal lines are written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a complex, changing time signature: 4/4, 2/4, 3/4, 5/4, 4/4, 2/4, 3/4, 5/4. The lyrics 'F A F T F F A' are written above the vocal lines, with dashed lines indicating the syllable placement. The vocal lines include dynamic markings: *ppp*, *mf*, *pp*, *poco f*, and *ppp*. The percussion parts are written in a simplified notation with stems and flags, corresponding to the time signature changes. The 'chaj.' part is in a higher register than the 'Tep.' part. The 'Bombo It.' part is in a lower register than the 'Chaj.' part.

22
Rítmicas Paceyñas

15

The musical score is arranged in a system with five staves. The top staff is for the vocal part 'Tk. sal. (malta)', followed by two percussion staves: 'chaj.' and 'Tep.'. The bottom two staves are for 'Tk. sal. (taika)' and 'Bombo lt.'. The score is divided into two systems, each containing 15 measures. The first system (measures 1-15) features a vocal line with dynamics *ppp*, *poco f*, *ppp*, and *mp* leading to *ppp*. The second system (measures 16-30) features a vocal line with dynamics *ppp*, *poco f*, *ppp*, and *mp* leading to *ppp*. The percussion parts include 'chaj.' and 'Tep.' with various rhythmic patterns and rests. The 'Bombo lt.' part consists of a series of quarter notes with rests. The 'Tk. sal. (taika)' part is a vocal line with dynamics *ppp*, *poco f*, *ppp*, and *mp* leading to *ppp*. The 'Tk. sal. (malta)' part is a vocal line with dynamics *ppp*, *poco f*, *ppp*, and *mp* leading to *ppp*. The score includes various time signatures: 5/4, 4/4, 2/4, 3/4, and 5/4. The vocal parts are marked with 'F' (Forte), 'T' (Tutti), and 'A' (Allegro) dynamics. The percussion parts are marked with 'F' (Forte) and 'A' (Allegro) dynamics.

23
Rítmicas Paceyñas

22

The musical score is arranged in a system with five staves. The top staff is for the first melodic instrument, labeled 'Tk. sal. (malta)', and the bottom staff is for the second melodic instrument, labeled 'Tk. sal. (taika)'. Both melodic staves feature a sequence of time signatures: 4/4, 2/4, 3/4, 5/4, 4/4, 2/4, 3/4, and 5/4. The first melodic staff includes dynamic markings of *f*, *p*, and *ppp*, along with breath marks 'T', 'A', and 'F' connected by dashed lines. The middle two staves are for the 'chaj.' and 'Tep.' instruments, both in 4/4 time. The bottom two staves are for 'Chaj.' and 'Bombo It.', both in 4/4 time. The 'Chaj.' staff uses a double bar line and a key signature of two sharps (F# and C#). The 'Bombo It.' staff uses a double bar line and a key signature of one sharp (F#).

24
Rítmicas Paceyñas

30

Tk. sal. (malta)

T - - - - - F A - - - - - F F - - - - - A

mf pp mp p pp mp

chaj.

Tep.

Tk. sal. (taika)

T - - - - - F A - - - - - F F - - - - - A

mf pp mp p pp mp

Chaj.

Bombo It.

The musical score is arranged in five systems. The first system includes the vocal line 'Tk. sal. (malta)', the 'chaj.' part, and the 'Tep.' part. The second system includes the vocal line 'Tk. sal. (taika)', the 'Chaj.' part, and the 'Bombo It.' part. The vocal lines feature melodic phrases with dynamic markings (mf, pp, mp, p) and articulation symbols (T, F, A) connected by dashed lines. The instrumental parts consist of rhythmic patterns with various time signatures (5/4, 4/4, 2/4, 3/4) and rests.

25
Rítmicas Paceyñas

37

Tk. sal. (malta)

chaj.

Tep.

Tk. sal. (taika)

Chaj.

Bombo It.

----- F F A F A F F

pp mp mf pp mf p mp

----- F A A F F

pp mp ppp mp

26
Rítmicas Paceyñas

43

The musical score consists of four staves, each with a unique time signature and dynamic markings. The first staff, *Tk. sal. (malta)*, is in treble clef and features a sequence of time signatures: 2/4, 3/4, 5/4, 4/4, 5/4, and 2/4. It includes dynamic markings *pp*, *p*, *pp*, *ppp*, and *p*, along with slurs and hairpins. The second staff, *chaj.*, is in alto clef with a 2/4 time signature. The third staff, *Tep.*, is in alto clef with a 2/4 time signature. The fourth staff, *Tk. sal. (taika)*, is in treble clef and features a sequence of time signatures: 2/4, 3/4, 5/4, 4/4, 5/4, and 2/4. It includes dynamic markings *pp*, *p*, *pp*, *ppp*, and *p*, along with slurs and hairpins. The fifth staff, *Chaj.*, is in alto clef with a 2/4 time signature. The sixth staff, *Bombo It.*, is in alto clef with a 2/4 time signature.

5. "Cuando el sonido y el viento son una misma cosa..."

♩ = 174

The musical score is arranged in five staves. The top two staves, Charango Ronroco and chajchas, play a rhythmic accompaniment with a repeating pattern of eighth notes. The middle three staves, Sikus, Caparazón Tortuga, and Bombo Italaki, play a melodic line. The first Siku part is labeled "siku sikuriadas (sanqa)" and includes fingerings 5, 6, and 4. The second Siku part is labeled "siku laquita sanqa (arca)" and includes fingerings 2, 4, and 6. The third Siku part is labeled "siku laquita toyo (arca)" and includes fingerings 1, 3, and 5. The Bombo Italaki part is a simple rhythmic accompaniment. The score is marked with a piano (*p*) dynamic.

Charango Ronroco

chajchas

Sikus

Caparazón Tortuga

Sikus

Sikus

Bombo Italaki

siku sikuriadas (sanqa)

siku laquita sanqa (arca)

siku laquita toyo (arca)

p

p

p

5 6 4

2 4 6

1 3 5

28
Rítmicas Paceyñas

12

Ch. R.

chaj.

Sikus

Cap. T.

Sikus

Sikus

Bombo It.

mf

f

f

f

rasg. con cuerdas apagadas

simile (↓ en el pulso fuerte)

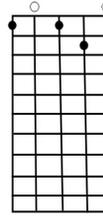
Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'Rítmicas Paceyñas' on page 28. The score is arranged in a system of six staves. The instruments are Ch. R. (Chitarra Rítmica), chaj. (Chaja), Sikus (Siku), Cap. T. (Capotasto), Sikus (Siku), and Bombo It. (Bombo Italo). The music is in 4/4 time. The first five staves (Ch. R., chaj., Sikus, Cap. T., and the first Sikus) have a common rhythmic pattern of quarter notes. The sixth staff (Bombo It.) has a different rhythmic pattern. The score includes dynamic markings: *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). Performance instructions include 'rasg. con cuerdas apagadas' (rhythmic strumming with muted strings) and 'simile (↓ en el pulso fuerte)' (simile, down on the strong pulse). The number '12' is enclosed in a box at the top left.

29
Rítmicas Paceyñas

23

The musical score is arranged in seven staves, each representing a different instrument or voice part. The top staff, labeled 'Ch. R.', uses a treble clef and contains a series of rhythmic patterns represented by 'x' marks. The second staff, 'chaj.', uses a percussion clef and shows a sequence of rhythmic notes. The third staff, 'Sikus', uses a bass clef and features a melodic line with various note values and accidentals. The fourth staff, 'Cap.T.', uses a percussion clef and consists of a series of rhythmic pulses. The fifth staff, another 'Sikus', uses a bass clef and has a melodic line with a distinct rhythmic pattern. The sixth staff, also 'Sikus', uses a bass clef and contains a melodic line with a different rhythmic pattern. The bottom staff, 'Bombo lt.', uses a percussion clef and shows a sequence of rhythmic notes. The score is organized into measures, with some measures containing rests or specific rhythmic symbols.

30
Rítmicas Paceyñas



32

(golpe sobre cuerdas con nudillos de m.d.)

Ch. R.

chaj.

Sikus

Cap.T.

Sikus

Sikus

Bombo It.

mf

ff

mf

p

ff

p

ff

p

7

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'Rítmicas Paceyñas' on page 30. The score is for a 6-string guitar and includes parts for Ch. R. (Chorus), chaj. (Chajón), Sikus (Sikus), Cap.T. (Capitán), Bombo It. (Bombo), and another Sikus part. The music is written in 3/8 time and consists of 32 measures. The Ch. R. part features a complex rhythmic pattern with many 'x' marks indicating percussive strikes on the strings. The chaj. part has a simple rhythmic accompaniment. The Sikus parts have melodic lines with various dynamics and articulations. The Cap.T. part has a simple rhythmic accompaniment. The Bombo It. part has a simple rhythmic accompaniment. The score includes dynamic markings such as *mf*, *ff*, and *p*. A circled number '7' is present above the second Sikus part in measure 28. A text annotation '(golpe sobre cuerdas con nudillos de m.d.)' points to a specific measure in the Ch. R. part. A guitar fretboard diagram is located at the top right of the page.

31
Rítmicas Paceyñas

42

Ch. R. *mf*

chaj.

Sikus *ff*

Cap.T. *p*

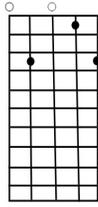
Sikus *ff*

Sikus

Bombo It. *p*

Detailed description: This musical score is for a piece titled 'Rítmicas Paceyñas', page 31, starting at measure 42. It features seven staves. The top staff, 'Ch. R.', is in treble clef with a key signature of one flat and a 4/8 time signature. It contains complex rhythmic patterns with accents, slurs, and dynamic markings of *ff* and *mf*. The second staff, 'chaj.', is a percussion staff with a double bar line and a 4/8 time signature, showing rests. The third staff, 'Sikus', is in bass clef with a 4/8 time signature, featuring notes with accents and a *ff* dynamic. The fourth staff, 'Cap.T.', is a percussion staff with a double bar line and a 4/8 time signature, showing notes with accents and a *p* dynamic. The fifth staff, 'Sikus', is in treble clef with a 4/8 time signature, featuring notes with accents and a *ff* dynamic. The sixth staff, 'Sikus', is in bass clef with a 4/8 time signature, featuring notes with accents and a *ff* dynamic. The seventh staff, 'Bombo It.', is a percussion staff with a double bar line and a 4/8 time signature, showing notes with accents and a *p* dynamic.

32
Rítmicas Paceñas



50

Ch. R.

chaj.

Sikus

Cap.T.

Sikus

Sikus

Bombo It.

ff

mf

ff

mp

ff

mp

f

mp

② ④ ⑤ ④ ⑤ ④ ⑤ ③ ⑤ ④ ② ③ ④

⑩ ⑥ ⑧ ⑦

③ ④

③ ② ⑤

x = sobre el borde del bombo

siku laquita sanqa (ira)

34
Rítmicas Panceñas

70

simile

Ch. R.

chaj.

Sikus

Cap.T.

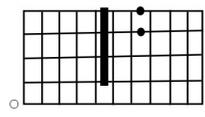
Sikus

Sikus

Bombo It.

The musical score is organized into six systems, each with two staves. The instruments are Ch. R., chaj., Sikus, Cap.T., Sikus, and Bombo It. The notation includes various rhythmic patterns, notes, and rests. Dynamic markings such as *simile* and accents are used throughout. Circled numbers (13, 6, 4, 15, 7) are placed above specific notes. The time signature is 4/8. The score begins with a box containing the number 70. The first system includes a *simile* marking and a wavy line. The second system includes a *simile* marking and a circled 13. The third system includes a *simile* marking and circled numbers 6 and 4. The fourth system includes a circled 15. The fifth system includes a circled 7. The score concludes with a double bar line.

35
Rítmicas Paceañas



79

Ch. R.

chaj.

Sikus

Cap.T.

Sikus

Sikus

Bombo It.

f

f

siku laquita
malta (ira)

sfz

①

ff

⑩

ff

f

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'Rítmicas Paceañas' on page 35. The score is arranged in two systems. The first system includes parts for Ch. R., chaj., Sikus, and Cap.T. The second system includes parts for Sikus and Bombo It. The music is written in 4/8 time and features complex rhythmic patterns with many beamed notes. Dynamics include *f*, *sfz*, and *ff*. There are two circled numbers, 1 and 10, indicating specific measures. A guitar fretboard diagram is located at the top left of the page. The word 'siku laquita malta (ira)' is written above the second Sikus part.

38
Rítmicas Paceañas

105

The musical score is arranged in two systems. The first system includes Ch. R. (Chirimba), chaj. (Chajá), Sikus, and Cap.T. (Capatzen). The second system includes Sikus and Bombo It. (Bombo). The score features complex rhythmic patterns with various note values and rests. Dynamics include fortissimo (ff) and forte (f). Performance instructions include 'siku sikuriadas (sangqa)' and 'ffz'. Circled numbers (1, 3, 6, 7) indicate specific rhythmic or melodic motifs. The piece concludes with a double bar line.