

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA



NOTAS AL PROGRAMA

Horizontes verticales, música para guitarra y medios electrónicos

**OPCION DE TESIS QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO INSTRUMENTISTA EN GUITARRA**

PRESENTA:

FERNANDO VIGUERAS SÁNCHEZ

ASESORA:

DRA. MARGARITA MUÑOZ RUBIO

ASESOR DEL EXÁMEN PRÁCTICO:

MTRO. JUAN CARLOS LAGUNA MILLÁN



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

CONTENIDO

Pág.

Presentación.....	4
1. INTRODUCCIÓN.....	5
1.1 Justificación	
1.2 Antecedentes	
1.3 Tradiciones, géneros y procesos	
2. DESARROLLO.....	10
2.1 Búsquedas paralelas	
2.2 Una nueva concepción sonora	
2.3 Escenarios comunes	
2.4 Nuevas formas, nuevos lenguajes	
3. NUEVAS FORMAS Y MEDIOS DE INTERACCIÓN.....	16
3.1 Desarrollo de nuevas formas e interacción con medios electrónicos	
3.2 Formas abiertas, interpretación creativa, nuevo virtuosismo	
3.3 Transiciones	
4. OBSERVACIONES GENERALES.....	24
5. PROGRAMA.....	25
5.1 Ko Tha	26
5.1.1 Contexto histórico	
5.1.2 Análisis	
5.1.3 Observaciones	
5.2 Tenso.....	30
5.2.1 Contexto histórico	
5.2.2 Análisis	

5.4 Electric Counterpoint.....	33
5.4.1 Contexto histórico	
5.4.2 Análisis	
5.4.3 Observaciones	
5.3 La basilique fantôme.....	36
5.3.1 Contéxto histórico	
5.3.2 Análisis	
5.3.3 Observaciones	
5.5 Ilaciones.....	40
5.5.1 Contexto histórico	
5.5.2 Análisis	

Bibliografía

Anexos

PRESENTACIÓN

Este trabajo ofrece una descripción generalizada sobre el desarrollo de ciertos aspectos técnicos, prácticos y estéticos en la música para guitarra creada durante la segunda mitad del siglo XX y hasta la primera década del siglo XXI, haciendo hincapié en la relación que dicha transición establece con algunas tecnologías y formas artísticas que han tenido lugar a lo largo de este periodo.

De igual forma, expone una perspectiva personal sobre el quehacer del intérprete musical actual y la correspondencia que su práctica guarda con la creación sonora dentro de un contexto formativo integral y diverso, por lo que se advierten a lo largo del texto referencias a instancias y tradiciones no necesariamente circunscritas dentro del ámbito formal académico, empero, necesarias e imprescindibles para ofrecer un enfoque abierto e incluyente alrededor de la práctica musical de nuestro tiempo.

Finalmente, se plantea un análisis estructural generalizado de un programa conformado por cinco obras para guitarra que abordan en distintos niveles la interacción con medios electrónicos, además del uso de algunas técnicas de ejecución alternas que intervienen en la reelaboración de una nueva sintaxis sonora y formal del discurso guitarrístico.

1. INTRODUCCION

1.1 Justificación

Las transformaciones culturales que a lo largo del siglo XX tuvieron lugar en torno al sonido y sus múltiples formas de codificación, organización y manipulación, dieron paso a nuevas resignificaciones en la música e influyeron en los procesos creativos que ciertos compositores manifestaron en su obra.

De los tempranos indicios que hiciera Luigi Russolo con sus *intonarumori* a principios del siglo XX hasta los nuevos diálogos y formas de interacción sonora e interdisciplina que tienen lugar actualmente, distintas búsquedas y prácticas originadas en torno a dicha relación han dado forma a una serie de lenguajes ceñidos dentro de una estética contemporánea que atañe a diversas corrientes y tradiciones.

La música clásica -denominación relacionada en primer instancia con un estilo de la música europea realizada en la segunda mitad del siglo XVIII y que posteriormente se generaliza para describir una tradición cuya práctica común se basa en sistemas de notación y organización sonora preservados y difundidos a través de un lenguaje gráfico conocido como notación musical¹- se mantuvo en cierta medida al margen de dicho desarrollo hasta mediados del siglo XX, contrariamente a tradiciones de origen popular como el jazz, el blues y más adelante el rock, a la par de diversas manifestaciones experimentales, las cuales encontraron en el uso de los recursos tecnológicos una alternativa para expandir sus posibilidades creativas y expresivas.

Situada dentro de este contexto, la guitarra ha mantenido un diálogo constante con el desarrollo cultural y las herramientas que la evolución tecnológica pone a su alcance. Las distintas líneas de transformación que advierte su historia a lo largo del siglo XX representan una suerte de cartografía que esboza el curso de un pensamiento sonoro complejo sobre el que este trabajo reflexiona, desde una perspectiva que concentra su atención en la repercusión que el binomio *música-tecnología* ha tenido en distintas corrientes contemporáneas de índole académico y su relación con algunas tradiciones que intervienen en su desarrollo. Dicho binomio, ha dado lugar a nuevas formas de ejecución y replanteamientos de orden estético que cuestionan una práctica en la que comúnmente persisten los ecos de una tradición sesgada al diálogo y a la interacción con los medios de creación que se corresponden con nuestro tiempo.

1 Dicha tradición se opone en cierta medida a la música popular, cuya transmisión y aprendizaje se logran, primordialmente, en función de una práctica de comunicación concebida como tradición oral.

La creación vinculada a las nuevas tecnologías y los nuevos lenguajes sonoros han sido temas esenciales para el desarrollo evolutivo de la guitarra. A partir de tal planteamiento, este trabajo propone un enfoque histórico que intentará mostrar determinados procesos derivados de dicha interacción. Asimismo, ofrece un acercamiento a ciertas manifestaciones de éste fenómeno situadas dentro del contexto histórico nacional, de tal forma que se contempla como propósito ineludible de éste texto, la exposición de un panorama actual sobre la guitarra en México, haciendo énfasis en el trabajo que realizan los creadores de nuestro tiempo.

En la parte final se presenta el análisis de un repertorio que de acuerdo a su naturaleza sonora, esboza de manera evolutiva la relación del instrumento con distintos procesos derivados y originados a través del uso de medios electrónicos, los cuales proponen distintas líneas de interacción y de creación a través de la guitarra.

1.2 Antecedentes

A partir del surgimiento de la radio en 1913, la música y las manifestaciones ligadas al ámbito de lo sonoro encontraron nuevas formas de codificación, percepción y difusión. La posibilidad de documentar y reproducir el sonido ofreció nuevas alternativas de comunicación e interacción que a la fecha continúan desarrollándose en ámbitos sonoros complejos². Análogo a este proceso, un desarrollo similar sucede con la manipulación de imágenes fotográficas, cuya posibilidad de registrarse y reproducirse secuencialmente daría origen al cine.

La relación entre imagen y sonido fue una de las búsquedas que mayor interés suscitaron a principios del siglo XX. Un intento de particular resonancia tiene origen en la obra del compositor estadounidense George Antheil, quien influenciado por el movimiento futurista (encabezado entre otros por Luigi Russolo) se da a la tarea de realizar en 1924 la partitura de una pieza de intrincada instrumentación titulada *Ballet mécanique*. Concebida como la parte sonora que acompañaría la película del mismo nombre realizada por el pintor dadaísta Fernánd Leger y el cineasta Dudley Murphey, el *Ballet mécanique* sugería la inclusión de sonidos industriales originados por tres hélices de aeroplano, sirenas y campanas eléctricas interactuando con un grupo de dieciséis pianolas, cuatro bombos, xilófonos, tam tam, y dos pianos. Si bien la obra de Antheil encuentra antecedentes directos en el referente rítmico que propuso Stravinsky en la *Consagración de la Primavera*, los riesgos que asume el *Ballet mécanique*

2 El desarrollo del arte vinculado con la Radio se refleja en corrientes vanguardistas de actualidad como el Radio Arte y el Arte Sonoro

onstituyen una reflexión más encaminada a valorar el “ruido” como sonido complejo³.

Sería hasta 1927 cuando logra concretarse con buenos resultados la sincronización de una pista sonora con imágenes en movimiento, fecha en la que se estrena la primera película con diálogos simultáneos a la imagen, *El cantante de jazz*, protagonizada por el cantante Al Jolson, versión cinematográfica del cineasta Alan Crosland sobre el musical para Broadway del autor Samson Raphaelson.

A la par de los logros que la tecnología visual y sonora logran con el cine, el Jazz se establece como una de las tradiciones más importantes de la música occidental del siglo XX y en la cual, la guitarra se proyecta como un instrumento arquetípico que encuentra en la relación con las herramientas electrónicas, el vínculo que la conducirá a lograr nuevas formas de interacción y expansión sonora.

Como señalamos antes, el desarrollo de la amplificación posibilitó nuevas posibilidades de interacción en distintos ámbitos. El fenómeno de la radio⁴ como consecuencia directa del avance tecnológico juega un papel determinante para la difusión de la música; conectando simultáneamente audiencias distantes, la radio ofrece a los diferentes públicos que va formando, alternativas musicales relacionadas con las corrientes populares que en ese momento tienen lugar, dando paso a un fenómeno de difusión masiva que permitirá alcanzar a géneros como el Jazz un status comercial que rebasa considerablemente la demanda lograda por la música orquestal en las salas de concierto. Cabe señalar que una de las primeras artistas de la tradición del jazz en realizar grabaciones comerciales fue la cantante de blues Bessie Smith⁵, quien para la segunda década del siglo XX, representaba uno de los mayores éxitos dentro del circuito radiofónico.

1.3 Tradiciones, géneros y procesos

De manera paralela a la evolución de las herramientas tecnológicas y las diversas formas de interacción que se corresponden con la música, la guitarra encuentra en la relación con la tecnología de amplificación y manipulación del sonido un medio propicio para vincularse con procesos sonoros que a futuro tendrán considerable importancia en el desarrollo de nuevos lenguajes y técnicas, dando paso a

3 El compositor argentino Marcelo Toledo ha teorizado y escrito al respecto de este fenómeno y el concepto del *ruido* entendido como *sonido complejo*. Para mayor referencia véase “Mapa del Ruido”, artículo publicado en la revista *Perspectiva Musical Interdisciplinaria*. México: Escuela Nacional de Música, UNAM. 2006.

4 La formulación del principio de amplitud de modulación de ondas continuas (AM) por parte de Reginald Aubrey , Fessenden, desde 1900, fue uno de los momentos esenciales para el futuro desarrollo de la radio; el propio Fessenden, desde 1906, comenzaría a realizar transmisiones según el principio que había descubierto

5 Bessie Smith (1894 – 1937) fue la cantante de blues más popular entre 1920 y 1930. Realizó su primer grabación para Columbia Records en 1923 interpretando la canción “Down hearted Blues” de Alberta Hunter.

una intensa exploración del instrumento.

De acuerdo con las posibilidades sonoras que ofrece su arquitectura y su naturaleza de adaptación a diversos estilos y géneros, la guitarra se encuentra ligada a distintas culturas y tradiciones populares como son el *flamenco*, las diversas *manifestaciones musicales latinoamericanas*, *afroamericanas* y la *tradición occidental clásica* entre otras. Situación que ha originado una extensa diversidad de formas y géneros acuñados en torno al instrumento.

A la par de los procesos que experimentará la guitarra para legitimarse como un instrumento de concierto dentro de la tradición clásica, la música popular ofrece escenarios y circunstancias en los cuales tendrá lugar el desarrollo de un lenguaje original, acorde con el contexto histórico y cultural de su tiempo. Tradiciones como el *blues* o el *jazz* exploran estilos que evolucionarán constantemente. Si bien, el primero de estos géneros se vincula al origen del *jazz*, a lo largo del siglo XX el *blues* se desarrollará independientemente, manteniendo un discurso y una evolución propia.

Situada en este contexto, la guitarra se mantendrá al margen del desarrollo melódico que lograrían los instrumentos de aliento durante la primera mitad del siglo XX. De acuerdo con su naturaleza acústica, el espectro de resonancia de la guitarra limitaba su uso general a las partes de acompañamiento en corrientes tempranas como los *work songs*⁶ de tal manera que los géneros vocales tuvieron marcada influencia en el estilo temprano del blues que se ejecutaba en la guitarra. Una técnica particular adoptada a principios del siglo consistía en deslizar una cuchilla a través del diapasón, logrando un efecto similar al utilizado en el canto, cuya característica principal sugiere determinados giros melódicos envidenciando lo que conocemos como *notas blue*.⁷ Esta misma técnica tuvo un uso particular en la música tradicional de Hawai, quienes adoptaron el mismo principio del cuchillo utilizando en su lugar un tubo o cilindro de metal llamado *slide*, recurso que sugiere el mismo principio de deslizamiento sobre el diapasón pero con un cambio de notable importancia en la posición del instrumento, manteniéndolo recostado sobre las piernas o sobre alguna superficie boca arriba, posición que facilita la ubicación interválica de las notas y extiende considerablemente las posibilidades de registro. Es posible que esta técnica diera origen al desarrollo de las *slide guitars*, utilizadas posteriormente en estilos como el *country* y otros géneros.

Inmersa en las búsquedas adyacentes a las vanguardias y a las rupturas tradicionales de principios de

6 Los *work songs* eran canciones de contenido social ligadas a la situación de esclavitud de la población afroamericana, posteriormente derivaron en lo que se conoce como *Black Spiritual*, cantos religiosos ejecutados

7 Inflexiones melódicas de carácter cromático que se encuentran por lo general en transiciones interválicas de tercera y quinta, llegando a dichas notas a través de un semitono inferior

siglo, la guitarra desarrolla técnicas y formas que permiten su interacción con distintos ensambles instrumentales, casi siempre ligada a una textura percutiva en géneros como el *dixieland*⁸ y otros posteriores relacionados con el jazz. Desde esta perspectiva, la música del guitarrista gitano *Django Reinhardt*⁹ plantea un desarrollo sumamente complejo en relación a la práctica melódica en la guitarra cuya influencia determinante se percibe en la subsecuente exploración de varios autores, motivando incluso el interés del ámbito académico, primeramente en compositores de arraigo clásico como Heitor Villa-Lobos y más tarde en músicos como Julian Bream o Leo Brouwer, autor que manifiesta explícitamente esta influencia en la pieza *Variaciones sobre un tema de Django Reinhardt*, cuya estructura se conforma a partir de la metamorfosis de distintos motivos melódicos de *Nuages*, una de las obras más reconocidas de *Reinhardt*.

El contacto con los medios electrónicos vinculados a la amplificación y modificación del sonido brinda nuevos horizontes a la guitarra, principalmente la posibilidad de participar como instrumento solista en las orquestas de jazz, repercusión que originó nuevas búsquedas en los alcances sonoros de este instrumento. Charlie Christian¹⁰ será uno de los pioneros del uso de la amplificación en la guitarra, logrando instaurarse como solista en distintas orquestas, entre ellas la que encabeza el clarinetista Benny Goodman. Christian marca un hito en la evolución de la guitarra moderna incursionando en lenguajes tan complejos como el *bebop*, estilo que rompe con los cánones de creación en la tradición jazzística convencional, dando paso a planteamientos estéticos que consideran nuevas perspectivas sonoras y líneas de salida al estatismo provocado por los convencionalismos que situaron al *jazz* en un contexto distante de su origen, vinculado a manifestaciones de índole comercial, como la música para salones. Contrario a la estética standar de mediados de siglo y bajo el influjo de las rupturas artísticas de posguerra, el *bebop* desarrolla un lenguaje de intrincadas premisas melódicas que darán forma e impulso a las corrientes modernas del jazz, cuyo desarrollo será análogo a los géneros de ruptura de la época, situación que resonará de manera contundente en las nuevas formas de concepción sonora acuñadas en la segunda mitad del siglo XX.

8 El *dixieland* fue un género que surgió a principios del siglo XX. En esencia sugiere la práctica del estilo *New Orleans* desarrollado por los músicos afroamericanos, pero a diferencia de este, dicho género era interpretado por músicos blancos.

9 Django Reinhardt (1910 – 1953) guitarrista de origen gitano nacido en Bélgica. Reinhardt revoluciona el toque de guitarra en el jazz justo antes de que se comience a utilizar la amplificación. Sobre la base de un bajo, de dos guitarras rítmicas y del habitual violín de Stéphane Grappelli, Django desarrolla una música alegre y extraordinariamente flexible de conceptos armónicos complejos para su época

10 Charlie Christian (1916 – 1942). Guitarrista pionero en la incursión de la guitarra eléctrica. Reconocido como una figura esencial para el desarrollo de lenguajes como el Be Bop y el Cool Jazz

2. DESARROLLO

2.1 Búsquedas Paralelas

“La historia de la música occidental es también la historia de sus sistemas. Los sistemas musicales de occidente estuvieron y están basados en la jerarquía de la altura. Así lo comprobamos en el sistema modal, tonal, politonal, atonal, microtonal, etc. Podemos afirmar con esto que la altura es la “lengua madre” de la música y desde la cual se crean y desarrollan los diferentes idiomas musicales.”¹¹

Marcelo Toledo.

De la misma forma en la que los diversos estilos populares diversifican sus búsquedas, la música clásica desarrollará a lo largo del siglo XX nuevas formas en relación a sus sistemas de organización de sonido. Subordinados a los sistemas de altura, los lenguajes musicales buscarán salida a nuevas rutas de creación. La interacción con los medios electrónicos en este ámbito ocurrirá de manera más continua hasta la segunda mitad del siglo, no obstante, sobrada importancia tendrá el trabajo de compositores como Anton Webern, Igor Stravinsky, Arnold Schönberg, Edgar Varèse, George Antheil y Charles Ives entre otros, cuyas obras incidirán en el pensamiento de los creadores sonoros posteriores y en la compleja red de formas y estilos a acontecer durante la segunda mitad de siglo.

Es importante destacar el trabajo -análogo a las corrientes vanguardistas de la época- que desarrollaron en México durante ese mismo periodo compositores como Julián Carrillo, Carlos Chávez (quien documenta en 1936 un estudio que aborda la relación de las herramientas tecnológicas de ese momento con la creación musical¹², texto en el que se advierten procesos que posteriormente tendrán lugar en las prácticas relacionadas con dicho ámbito) y principalmente Silvestre Revueltas.

En tanto estos procesos se conforman, la guitarra clásica permanece predominantemente al sesgo de las estéticas vanguardistas que darán paso a las grandes revoluciones culturales de mediados de siglo¹³, manteniendo hasta entonces una estética de marcado carácter nacionalista.

La tradición experimental norteamericana en la cual figuran creadores como Henry Cowell, Harry Partch, Lou Harrison, Conlon Nancarrow o John Cage¹⁴, marcará un punto crucial en la historia de la

11 Toledo, Marcelo. 2006. “Mapa del Ruido” en la revista *Perspectiva Interdisciplinaria de Música*. México, UNAM. 2006.

12 Chávez, Carlos. (1992). *Hacia una nueva música*. México: El Colegio Nacional.

13 Un caso excepcional de la inclusión de la guitarra dentro de un género vanguardista ocurre con la obra *Preludio a Colón* de Julián Carrillo y del *Concierto para guitarra eléctrica* de Blas Galindo.

14 John Cage (1912 - 1992) figura esencial de la vanguardia musical de la segunda mitad del siglo XX.

música occidental y en las nuevas formas de organización del sonido. Una concepción sonora distinta se gesta con la inclusión de diversos elementos estructurales y técnicas alternativas de creación musical, por ejemplo, la posibilidad de intervenir los instrumentos musicales con elementos externos modificando sus cualidades tímbricas y *extendiendo* su paleta sonora, fenómeno que podría representar un nuevo paradigma en las técnicas de ejecución instrumental, ofreciendo nuevos derroteros en el imaginario de los compositores.

2.2 Una nueva concepción sonora

En 1948, Pierre Schaeffer, figura esencial de las vanguardias sonoras de posguerra, labora como ingeniero en los estudios de la Radio y Televisión Francesa, durante su estancia en dicha institución propone la creación de un laboratorio fonológico en el cual trabaja utilizando discos y grabadores de cinta, a través de los cuales desarrolla el género conocido como *Musique concrète*.¹⁵ Una nueva concepción del sonido se origina a partir de entonces. Schaeffer plantea con este concepto un discurso sonoro cuyos materiales consisten en registros de cinta con sonidos ambientales (trenes, bullicios, agua, piedras, etc.) manipulados a través de procesos básicos como *loops*, variaciones en la velocidad de reproducción, reproducción en reversa y algunos filtros de frecuencias.

Influenciado por las vanguardias de principios de siglo y en buena medida por la estética sonora del movimiento futurista, Pierre Schaeffer profundizará sobre los principios estructurales del sonido realizando un *Tratado de los objetos musicales*¹⁶ (1964), en el cual sugiere distintas categorizaciones del entorno sonoro.

La perspectiva de Schaeffer fue uno de los puntos referenciales para el trabajo que posteriormente desarrollarán compositores como Pierre Boulez, Mauricio Kagel, John Cage, Karl Heinz Stockhausen, Luciano Berio, Iannis Xenakis, Luc Ferrari y más adelante Steve Reich y Terry Riley, entre otros, dando lugar a nuevos lineamiento estéticos en la música de concierto.

Es importante señalar que el desarrollo de la música electrónica en México comienza a finales de la

15 Los experimentos con el sonido trabajado desde la perspectiva de Schaeffer tienen antecedentes en la década anterior a la instauración de la Música concreta. El compositor mexicano Manuel Rocha advierte en su artículo “Santo, Blue Demon, & Co, ¿pioneros de la música electrónica en México?” México: *Revista Pauta*. 2003): “No fue John Cage fue el primero en vislumbrar la posibilidad de hacer música con ruidos pregrabados y manipulados mediante cambios de velocidad y de volumen. El compositor alemán Walter Ruttmann crea la primera composición de música concreta en la *Reichsrundfunk Alemana* (Radio Alemana) en 1930.” Por otro lado, el compositor francés Edgar Varese experimenta en 1936 con discos LP tocándolos al revés y cambiando las velocidades.

16 Schaeffer, P. 1966. *Traité des objets musicaux*, Paris: Éditions du Seuil

década de 1950. En relación a dicho proceso, el compositor Manuel Rocha Iturbide¹⁷ señala en uno de sus artículos lo siguiente:

La música concreta no se comienza a oír en México hasta 1961, y se produce sobre todo fuera de México en estudios como el de Columbia – Princeton o en varios institutos de París Francia que contaban con alguna tecnología musical nueva. No existió en México un laboratorio en los años sesenta en donde los compositores hayan podido realizar obras y aprender los recursos de este lenguaje musical cercano al collage sonoro. Varios compositores Mexicanos realizaron en total poco más de una decena de obras para cinta sola como Jiménez Mabarak en 1957, Eduardo Mata y Guillermo Noriega en 1963 y Francisco Nuñez en 1968, pero no queda claro en donde las realizaron. A pesar de la existencia en papel de los registros de estas obras, lo peor de todo es que no sabemos en donde están (a excepción de unas cuantas) y si realmente existieron. En cambio, todas las películas de ciencia ficción mexicanas para las que se crearon efectos sonoros electrónicos existen y constituyen un documento de las técnicas electroacústicas que se pudieron usar en esos tiempos en nuestro país, aunque a un nivel nada académico y muy rupestre, pero haciendo gala de una gran inventiva a pesar de los pocos recursos con los que contaban.

(...) Será hasta 1969 cuando Raúl Pavón, en colaboración con Héctor Quintanar, funde el primer laboratorio de música electrónica en el Conservatorio Nacional de Música (CNM) gracias a un financiamiento de empresas privadas que permite la compra de un sintetizador *Buchla*, un sintetizador *Moog*, y otros equipos. Pavón da cursos de electrónica musical, y los compositores que asisten a los cursos y que trabajan en el laboratorio son: Héctor Quintanar, (1936) Francisco Nuñez (1945), Mario Lavista, Manuel de Elías (1939), Julio Estrada (1943) y Eduardo Mata (1942-1995)¹⁸.

2.3 Escenarios comunes

De forma paralela a las exploraciones de Schaeffer y los nuevos rumbos que va construyendo el arte de mediados de siglo, la tradición jazzística buscará nuevas formas de expresión a través de géneros como el *cool jazz*, el *hard bop*, el *jazz modal* y el *free jazz*, corrientes que sugieren una línea evolutiva análoga a la tradición de la música de concierto, en lo que refiere a la necesidad de encontrar nuevos formatos y rutas en el desarrollo de la música popular.

Adentrada en este contexto, la guitarra adquiere considerable fuerza y rumbo en manos de músicos como los ya citados Django Reinhardt y Charlie Christian. Posteriormente al uso de la amplificación en la guitarra, el desarrollo de un lenguaje que involucra de manera particular la interacción con medios electrónicos tendrá lugar en la obra de Jimmie Hendrix (1942 - 1970) y Frank Zappa (1940 - 1993), entre muchos otros guitarristas.

Como se menciona anteriormente, la guitarra clásica mantendrá una evolución distante del uso de los medios electrónicos, si bien algunos compositores como Igor Stravinsky, Leonard Bernstein o Kurt Weill consideran esporádicamente dentro de la instrumentación de algunas obras para ensamble el uso del banjo o de la guitarra eléctrica. Cierta florecimiento de la guitarra dentro del ámbito académico

17 Rocha Iturbide, Manuel (2003) “Santo, Blue Demon & Co, ¿pioneros de la música electroacústica en México?”, Revista *Pauta*.

18 Rocha, Manuel, (2003) “Cronología comparada de la música electroacústica en México” en la revista *Pauta*. México

hispanoamericano hallará distintos puntos cumbre que pueden advertirse (entre otros factores), en el variado repertorio de obras orquestales y conciertos compuestos para dicho instrumento, además de transcripciones y adaptaciones de piezas de estilos diversos.

Las corrientes experimentales de la década de los años cincuenta del siglo XX harán poco uso de la guitarra, si bien hay registro de algunas obras que la proponen como parte de su instrumental específico.¹⁹

2.4 Nuevos lenguajes, nuevo repertorio

Las múltiples corrientes que tuvieron origen en las exploraciones sonoras de mediados del siglo XX dieron forma a una estética vanguardista que predominó en buena parte de la creación musical posteriormente reflejada en estilos como el *minimalismo*, la *música aleatoria*, *nueva complejidad*, música creada a través de medios electrónicos, *formas abiertas* entre otros; corrientes que integrarán nuevos códigos estructurales en la música de concierto.

La retroalimentación que cada uno de estos lenguajes sonoros tendrá en lo sucesivo, dará pié a una nueva reflexión de orden estético en la que tendrán lugar géneros y tradiciones revaloradas y reelaboradas en relación con el entorno académico en el que estos lenguajes se suceden. Dicho fenómeno derivará en la interacción de planteamientos anteriormente contrapuestos, como la tradición oral y la tradición académica, generando un replanteamiento de formas y lenguajes latente hasta nuestros días.

Un ejemplo de esta apertura estética se vincula con la corriente experimental norteamericana encabezada por Henry Cowell (1897-1965) y de la cual participaron notables músicos como John Cage (1912-1992) Lou Harrison (1917-2003) y de manera alterna Harry Partch (1898-2009). Relacionados e influenciados directamente por Edgar Varèse (1883-1965) Arnold Schönberg (1874-1951) y Carl Ruggles (1876-1971). Tales creadores darán una nueva lectura al uso de los instrumentos (los pianos preparados por John Cage son un ejemplo claro de las nuevas concepciones sonoras de esta época) y cuestionarán las estructuras formales del discurso musical académico, motivando diversas perspectivas que posteriormente darán origen a movimientos radicales como el grupo *Fluxus*, dentro del cual el arte multidisciplinario y el performance se desarrollarán ampliamente.

En correspondencia con los lenguajes sonoros de vanguardia y en resonancia con las revoluciones culturales de mediados de siglo, comenzará a gestarse un nuevo repertorio musical, reflejo de la

¹⁹ Harry Partch y John Cage sugieren obras que consideran el uso de la guitarra eléctrica ó amplificada.

realidad cultural de este periodo. En este contexto, la guitarra será uno de los instrumentos recurrentes para la exploración de técnicas e interacciones en distintos ámbitos y prácticas, en función de sus posibilidades sonoras, su maleabilidad arquitectónica y su extenso rango tímbrico.

En los rubros académico, compositores como Benjamin Britten, Luciano Berio, Toru Takemitsu, Alberto Ginastera, Terry Riley, Steve Reich, Mauricio Kagel, Hans Werner Henze, Leo Brouwer, Helmuth Lachenmann, Tristan Murail, o Brian Ferneyhough, entre otros, ofrecerán distintas lecturas de la guitarra a través de sus obras, proponiendo nuevas técnicas, recursos y sobre todo, una perspectiva distinta de la naturaleza sonora del instrumento.

Obras fundamentales como el *Nocturnal* de Benjamin Britten (1964); *Drei tentos* de Hans Werner Henze (1958); *La espiral eterna* de Leo Brouwer (1970); *Folios* de Toru Takemitsu, la *Sonata para guitarra* de Alberto Ginastera (1976); *Salut für Cadewell* para dos guitarras de Helmuth Lachenmann (1977); *La Sequenza XI para guitarra* de Luciano Berio (1987); *Electric Counterpoint for Guitar and Tape*²⁰ de Steve Reich (1988) ó *Kurze Schatten II* de Brian Ferneyhough (1983–1988) (por mencionar solo una mínima parte referencial) han suscitado una nueva actitud en torno a la guitarra y su proyección dentro de un contexto próximo que se refleja hasta el día de hoy.

Como parte de este mismo esquema evolutivo, la tradición del jazz desarrollará nuevas formas y estilos, que se corresponden con las corrientes contemporáneas de concierto, bajo premisas similares, vinculadas a la búsqueda de formas abiertas y la incorporación de elementos sonoros de distintos ordenes (tímbricos, sintácticos, texturales, etc.).

Ornette Coleman (1930); John Coltrane (1926-1967); Miles Davis (1926-1991); Charles Mingus (1922-1979) y Don Cherry (1936-1995); entre otros, transformarán el discurso formal acuñado en estilos como el *bebop*, el *jazz modal* y entre otros el *free jazz*, estilo que deriva en una nueva tradición que parte de la libertad creativa concebida como un lenguaje *no idiomático*, extensamente abordada por músicos como el guitarrista Derek Bailey (Inglaterra, 1930-2005), figura de particular importancia en la práctica concebida como *Improvisación Libre*, manifestación sonora en donde las formas se construyen en el instante mismo en que el sonido tiene origen, dentro de una dinámica de creación espontánea.

La influencia que las tradiciones alternas a la música de concierto tuvieron en las corrientes posteriores al boom de las vanguardias de mitad del siglo XX se perciben a través de particulares interacciones en las que creadores de rubros diversos comparten perspectivas comunes, por ejemplo Frank Zappa y

²⁰ *Electric Counterpoint* forma parte del repertorio que se analiza al final de este trabajo

Pierre Boulez en proyectos como *The Perfect Stranger* (1984) y *The Yellow Shark* (1993) o bien, la confluencia de géneros en *Blood on the floor* (1996), obra del compositor alemán Marc Anthony Turnage cuyo montaje requirió de un trío de jazz conformado por el guitarrista John Scofield, Peter Erskine en la batería, y el saxofonista Martin Robertson interactuando con el Ensemble Modern.

De la misma forma, es notable la influencia de compositores como Stravinsky o Slonimsky en creadores esenciales como Charlie Parker, John Coltrane o el mismo Zappa.

Será en este flujo interactivo de lenguajes que los medios electrónicos se vincularán de manera estrecha con la guitarra, dando pauta a una serie de búsquedas que ofrecerán nuevas plataformas de creación y desarrollo.

3. NUEVAS FORMAS Y MEDIOS DE INTERACCIÓN

3.1 Desarrollo de nuevas formas e interacción con medios electrónicos

Una práctica significativa en la música posterior a las vanguardias de mediados de siglo será la inclusión de la guitarra eléctrica como parte del instrumental de obras de concierto, así como la independencia y la representación que dicho instrumento tendrá en la cultura popular además de su inherente relación con las diversas tecnologías de proceso y modulación de sonido a través de procesadores o *pedales de efecto* -instrumentos periféricos que expanden el espectro sonoro y tímbrico de la guitarra por medio de filtros y variantes de frecuencia, interviniendo y transformando su morfología sonora-, vínculo que tendrá fuerte influencia en las corrientes derivadas del jazz y la experimentación, y de forma esencial en la música de creadores excepcionales como Jimmy Hendrix, Frank Zappa, Jimmie Page y Robert Fripp (por mencionar algunos) así como en diversas agrupaciones de rock de finales de la década de los sesenta. Al mismo tiempo que este fenómeno evoluciona en ámbitos alternos a la música académica, la escena electroacústica buscará mayor colaboración y retroalimentación con los instrumentos acústicos. Obras como *Contacte*, *Mantra* o *Microfonía* del compositor alemán Karl Heinz Stockhausen²¹ -en la cual, la señal amplificada de distintos sets de percusión, pianos o gongs se modifica a través de procesos de espacialización y difusión sonora e interactúa con grabaciones reproducidas a través de cintas magnéticas y manipuladas por filtros de frecuencias- figuran como ejemplos relevantes de esta nueva vertiente identificada como *música mixta*. La música electroacústica será entonces una de las instancias que hallará en el uso de los medios electrónicos su mayor sustento, situación que derivará en una extensa exploración y estudio en torno a diversos fenómenos sonoros. Compositores como Stockhausen (a quien se le atribuye la primer obra de música electroacústica titulada *Gesang der Jünglinge*, 1955), John Cage, Luciano Berio, Pierre Boulez, (fundador del IRCAM²²), Luigi Nono, Murray Schaeffer (figura esencial dentro de este género, cuyo trabajo se vincula al concepto de *paisaje sonoro*), Iannis Xenakis, La Monte Young y Alvin Lucier entre otros, serán los creadores de un nuevo repertorio que precisa de una nueva interacción instrumental y que propone en muchos casos nuevas lecturas y formas de abordar, bajo la premisa de estudio del *objeto sonoro*²³.

21 Karl Heinz Stockhausen (1928 – 2007), compositor de origen alemán, pionero de la corriente de música electrónica desarrollada en Colonia, luego de las experimentaciones realizadas por Schaeffer.

22 Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique, institución francesa abocada al estudio y desarrollo de la música vinculada con la tecnología electrónica.

23 Término acuñado por Pierre Schaeffer que denominó y categorizó en distintas clases la sonoridad característica de

Influenciada de cierta forma por las sonoridades de la música electroacústica y la consecuente exploración sonora que suscitaron las vanguardias de posguerra, la música para guitarra de creadores como Hans Werner Henze, Leo Brouwer, Giacinto Scelsi, Egberto Gismonti, Maurice Ohana, o Silvano Bussotti realizada entre 1960 y 1980, recrea un extenso catálogo de *técnicas extendidas*,²⁴ formas abiertas y espacios indeterminados que propician una perspectiva creativa en el ejecutante. Algunas obras de particular relevancia que ejemplifican dicha interacción se enlistan a continuación.

-*Trois Graphiques pour guitare et orchestre* (1957), de Maurice Ohana, concierto para guitarra de 10 cuerdas y orquesta sobre esbozos gráficos.

-*Ko-Tha*²⁵ – Trois danzas de Shiva (1967), para guitarra como instrumento de percusión de Giacinto Scelsi

-*El Cimarrón* (1969-70) de Hans Werner Henze, trama camerística para voz baja, flauta, percusiones y guitarra, en la cual, el autor propone una serie de recursos tímbricos que generan texturas diversas, para las cuales se valdrá en ocasiones del uso de un arco de cello frotando las cuerdas de la guitarra.

-*Canticum* (1968), *La espiral eterna* (1971) y *Memorias del Cimarrón* (1970), entre otras piezas de Leo Brouwer, proponen un discurso tímbrico y textural dosificado, con cierto arraigo en las tradiciones populares que influenciaron al autor.

-*Central Guitar* (1973) de Egberto Gismonti, obra de particular complejidad y una de las pocas piezas publicadas por el autor, en la cual propone diversos modos de ejecución y efectos sonoros novedosos.

-*Sonata para guitarra* (1976) de Alberto Ginastera, obra de común recurrencia en el repertorio guitarrístico contemporáneo.

-*Tellur*²⁶ (1977) de Tristán Murail, pieza de gran complejidad inserta dentro del estilo espectralista.

-*Secuencia XI* (1987) de Luciano Berio, obra paradigmática dentro del repertorio moderno para guitarra.

-*Kurze Schatten II* (1983 – 1989) de Brian Ferneyhough, obra de inusitada complejidad técnica y

cualquier instrumento u objeto. Jerarquización ampliamente criticada por creadores como John Cage y Karl Heinz Stockhausen.

24 Concepto de cierta controversia que alude al uso de técnicas instrumentales no convencionales bajo determinados contextos y periodos históricos. En ese sentido la polémica de llamar así a dicho tipo de herramientas técnicas, puesto que el uso común de diversas formas de ejecución representó en su momento una nueva manera de ejecución dentro de cierto periodo temporal.

25 *Ko Tha* forma parte del repertorio propuesto para el programa que se analiza al final de este trabajo.

26 Obra compuesta de manera expresa para Guitarra eléctrica, a partir de materiales melódicos provenientes de piezas de Eric Clapton y Carlos Santana, transfiguradas dentro de un discurso *espectral* (termino acuñado en la década de los 80's, cuyo interés musical comprende el uso de sonidos instrumentales capaces de extrapolarse en microestructuras, macroestructuras y contenido armónico).

discursiva.

Esta sintaxis sonora se desarrolla ampliamente en los años posteriores a 1980 y hasta el día de hoy, por lo cual la tarea de ofrecer un listado o un esbozo relativo de ejemplos concretos se torna complicada y poco práctica.

En México podemos advertir ejemplos de la influencia que las corrientes vanguardistas tuvieron en obras como *Poemario* (1983) de Manuel Enríquez; *Wayjel* (1993) de Federico Alvarez del Toro o *Cante* (1980) y *Natarayah* (1997) de Mario Lavista.

La música mixta, una vez expuesta y puesta en práctica dentro del ámbito académico, ha logrado integrar un repertorio en constante transformación y expansión. Diversas obras y proyectos entrañan una exploración que a partir de la década de los años ochenta ofrecerá una nueva vertiente dentro de la música moderna. Así entonces son de vital importancia obras como *Vampyre* (1986) de Tristan Murail, *Lux aeternam* (1971), *Star Child* (1977), *Mundus Canis* (1998) entre otras obras de George Crumb que sugieren la amplificación de la guitarra, *Le crie de Merlin* (1987) de Murray Schafer para guitarra y cinta (creada por el guitarrista) y finalmente la serie de estudios para guitarra eléctrica *Book of heads* (1978) de John Zorn, dedicados al guitarrista Eugene Chadbourne y registrados en una grabación posteriormente realizada por el guitarrista y compositor Marc Ribot.

La música mixta para guitarra ha sido un terreno poco explorado en México, no obstante, existen algunos ejemplos puntuales de compositores cuyas obras se mencionan a continuación:

-*Música para guitarra eléctrica, guitarra acústica y cinta* (1990) de Hebert Vázquez

-*Improvisación II* (1999) para guitarra y cinta de Gonzalo Macías

-*Recall* (2000) para guitarra y CD stereo de Ignacio Baca Lobera

-*Tenso*²⁷ (2001) para guitarra y electrónica de Rogelio Sosa

-*Trazos* (2004) para guitarra y cinta de Alejandra Hernández

-*Petenera* (2004) para guitarra y electrónica de Carlos Sandoval

-*Dolor en Mí* (1998) y *Sinápsis* (2008) para guitarra y electrónica de Rodrigo Sigal

Dentro de la panorámica correspondiente a la creación de repertorio para guitarra y electrónica, resulta de particular importancia el proyecto *Parr(A)cousmatique* realizado por el compositor colombiano Arturo Parra en colaboración con destacados compositores de la escena de música acusmática en

²⁷ La obra *Tenso* forma parte del repertorio que se analiza al final de este trabajo

Canada. Apoyado por el Consejo de Artes de Canadá y el Ministerio de Cultura de Colombia, durante 1998 a 2000, *Parr(A)cousmatique* consistió en el encargo de cinco obras *acusmáticas*²⁸ a los compositores Francis Dhomont, Gilles Gobeil, Robert Normandeau, Stéphane Roy y Mauricio Bejarano, piezas con las cuales Parra realizaría una parte original para guitarra con el propósito de interactuar e integrarse plenamente al discurso propuesto en las distintas obras comisionadas, logrando de esta forma la gestión de cinco obras originales para guitarra y cinta, con la particularidad de considerar cada una de las partes de estas obras como piezas independientes. Dicho trabajo quedó registrado en el disco con nombre homónimo al proyecto (*Parr(A)cousmatique*, empreintes DIGITALes / IMED 0264 / 2002).

Las obras que integran este proyecto son:

-*La Basilique fantôme*²⁹ (1998, 2000) - Stéphane Roy / Arturo Parra

-*D'or et de lumière* (1997, 2000) – Mauricio Bejaran / Arturo Parra

-*Sol y sombra... L'espace des spectres* (1998, 2000) / Francis Dhomont / Arturo Parra

-*Soledad* (1998, 2000) – Gilles Gobeil / Arturo Parra

-*L'envers de tuemps* (1998, 2000) / Robert Normandeau / Arturo Parra

3.2 Formas abiertas, interpretación creativa, nuevo virtuosismo

La relación que los distintos creadores herederos de las vanguardias sonoras del siglo XX tuvieron con la tecnología de manipulación sonora a través de los medios electrónicos, así como el inminente espíritu de apertura hacia nuevos lenguajes y sintaxis sonoras, fueron factores que contribuyeron para dar forma a una de las manifestaciones más representativas de las corrientes musicales gestadas durante las vanguardias de los sesentas y en continua práctica hasta nuestros días; la *música experimental*, *post free jazz*, *free music* ó *música improvisada* es una práctica que se gesta a finales de la década de los sesentas y de la cual participan diversos músicos que abrirán brecha para futuras creaciones manifiestas dentro de la premisa de los medios electrónicos y la guitarra (entre otras tantas combinatorias instrumentales). Fred Frith, Sonny Sharrock, Elliott Sharp, Eugene Chadbourne, Marc Ribot, Noel Akchöte, Henry Keiser, Burkhard Stangl, Otomo Yoshihide, Oren Ambarchi o David

²⁸ Término que refiere a la práctica de creación con medios electroacústicos y fijada en un soporte -cinta, CD, etc.- producida por altavoces.

²⁹ *La Basilique fantôme* forma parte del programa que se analiza al final de este trabajo.

Torn, por nombrar algunos, representan un extenso marco de instancias relacionadas con la historia actual de la guitarra y los nuevos paradigmas sonoros.

Ahondar en las búsquedas particulares de cada uno de estos creadores sería labor de un trabajo divulgativo mucho más extenso y distinto a los propósitos que ofrece este texto, por tanto únicamente se hace referencia a algunos puntos nodales de este género, como lo es la obra del guitarrista Derek Bailey y su particular perspectiva en torno a la improvisación libre³⁰, termino impreciso que describe la creación musical espontánea ligada a un lenguaje *no idiomático*. En esta práctica creativa diversos músicos se vinculan interactuando a través de una dinámica de creación colectiva, cuyo diálogo ocurre fuera de cualquier sistema de organización sonora preciso. El libro “*Improvisation It's nature and practice*”, un estudio e torno a la improvisación realizado por Derek Bailey, da testimonio del desarrollo de esta particular manifestación además de otras prácticas relacionadas con la improvisación desde una perspectiva amplia y objetiva.

Un ejemplo de relevante importancia dentro de ésta corriente tiene lugar en el trabajo del guitarrista y compositor de origen británico Fred Frith, quien ha desarrollado distintas técnicas de ejecución a través de una extensa exploración de la guitarra eléctrica en correspondencia con procesos electrónicos e intervenciones de diversas índoles. Buena parte del trabajo de Frith fluctúa entre la improvisación libre y la música escrita, en su obra podemos percibir la influencia de distintas tradiciones y prácticas que comúnmente rebasan las categorías convencionales para clasificarla; en relación a esto cabe mencionar las colaboraciones que hiciera con el cuarteto de cuerdas Arditti y el percusionista William Winant, así como con diversos músicos de la escena downtown neoyorkina o bien con improvisadores como el mismo Derek Bailey. Una pieza que llama la atención en su catálogo lleva por nombre *Figure sticks* (1990), compuesta para seis guitarras y dos performers, el montaje de esta obra resulta en una suerte de instalación sonora a través de seis guitarras percutidas con distintas baquetas y otros objetos, referenciando de alguna forma la obra de Scelsi citada anteriormente (*Ko Tha*).

En estrecha vinculación con las formas libres y las dinámicas de improvisación, el compositor estadounidense John Zorn ha desarrollado una serie de composiciones estructuradas a través de sistemas de juego llamadas *Game pieces* en las cuales un grupo determinado de improvisadores lleva a cabo una serie de instrucciones establecidas por el compositor, quien dirige y da forma a la estructura

³⁰ Respecto al termino improvisación libre, el baterista holandés Han Bennink advierte sobre lo redundante que resulta adjetivar el termino de improvisación con el calificativo de “libre”, puesto que dicha condición estaría implícita en el concepto mismo de improvisación. | Entrevista realizada por Fernando Viguera, durante la edición XXXI del Festival de México en el Centro Histórico, publicada en el periódico Ciudad Norte, Abril de 2009).

de la obra, no obstante, las decisiones que asumen los improvisadores dentro de la pieza establecen una relación creativa entre ambas partes. Ejemplos cercanos a dichas formas desarrollados con anterioridad pueden encontrarse en algunas obras de Stockhausen -*Aus dem sibenm Tagem-* (1968), Vinko Globokar -*Le ronde-* (1972) o Cornelius Cardew -*Trietese-* (1963-67).

Esta particular relación entre la obra y el trabajo creativo de quien la recrea revela nuevas formas de interacción que conducen a una suerte de *interpretación creativa*³¹ en la cual, la inventiva del intérprete transfigura en la creación directa, conducida a través de lineamientos abiertos propuestos por el compositor, haciendo posible con cada interpretación una nueva obra.

Buena parte de estos procesos se advierten inherentes al desarrollo de la guitarra contemporánea, cuyas directrices actuales resuenan en la obra de creadores como Arthur Kampela (1960 – Rio de Janeiro), guitarrista y compositor de la serie *Percussion Studies* (1990 -) para guitarra -piezas de considerable complejidad estructural que proponen nuevas formas de abordar el instrumento y planteamientos novedosos en la relación del intérprete y la obra³²- y de la misma forma en Marco Cappelli (Nápoles, 1965), guitarrista italiano vinculado a la escena del *downtown neoyorkino*³³ a través del proyecto *Extreme Guitar Project* (2003) para el cual comisionó obras escritas ex profeso a creadores como Marc Ribot, Ikuo Mori, Elliot Sharp, Otomo Yoshihide, David Shea, Erik Friedlander o Mark Stewart entre otros, privilegiando el uso de secciones improvisadas y la interacción con elementos electroacústicos.

En consonancia con la perspectiva de la *interpretación creativa*, corrientes particulares como el *nuevo virtuosismo*, encabezado por el compositor y contrabajista italiano Stefano Scodanibbio (1956 -) manifiestan posturas particulares en relación al papel del intérprete actual. Para ilustrar dicha idea se transcribe el fragmento de una entrevista a Scodanibbio publicada en la revista *Pauta*³⁴.

-A veces ha hablado usted de un importante renacimiento instrumental en la música contemporánea de los últimos decenios. Y de un necesario nuevo virtuosismo, muy diferente que el propio de la música clásica tradicional que inauguraron músicos como Liszt o Paganini. ¿En qué aspectos se manifiesta este nuevo virtuosismo?

Si me he referido en ocasiones a un renacimiento instrumental, ello se debe a la constatación de una práctica que se puede observar en los últimos años. Gran parte de la música compuesta en los últimos veinte años no se hubiera podido escribir sin el aporte de algunos solistas. Lo vemos en Stockhausen, por ejemplo, que se rodea de

31 Término impreciso que con propósitos particulares para este trabajo se propone en función de describir este proceso particular.

32 *Percussion Study IV 'Ekoskeleton'* para viola *alla chitarra* se plantea como una obra para viola que solo puede tocar un guitarrista.

33 La escena *downtown* representa una corriente de vanguardia en la cual tiene lugar el trabajo de diversos improvisadores neoyorkinos encabezados por el prolífico músico John Zorn.

34 *El contrabajo, instrumento de fin de siglo*. Entrevista a Stefano Scodanibbio, Josep Ruvira, Revista Pauta, Junio de 1997

muy buenos instrumentistas -algunos que forman parte de su familia- y se aprenden su música de memoria; y sólo ellos son capaces de interpretarla. Casi lo mismo sucede con Luigi Nono, con Sciarrino o con Cage. Hay muchos ejemplos de relaciones entre compositores e instrumentistas que han sido riquísimas para la producción de música contemporánea [...] En el nuevo virtuosismo, el concepto de virtud toma unas características diferentes al virtuosismo tradicional. No se trata de velocidad, de rapidez de ejecución. Se trata de un virtuosismo de parámetros (timbres, alturas, dinámicas, ritmos complejos). La inteligencia, por así decirlo, cobra un papel mayor, sobre todo cuando te enfrentas a una obra nueva, que jamás ha sido interpretada y de la que no existe ninguna versión de referencia. Por otra parte es también lo más fascinante de la interpretación contemporánea.

Al rededor de este mismo concepto, el compositor mexicano Mario Lavista³⁵ subraya lo siguiente:

(...)En primer lugar, debo reiterar que el virtuosismo actual, el virtuosismo de la segunda mitad de nuestro siglo, prolonga y reaviva la antigua y honrosa tradición a la que me he referido antes, a la vez que hace suyas las innovaciones de otras prácticas interpretativas, de otras músicas ajenas a la tradición clásica. ¿Cómo olvidar a los trompetistas Louis Armstrong, Miles Davies y Dizzy Gillespie, a los guitarristas Jimi Hendrix y Eric Clapton, a Tommy Dorsey y su trombón, a Watazumi Do Shuso y la flauta de bambú, a los clarinetistas Sidney Bechet y Benny Goodman, al saxofón de Charlie Parker y el vibráfono de Lionel Hampton, a los músicos sufi de India y Pakistán o al coro de las voces búlgaras, a Ram Narayam y el sarangi, a los arpistas veracruzanos y el contrabajo de Ray Brown, a las fabulosas orquestas de Duke Ellington y Pérez Prado o a los monjes budistas tibetanos, y a tantos otros músicos que pertenecen a otras tantas tradiciones musicales? ¿Cómo olvidar, cómo ignorarlos cuando se habla de un nuevo virtuosismo? La deuda con estos asombrosos intérpretes es inmensa y su influencia en la música clásica ameritaría un estudio que sobrepasa los límites de este trabajo.

Por otro lado, el nuevo virtuosismo es aquel que contempla toda una serie de estudios y búsquedas de recursos y posibilidades de orden técnico y expresivo ausentes de la tradición clásica instrumental. No se trata, de ninguna manera, de cambiar la naturaleza de los instrumentos o de destruirlos; simplemente hay que escucharlos con atención para descubrir en ellos una sorprendente diversidad de voces e inusitados mundos sonoros. De esta forma, participamos y contribuimos a esa lenta y digna transformación que los instrumentos y su técnica han experimentado a través de los siglos. Y son el compositor y el intérprete los que contribuyen a ella tratando de comprender la naturaleza compleja de esas alteraciones, de esas innovaciones cuya razón de ser reside, en gran medida, en el conflicto que surge entre la idea musical y la técnica de ejecución.

De acuerdo con lo anterior, el trabajo del intérprete actual, entendido así dentro del orden tradicional académico, adquiere una nueva perspectiva en relación a la creación musical, correspondiente a su realidad y su tiempo. De ahí el interés por abordar y esbozar a grandes rasgos los lineamientos que motivan este trabajo.

3.1 Transiciones

Una imagen sugerente que alude el rumbo actual de la guitarra y que advierte el tránsito que ha tenido a lo largo del siglo XX tiene lugar en la ópera *Murmullos del páramo* (estrenada en 2006) del compositor mexicano Julio Estrada (México, 1943). A lo largo de esta obra, la guitarra representa diversos rasgos psicológicos de los personajes de la trama, alusión sonora para la cual es intervenida por

35 El lenguaje del músico, Mario Lavista. <http://www.latinoamerica-musica.net/historia/lavista/lenguaje.html>

dos arcos de violonchelo que se frotran de manera adyacente, utilizando únicamente la caja de ésta como instrumento resonador. De igual forma la scordatura se modifica hasta dejar las cuerdas lo suficientemente destensadas o flojas para provocar tímbricas y sonoridades verdaderamente inusitadas al ser estiradas por ambas manos del instrumentista. La obra finaliza con una escena en la cual la guitarra es enterrada bajo el piso cubierto por granos de maíz.

Planteamientos de transgresión e innovación dentro de un ámbito de particular afinidad con la música denominado *arte sonoro* -manifestación de reciente arraigo que colinda entre las artes plásticas y la música en tanto que su materia de trabajo es el sonido- ponen de manifiesto una de las vertientes actuales del uso de la guitarra dentro de dicho ámbito con la obra del artista visual y compositor norteamericano Christian Marclay (E.U. 1955). *Guitar Drag* es una de las piezas más conocidas de Marclay, en ella, el autor conecta una guitarra a un amplificador situado en el interior de la cajuela de una camioneta que arrastra la guitarra por los campos y las carreteras de Texas. En poco tiempo, las cuerdas se rompen y es el cuerpo de la guitarra que vibra por el terreno irregular lo que genera diferentes sonidos y texturas.

En relación a su trabajo, Marclay expone lo siguiente:

-Me interesan los sonidos que la gente no quiere, por ejemplo, el sonido de la aguja sobre la superficie del disco, las interferencias, el chirrido... estos son los sonidos que quiero usar en mi música-

Asociaciones de diversos tipos se ofrecen en la obra de ambos autores (Estrada y Marclay), no obstante prevalece en su trabajo una búsqueda que representa (en la opinión personal de quien realiza este trabajo), el punto de partida que dará forma al rumbo de la guitarra en este nuevo siglo.

4. OBSERVACIONES GENERALES

En tanto que los nuevos lenguajes se manifiestan de manera compleja en el devenir histórico actual, las fronteras que delimitan sus alcances se perciben ciertamente difusas, no obstante, discusiones como las que suscitan la relación del arte sonoro con la música y las artes plásticas, o la danza con el performance y el teatro, así como lenguajes de reciente incorporación como el *live cinema*, el *circuit bending* y la extensa variedad de vertientes interdisciplinarias se advierten esenciales sobre el curso del arte que se crea en este siglo.

Los distintos procesos que han dado paso a las tradiciones y géneros que subyacen en las sonoridades de nuestro presente nos ofrecen un amplio y proliferante mar de formas en comunicación constante.

Al respecto advierte el compositor Marcelo Toledo³⁶:

El siglo XX abrió la puerta a la investigación de los sonidos complejos y los ruidos, puso sobre la mesa los ingredientes para crear los más impensados banquetes. El siglo XXI nos enfrenta con el gran desafío de aceptar o no la posibilidad de mundos musicales diversos en un todo orgánico, pero no homogéneo. Quizás la belleza, la intensidad, la riqueza y el misterio de los mundos sonoros que podamos construir dependan más que nunca de la triple ecuación de imaginar lo imposible, percibir lo real y reflexionar profundamente, buscando la libertad.

Dentro de esta búsqueda que apunta a la libertad como una constante en las diversas instancias que hemos abordado, se advierte esencial una relación que integre la perspectiva creativa de intérpretes y compositores, en la cual persista una conciencia del presente y las múltiples circunstancias que conforman y confrontan nuestra realidad.

Este trabajo intenta ofrecer una perspectiva general que a manera de esbozo, sugiere algunos puntos de inflexión en la historia de la música del siglo XX y las que podemos percibir en el transcurso de esta primera década del siglo XXI.

En ese sentido la interacción instrumental con los medios electrónicos se advierte como una práctica consecuente al entorno del músico de nuestro siglo y que se corresponde con un presente que precisa de una conciencia incluyente, atendiendo a la diversidad de formas que integran nuestra realidad sonora.

36 Mapa del Ruido, artículo publicado en la revista Perspectiva Interdisciplinaria de Música. UNAM 2006

5. PROGRAMA

El programa que se presenta a continuación tiene como propósito ilustrar de manera figurativa la ruta que la guitarra clásica ha seguido a partir de la interacción con los medios electrónicos y las distintas correspondencias que dicha relación ha originado en los estilos y géneros del siglo XX.

El uso de *nuevos modos de toque*³⁷ así como en el empleo de distintos procesos electrónicos serán el común denominador del repertorio propuesto.

Si bien, las obras que comprenden el programa no se presentan en un orden necesariamente cronológico, las diferentes instancias que representan sugieren una línea evolutiva en relación con los distintos niveles de interacción que el instrumento tiene con los procesos electrónicos propuestos.

Al respecto se sugieren cinco instancias o niveles:

1. ***Ko Tha para guitarra como instrumento de percusión / Giacinto Scelsi (1969)***
-Amplificación a través de un micrófono como interacción y proceso básico-
2. ***Tenso para guitarra amplificada y electrónica / Rogelio Sosa (2004)***
-Intervención con objetos externos y el uso de diversas técnicas alternas en interacción con cinta magnética-
3. ***Electric Counterpoint para guitarra y cinta / Steve Reich (1987)***
-Desarrollo de un discurso minimalista a través de técnicas de grabación multipista y la interacción con cinta magnética-
4. ***La basilique fantôme para guitarra y cinta / Arturo Parra – Stéphane Roy (1998 – 2000)***
-Uso de técnicas extendidas y recursos vocales aunados al flujo sonoro y la interacción con cinta magnética-
5. ***Ilaciones para guitarra, cinta y procesos electrónicos / Fernando Viguera – Israel M***
-Interacción con procesos electrónicos en tiempo real realizados a través de instrumentos periféricos (pedales de efectos), el uso de diversos recursos multimedia (electrónica en vivo y video) y la creación en tiempo real (improvisación)-

En los siguientes apartados se ofrece un análisis generalizado de las piezas que conforman el programa.

³⁷ Los nuevos modos de toque son una variante de lo que se conoce como técnicas extendidas, aunque este término precisa una relación de orden evolutivo en cuanto a la descripción que ofrece de dichas técnicas

5.1 *Ko Tha* para guitarra como instrumento de percusión / Giacinto Scelsi (1969)

5.1.1 Contexto histórico

Giacinto Scelsi nació el 8 de enero de 1905 en la provincia de La Spezia, en el seno de una familia aristocrática originaria del sur de Italia. Quizá como una muestra de su rechazo a la entonces incipiente “cultura del espectáculo” nunca quiso dejar senas de su biografía ni permitió que lo fotografiasen. Uno de los pocos reportes oficiales apunta que el joven Giacinto recibía lecciones privadas de latín, esgrima y ajedrez en el castillo de la familia, al lado de su hermana Isabella. También se sabe que desde muy pequeño comenzó a improvisar en el piano.

Scelsi se introdujo en el mundo musical y literario en la década de 1920, trabó amistad con personajes como Jean Cocteau, Virginia Woolf y Norman Douglas. Un viaje a Egipto en 1927 representó su primer contacto con música no europea. En Viena estudió los rudimentos de la dodecafonía con Walter Klein, alumno de Schoenberg, y por ese entonces se interesó también en las teorías de Scriabin. En esta fructífera etapa completó *Rotativa*, poema sinfónico para tres pianos, metales y percusiones estrenado por Pierre Monteux en 1931 y que dio a conocer en las salas de concierto internacionales. Tras una prolongada estancia en Suiza, donde lo alcanzó la Segunda Guerra mundial, se trasladó a Roma, allí compuso piezas tan memorables como el *Cuarteto de cuerdas no.1* y la cantata *La nascita del Verbo* para coro mixto y orquesta. Scelsi rechazaba los conceptos tradicionales de composición y de autor. Sus obras emplean instrumentos convencionales de forma no convencional, y las más trascendentales llevan la marca de la improvisación, que representaba su primer acercamiento a una creación nueva; luego, con la ayuda de asistentes apuntaba la música. Ello dio pie tras su muerte a un periodo de cuestionamiento de su autoría, asunto que seguramente lo hubiera tenido sin cuidado.; influido por las filosofías de Oriente. Componía música como modo de meditación, que le permitía rebasar la realidad material y limitada. A pesar de esa trayectoria inhabitual, Scelsi, prolífico autor, escribió para una extensa variedad de instrumentos, incluida la voz. Muchas de sus obras más significativas se basan en una sola nota modificada por inflexiones microtonales, así como timbricas, dinámicas de densidad, de tempo o de registro. Estas piezas obedecen a una suerte de retraimiento hacia la profundidad del sonido, dividido en pequeños componentes.

En su producción destacan las innovadoras; *Quattro pezzi su una sola nota*, ejemplo paradigmático de su estilo compositivo, así como el ciclo de cinco cuartetos de cuerda y numerosas obras de cámara

(Anahit, Pranam II, Trilogía para violonchelo, Canti del capricornio). Su intensidad creativa disminuyó en la década de 1970, pero el reconocimiento de los jóvenes compositores franceses de la época (Grisey, Murail y Levinas) y de la escuela de Darmstadt contribuyó a que su obra se conociera mejor.

Nunca aceptó ser llamado “compositor”, pues se consideraba una suerte de intermediario cuya encomienda era filtrar los mensajes provenientes de una realidad trascendental. También escribió poesía en lengua francesa. Murió en Roma el 9 de agosto de 1988.

5.1.2 Análisis descriptivo

Ko Tha (Tres danzas de Shiva) es la única obra que Scelsi compuso para guitarra solista. Escrita en 1968, se advierte en esta serie de piezas un uso poco convencional del instrumento, rasgo sintáctico en la mayor parte de la obra de dicho autor. Para esta pieza, la guitarra precisa ser recostada horizontalmente mientras que el ejecutante percute en distintas partes de la caja, los aros y las cuerdas utilizando distintas técnicas de ejecución para ambas manos.

La escritura de la pieza se plantea en dos registros (superior e inferior), los cuales hacen referencia a la partes que se ejecutan sobre las cuerdas (registro superior) y a la percusión sobre la caja (registro inferior).

[Registro superior]

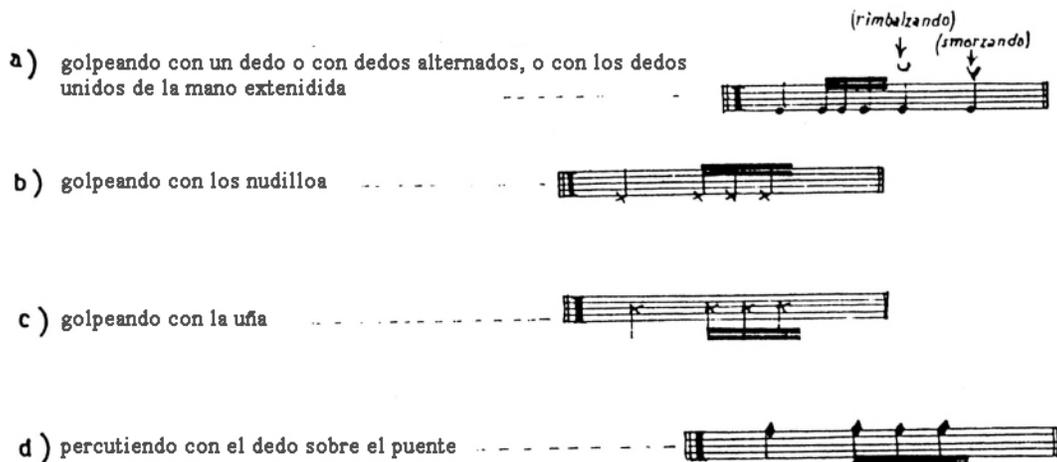
The image shows a musical staff for the upper register of 'Ko Tha'. It contains four measures of music with various notes and rests. Below the staff, four vertical brackets group the notes into four distinct techniques:

- 1. Pulsar la cuerda naturalmente (pizzicato) o tirando
- 2. rasguear el bloque de cuerdas que abarca la indicación
- 3. id. evidenciando la nota indicada en el rombo (auxiliándose eventualmente con la otra mano)
- 4. cuerda pulsada (pizzicato) con la uña.

[Registro inferior]

The image shows a musical staff for the lower register of 'Ko Tha'. It contains four measures of music with various notes and rests. Below the staff, four vertical brackets group the notes into four distinct techniques:

- 1. pulsar la cuerda, dejar vibrar contra la uña apoyada sobre esta.
- 2. tocar con la uña entre el puente y el cordal. La altura de las notas escritas se refiere a las cuerdas utilizadas.
- 3. golpando sobre las cuerdas con la mano estirada
- 4. (rimbalzando) (smorzando)



La estructura de Ko Tha consta de tres partes en las que distintos materiales rítmicos van evolucionando dentro de un contexto sonoro que por momentos hace evocación a la sonoridad de los instrumentos de percusión de la India, particularmente a *el tabla* (nota al pie).

El primer movimiento mantiene un flujo discursivo con bastantes espacios abiertos en los cuales se exponen gradualmente diversos recursos tímbricos a través de repeticiones motívicas que poco a poco transitan hacia un discurso rítmico en constante ascenso. Pasajes de intrincadas rítmicas contrapuestas se desarrollan dentro de un regulado impulso dinámico que concluirá en la reexposición de elementos similares a los que se presentaron durante el principio del movimiento.

El segundo movimiento ofrece un acercamiento mucho más claro a la práctica improvisatoria del autor. Dentro de un flujo métrico bastante irregular se constituyen materiales rítmicos contrastantes en sonoridad y pulso.

La variedad de recursos tímbricos se hace mucho más evidente a lo largo de toda esta sección en la cual, es uso del cordal entre el puente cobra un poco más de relevancia. La constante irrupción de compases irregulares en la métrica delata los posibles problemas para transcribir la obra (método usual en las composiciones de Scelsi).

[fragmento del segundo movimiento]



El tercer movimiento se percibe como el más vertiginoso en cuanto al pulso y las figuras rítmicas que demanda interpretar.

Se introduce a través de gestos repetitivos que irán cobrando fuerza conforme se desarrollan. Dentro del mismo esquema irregular la pieza evoluciona hasta encontrar el clímax sonoro en un intrincado tránsito de pulsos y tímbricas, antecedente al único referente del material expuesto en el primer movimiento, donde nuevamente recurre a la premisa de los espacios abiertos, sugiriendo una actitud contemplativa y relajada en el origen.

[Fragmento del tercer movimiento]

The image displays a musical score for the third movement, consisting of three systems of staves. The first system begins at measure 150 and includes a tempo marking of *rallent.* and dynamics such as *mf*, *f*, and *mp*. The second system starts at measure 138 with a tempo of $\text{♩} = 138$ and features dynamics like *p*, *mp*, *f*, and *mf*, along with the instruction *sf secco*. The third system begins with the instruction *ancora un poco cedendo* and a tempo of $\text{♩} = 126$, showing dynamics ranging from *mf* to *pp*. The score is characterized by complex rhythmic patterns, including triplets and irregular time signatures such as 7/8, 3/2, and 4/4.

5.1.3 Observaciones

La gestualidad intrínseca a esta obra sugiere una suerte de coreografía determinante en su interpretación. Reflexionando en el uso de este recurso y extrapolando sus posibilidades a un terreno común a los propósitos de este trabajo, durante el recital se presentará únicamente el primer movimiento de la obra, el cual se desarrollará con la colaboración de un bailarín, interviniendo y retroalimentando la propuesta performática de la obra.

5.2 *Tenso para guitarra amplificada y electrónica / Rogelio Sosa (2004)*

5.2.1 Contexto histórico

Rogelio Sosa (Ciudad de México, 1977), artista sonoro, compositor y promotor de música electrónica experimental. Realizó estudios de música electrónica en los Ateliers Upic y en el Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique (IRCAM) en París entre 1999 y 2001. En 2003 obtuvo una maestría en música y tecnología en la Universidad de París VIII. Desde 2004 radica en la Ciudad de México.

Ha sido curador de proyectos para el festival Decibel, el Festival de arte electrónico y video Transitio_mx 02, la Habitación del Ruido, Instrumenta Oaxaca y el festival Rawbits en Chicago entre otros más. Fue curador de arte sonoro en Ex Teresa Arte Actual de 2005 a 2007. Su trabajo se ha presentado en Argentina, Alemania, Bélgica, Canadá, Chile, Cuba, España, Estados Unidos, Francia, Holanda, Hungría, Italia, México y Perú.

La música de Sosa infiere en distintos campos disciplinarios, si bien, reflexionando siempre en torno al sonido y su organización en el tiempo y espacio con la particular perspectiva de su formación como artista multidisciplinario.

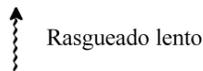
Situada en la frontera entre la música y el arte, la obra de Rogelio Sosa se desenvuelve en los ámbitos del arte sonoro y la música experimental. A través de la creación sonora, su trabajo explora una extensa gama de aspectos relacionados con la materia sonora, las estructuras de referencia auditiva y la performatividad, al mismo tiempo que cuestiona las nociones de *ruido* y *música* en la actualidad. Sus proyectos comprenden improvisaciones, acciones, intervenciones e instalaciones sonoras que en su gran mayoría se sirven de medios electrónicos para su realización. Generando situaciones de excepción auditiva –producto de la transformación y transgresión de entidades sonoras estables, así como de la intensificación del espacio acústico–, sus propuestas artísticas buscan inducir en el escucha formas alternas de percibir y conceptualizar el fenómeno sonoro.

Desde hace varios años su labor musical se desarrolla con más énfasis dentro del ámbito de la improvisación libre, participando regularmente en festivales y encuentros en los que se presenta con sets de voz y electrónica. Su música explora una amplia paleta sonora, influenciada en buena parte por corrientes estéticas vinculadas al *noise* y distintas formas artísticas interdisciplinarias.

5.2.2 Análisis

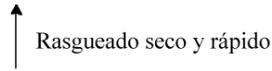
Tenso es una pieza escrita para guitarra amplificada y cinta. Destaca en el repertorio del Rogelio Sosa y en el contexto general de la música nueva para guitarra creada por jóvenes compositores por ser una obra que resignifica la condición del instrumento, potenciando su naturaleza sonora, expandiéndola más allá del espacio que comúnmente habita dentro del imaginario musical convencional. La guitarra en este caso, se asume como un cuerpo sonoro del cual se extraen diferentes voces, rechinidos, barullos y pulsiones a través de diversas articulaciones y técnicas de ejecución como el scratch (rasguños longitudinales en las cuerdas), slaps (golpes secos sobre determinadas cuerdas), rasgueados y tappings (técnica vinculada al rock consistente en golpear la cuerda contra los trastes sobre el diapasón), entre otros.

5) ATAQUES Y ARTICULACIONES



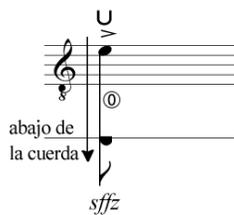
Rasgueado lento

◊ Pizzicato a la Bartok



Rasgueado seco y rápido

U Pulsar o rasguear la(s) cuerda(s) con la llema del pulgar.



Pulsar la 1ra cuerda con la yema del pulgar y en el mismo movimiento golpear la caja justo abajo de la cuerda con la misma yema del pulgar.

La scordatura (afinación de las cuerdas) en cuartos de tono, se ofrece como primer indicio de un elemento alterado que reaccionará de manera inusitada en su recorrido por pasajes sonoros de rítmicas imbricadas, gestos fragmentados, texturas que se hilvanan a través de rasguños, alusión directa al comportamiento acústico del instrumento – objeto.

1) SCORDATURA



*) Partitura transpuesta a la afinación tradicional.

1/4 1/4 1/4 1/4
de tono...

5.3 *Electric Counterpoint* para guitarra y cinta / Steve Reich (1987)

5.3.1 Contexto histórico

Steve Reich (Estados Unidos, 1936), compositor e intérprete estadounidense, representante de la corriente musical conocida como *minimalismo*, nació en Nueva York, estudió en la universidad de Cornell, la Juilliard School y el Mills College. Varias de sus primeras obras como *It's gonna rain* (1965) y *Come out* (1966) están compuestas para grabación en cinta magnetofónica con pequeños fragmentos hablados que se repiten, se unen y se entretajan, haciendo del ritmo su principal característica y desarrollando un contrapunto basado también en valores rítmicos. Este tipo de música, que recibe el nombre de 'minimalista', surgió en Nueva York en la década de 1960 especialmente de la mano de Terry Riley, quien ejerció una influencia directa en Reich y más tarde en Philip Glass. A finales de los sesenta, Reich desarrolló la técnica conocida como 'de fases', en donde dos o más instrumentos interpretan una frase idéntica pero a velocidades diferentes. Este procedimiento fue utilizado por Reich en *Piano phase* (1967) para dos pianos y especialmente en su obra más destacada de este periodo: *Drumming* (1971), composición de 70 minutos en cuatro movimientos para bongos, marimbas y celesta. En la década de 1970 su estilo fue evolucionando con el uso de frases rítmicas que se interpretan a una misma velocidad pero en forma de canon, para formar una textura compleja a partir de un material sencillo. Estos recursos fueron utilizados por Reich en *Music for 18 Musicians* (1976), *Vermont Counterpoint* (1982) para 11 flautas (10 de ellas pregrabadas en cinta) y en su máximo exponente *The Desert Music* (1984) para orquesta y coro. La composición *Tehillim* (1981), conjunto de cuatro salmos en hebreo, combina un fuerte ritmo, acordes prolongados y una melodía vocal inspirada en la música folclórica judía. En obras posteriores, Reich vuelve a utilizar voces pregrabadas en cinta magnetofónica, aunque ahora la melodía de las frases habladas, de mayor longitud, así como el ritmo, son utilizados como motivos por los instrumentos acompañantes. Reich utiliza esta técnica en *Different trains* (1988) para cinta y cuarteto de cuerda, *The Cave* (1993), para voces amplificadas y ensamble, *City Life* (1995) para ensamble amplificado y *Three Tales* (2000), obra multimedia realizada en colaboración con su esposa Beryl Korot, especialista en video.

Una serie de sus composiciones más demandantes tanto por el complejo proceso estructural como por su intrincada interpretación llevan por nombre 'Counterpoints', obras para instrumentos solistas y cinta magnetofónica, la cual, generalmente realiza con materiales generados por los intérpretes a los cuales dedica estas piezas, entre las que destacan *Vermont Counterpoint* (1982) para flauta amplificada y

cinta, Electric Counterpoint (1987) para guitarra amplificada y cinta y la más reciente Cello Counterpoint (2003) para violonchelo amplificado y cinta multicanal

5.3.2 Análisis

Electric Counterpoint es una obra de Steve Reich escrita para guitarra amplificada y cinta magnetofónica. De acuerdo con las instrucciones anotadas en la partitura, la parte de la cinta puede ser realizada por el intérprete o bien la obra puede adaptarse a una versión para guitarra solista y ensamble de cuerdas, dotación que requiere de al menos diez guitarras y dos bajos eléctricos interviniendo en distintos pasajes de la obra.

A lo largo de los tres movimientos que le conforman, se revelan distintos motivos melódicos orquestando una suerte de tejido sonoro que se expande y contrae a través de superposiciones de células temáticas que de forma bastante fluida van narrando la hipnótica arquitectura sonora que construye el compositor.

La textura general de la obra se articula en base a motivos melódicos expuestos a través de distintos recursos imitativos (desfases, superposición de tiempos, imitaciones canónicas, etc.).

En el siguiente fragmento se puede apreciar el desarrollo de un motivo defragmentado y superpuesto en distintas voces:



The image displays a musical score for Steve Reich's 'Electric Counterpoint'. It consists of eight staves of music, each containing a different melodic line. The notation is in a rhythmic style characteristic of Reich's minimalist music, featuring eighth and sixteenth notes. The score is marked with a 'p' (piano) dynamic. The music is presented in a grid-like format, with each staff having four measures. The overall texture is dense and complex, illustrating the concept of overlapping and fragmented motifs.

Al respecto de esta obra, Steve Reich comenta:

Electric Counterpoint for guitar and tape fue una obra comisionada por la Brooklyn Academy of Music's Next Wave Festival para el guitarrista Pat Metheny. Fue compuesta durante el verano de 1987. Su duración es de 15 minutos aproximadamente y es la tercera de la serie de piezas nombradas también *Counterpoints* (*Vermont Counterpoint*, *New York Counterpoint*, *Cello Counterpoint*), diseñadas para ser tocadas por un solista en interacción con una cinta pregrabada por el mismo. En *Electric Counterpoint* el solista graba previamente 10 partes para guitarra y 2 para bajos eléctricos y ejecuta una guitarra más en vivo.

Esta obra está estructurada en tres movimientos: *fast*, *slow*, *fast*, que se tocan sin pausa uno tras otro.

El primer movimiento, luego de una sección de introducción caracterizada por un pulso constante en donde la armonía permanece estática, desarrolla motivos derivados de músicas de viento de la región central de África. El tema se construye como un canon de 8 voces que responden al movimiento del bajo y la guitarra que se ejecuta en vivo.

El segundo movimiento reduce el tempo a la mitad, la tonalidad cambia y se introduce un nuevo tema, el cual se construye con un canon de 9 guitarras. Nuevamente el bajo y la guitarra principal responden a determinados gestos melódicos que propician el contrapunto.

El tercer movimiento retorna al tiempo y la tonalidad inicial, introduciendo un nuevo patrón melódico mediante un compás ternario. Después de construir un canon a cuatro guitarras dos guitarras bajo se introducen súbitamente para tensar mucho más la métrica ternaria. El solista entonces introduce una nueva serie de acordes rasgueados que van construyendo un canon de tres guitarras. Cuando éste se completa, el solista regresa a los patrones melódicos que resultan del contrapunto general; súbitamente los bajos comienzan a cambiar tanto clave como metro, fluctuando entre E menor y C menor sobre métricas de 3/2 con 12/8 para escuchar primero 3 grupos de 4 octavos y después 4 grupos de tres octavos. En este movimiento compás de 3/2 y 12/8 en función de generar una compleja red de contrapuntos que oscilan entre E menor y C menor acelerándose hasta concluir en el contundente E menor.

5.3.2 Observaciones

La grabación de la cinta que se utilizó para este programa fue realizada íntegramente por el intérprete. Se registraron hasta 12 pistas independientes de acuerdo con la orquestación indicada en la partitura. Dada la naturaleza repetitiva de las células melódicas que construyen los diversos contrapuntos, el proceso de edición se llevó a cabo seleccionando los motivos principales de cada guitarra y a través de la técnica de *loops* (repeticiones constantes de un fragmento melódico determinado) se logró la uniformidad y sincronía de voces requerida para esta pieza.

5.4 *La basilique fantôme* para guitarra y cinta / Arturo Parra – Stéphane Roy (1998 - 2000)

5.4.1 Biografía

Arturo Parra (Santafé de Bogotá, Colombia, 1958) guitarrista y compositor, fue cofundador de Espiral, primer cuarteto colombiano de guitarras y el Duo Contemporáneo de guitarras. De 1981 a 1989 se consagra a dar giras de concierto con las dos agrupaciones y como solista, privilegiando el repertorio contemporáneo y las obras de estreno.

En 1989 se establece en Canadá, donde obtiene los grados de maestría y doctorado en música de la Universidad de Montreal. Rápidamente, busca ir mas allá del papel tradicional del interprete escribiendo así sus propias obras, a las cuales integra nuevos modos de toque (formas y técnicas poco convencionales de ejecución), búsqueda particular en su trabajo desde el cual propone una manera de expandir el vocabulario tímbrico y sonoro de la guitarra. Sus composiciones otorgan un lugar importante a las “expresiones vocales”.

Parra ha colaborado con artistas de variadas disciplinas: literatura y voz hablada (con el grupo Paroles Egales), instrumentos de viento (duo Parra/Meheu), música electroacústica, video, danza, teatro, mimo corporal y poesía.

Uno de los proyectos más interesantes en cuanto a creación de nuevo repertorio para guitarra y cinta magnética (convención conceptual que se mantiene vigente a la fecha para denominar así cualquier registro sonoro reproducible en el contexto de la música electroacústica) desarrollado por Arturo Parra, contempló la colaboración con renombrados compositores acusmáticos tales como Stéphane Roy, Mauricio Bejarano, Francis Dhomont, Gilles Gobeil y Robert Normandeau, dicho proyecto lleva por nombre Parr(A)cousmatique y sobre este se ahonda un poco más en el apartado correspondiente al análisis de la obra.

Stéphane Roy (Saint-Jean-sur-Richelieu, Quebec, 1959) compositor de acusmático y escritor de diversos textos sobre teoría y análisis musical, es autor del libro “Electroacoustic music analysis (L’Harmattan, Univers musical series, Paris, 2003), realizó un doctorado en Composición electroacústica y un Post Doctorado en musicología por la Universidad de Montreal, en la cual ha impartido cátedras especializadas en técnicas electroacústicas y percepción auditiva desde hace algunos años. Después de una estancia de 5 años en St Louis (Missouri, USA), regresa a Montreal para dedicarse a la composición, la musicología y la docencia en el Conservatorio de Musica de Montreal.

Es miembro asociado del Centro de Compositores de Canadá (Canadian Music Centre), y es vicepresidente de la Comunidad Canadiense Electroacústica (Canadian Electroacoustic Community). Ha recibido diversos premios en concursos internacionales en USA, Europa y Canadá. Su música incorpora sonidos creados de forma acústica y electrónica, a veces estos materiales sonoros son reelaborados a través de intrincados procesos electrónicos resultando en mezclas caóticas de elementos yuxtapuestos o bien, en hipnóticas formas sonoras. Sus composiciones han sido grabadas en distintos sellos discográficos.

5.4.2 Análisis

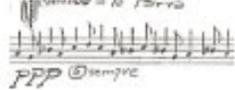
La Basilique fantôme es una creación colectiva de los músicos Stéphane Roy y Arturo Parra, realizada entre 1998 y 2000 como parte del proyecto Parr(A)cousmatique, plataforma de creación para cinco piezas mixtas comisionadas y desarrolladas por Arturo Parra en colaboración con distintos compositores consagrados en el contexto de la música electroacústica. La premisa del proyecto señalaba la creación de una obra acusmática a partir de materiales improvisados que Parra generó con su guitarra. Cada una de estas piezas funcionaría posteriormente como la parte electrónica de una obra mixta que el guitarrista completaría a partir de su imaginario para darle forma final al proyecto. Esta pieza es parte del resultado de dicho proyecto. Al respecto de *La Basilique fantôme* escribe Parra:

Un lugar abandonado para siempre, resonando con las antiguas voces que un día lo habitaron. Veo también en las estatuas de oro, el altar y los ornamentos que cambian de forma y toman vida. Todos aquellos que durante siglos murmuraron bajo su cúpula, todos aquellos que recorrieron sus pasillos susurrando interminables plegarias, todos ellos — sus almas — regresan para habitar los muros de piedra. La guitarra se exaspera por no sonar como un órgano que pueda cantar en esta basílica sonora sin temor de ser tomada por una intrusa y de callar las voces olvidadas. Para penetrar este frágil y fugitivo universo, ella se vestirá del soplo humano.

Esta obra se caracteriza por el diálogo de correspondencias gestuales entre la cinta (termino estilizado que refiere a la parte electroacústica de la obra) y la guitarra. Valiéndose de distintos efectos tímbricos, la guitarra transita a través de un flujo sonoro de pasajes estridentes y espacios corales que fluctúan entre sonoridades idiomáticas y texturas de elaborada y minuciosa factura, desarrollando una trama sonora que dialoga con las múltiples resonancias del soporte electrónico que la complementa.

Cabe destacar en esta obra el uso de los nuevos modos de toque que el guitarrista Arturo Parra propone y desarrolla dentro de su particular búsqueda estética. Técnicas que abordan desde diferentes

perspectivas una serie de ataques no convencionales en la ejecución del instrumento y los cuales se ejemplifican a continuación:

(2.00)
fronendo a la Parra

 PPP *sempre*

Glissando a la Parra
 Fronendo regular sobre la cuerda indicada con la uña del dedo índice.

2.20

sempre
sempre
 2.30

sempre

Tremolo con doble plectro
 Figura de velocidad rítmica regular tañendo hacia arriba y hacia abajo de forma continua las cuerdas indicadas tenando los dedos índice y medio de la mano derecha.

2.40

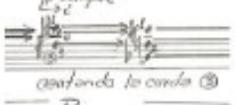
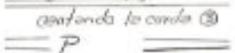
sempre

Glissando con doble plectro
 Similar a la figura anterior con mano derecha y pulsando las alturas indicadas sobre el diapason con la uña del dedo pulgar de la mano izquierda.

2.50

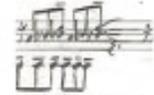
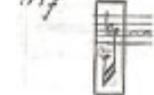
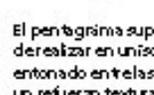
sempre

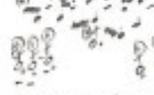
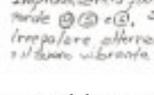
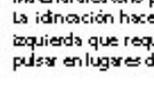
Glissando irregular con uñas
 Se realiza fricionando sobre las cuerdas indicadas el borde de las uñas de la mano izquierda.

3.00

sempre
 3.10

sempre
 P

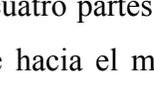
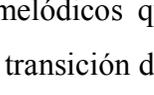
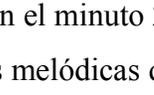
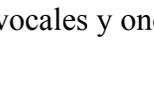
Trémolo con triple plectro
 Similar a los trémolos anteriores, esta variación incluye al dedo anular logrando una tercera voz

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

sonoro que se mezcla con las tímbricas estridentes de la parte grabada.

La tercera sección (min 4.50) se presenta a manera de un coral que se expande y reacciona en función del material contenido en la grabación, desembocando en una sección transitoria (min 7.18 a 7.52) la cual otorga una libertad parcial al intérprete para improvisar de acuerdo con los elementos que señala la partitura.

La parte final se advierte a partir del minuto 7.54 y en esta se retoman los eventos rítmico-melódicos de la primera sección, ahora con la variante de la voz que acompaña al unísono entre soplos y onomatopeyas el desenlace de la pieza.

5.4.3 Observaciones

Esta obra forma parte del proyecto *Parra(A)cousmatique* y se incluye en este recital por cortesía de Arturo Parra, quien accedió generosamente a que *La basilique fantôme* formara parte del programa propuesto.

[fragmento de *La Basilique fantôme*]

The image displays a handwritten musical score for a flute and piano piece. The score is written on a grand staff with a treble clef for the flute and a bass clef for the piano. The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests. The flute part has several melodic lines, some marked with 'v. 4 volta', 'v. 3 volta', and 'v. 2 volta'. The score includes various dynamic markings such as 'f', 'mf', 'più f', 'crescendo', and 'robusto'. There are also performance instructions like 'respiro' and 'mercato'. Below the score is an audio waveform showing the sound of the recording, with a time axis at the bottom ranging from 8:02 to 8:32.

5.5 *Ilaciones para guitarra, cinta y procesos electrónicos* / Fernando Viguera – Israel M

5.5.1 Contexto histórico

Fernando Viguera (México, D.F. 1981) es músico egresado de la Escuela Nacional de Música de la UNAM y de la Escuela Superior de Música del INBA, instituciones donde estudia la licenciatura *Instrumentista en guitarra* y la licenciatura en *Jazz con especialidad en guitarra* respectivamente.

A lo largo de su formación musical ha privilegiado una perspectiva multidisciplinaria con respecto al trabajo que realiza. Dicha perspectiva se ha visto enriquecida a través de su participación en cursos y talleres orientados principalmente a la práctica de la improvisación libre y la interpretación de repertorio contemporáneo para guitarra y música de la India, recibiendo instrucción de artistas consagrados en dichos rubros, tales como Dimos Goudaroulis, Magnus Andersson, Marc Ribot, Erick Christensen, Pauline Oliveros, Joëlle Léandre, Arturo Parra, Hollving Argáez, Shubendra Rao, Marcelo Toledo y Manuel Rocha, entre otros.

Una de las inquietudes más constantes en su labor como guitarrista atiende la relación con distintos ámbitos y contextos artísticos con los cuales desarrolla un trabajo centrado en la creatividad a través de la improvisación y la creación conjunta, así entonces, destacan las colaboraciones que ha realizado con poetas como Ricardo Castillo y Mardonio Carballo, Antonio Domínguez y Arturo López (artistas visuales), Jaime Razzo y Benito González (coreógrafos) Israel Martínez y Manrico Montero (artistas sonoros), y músicos con los que ha explorado una extensa diversidad de estilos y manifestaciones sonoras, tales como Juan Pablo Villa (cantante, compositor e improvisador) Carmina Escobar (cantante, improvisadora), Dora Juárez (cantante, compositora), Itzel Rodríguez (cantante), Muna Makhoul (cantante, antropóloga y compositora), Chris Coghurn (percusionista, improvisador) y Remi Álvarez (saxofonista, compositor, improvisador) entre otros.

Su interés por abordar y compartir distintas formas de creación desde su instrumento ha derivado en proyectos como Lar, ensamble conformado por tres voces y guitarra, Mar Saudade y Linfa, duetos de voz y guitarra + procesos electrónicos y Generación Espontánea, ensamble de improvisación libre conformado por músicos de formaciones diversas.

Como solista mantiene una actividad constante en la difusión de música para guitarra de autores contemporáneos y una práctica concentrada en distintas corrientes que conciernen a la música improvisada.

Israel M (Israel Martínez, Guadalajara, México. 1979) es artista sonoro, compositor empírico y licenciado en ciencias de la comunicación. Su trabajo se desarrolla en diferentes áreas: composición de música electroacústica y experimental, instalación y escultura sonora, así como acciones en sitios específicos. Ha participado en diversos festivales de arte sonoro, música electroacústica y electrónica experimental en México como Radar, Mutek, Muestra Internacional de Arte Sonoro, Interface, Estacionarte y uno de los encuentros más importantes de arte y tecnología a nivel mundial: el Festival Ars Electronica de Austria, en donde recibió en 2007 el Premio de Distinción en la categoría de *Músicas Digitales* por su obra “*Mi vida*”. Martínez también ha realizado encargos de obra para prestigiosos festivales e instituciones como la Bienal de Arte Electrónico Transito MX, Visiones Sonoras, Instrumenta, Radio UNAM, Fonoteca Nacional, Festival del Centro Histórico Ciudad de México, Instituto Jalisciense de la Artesanía, Monitor Digital y la Compañía de Danza Butoh 0.618, entre otros. Ha presentado obra y tocado en vivo en ciudades de México, Inglaterra, Francia, Estados Unidos, Austria, España y Colombia. Es cofundador del sello de música electrónica alternativa Abolipop y mentor del proyecto Nebula 3, además de ser la mitad del dúo de improvisación electrónica Lost Martínez.

Reconocido como uno de los artistas sonoros jóvenes de mayor referencia en México. El trabajo de Martínez se vincula con distintas áreas y disciplinas por lo cual resulta común ubicarlo tanto en conciertos de música electroacústica o sesiones de improvisación, así como en salas de exposición o bien realizando intervenciones en sitios específicos. Su obra sugiere una resolución poética desde el sonido y una reflexión sobre distintas dinámicas sociales. Piezas como *Concierto de muertos para vivos*, *26 clásicos en 1* o *Mi vida*, exploran la relación de los objetos de culto y su representación dentro de contextos urbanos particulares, a través de recursos sonoros y visuales (grabaciones de campo, coches en calidad de chatarra recién pulidos, discos piratas, etc.), elementos que definen una crítica a los comportamientos de consumo o bien, proponen nuevas formas de interacción con el paisaje sonoro cotidiano. De acuerdo al potencial multidisciplinario que privilegia su labor como artista sonoro, Martínez participa constantemente en proyectos que involucran otras disciplinas artísticas. Sobrada resonancia han tenido las colaboraciones que realizara con la compañía de Danza Butoh 0.618 (*Íntimo Butoh*, *El círculo invisible*), así como el diseño sonoro de *SOLAR*, montaje multidisciplinario de afortunados alcances presentado en la pasada edición del FMCH. Como músico, la colaboración que mantiene con diversos creadores, instrumentistas, improvisadores y artistas visuales (Alexander Bruck, Manrico Montero, Antonio Domínguez, Luis Felipe Ortega, etc.) ha originado un espacio de equilibrio

que celebra la ambigüedad de perspectivas que ofrece el sonido traducido en lenguaje.

5.5.2 Análisis

Esta obra representa parte del trabajo creativo que han desarrollado en colaboración el artista sonoro Israel Martínez y el guitarrista Fernando Viguera. Planteada como una pieza abierta para guitarra y cinta, *Ilaciones* articula un discurso sonoro susceptible de transformarse en cada presentación, de acuerdo con la premisa estructural que propone.

Sobre un elemento fijo (cinta, grabación en cualquier soporte de audio stereo), el guitarrista genera un discurso que articulará en función de elementos expuestos en la partitura a manera de símbolos y grafismos, los cuales representan o sugieren materiales sonoros que el intérprete abordará desde su particular imaginario, procurando una interacción que enriquezca el flujo sonoro y discursivo con la cinta. Para la presente versión, se utilizaron diferentes recursos tímbricos y técnicas de ejecución, tratando de generar una paleta sonora amplia y expresiva.

Cada símbolo plantea diferentes materiales sonoros, comportamientos dinámicos o bien, hacen alusión a ciertas imágenes sonoras a resolver desde el instrumento. De acuerdo con su morfología y comportamiento pueden ser clasificados de la siguiente manera.

Comportamientos dinámicos en relación a la idea de continuo sonoro:

 continuo sonoro con giro dinámico sutil, el trazo sugiere el movimiento dinámico del gesto

 continuo sonoro con giro dinámico agresivo, el trazo sugiere el movimiento dinámico del gesto

==== Conitnueo estático

Texturas:



Textura sonora granular



Textura granular discontinua



Textura coral

Imágenes sonoras:



Sonido esférico



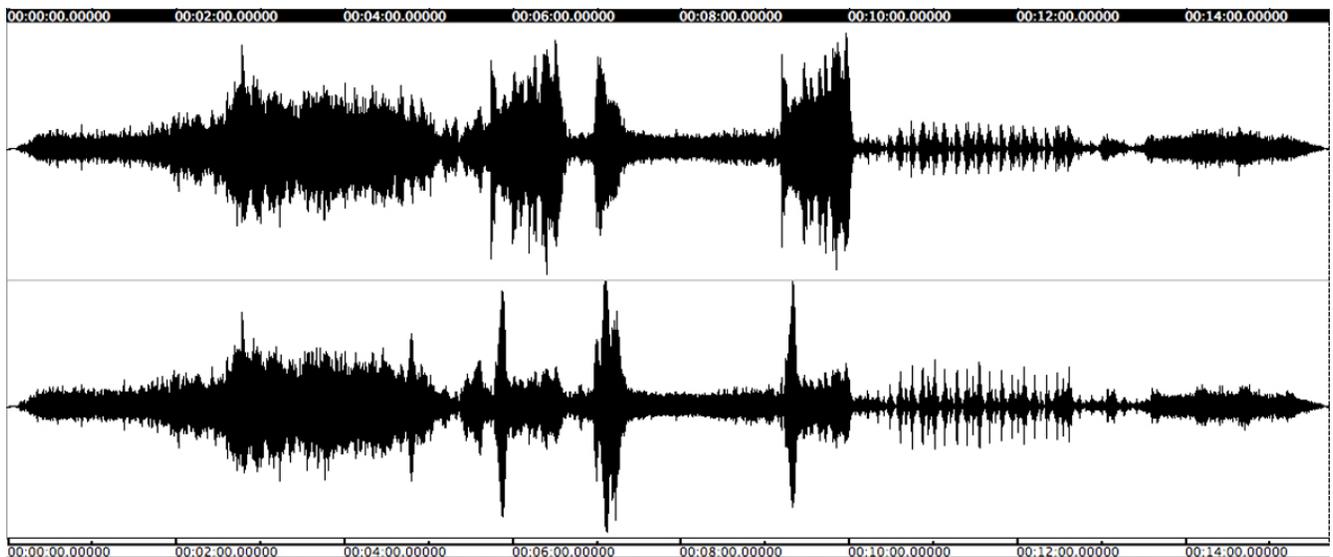
Sonido friccionado

La propuesta visual que contiene cada elemento gráfico demanda una reflexión con respecto a la forma en la que ha de ser abordado por el ejecutante. Para realizar cada uno de estos sonidos se utilizaron distintas técnicas de ejecución alternativas (formas no convencionales con respecto a la ejecución tradicional de la guitarra), además del uso auxiliar de procesos electrónicos a través de dispositivos periféricos (procesadores de efectos).

Algunas de las técnicas mencionadas consideraron el uso de elementos externos para obtener el resultado sonoro deseado, por ejemplo, limas de metal con superficies planas frotadas sobre las cuerdas (continuos sonoros) o esferas de metal deslizándose longitudinalmente sobre las mismas (texturas granulares discontinuas). La premisa determinante para el uso de estos recursos toma en cuenta la correcta resolución de las transiciones entre un evento sonoro y otro, extendiendo la duración de las tímbricas por medio de los procesos electrónicos, antecediendo el cambio de recursos con una sutil disolución (fade out) de los elementos en juego.

Con respecto a la cinta o grabación, pueden establecerse dos partes contratantes en su estructura general, si bien, cada una de estas se conforma por distintas variaciones texturales y dinámicas, los materiales sonoros expuestos mantienen un flujo bastante estático, no así los distintos procesos a través de los cuales el sonido se transforma, (síntesis granular, excitación armónica, filtros envolventes, etc.) adquiriendo cualidades que resultan una suerte de geografía sonora que el instrumentista recorrerá con la guitarra.

[Representación gráfica de la cinta]



Bibliografía

- BAILEY, Derek, *Improvisation: Its Nature and Practice in Music*, Da Capo Press, 1993
- CAGE, John, *Para los pájaros*, Caracas: Monte Avila. Reedición -Alias Editorial-, México, 2008
- CAGE, John, *Silence*, Surhkamp, 1987.
- CHÁVEZ, Carlos, *Hacia una nueva música : ensayo sobre música y electricidad*, El Colegio Nacional, México, 1992,
- CHION, Michel, *El sonido*, Paidós Ibérica, Ediciones (Colección Paidós Comunicación / Barcelona, 1993)
- CHION, Michel, *La audiovisión, introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, Paidós Ibérica, Ediciones (Colección Paidós Comunicación / Barcelona, 1993)
- CHRISTENSEN, Erik, *The Musical Timespace , A Theory of Music Listening*, Aalborg University Press, Australia, 1996.
- NYMAN, Michael, *Experimental Music: Cage and beyond* , New York: Schirmer Books
- ECO, Humberto, *La definición del Arte*, Ediciones Destino (Coleccion imago mundi volumen 4, Barcelona, 2002)
- ESTRADA, Julio, *El sonido en Rulfo*, Univeridad Nacional Autónoma de México (Instituto de Investigaciones Estéticas Coordinacion de Difusión Cultural, México, 1990)
- HOBSBAWM, Eric, *Historia del siglo XX 1914-1991*, Critica, Barcelona, 2003.
- ROCHA ITURBIDE, Manuel, *El arte sonoro en México*, artículo, Revista Pauta, No. 100. México, 2006
- VAZQUEZ, Hebert, *Fundamentos teóricos de la música atonal*, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2006.
- TOLEDO, Marcelo, *Mapa del Ruido en la música del siglo XXI*, Perspectiva Interdisciplinaria de la música Vol. 1 num. 1. UNAM, México, 2006.

ANEXO 1

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

HORIZONTES VERTICALES
música para guitarra y medios electrónicos

Recital Público

Música de *G. Scelsi, R. Sosa, S. Reich, A. Parra, S. Roy, F. Viguera e Israel M.*

Licenciatura – Instrumentista – Guitarra

Notas al programa

Sustentante: Fernando Viguera Sánchez

Asesora del trabajo escrito: Dra. Margarita Muñoz Rubio

Asesor del examen práctico: Mtro. Juan Carlos Laguna Millán

México, D.F. 2009

HORIZONTES VERTICALES

música para guitarra y medios electrónicos

La compleja serie de procesos y transformaciones culturales que a lo largo del siglo XX tuvieron lugar en torno al sonido y sus múltiples formas de codificación, organización y manipulación, dieron origen a diversas perspectivas vinculadas con el arte y particularmente con la música.

De manera paralela a la evolución de los medios electrónicos, la guitarra encuentra en la relación con la tecnología de amplificación y manipulación del sonido un medio propicio para involucrarse con procesos sonoros que darán pauta al desarrollo de nuevos lenguajes a través de una intensa exploración del instrumento.

El programa que propone este proyecto de titulación ofrece cinco piezas que sugieren algunas formas de interacción entre la guitarra y distintos medios electrónicos.

De igual forma, plantea una colaboración de carácter multidisciplinario, vinculando a la música con instancias como el arte sonoro, las artes visuales y la danza.

Créditos

Fernando Viguera Sánchez
Guitarra y Medios electrónicos

Israel M
Electrónica y sonorización

Antonio Domínguez
Visuales / Live Cinema

Benito González
Danza

Agradecimientos:

Dra. Margarita Muñoz Rubio, Mtro. Juan Carlos Laguna Millán, Prof. Alfredo Rovelo García, Jorge Moreno, Israel Martínez, Antonio Domínguez, Benito González, Arturo Parra, Rodrigo Sigal, Rogelio Sosa, Juan Pablo Villa, Héctor Flores, Derek Bailey, Dimos Goudaroulis, Ricardo Castillo y Carmina Escobar.

De igual forma a Itzel Rodríguez, Muna Makhlof, Ingrid y Jenny Beaujean, Ingrid Bernhardt, Sandra Cuevas, Emilia Badaracco, Luz Varela, Dora Juárez, Remi Álvarez, Manrico Montero, Chris Cogburn, Dyan Pritamo, Gerardo Alejos, Generación Espontánea y Germán Bringas.

A mis padres, hermanos, tíos, abuelos, familia y amigos todos.

Programa

Ko Tha para guitarra como instrumento de percusion

Giacinto Scelsi

En *Ko Tha (Tres danzas de Shiva / 1969)* podemos advertir un uso poco convencional del instrumento, característico en buena parte de las obras de Scelsi. Para esta pieza, la guitarra precisa ser recostada horizontalmente mientras que el ejecutante percute en distintas partes de la caja, los aros y las cuerdas utilizando ambas manos. Su estructura consta de tres partes en las que distintos materiales rítmicos van evolucionando dentro dun contexto sonoro particular. El primer movimiento mantiene un flujo discursivo con bastantes espacios en los cuales se exponen gradualmente diversos recursos timbricos a través de repeticiones motivicas que poco a poco darán fuerza a una textura discontinua en constante asenso. Durante el recital se presentará únicamente el primer movimiento de esta obra, para el cual se sugiere la colaboración con el bailarín Benito González, aludiendo a la temática dancística que propone la obra.

Tenso para guitarra y electrónica

Rogelio Sosa

(Nota del autor)

Tenso (2004) fue compuesta a partir del poema de David Huerta que lleva el mismo nombre. La lectura de este poema me evocó imagenes sonoras tales como cuerdas metálicas en vibración, cobre raspado e hilos oxidados que se agitan. Fue así como en la búsqueda de estas sonoridades, encontré que al utilizar la guitarra como generador de material sonoro podía acercarme al tipo de sonoridades que estaba buscando. Sin embargo, la guitarra no es utilizada como un un instrumento musical (en el sentido de las técnicas tradicionales de interpretación) sino como un campo abierto de exploración y de explotación. Es así como se logran obtener sonidos de gran riqueza y complejidad en la parte electronica e instrumental siempre manteniendose alrededor de la misma morfología.

En el aspecto formal, esta obra parte de un gesto básico cuya estructura consiste en el modelo de acción-reacción. Este tipo de gestualidad, constante en toda la obra, es explorada en distintas capas, escalas y parámetros.

El poema de David Huerta es el siguiente:

Nadie. Ni nombres.

Un tenso aroma de cobre, sí. También

Filos de harapos.

Allá, hilachas

De éxtasis y desesperación.

Electric Counterpoint para guitarra y cinta

Steve Reich

(Nota del autor)

Electric Counterpoint for guitar and tape fue una obra comisionada por la Brooklyn Academy of Music's Next Wave Festival para el guitarrista Pat Metheny. Fue compuesta durante el verano de 1987. Su duración es de 15 minutos aproximadamente y es la tercera de la serie de piezas nombradas también *Counterpoints (Vermont Counterpoint, New Yoirk Counterpoint Cello Counterpoint)*, diseñadas para ser tocadas por un solista en interacción con una cinta pregrabada por el mismo. En *Electric*

Counterpoint el solista graba previamente 10 partes para guitarra y 2 para bajos eléctricos y ejecuta una guitarra mas en vivo.

Esta obra esta estructurada en tres movimientos: fast, slow, fast, que se tocan sin pausa uno tras otro. El primer movimiento, luego de una sección de introducción caracterizada por un pulso constante en donde la armonía permanece estática, desarrolla motivos derivados de músicas de viento de la región central de Africa. El tema se construye como un canon de 8 voces que responden al movimiento del bajo y la guitarra que se ejecuta en vivo. El segundo movimiento reduce el tempo a la mitad, la tonalidad cambia y se introduce un nuevo tema, el cual se construye con un canon de 9 guitarras. Nuevamente el bajo y la guitarra principal responden a determinados gestos melódicos que propician el contrapunto.

El tercer movimiento retorna al tiempo y la tonalidad inicial, introduciendo un nuevo patrón melódico mediante un compás ternario. Después de construir un canon a cuatro guitarras dos guitarras bajo se introducen súbitamente para tensar mucho más la métrica ternaria. El solista entonces introduce una nueva serie de acordes rasgueados que van construyendo un canon de tres guitarras. Cuando éste se completa, el solista regresa a los patrones melódicos que resultan del contrapunto general; súbitamente los bajos comienzan a cambiar tanto clave como metro, fluctuando entre E menor y C menor sobre métricas de 3/2 con 12/8 para escuchar primero 3 grupos de 4 octavos y después 4 grupos de tres octavos. En este movimiento compás de 3/2 y 12/8 en función de generar una compleja red de contrapuntos que oscilan entre E menor y C menor acelerándose hasta concluir en el contundente E menor.

La grabación de la cinta que se utiliza para este programa fue realizada íntegramente por el intérprete.

La basilique fantôme para guitarra y cinta

Arturo Parra / Stéphane Roy

La Basilique fantôme es una creación de Stéphane Roy y de Arturo Parra realizada en 2000, al respecto de esta escribe el autor en las notas que preceden la grabación de la obra:

Un lugar abandonado para siempre, resonando con las antiguas voces que un día lo habitaron. Veo también en las estatuas de oro, el altar y los ornamentos que cambian de forma y toman vida. Todos aquellos que durante siglos murmuraron bajo su cúpula, todos aquellos que recorrieron sus pasillos susurrando interminables plegarias, todos ellos — sus almas — regresan para habitar los muros depiedra. La guitarra se exaspera por no sonar como un órgano que pueda cantar en esta basilica sonora sin temor de ser tomada por una intrusa y de callar las voces olvidadas. Para penetrar este frágil y fugitivo universo, ella se vestirá del sople humano.

Esta obra se caracteriza por el dialogo de correspondencias gestuales entre la cinta (termino estilizado que refiere a la parte electroacústica de la obra) y la guitarra. Valiéndose de diversos efectos timbricos, la guitarra transita a través de un flujo sonoro que advierte diversas instancias texturales y dinámicas. Cabe destacar en esta obra el uso de los nuevos modos de toque que el guitarrista Arturo Parra propone y desarrolla dentro de su particular búsqueda estética. Técnicas que abordan desde distintas perspectivas una serie de ataques no convencionales en la ejecución del instrumento

Ilaciones (2008 - 2009) es una obra que articula un discurso sonoro susceptible de transformarse en cada presentación, de acuerdo con la premisa estructural que propone.

En primer instancia plantea la interacción con una cinta pregrabada que será la base sobre la cual los ejecutantes (un artista sonoro y un guitarrista) desarrollarán un diálogo que dará forma a la versión final de la pieza, siguiendo un esbozo gráfico susceptible de interpretarse libremente bajo distintos parámetros texturales y timbricos.

El desarrollo estructural de esta obra se vale de la improvisación por parte de ambos intérpretes para elaborar una forma sugerida a través de dicho esbozo.

El uso de procesos electrónicos en tiempo real a través de distintas fuentes de interacción (software y hardware específico, procesadores de efecto -delays, loopers, entre otros-) será un recurso característico en el flujo sonoro de esta pieza cuya duración es de 15.43 min.

PARTITURAS

150

rallent.

1=138

ancora un poco cedendo

1=126

150

ancora ritolendo al

1=104

170

Sostenuto (♩=96)

più sostenuto (♩=66)

180

190

200

210

220

6

L'esecutore terrà la chitarra appoggiata in piano sulle ginocchia, in maniera di poter agevolmente alternare lo strappo delle corde alla percussione sulla cassa; provvederà ad effettuare la divisione fra le due mani indipendentemente dalla scrittura, la quale segue il criterio seguente:

Il rigo superiore si riferisce all'esecuzione sulle corde, che suonano sempre vuote, normalmente accordate, ma notate all'♮ reale:



corde naturalmente pizzicate o strappate.

strappando su tutte le corde comprese nella griffa

id., ponendo in evidenza la nota rombante (con ausilio virtuale dell'altra mano.)

corde pizzicate con l'unghia.

pizzicare la corda e lasciar vibrare contro l'unghia appoggiata

corde pizzicate (con l'unghia) fra il ponticello e la cordiera. L' altezza della nota scritta si riferisce alla corda impiegata.

battendo sulle corde a mano distesa.

(rimbalzando) (marcando)

Il rigo inferiore si riferisce alla percussione sulla cassa, che può avvenire:

a) battendo con dito, o con dita alternate, o con dita unite della mano distesa

b) battendo con le nocche delle dita

c) battendo con l'unghia

d) picchiando col dito sulla cordiera

(rimbalzando) (marcando)

TENSO

para guitarra amplificada y cinta

Rogelio Sosa

Duración total: 10:20

Score for measures 1-100. The score is written for an amplified guitar and a tape. It begins with a tempo of $e=60$. The guitar part starts with a **scratch-pua** (picking) technique, marked **norm** and **(pontX)**. The tape part includes various techniques: **perc** (percussion) on the bridge, **arco** (arco) on the upper and lower bridge plates, and **accid. fig.** (accelerated figure). Dynamics range from **pp** to **fff**. The score is divided into two systems, with the first system ending at measure 100.

1

Score for measures 101-156. This section continues the piece with more complex techniques. The guitar part features **slap** and **tapping** techniques, marked **norm** and **(pontX)**. The tape part includes **tamb** (tambourine) and **perc** (percussion) on the bridge. Dynamics range from **mf** to **fff**. The score is divided into two systems, with the second system ending at measure 156.

2

scratch-pua
m.d. *from longitudinal to max rápido posible*
simile...
ff *mp*
**) "slap - armónicos"*
m.s. **) Tocar libremente*
**) Golpes secos con la filange del dedo índice en el nodo indicado para producir armónicos naturales.*
**) Siempre l.v.*
p

3:52 3:56 4:00 4:04 4:08 4:12 4:16

4:20 4:24 4:28 4:32

4:36 4:42 5 4:48 4:52

(sobre la boca) (point)

pua - slide
f *fff*

4:56 5:00 5:04 5:08 5:12

pua - slide
ord
fff *fff*

m.d. *tapping* *x6*
p

5:12 5:16 5:20 5:24 5:28

x4 *x2*
fff *p* *fff posible* *p* *fff*

5:32 5:36 5:40 5:44

7

6:44 6:48 6:52 6:56 7:00 7:04 7:08

7:12

7:16

7:20

7:24

7:28 7:32 7:36 7:40 7:44

7:48 7:52 7:56 8:00 8:04 8:08 8:11

8:12 8:16 8:19 8:20

9

8:24 8:27 8:28 8:32 8:35 8:36

8:40 8:44 8:48 8:51 8:52

8:56 9:00 9:04 9:08

10

9:12 9:16 9:18 9:20 9:24 9:28.29

9:32 9:36 9:40 9:44

*) fluctuación irregular lo mas agudo posible
tutta la forza!!!

9:48 9:52 9:56 10:00 10:04 10:08 10:12 10:16

*) ampliar gradualmente la distancia del movimiento longitudinal del slide

ELECTRIC COUNTERPOINT

Steve Reich

Tempo: $\text{♩} = 192$

Live Guitar

Guitar 1

Guitar 2

Guitar 3

Guitar 4

Guitar 5

Guitar 6

Guitar 7

Guitar 8

Guitar 9

Guitar 10

Bass Guitars 1+2

Live

Or. 1

Or. 2

Or. 3

Or. 4

Or. 5

Or. 6

Or. 7

Or. 8

Or. 9

Or. 10

B. Or. 1+2

© Copyright 1987 by Hudson Music, Inc., a Boosey and Hawkes company. International copyright secured.

SRB 70

4

Live

Or. 1

Or. 2

Or. 3

Or. 4

Or. 5

Or. 6

Or. 7

Or. 8

Or. 9

Or. 10

B. Or. 1+2

Live

Or. 1

Or. 2

Or. 3

Or. 4

Or. 5

Or. 6

Or. 7

Or. 8

Or. 9

Or. 10

B. Or. 1+2

SRB 70

5

Live

Or. 1

Or. 2

Or. 3

Or. 4

Or. 5

Or. 6

Or. 7

Or. 8

Or. 9

Or. 10

B. Or. 1+2

Live

Or. 1

Or. 2

Or. 3

Or. 4

Or. 5

Or. 6

Or. 7

Or. 8

Or. 9

Or. 10

B. Or. 1+2

SRB 70

6

Live

Or. 1

Or. 2

Or. 3

Or. 4

Or. 5

Or. 6

Or. 7

Or. 8

Or. 9

Or. 10

B. Or. 1+2

Live

Or. 1

Or. 2

Or. 3

Or. 4

Or. 5

Or. 6

Or. 7

Or. 8

Or. 9

Or. 10

B. Or. 1+2

SRB 70

55

Live

Or. 1

Or. 2

Or. 3

Or. 4

Or. 5

Or. 6

Or. 7

Or. 8

Or. 9

Or. 10

B. Or. 1+2

62

Live

Or. 1

Or. 2

Or. 3

Or. 4

Or. 5

Or. 6

Or. 7

Or. 8

Or. 9

Or. 10

B. Or. 1+2

SRB 70

73

Live

Or. 1

Or. 2

Or. 3

Or. 4

Or. 5

Or. 6

Or. 7

Or. 8

Or. 9

Or. 10

B. Or. 1+2

80

Live

Or. 1

Or. 2

Or. 3

Or. 4

Or. 5

Or. 6

Or. 7

Or. 8

Or. 9

Or. 10

B. Or. 1+2

SRB 70

85

Live

Or. 1

Or. 2

Or. 3

Or. 4

Or. 5

Or. 6

Or. 7

Or. 8

Or. 9

Or. 10

B. Or. 1+2

92

Live

Or. 1

Or. 2

Or. 3

Or. 4

Or. 5

Or. 6

Or. 7

Or. 8

Or. 9

Or. 10

B. Or. 1+2

SRB 70

97

Live

Or. 1

Or. 2

Or. 3

Or. 4

Or. 5

Or. 6

Or. 7

Or. 8

Or. 9

Or. 10

B. Or. 1+2

104

Live

Or. 1

Or. 2

Or. 3

Or. 4

Or. 5

Or. 6

Or. 7

Or. 8

Or. 9

Or. 10

B. Or. 1+2

SRB 70

107

Live

Or. 1

Or. 2

Or. 3

Or. 4

Or. 5

Or. 6

Or. 7

Or. 8

Or. 9

Or. 10

B. Or. 1+2

114

Live

Or. 1

Or. 2

Or. 3

Or. 4

Or. 5

Or. 6

Or. 7

Or. 8

Or. 9

Or. 10

B. Or. 1+2

SRB 70

111

Live

Or. 1

Or. 2

Or. 3

Or. 4

Or. 5

Or. 6

Or. 7

Or. 8

Or. 9

Or. 10

B. Or. 142

112

113

Live

Or. 1

Or. 2

Or. 3

Or. 4

Or. 5

Or. 6

Or. 7

Or. 8

Or. 9

Or. 10

B. Or. 142

114

115

Live

Or. 1

Or. 2

Or. 3

Or. 4

Or. 5

Or. 6

Or. 7

Or. 8

Or. 9

Or. 10

B. Or. 142

fada

mf

116

Live

Or. 1

Or. 2

Or. 3

Or. 4

Or. 5

Or. 6

Or. 7

Or. 8

Or. 9

Or. 10

B. Or. 142

117

118

Live

Or. 1

Or. 2

Or. 3

Or. 4

Or. 5

Or. 6

Or. 7

Or. 8

Or. 9

Or. 10

B. Or. 142

fada

mf

118

119

Live

Or. 1

Or. 2

Or. 3

Or. 4

Or. 5

Or. 6

Or. 7

Or. 8

Or. 9

Or. 10

B. Or. 142

120

121

Live

Or. 1

Or. 2

Or. 3

Or. 4

Or. 5

Or. 6

Or. 7

Or. 8

Or. 9

Or. 10

B. Or. 142

fada

p

122

123

Live

Or. 1

Or. 2

Or. 3

Or. 4

Or. 5

Or. 6

Or. 7

Or. 8

Or. 9

Or. 10

B. Or. 142

167 **23**

Live

Or. 1

Or. 2

Or. 3

Or. 4

Or. 5

Or. 6

Or. 7

Or. 8

Or. 9

Or. 10

B. Or. 1+2

174 **24** **25**

Live

forte

mf

Or. 1

Or. 2

Or. 3

Or. 4

Or. 5

Or. 6

Or. 7

Or. 8

Or. 9

Or. 10

B. Or. 1+2

SRB 70

181 **26** **27**

Live

Or. 1

Or. 2

Or. 3

Or. 4

Or. 5

Or. 6

Or. 7

Or. 8

Or. 9

Or. 10

B. Or. 1+2

188 **28** **29**

Live

mf

mf

Or. 1

Or. 2

Or. 3

Or. 4

Or. 5

Or. 6

Or. 7

Or. 8

Or. 9

Or. 10

B. Or. 1+2

SRB 70

195

Live

Or. 1

Or. 2

Or. 3

Or. 4

Or. 5

Or. 6

Or. 7

Or. 8

Or. 9

Or. 10

B. Or. 1+2

202 **30** **31**

Live

mf

mf

Or. 1

Or. 2

Or. 3

Or. 4

Or. 5

Or. 6

Or. 7

Or. 8

Or. 9

Or. 10

B. Or. 1+2

SRB 70

208 **32** **33**

Live

mf

mf

Or. 1

Or. 2

Or. 3

Or. 4

Or. 5

Or. 6

Or. 7

Or. 8

Or. 9

Or. 10

B. Or. 1+2

216

Live

Or. 1

Or. 2

Or. 3

Or. 4

Or. 5

Or. 6

Or. 7

Or. 8

Or. 9

Or. 10

B. Or. 1+2

SRB 70

223 **35**

Llavo

Qc. 1

Qc. 2

Qc. 3

Qc. 4

Qc. 5

Qc. 6

Qc. 7

Qc. 8

Qc. 9

Qc. 10

B. Qc. 142

forte

out

p

224 **36**

Llavo

Qc. 1

Qc. 2

Qc. 3

Qc. 4

Qc. 5

Qc. 6

Qc. 7

Qc. 8

Qc. 9

Qc. 10

B. Qc. 142

p

forte

out

p

SRB 70

251

Llavo

Qc. 1

Qc. 2

Qc. 3

Qc. 4

Qc. 5

Qc. 6

Qc. 7

Qc. 8

Qc. 9

Qc. 10

B. Qc. 142

f

forte

out

f

forte

252 **39**

Llavo

Qc. 1

Qc. 2

Qc. 3

Qc. 4

Qc. 5

Qc. 6

Qc. 7

Qc. 8

Qc. 9

Qc. 10

B. Qc. 142

out

p

SRB 70

227 **37**

Llavo

Qc. 1

Qc. 2

Qc. 3

Qc. 4

Qc. 5

Qc. 6

Qc. 7

Qc. 8

Qc. 9

Qc. 10

B. Qc. 142

out

p

f

228 **38**

Llavo

Qc. 1

Qc. 2

Qc. 3

Qc. 4

Qc. 5

Qc. 6

Qc. 7

Qc. 8

Qc. 9

Qc. 10

B. Qc. 142

forte

out

p

SRB 70

265 **40**

Llavo

Qc. 1

Qc. 2

Qc. 3

Qc. 4

Qc. 5

Qc. 6

Qc. 7

Qc. 8

Qc. 9

Qc. 10

B. Qc. 142

forte

out

f

forte

out

p

272

Llavo

Qc. 1

Qc. 2

Qc. 3

Qc. 4

Qc. 5

Qc. 6

Qc. 7

Qc. 8

Qc. 9

Qc. 10

B. Qc. 142

forte

out

f

forte

out

SRB 70

279 [41]

Live

Or. 1

Or. 2

Or. 3

Or. 4

Or. 5

Or. 6

Or. 7

Or. 8

Or. 9

Or. 10

B. Or. 1+2

Bas 1 only

289 [42]

Live

Or. 1

Or. 2

Or. 3

Or. 4

Or. 5

Or. 6

Or. 7

Or. 8

Or. 9

Or. 10

B. Or. 1+2

SRB 70

293 [43]

Live

Or. 1

Or. 2

Or. 3

Or. 4

Or. 5

Or. 6

Or. 7

Or. 8

Or. 9

Or. 10

B. Or. 1+2

fade

300 [43]

Live

Or. 1

Or. 2

Or. 3

Or. 4

Or. 5

Or. 6

Or. 7

Or. 8

Or. 9

Or. 10

B. Or. 1+2

SRB 70

[44]

Live

Or. 1

Or. 2

Or. 3

Or. 4

Or. 5

Or. 6

Or. 7

Or. 8

Or. 9

Or. 10

B. Or. 1+2

fade

312 [45]

Live

Or. 1

Or. 2

Or. 3

Or. 4

Or. 5

Or. 6

Or. 7

Or. 8

Or. 9

Or. 10

B. Or. 1+2

311 [45]

Live

Or. 1

Or. 2

Or. 3

Or. 4

Or. 5

Or. 6

Or. 7

Or. 8

Or. 9

Or. 10

B. Or. 1+2

fade

324 [46]

Live

Or. 1

Or. 2

Or. 3

Or. 4

Or. 5

Or. 6

Or. 7

Or. 8

Or. 9

Or. 10

B. Or. 1+2

Attaca II

II

47 $\downarrow = 96$

Live Guitar

Guitar 1 *mp*

Guitar 2 *mp*

Guitar 3 *mp*

Guitar 4

Guitar 5

Guitar 6

Guitar 7

Guitar 8

Guitar 9

Guitar 10

Guitar 11

Guitar 12

Bass Guitars 1+2

SRB 70

48 *mf*

Live

Gt. 1

Gt. 2

Gt. 3

Gt. 4

Gt. 5

Gt. 6

Gt. 7

Gt. 8

Gt. 9

Gt. 10

Gt. 11

Gt. 12

B. Gt. 1+2

SRB 70

49 *fade* *out*

Live

Gt. 1

Gt. 2

Gt. 3

Gt. 4 *p*

Gt. 5

Gt. 6

Gt. 7

Gt. 8

Gt. 9

Gt. 10

Gt. 11

Gt. 12

B. Gt. 1+2

SRB 70

50 *mf* 51 *fade*

Live

Gt. 1

Gt. 2

Gt. 3

Gt. 4 *mp*

Gt. 5

Gt. 6 *p*

Gt. 7

Gt. 8

Gt. 9

Gt. 10

Gt. 11

Gt. 12

B. Gt. 1+2

SRB 70

Live

52

17

out

f

t. 1

t. 2

t. 3

t. 4

t. 5

t. 6

t. 7

t. 8

t. 9

t. 10

t. 11

t. 12

B. Gt. 1+2

SRB 70

Live

21

Gt. 1

Gt. 2

Gt. 3

Gt. 4

Gt. 5

Gt. 6

Gt. 7

Gt. 8

Gt. 9

Gt. 10

Gt. 11

Gt. 12

B. Gt. 1+2

SRB 70

Live

53

25

fade

out

mp

Gt. 1

Gt. 2

Gt. 3

Gt. 4

Gt. 5

Gt. 6

Gt. 7

Gt. 8

Gt. 9

Gt. 10

Gt. 11

Gt. 12

B. Gt. 1+2

SRB 70

54

Live

55

29

fade

Gt. 1

Gt. 2

Gt. 3

Gt. 4

Gt. 5

Gt. 6

Gt. 7

Gt. 8

Gt. 9

Gt. 10

Gt. 11

Gt. 12

B. Gt. 1+2

SRB 70

56

Live ³³ *out* *mf*

Gt. 1

Gt. 2

Gt. 3

Gt. 4

Gt. 5

Gt. 6

Gt. 7 *mp*

Gt. 8

Gt. 9

Gt. 10

Gt. 11

Gt. 12

B. Gt. 1+2

57

58

Live ³⁷ *fade* *out*

Gt. 1

Gt. 2

Gt. 3

Gt. 4

Gt. 5

Gt. 6

Gt. 7

Gt. 8 *p* *mp*

Gt. 9

Gt. 10

Gt. 11

Gt. 12

B. Gt. 1+2

59

Live ⁴¹ *f*

Gt. 1

Gt. 2

Gt. 3

Gt. 4

Gt. 5

Gt. 6

Gt. 7

Gt. 8

Gt. 9

Gt. 10

Gt. 11

Gt. 12

B. Gt. 1+2

Live ⁴⁵ *fade* *out*

Gt. 1

Gt. 2

Gt. 3

Gt. 4

Gt. 5

Gt. 6

Gt. 7

Gt. 8

Gt. 9 *p*

Gt. 10

Gt. 11

Gt. 12

B. Gt. 1+2

Live

60 61

49

p *mf*

Gt. 1

Gt. 2

Gt. 3

Gt. 4

Gt. 5

Gt. 6

Gt. 7

Gt. 8

Gt. 9

Gt. 10

Gt. 11

Gt. 12

B. Gt. 1+2

mp *p*

SRB 70

Live

53

Gt. 1

Gt. 2

Gt. 3

Gt. 4

Gt. 5

Gt. 6

Gt. 7

Gt. 8

Gt. 9

Gt. 10

Gt. 11

Gt. 12

B. Gt. 1+2

f *f* *f* *p*

SRB 70

Live

56

Gt. 1

Gt. 2

Gt. 3

Gt. 4

Gt. 5

Gt. 6

Gt. 7

Gt. 8

Gt. 9

Gt. 10

Gt. 11

Gt. 12

B. Gt. 1+2

f *fade* *fade* *fade* *fade*

SRB 70

Live

59

62

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

B. Gt. 1+2

out *p* *out* *p* *out* *p* *out* *p*

SRB 70

65

Live 74

fade

out p

66

77

out p

f

f

f

p

f

f

f

SRB 70

67

49

80

mf

83

f

f

f

p

f

f

f

SRB 70

Live

86

Gt. 1

Gt. 2

Gt. 3

Gt. 4

Gt. 5

Gt. 6

Gt. 7

Gt. 8

Gt. 9

Gt. 10

Gt. 11

Gt. 12

B. Gt. 1+2

f

fade

SRB 70

89

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

t. 1+2

out p

out p

out p

out

p

SRB 70

Live

92

Gt. 1

Gt. 2

Gt. 3

Gt. 4

Gt. 5

Gt. 6

Gt. 7

Gt. 8

Gt. 9

Gt. 10

Gt. 11

Gt. 12

B. Gt. 1+2

f

f

f

f

SRB 70

95

Live

fade

out

Gt. 1

Gt. 2

Gt. 3

Gt. 4

Gt. 5

Gt. 6

Gt. 7

Gt. 8

Gt. 9

Gt. 10

Gt. 11

Gt. 12

B. Gt. 1+2

fade

SRB 70

Live

98

Gt. 1

Gt. 2

Gt. 3

Gt. 4

Gt. 5

Gt. 6

Gt. 7

Gt. 8

Gt. 9

Gt. 10

Gt. 11

Gt. 12

B. Gt. 1+2

fade

fade

fade

out

ve

100

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

Gt. 1+2

p

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

out

out

out

out

Attaca III

Live Guitar $\text{♩} = 192$

Guitar 1

Guitar 2

Guitar 3

Guitar 4

Guitar 5

Guitar 6

Guitar 7

Bass Guitar 1

Bass Guitar 2

Live

Gt. 1

Gt. 2

Gt. 3

Gt. 4

Gt. 5

Gt. 6

Gt. 7

B. Gt. 1

B. Gt. 2

Live

Gt. 1

Gt. 2

Gt. 3

Gt. 4

Gt. 5

Gt. 6

Gt. 7

B. Gt. 1

B. Gt. 2

Live

Gt. 1

Gt. 2

Gt. 3

Gt. 4

Gt. 5

Gt. 6

Gt. 7

B. Gt. 1

B. Gt. 2

Live

Gt. 1

Gt. 2

Gt. 3

Gt. 4

Gt. 5

Gt. 6

Gt. 7

B. Gt. 1

B. Gt. 2

Live

Gt. 1

Gt. 2

Gt. 3

Gt. 4

Gt. 5

Gt. 6

Gt. 7

B. Gt. 1

B. Gt. 2

Live

Gt. 1

Gt. 2

Gt. 3

Gt. 4

Gt. 5

Gt. 6

Gt. 7

B. Gt. 1

B. Gt. 2

Live

Gt. 1

Gt. 2

Gt. 3

Gt. 4

Gt. 5

Gt. 6

Gt. 7

B. Gt. 1

B. Gt. 2

61

41 **80**

Live

Or. 1

Or. 2

Or. 3

Or. 4

Or. 5

Or. 6

Or. 7

B. Or. 1

B. Or. 2

SRB 70

62

49 **82** **83**

Live

Or. 1

Or. 2

Or. 3

Or. 4

Or. 5

Or. 6

Or. 7

B. Or. 1

B. Or. 2

SRB 70

63

57 **85** **86** **87**

Live

Or. 1

Or. 2

Or. 3

Or. 4

Or. 5

Or. 6

Or. 7

B. Or. 1

B. Or. 2

SRB 70

64

65 **88**

Live

Or. 1

Or. 2

Or. 3

Or. 4

Or. 5

Or. 6

Or. 7

B. Or. 1

B. Or. 2

SRB 70

73 89 65

Score for measures 73-89, page 65. The score includes parts for Live, Orchestral 1-7, and Bass 1-2. Measure 89 is marked with a box. The bottom of the page contains the text "SRB 70".

66 91 85 92

Score for measures 81-92, page 66. The score includes parts for Live, Orchestral 1-7, and Bass 1-2. Measures 91 and 92 are marked with boxes. The bottom of the page contains the text "SRB 70".

67 93 94

Score for measures 89-94, page 67. The score includes parts for Live, Orchestral 1-7, and Bass 1-2. Measures 93 and 94 are marked with boxes. The bottom of the page contains the text "SRB 70".

68 95 96 97 98

Score for measures 91-98, page 68. The score includes parts for Live, Orchestral 1-7, and Bass 1-2. Measures 95, 96, 97, and 98 are marked with boxes. The bottom of the page contains the text "SRB 70".

69

105 [99] [100]

Live
Or. 1
Or. 2
Or. 3
Or. 4
Or. 5
Or. 6
Or. 7
B. Or. 1
B. Or. 2

109 [101] [102]

Live
Or. 1
Or. 2
Or. 3
Or. 4
Or. 5
Or. 6
Or. 7
B. Or. 1
B. Or. 2

SRB 70

70

113 [103] [104]

Live
Or. 1
Or. 2
Or. 3
Or. 4
Or. 5
Or. 6
Or. 7
B. Or. 1
B. Or. 2

118 [105] [106]

Live
Or. 1
Or. 2
Or. 3
Or. 4
Or. 5
Or. 6
Or. 7
B. Or. 1
B. Or. 2

SRB 70

71

123 [107] [108]

Live
Or. 1
Or. 2
Or. 3
Or. 4
Or. 5
Or. 6
Or. 7
B. Or. 1
B. Or. 2

128 [109] [110]

Live
Or. 1
Or. 2
Or. 3
Or. 4
Or. 5
Or. 6
Or. 7
B. Or. 1
B. Or. 2

SRB 70

72

133 [111]

Live
Or. 1
Or. 2
Or. 3
Or. 4
Or. 5
Or. 6
Or. 7
B. Or. 1
B. Or. 2

138

Live
Or. 1
Or. 2
Or. 3
Or. 4
Or. 5
Or. 6
Or. 7
B. Or. 1
B. Or. 2

SRB 70

(La basilique fantôme)

Handwritten musical score for the first section of "La basilique fantôme". The score is for a single melodic line on a treble clef staff. It features four groups of sixteenth-note patterns, each marked "1/3 volta". The dynamics progress from *Crescendo più* to *rinforzando* and finally *ff sempre*. The tempo is marked *marcato* and *vibento*. Performance instructions include "Glissando alla Porta" with a glissando symbol, "tutta la forza", and "Prestitissimo" with a double fermata symbol. A tempo marking of $\text{♩} = 200$ is present. Below the score are two channels of a waveform plot, and a time axis at the bottom ranging from 1:16 to 1:50.

(La basilique fantôme)

Handwritten musical score for the second section of "La basilique fantôme". The score is for a single melodic line on a treble clef staff. It begins with four groups of sixteenth-note patterns marked "1/3 volta", "1/2 volta", "1/2 volta", and "1/2 volta". The dynamics include *mp* and *al niente*. Performance instructions include "resque il più presto possibile", "scudo", "tombare", "continuo alla Porta", and "fremolo (a.m.c.)". A tempo marking of $\text{♩} = 66$ is present. Below the score are two channels of a waveform plot, and a time axis at the bottom ranging from 1:52 to 2:26.

(La basilique fantôme)

Soprano e voce

P lontano *mp*

Chitarra

P *mp*

Poco a poco crescendo

2:28 2:30 2:32 2:34 2:36 2:38 2:40 2:42 2:44 2:46 2:48 2:50 2:52 2:54 2:56 2:58 3:00 3:02

5

(La basilique fantôme)

Soprano e voce

mf *più* *1.2 volta*

Chitarra

mf *più* *mf*

3:04 3:06 3:08 3:10 3:12 3:14 3:16 3:18 3:20

(La basilique fantôme)

f *espressivo* *al niente* *mf* *mf* *f*

f *al niente* *mf* *f*

3:37 3:38 3:40 3:42 3:44 3:46 3:48 3:50 3:52 3:54 3:56 3:58 4:00 4:02 4:04 4:06 4:08

7

Detailed description: This page contains a musical score for a piece titled '(La basilique fantôme)'. It features two staves: Violin (Vcl) and Guitar (Chitarra). The Violin part starts with a dynamic of *f* and *espressivo*, moving through *al niente*, *mf*, and *f*. The Guitar part starts with *f* and *al niente*, moving to *mf* and *f*. Below the score are two audio waveforms. The first waveform shows a sharp initial peak followed by a sustained, fluctuating amplitude. The second waveform shows a similar pattern but with a more pronounced initial peak. A time axis at the bottom ranges from 3:37 to 4:08 in 2-second increments.

(La basilique fantôme)

mp *P* *al niente* *al niente* *mf* *ff*

mp *P* *al niente* *mf* *ff*

4:10 4:12 4:14 4:16 4:18 4:20 4:22 4:24 4:26 4:28 4:30 4:32 4:34 4:36 4:38 4:40

8

Detailed description: This page continues the musical score for '(La basilique fantôme)'. It features Violin (Vcl) and Guitar (Chitarra) parts. The Violin part starts with *mp* and *P*, moving through *al niente* and *mf* to *ff*. The Guitar part starts with *mp* and *P*, moving through *al niente* and *mf* to *ff*. Below the score are two audio waveforms. The first waveform shows a steady amplitude that increases towards the end. The second waveform shows a similar trend but with a more significant increase in amplitude at the end. A time axis at the bottom ranges from 4:10 to 4:40 in 2-second increments.

(La basilique fantôme)

al niente

chitarra

al niente

Musical notation for strings and chitarra. The strings part is in a high register with a tremolo effect. The chitarra part is in a lower register with a tremolo effect. Both parts are marked 'al niente'.

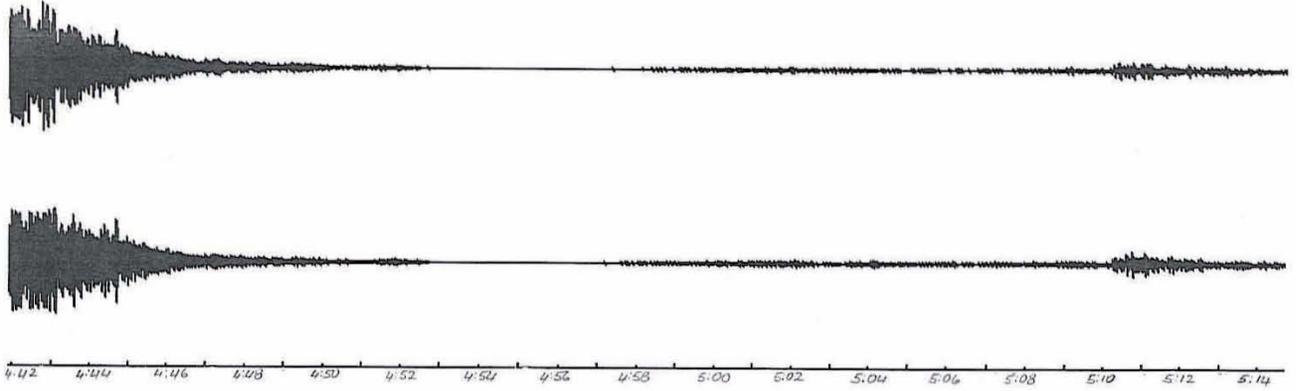
ppp

mp

sempre

ritardando la corda ③

Musical notation for piano. The piece starts with a *ppp* dynamic and a *ritardando* marking. The dynamic then moves to *mp*. There are markings for *sempre* and *ritardando la corda ③*.



9

(La basilique fantôme)

f

f

P

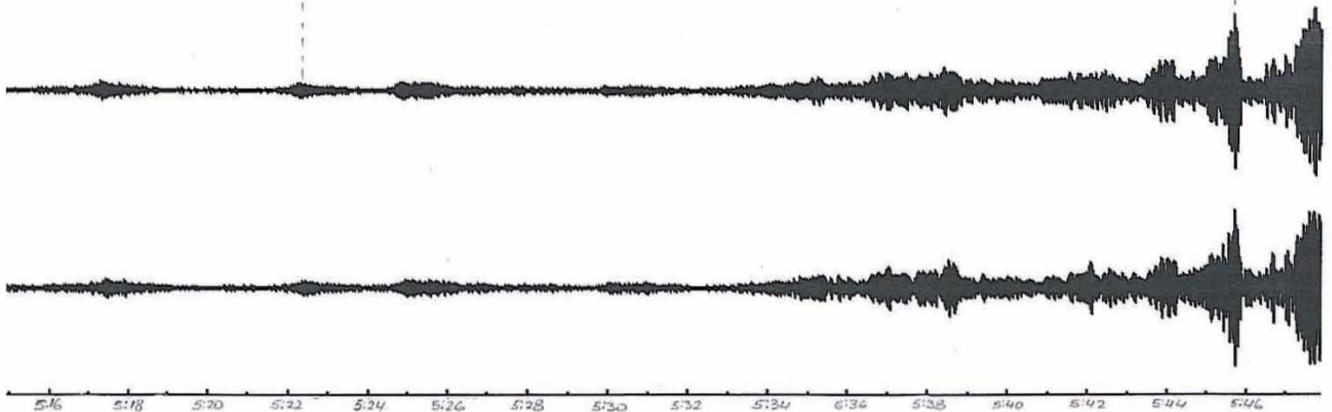
mp

P

poco a poco crescendo

ff

Musical notation for piano. The piece starts with a *f* dynamic and a *f* marking. The dynamic then moves to *P* and *mp*. There is a *P* marking and a *poco a poco crescendo* marking. The piece ends with a *ff* marking.



10

(La basilique fantôme)

girare poco a poco il pollice di: la mano sinistra -> apoco il suono - - - normale

mf più mf

5:48 5:50 5:52 5:54 5:56 5:58 6:00 6:02 6:04 6:06 6:08 6:10 6:12 6:14 6:16 6:18 6:20

11

(La basilique fantôme)

oee

chitarra

(♩.168) stridulo sempre

animando

mf mp crescendo f

gliss.

TS TS 0 TS

sempre

a rasqueo

SHZ

6:22 6:24 6:26 6:28 6:30 6:32 6:34 6:36 6:38 6:40 6:42 6:44 6:46 6:48 6:50 6:52 6:54

12

(La basilique fantôme)

mf crescendo

chitarra

Basso

1/4 volta 1/3 volta 1/2 volta 1/2 volta 1/2 volta 1/2 volta 1/2 volta

f più f mf f mf

Tombora

namole

fzz

P

fzz

mf

crescendo

f

Contino

7/12

porta

1/3 volta

mercato

robusto

resqueo

8:02 8:04 8:06 8:08 8:10 8:12 8:14 8:16 8:18 8:20 8:22 8:24 8:26 8:28 8:30 8:32

15

(La basilique fantôme)

mf

1/4 volta 1/4 volta 1/3 volta 1/2 volta 1/2 volta

TS TS

mf

mf

mf

f

chitarra

mpo voce

8:34 8:36 8:38 8:40 8:42 8:44 8:46 8:48 8:50 8:52 8:54 8:56 8:58 9:00 9:02 9:04 9:06

16

(La basilique fantôme)

musical score for voice and guitar with two audio waveforms below.

voice

chitarra

1.2 volta 1.2 volta

1.2 volta 1.4 volta 1.4 volta

violentissimo

Tempo

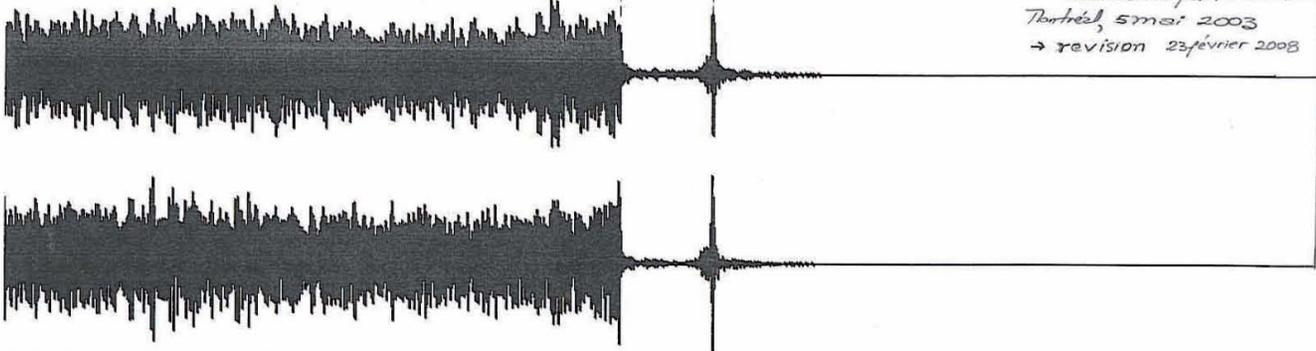
continuo a la Parra

PPP sempre

PPPPP

fine

manuscrito per Arturo Parra
Montreal, 5 mai 2003
→ revision 23 février 2008



9:08 9:10 9:12 9:14 9:16 9:18 9:20 9:22 9:24 9:26 9:28 9:30 9:32 9:34 9:36 9:38 9:40 9:42 9:44 9:46 9:48 9:50 9:51

Ilaciones para guitarra y cinta

Israel Martínez / Fernando Viguera

Mapa sonoro:

Para una adecuada interpretación de esta pieza, es necesario tener consciencia y conocimiento de un amplio espectro de técnicas de ejecución contemporáneas, sobre todo aquellas vinculadas con la exploración tímbrica del instrumento.

Cada símbolo señalado en los cuadros obedece a un gesto sonoro, dinámica o bien a una textura particular cuya organización y cauce serán determinados por el intérprete bajo la premisa de generar una improvisación que se corresponda con el flujo dinámico de la cinta (grabación). La duración de cada evento sonoro es relativamente proporcional al área que ocupa en el espacio gráfico. Cada símbolo propone materiales sonoros diversos que el intérprete abordará de acuerdo a su imaginario y desarrollo de tímbricas en el instrumento. Es importante considerar las transiciones que conlleva el cambio a cada evento propuesto (se recomienda determinar una resolución previa a la ejecución de la pieza).

Ilaciones es una obra susceptible de abordarse en colaboración con cualquier otro instrumento, siempre y cuando su aporte ofrezca elementos que enriquezcan la paleta sonora y la interacción con el instrumental propuesto.

	continuo sonoro con giro dinámico sutil, el trazo sugiere el movimiento dinámico del gesto		Sonido esférico
	continuo sonoro con giro dinámico agresivo, el trazo sugiere el movimiento dinámico del gesto		Textura coral
	Bloques sonoros aleatorios		Sonido friccionado
	Textura sonora granular		Conitnuo estático
	Textura granular discontinua		

