



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Programa de Maestría y Doctorado en Música
Facultad de Música
Instituto de Ciencias Aplicadas y Tecnología
Instituto de Investigaciones Antropológicas

Quantum:
un recorrido a través del proceso creativo

TESINA

QUE, PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRA EN MÚSICA
(Composición musical)

PRESENTA
Itziar Fadrique Marugán

TUTOR

Dr. Julio Estrada Velasco
Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM; Facultad de Música, UNAM

Ciudad de México, Mayo 2022



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.

Declaro conocer el Código de Ética de la Universidad Nacional Autónoma de México, plasmado en la Legislación Universitaria. Con base en las definiciones de integridad y honestidad ahí especificadas, aseguro mediante mi firma al calce que el presente trabajo es original y enteramente de mi autoría. Todas las citas de obras elaboradas por otros autores, o sus referencias, aparecen aquí debida y adecuadamente señaladas, así como acreditadas mediante las convenciones editoriales correspondientes.

A Julio

y a mis padres, Marisa y Diego

Índice

AGRADECIMIENTOS

I

RESUMEN

II

LISTA DE ILUSTRACIONES

III

Introducción	6
1. El código	10
1.1. Un silencio que aún se escucha	10
1.2. Escritura y creación musical	14
1.3. Coherencia estructural del contenido	16
2. Práctica del oficio	28
2.1. De <i>5 Danzas Isorrítmicas</i> para piano solo, <i>Broma</i>	28
2.1.1. Antecedentes	29
2.1.2. Utilización del recurso	31
2.1.3. Diseño de la pieza	32
2.1.4. Partitura	33
2.2. De <i>Cuarteto Irreverente</i> , Tercer movimiento	35
2.3. De <i>Cinco Preludios para la creación de un Mago</i> , <i>La Picardía</i>	38

3. La fantasía	39
3.1. La fantasía creativa	43
3.2. Registro verbal de la fantasía	45
3.3. Registros gráficos	54
3.3.1. Registro bidimensional	54
3.3.2. Registro tridimensional	55
3.4. Codificación de las imágenes	58
3.5. Partitura	60
4. Naturaleza y ficción	62
4.1. Pulsión creativa	67
4.2. La Farsa	70
4.3. El instrumento como extensión del cuerpo	72
4.4. Farsa, ficción y estructura	73
5. <i>Quantum</i>	76
5.1. Gestos sonoros	76
5.1.1. Gesto “pulsión de muerte”	76
5.1.2. Gesto “pulsión de vida”	78
5.1.3. Gesto “detonante”	79
5.1.4. Gesto “remolino”	80
5.2. Estructura	81

5.2.1. El mapa	83
5.3.Ejecución	86
Conclusiones	90
Bibliografía	93
Apéndice	99

Agradecimientos

A Julius

A Sergio

A mis alumnos

Con particular cariño a Margarita Tapia, por todo, absolutamente todo.

Mi Maguito

Mi familia

Gracias.

RESUMEN

Esta investigación es un estudio introspectivo sobre las distintas etapas por las que ha pasado mi proceso de creación musical. Dado su carácter personal, podría insertarse en el marco de la “Autoetnografía”, perspectiva que se define como “un enfoque de investigación y escritura que busca describir y analizar sistemáticamente la experiencia personal con el fin de comprender la experiencia cultural”.¹ De esta manera, realizaré un relato autobiográfico en el que expondré el proceso que experimenté para la creación de la obra *Quantum*,² para acordeón solo. Por otro lado, trataré algunos temas de índole académico que acompañaron y complementaron, siempre en forma sistematizada, mi el transcurrir de esta experiencia personal.

Así, abordaré el tema de la creación musical a partir del empleo de recursos que se han utilizado a través de la historia de la música occidental y que han consolidado una especie de quehacer musical emparentado con la relación entre la música y el lenguaje hablado, impulsado principalmente mediante la creación de un sistema de escritura musical que, a manera de una gramática, ha generado patrones de relación sonora desde los cuales ha funcionado la creación musical de varios siglos.

Posteriormente trataré la aproximación compositiva de varias obras, las cuales han respondido a distintas técnicas creativas, para concluir con la obra *Quantum* y la

¹ C. Ellys, T. Adams y A. Bochner, “Autoetnografía: un panorama”, en *Astrolabio*, no. 14, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, 2015, 249.

² Sergio Robledo, *El Acordeón Contemporáneo México*, [CD], (CDMX: Cero Records, *Quantum*, 2017).

perspectiva del método de *Exploración del imaginario*.³ Al mismo tiempo, mostraré algunas nociones que encauzaron la creación de esta obra, objeto principal de estudio de esta tesina.

³ Material del Laboratorio de Creación Musical, Julio Estrada.

LISTA DE ILUSTRACIONES

Figura 1: Pies y modos rítmicos.

Figura 2: *Talea*.

Figura 3: *Talea* retrogradada.

Figura 4: Cambios drásticos de tesitura.

Figura 5: Final. *Talea* aumentada en el bajo, la cual respeta, además el color de la misma.

Figura 6: Introducción de Jota Navarra estilizada.

Figura 7: Melodía de *Corazón de qué te quejas* estilizada.

Figura 8: Gesto de ira.

Figura 9: Gesto burlesco.

Figura 10: Fragmento inicial de *La Picardía*, basada en la entonación del contar un chiste.

Figura 11: Dibujo que acompaña a la descripción verbal, mantarraya.

Figura 12: Orquídea.

Figura 13: Ejemplo de registro crono-gráfico.

Figura 14: Evolución continua de la red de puntos.

Figura 15: Toma fotográfica de un punto del registro tridimensional.

Figura 16: Seguimiento gráfico de cuatro puntos en ambos ejes.

Figura 17: Resumen de las 20 trayectorias, fondo.

Figura 18: Resumen de las 20 trayectorias, frente.

Figura 19: Registro de cada trayectoria.

Figura 20: Configuración de las alturas.

Figura 21: Registros con *macrotimbre* (fragmento).

Figura 22: Gráfico bidimensional.

Figura 23: Ejemplo en notación de una posibilidad del gesto “Pulsión de muerte”.

Figura 24: Ejemplo en notación de una posibilidad del gesto “Pulsión de vida”.

Figura 25: Ejemplo del gesto “detonante”.

Figura 26: Ejemplo del gesto “remolino”.

Figura 27: Representación gráfica de los gestos de *Quantum*.

Figura 28: Mapa de la primera sección de *Quantum*.

Figura 29: Mapa de la segunda sección, primera parte.

Figura 30: Mapa de la segunda sección, segunda parte.

Figura 31: Mapa de la tercera parte.

Figura 32: Guía-partitura de *Quantum*.

INTRODUCCIÓN

El proceso de creación musical suele ser un recorrido arduo para el joven que se interna en esta disciplina con un bagaje musical centrado, sobre todo, en las expresiones de épocas pasadas. De esta manera, el aprendizaje comienza generalmente por asimilar un código de escritura gracias al cual, se ha conseguido transmitir a través del tiempo estas manifestaciones arcanas. Sin embargo, al confundirse el dominio de este método de lectura y escritura con el crear, surge la idea de que lo más importante es generar un medio de comunicación que pueda descifrarse y que sea intelegible para el otro. Sin embargo, al profundizar en este campo, surgen preguntas sobre la propia expresividad y la necesidad creativa de sacar la propia voz, más allá de los sistemas y territorios conocidos. Es así que comienza una exploración introspectiva encaminada más a la búsqueda de una expresión propia que a la de una técnica predeterminada.

Así, esta investigación se centra en un recorrido autobiográfico que me llevó a la creación de la obra *Quantum*, para acordeón solo. Así, mostraré mi experiencia a través del crear, con el fin de ilustrar este proceso en un marco académico y sistematizado. De esta forma, el objetivo principal de esta investigación es el autoconocimiento, el comprender de dónde vienen y qué significan las ideas creativas. Por otro lado, también exploro el cómo mostrar este mundo subjetivo al otro, con el fin de que, al volverse objetivo, se manifieste lo que solemos denominar “la propia voz”.

Así, parto de la preocupación sobre la importancia de encontrar un medio óptimo para la comunicación y registro del material musical; ya que, a través de la experiencia que

guía esta investigación, el problema de cómo elaborar una partitura que lograra comunicar mi intención creativa, fue la constante a resolver a lo largo del proceso. Entonces, el uso de la palabra y de la oralidad surgió como una opción para la solución de este conflicto, lo que me llevó a reflexionar sobre este recurso y sus posibilidades de comunicación a nivel musical.

De esta forma, en los primeros capítulos de esta tesina haré un recuento de algunas relaciones entre el habla y la escritura, que me resultaron relevantes para comprender las características estructurales básicas de la forma musical, en tanto a la palabra. Así, recorro algunas fuentes que abordan el tema desde distintas perspectivas históricas, científicas y de análisis musical, tales como: *Fundamentos de la composición musical*, de A. Schönberg, *A history of musical style*, de R. Crocker, *Tratado de la forma musical*, de C. Kühn, *Análisis del estilo musical*, J. LaRue, *La música medieval*, de J. Caldwell, *Sobre la creatividad*, de D. Bohm y *De lo espiritual en el arte*, de W. Kandinsky.

A la par, mostraré el proceso de composición de algunas obras mías cuya constitución tiene ciertas correspondencias con el recorrido de la literatura musical mostrado en este sentido; tales como: *Broma*, para piano solo, el tercer movimiento del *Cuarteto Irreverente*, para cuarteto de cuerdas y *La Picardía*, para flauta de pico.

Posteriormente, hablaré de la experiencia que tuve al poner en práctica el método de “Exploración del imaginario”, ideado por el Creador musical y Musicólogo Julio Estrada. Este método propone una forma de investigación sistematizada de la fantasía⁴ o la

⁴ Grado superior de la imaginación; la imaginación en cuanto inventa o produce. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, 23.ªed., [versión 23.3 en línea], <https://dle.rae.es>, [18/09/2021].

imaginación,⁵ que lleva al practicante a percibirse de una forma que muy probablemente no había experimentado. De esta forma, surge la posibilidad de develar un material creativo novedoso, que posteriormente puede derivar en una creación musical personal y genuina, la cual conlleva, en sí misma, al potencial descubrimiento de una parte del propio ser, expresada en forma audible. En este sentido, las fuentes primarias de este trabajo se centrarán en el material eje del “Laboratorio de Creación Musical” y distintos textos publicados por el Doctor Julio Estrada, tales como: *De la Analogía real a la imaginaria*, *Un río de cristales: Fusión Discontinuo-Continuo* y *Libertad creativa e integración cultural*; así como mis propios apuntes en torno a esta experiencia creativa.

Así, a partir de esta vivencia, me vi en la necesidad de explorar algunos terrenos que me ayudaran a comprender la naturaleza de mi propia fantasía y a buscar la forma de convertir ese material en música, de tal manera que me resultara no sólo convincente, sino que también me ayudara a comprender y a mostrar esa parte de mí que identifiqué como “mi propia voz”. Para este fin, me resultó de mucha utilidad *La composición dramática: estructura y cánones* de V. Rivera, *El cuerpo de la obra: ensayos psicoanalíticos sobre el trabajo creador*, de D. Anzieu, *El chiste y su relación con lo inconsciente*, de S. Freud, *Leer la mente: el cerebro y el arte de la ficción*, de J. Volpi, *La Percepción del espectador*, de P. Cardona y *Daydreaming and fantasizing: Thought flow and motivation*, de E. Klinger.

⁵ Facultad que representa las imágenes de las cosas reales o ideales y que construye nuevas ideas, nuevos proyectos, etc. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, 23.ªed., [versión 23.3 en línea], <https://dle.rae.es>, [18/09/2021].

Así mismo, al final de este trabajo se encontrará un apéndice, en el que se encontrarán las partituras de algunas otras obras que hice en el periodo de tiempo correspondiente a esta maestría, las cuales, aunque no se mencionan en esta investigación, acompañaron también el proceso creativo de *Quantum*, objeto principal de estudio de esta tesina.

I

El Código

[...] los malditos atambores⁶ y cornetas⁷ y atabales⁸ dolorosos nunca paraban de sonar. Y desta manera, de noche y de día teníamos el mayor ruido, que no nos oíamos los unos a los otros; y después de preso el Guatémuz, cesaron las voces y todo el ruido [...] ⁹

(Díaz del Castillo, 2015)

1. Un silencio que aún se escucha

La pregunta sobre cómo era la música en el México prehispánico provoca todavía, muchas interrogantes. Ese silencio que quedó cuando “cesaron las voces y todo el ruido” sigue vigente en nuestra escucha. Para las culturas del México prehispánico, el medio de conservación y transmisión natural de la música fue, en muchos casos, la oralidad, método que en algunas tradiciones sigue funcionando hasta nuestros días. En el caso del continente americano, este proceso se vio interrumpido por la intrusión de una cultura ajena que

⁶ Palabra en desuso que se refiere al tambor. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.3 en línea], <<https://dle.rae.es>> [16/09/2021].

⁷ Instrumento musical de viento, semejante al clarín, aunque mayor y de sonidos más graves. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.3 en línea], <<https://dle.rae.es>> [16/09/2021].

⁸ Tambor pequeño o tamboril que suele tocarse en fiestas públicas. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.3 en línea], <<https://dle.rae.es>> [16/09/2021].

⁹ Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* (Adobe PDF, Barcelona: Espasa Círculo de Lectores, 2015), 622.

provocó la posible pérdida de su continuidad. Quedaron instrumentos y algunas pinturas de personajes tocándolos, de las que pueden deducirse algunos usos o circunstancias en que sonaban, pero hasta el momento, no podemos tener una idea precisa de cómo era la configuración sonora que fue canto, o que aparentemente acompañó a la danza, a la poesía o al teatro. La fractura en el proceso de transmisión oral trasciende la pérdida del conocimiento de una cultura musical y se permea con un quebranto más profundo: el de la percepción particular de un mundo propio y su identidad, ya que, como afirma Estrada:

No puede haber algo más doloroso para una sociedad que ser el objeto de una conquista: exterminación o violación de seres y territorios, primero, trastoque de lo arcano por los valores que impone el enemigo: invasión que va de la propiedad terrestre a la residencia de lo íntimo, eso que da plena vivencia al arte.¹⁰

(Estrada, 2011)

Esa ruptura de comunicación sonora entre los habitantes de aquellos tiempos arcanos y nosotros nos quita, además del conocimiento meramente histórico-cultural, la posibilidad de entendernos más profundamente, desde ese recoveco interno del que emana la creación artística. Al nombrar el mundo le conferimos forma y las descripciones que nos han llegado del universo sonoro prehispánico parecen más bien, escalofriantes:

[...] tañían el maldito atambor, que digo otra vez que era el más maldito sonido y más triste que se podía inventar, y sonaba lejos tierras, y tañían otros peores

¹⁰ Julio Estrada, "Libertad creativa e integración cultural", en *Música/Musicología y Colonialismo*, (Montevideo: Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán, 2011), 27.

instrumentos y cosas diabólicas, y tenían grandes lumbres y daban grandísimos gritos e silbos [...] ¹¹

(Díaz del Castillo, 2015)

Desafortunadamente, la falta de un registro de esta música o de otras descripciones que nos proporcionen una visión distinta, anulan, hasta la fecha, la posibilidad de hacernos una impresión propia de una parte de nuestra identidad musical. Este silencio que provoca la pérdida de un bien cultural, ha provocado en el ser humano la necesidad de conservar registros del conocimiento o de las vivencias propias con el fin de quizás, trascender su tiempo. Generar un legado o una herencia que pueda perdurar es una señal de que hemos estado vivos y ese compartir, comunicar, entender o descubrir el mundo es parte esencial de la génesis de la creación artística. De ahí la necesidad de transcribir un canto, representar un bisonte o construir un templo.

Si bien la nomenclatura misma de la escritura musical es un sistema complejo que ha tardado siglos en perfeccionarse, el vínculo con otro medio de comunicación que describiera de forma asertiva el cosmos musical de las culturas prehispánicas podría haber salvado, a través de representaciones plasmadas en códices o algún otro medio, al menos parte de aquella cultura musical. De ahí mi reflexión sobre la importancia de revalorar la palabra y de tomar en cuenta otros medios para conseguir comunicar el fenómeno sonoro, en términos tales que puedan cumplir finalmente con el propósito de ser justamente eso, un medio de transmisión y conservación de una determinada percepción del mundo expresada a través del sonido.

¹¹ Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* (Adobe PDF, Barcelona: Espasa Círculo de Lectores, 2015), 613.

Si damos por sentado que la mayoría de los seres humanos se sirven más del órgano de la vista que del oído para su supervivencia, se entiende que nos resulte mucho más sencillo comprender el mundo visible que el audible. Puede notarse cómo, en términos de vocabulario, las palabras que tenemos para definir la percepción sonora son muchas menos que las que utilizamos para referirnos a los demás sentidos. De esta realidad deriva la dificultad para preservar músicas creadas por fuera del código de escritura que se ha utilizado en Occidente desde los tiempos del Canto Gregoriano las cuales, como la música prehispánica, han pendido de un hilo que en ocasiones puede resultar muy frágil: la memoria y la oralidad.

La palabra goza de la exactitud de su significado y de la riqueza que puede sumarse a los recursos propios del lenguaje (metáfora, analogía, hipérbole, etc.). Como menciona Estrada, “nombrar la escucha”¹² del fenómeno sonoro desde su realidad, sin onomatopeyas o palabras derivadas del código musical, pueda resultar en un mejor entendimiento y transmisión de la realidad sonora:

Nombrar el mundo auditivo por fuera de la imitación y del código obliga a un encuentro directo y no simbólico entre los objetos que suenan y nuestra manera de entenderlos; como si se tratara de un primer encuentro auditivo y, en consecuencia, sin explicar cómo se producen o qué equivalencias les

¹² Julio Estrada, *De la analogía real a la imaginaria*, academia.edu, https://www.academia.edu/20297966/DE_LA_ANALOG%C3%8DA_REAL_A_LA_IMAGINARIA_revisi%C3%B3n16 [24/10/2020], 16.

encontrarnos en algún sistema musical o acústico, la prueba consiste en decir con claridad cómo se escuchan los fenómenos que nos rodean.¹³

Sin embargo, la dificultad para describir el universo sonoro en estos términos, ha provocado una preocupación constante para encontrar una forma de representar y transmitir lo más exactamente posible las obras musicales. Esto ha llevado a creadores e intérpretes a especializarse en la lecto-escritura de un sistema basado en la codificación de una partitura que en muchos casos podríamos encontrar semejante a un sistema de estructuración gramatical, lo cual ha dejado de lado otros medios de comunicación o transmisión de la música que también podrían ser eficaces, pero que no se han considerado sino hasta los últimos tiempos, en los que la necesidad creativa y la tecnología han propuesto nuevas herramientas para este fin.

2. Escritura y creación musical

Dada la relevancia y complejidad del código con el que se ha transmitido la creación musical de los últimos siglos, resulta bastante común que como estudiante, la aproximación al mundo de la composición se dé mediante la práctica de la correcta escritura musical. Así, el interés creativo puede surgir a través de las clases de armonía y contrapunto, pues los ejercicios que acostumbran realizarse en estas áreas resultan atractivos para alguien con inclinación creativa. Descifrar enigmas, resolver problemas o encontrar un buen

¹³ Julio Estrada, *De la analogía real a la imaginaria*, academia.edu, https://www.academia.edu/20297966/DE_LA_ANALOG%C3%8DA_REAL_A_LA_IMAGINARIA_revisi%C3%B3n16 [24/10/2020], 17.

contrapunto a un bajo dado son actividades que sumergen al cerebro en la fascinación de resolver incógnitas a través del raciocinio y la creatividad.

Así, el oficio del compositor podría comenzar con la búsqueda de patrones sonoros que ensamblen de manera lógica y coherente en la evolución del tiempo. Como ya mencioné anteriormente, la escritura y la creación musical podrían haberse estructurado a manera de un sistema gramatical, con el fin de crear relaciones sonoras a partir de la conexión con el lenguaje hablado, quizás más concretamente con la poesía. Podemos ver, como menciona Hoppin (2000), cómo las primeras configuraciones rítmicas musicales se derivaron de la métrica usada en la poesía griega (S. XIII) y se remontan a la disposición de los *seis modos rítmicos* (figura 1), una organización de valores métricos construida a partir de los *pies* de la poesía clásica,¹⁴ los cuales son una unidad cuantitativa derivada de los versos grecolatinos, formados por la combinación de sílabas largas y cortas.

Terminología musical	Signos	Terminología común	Signos	Terminología de la métrica
Primer modo	▣ ▢	Longa, breve	— ◡	Tróqueo
Segundo modo	▢ ▣	Breve, longa	◡ —	Yambo
Tercer modo	▣ ▢ ▢	Longa, breve, breve	— ◡ ◡	Dáctilo
Cuarto modo	▢ ▢ ▣	Breve, breve, longa	◡ ◡ —	Anapesto
Quinto modo	▣ ▣ ▣ ▣	Longa, longa, longa, longa, longa	— — — —	Espóndeo
Sexto modo	▢ ▢ ▢ ▢	Breve, breve, breve, breve, breve	◡ ◡ ◡ ◡	Pirríquico

Figura 1: Pies y modos rítmicos.

Siguiendo el desarrollo evolutivo de estas nociones rítmicas, resulta significativo que los *pies* de los modos rítmicos se usaran a manera de células constructivas de unidades

¹⁴ Richard Hoppin y Pilar López, *La música medieval* (Tres Cantos, Madrid, España: Akal, 2000), 238.

musicales más grandes, llamadas *ordines* –plural de *ordo*–¹⁵ que se caracterizan por la repetición de un patrón rítmico modal cuya secuencia solía terminar en silencio, con el fin de redondear lo que podría llamarse una “frase musical de un orden definido y controlado”.¹⁶ De esta manera se forma una primera constitución rítmica de una organización definida. La noción de *frase musical*, conlleva en sí misma una clara relación con el lenguaje hablado y también con el concepto de una estructura básica de la que puede derivarse una obra musical.

Los *ordines* son un ejemplo de unidad mínima sobre la que se puede construir una organización musical completa, es decir, una *forma*. A partir de este recurso derivaron los *Motetes*¹⁷ medievales, conocidos por su complejidad y riqueza; más adelante se verá cómo a partir del análisis del uso de esta herramienta y su configuración en una obra, puede practicarse hasta hoy en día el *oficio* de la composición.

3. Coherencia estructural del contenido

Para escribir una obra musical es necesario que todos los elementos que la conformen –melodía, armonía, ritmo, articulación, dinámica– estén perfectamente integrados con congruencia y unidad. Así, conseguimos constituir dichos componentes e identificar el resultado como *algo* concreto. De esta forma, como lo explica Berry (1987) la

¹⁵ Orden: del latín *ordo*, -*inis*. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.3 en línea], <<https://dle.rae.es>> [16/11/2020].

¹⁶ *Ibid.*, 239.

¹⁷ Pieza vocal polifónica basada en un *tenor* o voz eje, al cual se añaden otras líneas vocales, generalmente de ritmo más rápido, cada una con su propio texto y con notas más rápidas. Richard Freedman, *La música en el Renacimiento* (España: Akal, 2018), 300.

obra musical como unidad se ha construido principalmente a través de un orden de tipo sintáctico, en el que tonalidad, melodía, armonía, textura y ritmo se han integrado mediante procesos y parámetros estructurales en una correspondencia de tensión-resolución, cuyo fin es producir relaciones función-expresión y que a través de la coherencia generen una forma estética.¹⁸

En este sentido, Arnold Schönberg (1989), afirma que,

el compositor concibe una obra completa como una visión espontánea... [lo que significa que]... es capaz de imaginar una obra en su totalidad; [luego] debe trabajar gradualmente, desde lo más simple hasta lo más complejo.¹⁹

El proceso creativo puede ser experimentado de maneras distintas por cada creador, sin embargo, en algunos casos es común que comience por la necesidad de expresar una “pulsión”²⁰ personal de tal forma que pueda comunicarse al otro generando un significado. La percepción de esta idea o motivación es frecuentemente nebulosa y aunque los detalles particulares resulten bastante difusos, de manera general el creador puede, hasta cierto punto, intuir la *forma*, es decir, una totalidad que en sí misma represente “un microcosmos del mundo, [y al mismo tiempo] el mundo infinito a través de ese microcosmos finito”.²¹

¹⁸ Wallace Berry, *Structural functions in music* (New York: Dover, 1987), 1-5.

¹⁹ Arnold Schönberg y A. Santos, *Fundamentos de la composición musical* (Madrid, España: Real Musical, 1989), 12.

²⁰ En esta investigación se utilizará el término “pulsión” desde el punto de vista psicoanalítico, en el que se define, en términos de Freud, como “una representación psíquica de estímulos que surgen del límite entre lo anímico y lo somático”; es decir, que se compone de elementos que provienen tanto de la experiencia corporal e instintiva, como de la psique de cada individuo. En Juliana Cuartas y Sanín Jiménez. *Retorno a lo inanimado: La pulsión de muerte en la teoría de Sigmund Freud*, (Colombia: Grafías disciplinares de la UCPR, 2009), [28/10/2020], 8.

²¹ Didier Anzieu, *El cuerpo de la obra: ensayos psicoanalíticos sobre el trabajo creador* (México, D.F: Siglo Veintiuno, 1993), 157.

Tal como el pintor aprende a dividir proporcionalmente el lienzo y a encontrar el mejor lugar para situar el punto de fuga, el compositor debe aprender a calcular el tiempo-espacio. Esta habilidad resulta de las más difíciles de conseguir, pues significa ser capaz de proyectar, en cierto sentido, la pieza de principio a fin, y ello con una idea de orden y proporción que puede resultar muy huidiza cuando se trata de llenar un lapso de tiempo con una estructura orgánica y congruente. Desde la Física, David Bohm (2001) sostiene que:

[...] el resultado característico de la acción creativa... [es la] ...percepción de un nuevo orden básico potencialmente significativo... [ya que]... conduce al final a la creación de nuevas estructuras que tienen las cualidades de la armonía y la totalidad, y por ende el sentimiento de belleza.²²

Esta idea surge a partir de la observación de la naturaleza y de descubrir en su funcionamiento dichas estructuras que, a pesar de su complejidad o aparente aleatoriedad, nos muestran como resultado un mundo siempre congruente, en el que a cada acción, corresponde una reacción, y donde el *caos*, como ausencia total de relación u orden, no existe. Incluso en materias tan volátiles y difíciles de aprehender como los gases, existe una conexión de orden entre todos sus componentes, aunque esta sea intrincada o efímera, gracias a la cual podemos distinguir un gas de otro o connotar al menos su existencia. Este asombro que provoca la percepción de la naturaleza ha sido material creativo para un sinnúmero de artistas, sobre todo en el campo de las artes plásticas. Según Kandinsky, puede observarse cómo en el periodo Impresionista (S. XIX), la pintura alcanza “su forma más dogmática, con objetivos puramente naturalistas” y cómo en su camino hacia la

²² David Bohm, Lee Nichol y Alicia Sánchez, *Sobre la creatividad* (Barcelona: Editorial Kairós, 2002), 38.

abstracción, la teoría del *neo-impressionismo* “no consiste en fijar una parte casual de la naturaleza en el lienzo, sino en reflejarla en toda su riqueza y todo su color.”²³

El interés de observar a mayor profundidad el mundo que nos rodea y comprenderlo, además de saciar el instinto primario de supervivencia, probablemente subyace en la necesidad de sentirse integrado a él, para posteriormente aprehender el entorno con la sensación de pertenencia mutua. Entonces, el artista en su afán de asirse al mundo trata de reproducirlo y busca recrear la congruencia de los procesos externos que observa, en él o para él mismo. Dicha fascinación ante los procesos naturales y su coherencia lleva a Bohm a reiterar que “en el proceso estructural de la naturaleza [existe] una vasta armonía de indescriptible belleza [...] un proceso creativo donde no sólo están surgiendo siempre nuevas estructuras sino nuevos órdenes de estructura”.²⁴

Esta visión comulga con el pensamiento de Schönberg (1989), quien afirma que “la palabra forma quiere decir que una pieza está ‘organizada’, es decir, que consta de elementos que funcionan como los de un ‘organismo’ vivo... [cuyos] ...requisitos fundamentales... son la ‘lógica’ y la ‘coherencia’”.²⁵ Comparar una forma musical con un *organismo vivo* conduce al mismo pensamiento sobre lo natural y al deseo de poder crear, aunque para uno mismo sea un mundo propio. *Crear un mundo*, dar forma a esa percepción

²³ Wassily Kandinsky y Elisabeth Palma, *De lo espiritual en el arte* (México: Coyoacán, 1999), 33.

²⁴ David Bohm, Lee Nichol y Alicia Sánchez, *Sobre la creatividad*, Op. Cit. 42-43.

²⁵ Arnold Schönberg y A. Santos, *Fundamentos de la composición musical*, Op. Cit. 11.

personal que no existe fuera, en la realidad de todos los demás, nos remite al campo de la *ficción*,²⁶ tema que se aborda más adelante.

Sin embargo, refiriéndose al campo musical, Kandinsky afirma que “la música ha sido siempre el arte que ha utilizado sus propios medios para expresar la vida interior del artista y crear una vida propia, y no para representar o reproducir fenómenos naturales.”²⁷ Esta postura deriva de una percepción musical más parecida a la de un lenguaje de lo interno o abstracto, en la que el vínculo de lo sonoro con la palabra, lo emotivo o lo literario se ha dado de forma natural. En este sentido, el mismo Kandinsky propone que “la palabra es un sonido interno que surge parcial, o quizá esencialmente, del objeto al cual designa”, que conlleva la probabilidad de que aún en ausencia de dicho objeto, sea posible recrearlo mentalmente a partir de la vibración que se desprende de su nombre. Así, Kandinsky reitera que “el empleo adecuado de una palabra y su repetición interior dos, tres y más veces consecutivas, producen el desarrollo de su sonido interno, y pueden descubrir otras insospechadas cualidades de la palabra.”²⁸ De esta manera, se produce la idea de una música *programática*, en la que una configuración musical puede representar distintos objetos, personajes o narraciones con la idea de generar un orden o estructura musical parecida a un relato organizado a manera del lenguaje hablado. Como menciona Schweitzer (1955),²⁹ Bach usaba en forma sistematizada una serie de motivos musicales para describir

²⁶ Invención, cosa fingida. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed., [versión 23.3 en línea], <<https://dle.rae.es>> [21/10/2020].

²⁷ Wassily Kandinsky y Elisabeth Palma, *De lo espiritual en el arte*, Op. Cit., 38.

²⁸ *Ibíd.*, 29-30.

²⁹ Albert Schweitzer y M. H. Gillot, *J.S. Bach : el músico-poeta* (Buenos Aires: Ricordi, 1955), [página](#).

los textos bíblicos; por ejemplo, el motivo de “terror” que usa de forma similar tanto en la cantata *Ewigkeit di Donnerwort* como en *Herr gehe nicht ins Gericht*; o el de “alegría” que puede apreciarse en *Ach ich sehe jetzt da ich zur gehe*” así como en *Liebster Jesu mein Verlagen*. Los Poemas sinfónicos o los *leit motiv*³⁰ de Wagner, son ejemplos de este tipo de concepción musical. En ellos se busca que la melodía actúe más bien como una “idea poética” que capture la esencia de la música en tanto a significativo, guiada por el impulso del drama para representar los motivos más íntimos de la acción, con el fin de trascender incluso la expresión verbal y corporal del actor.³¹

Así, la asociación de la música con la sintaxis ha resultado muy útil para consolidar un sistema orgánico que nos permita percibir una obra musical como una identidad sistémica lógica y coherente. Por ello, resultan indispensables los conceptos de *organización* y *orden* como fundamento de una nueva estructura, de tal suerte que a partir de su coherencia y dinamismo interno pueda hacer sentido en el otro, con el fin de generar un significado.

Según Bohm, el *orden* consiste en “la discriminación perceptiva de diferencias similares y similitudes diferentes”,³² mientras que para Schönberg “la presentación, desarrollo e interconexión de las ideas deben estar basadas en un ‘parentesco’ o ‘relación’. [Éstas]... deben diferenciarse según su importancia y su función”,³³ así se recalca la

³⁰ Del alemán, “motivo conductor”. Término acuñado por Hans von Wolzogen, autor de la primera “guía” del *Anillo del Nibelungo*, en Renato Di Benedetto, *El siglo XIX: primera parte* (Madrid-México: Turner-Conaculta, 1999), 135.

³¹ *Ibíd.*, 136.

³² David Bohm, Lee Nichol y Alicia Sánchez, *Sobre la creatividad*, Op. Cit., 38.

³³ Arnold Schönberg, y A. Santos, *Fundamentos de la composición musical*, Op. Cit., 11.

importancia no solo de la relación que debe existir en el contenido interno de la obra, sino también de la noción de grado y del papel que cada parte debe desempeñar en pro de conseguir la unidad de un todo. Resumiendo, puede decirse que la “estructura [...] es en esencia una jerarquía de órdenes, en muchos planos”.³⁴ Así, según Wallace (1987), la música se construye con base en una sucesión de transformaciones conformadas por varios elementos ideados y controlados de tal manera que funcionen a distintos niveles de jerarquía, ya sea para crear la sensación de desarrollo y avance o por el contrario, deconstruir y hacer que la energía decline, con el fin de crear una correspondencia perceptiva y cognitiva de un efecto funcional y expresivo. De ahí que “la estructura musical puede definirse como una formalización puntualizada del tiempo y espacio, en términos de crecimiento, declive y estática jerárquicamente ordenada”.³⁵

Al retomar el ejemplo que se mencionó anteriormente con respecto a los *ordines*, resulta interesante cómo el desarrollo paulatino de estas células rítmicas derivó en la consolidación de un sistema estructural jerárquico, organizado a través de la unión de varias de ellas para crear unidades más complejas que terminarían por sustentar la forma de piezas musicales independientes, como se verá a continuación.

Los *ordines* se utilizaron sobre todo en el *discanto*,³⁶ un tipo de *organum*³⁷ más complejo cultivado principalmente por Perotin (c. 1150-1230), en el que tanto la voz base o

³⁴ David Bohm, Lee Nichol y Alicia Sánchez, *Sobre la creatividad*, Op. Cit., 41.

³⁵ Wallace Berry, *Structural functions in music*, (New York: Dover, 1987), 5.

³⁶ Canto improvisado sobre una melodía de canto llano. Richard Freedman, *La música en el Renacimiento*, Op. Cit., 297.

³⁷ Polifonía a dos voces que se caracterizó en un inicio por el movimiento paralelo de cuartas, quintas y octavas. John Caldwell, *La música medieval*, Op. Cit., 108.

*tenor*³⁸ y la voz superior o *duplum* ya no se conducen en estricto movimiento paralelo, sino que comienzan a gozar de mayor independencia una con respecto de la otra. De esta forma, tras la búsqueda de una mayor precisión rítmica, que se alejara de la sensación improvisatoria que se practicaba en el *organum*, el uso de los *modos rítmicos* se desarrolla con mayor minuciosidad y, a través de la combinación de distintos *ordines*, se configuran las llamadas *clausulae* de sustitución, una especie de fórmula rítmico-melódica que funciona a manera de estructura prefabricada que se inserta en ciertas partes del *organum*. En ellas, la voz superior o *duplum* tendía a ceñirse de manera más organizada al ritmo que propone el *tenor*, quien poco a poco genera una estructura rítmica definida y ordenada que se repite a lo largo de la cláusula,³⁹ concepto que se denomina *isorritmia*.⁴⁰

Poco a poco la técnica del *discanto* se consolidó con base en este sistema de estructuración rítmica de las cláusulas, las cuales provocaron tal interés y autonomía, que dejaron su papel de sustitución para volverse piezas independientes que llegarían a cumplir con su propia función litúrgica.⁴¹

De esta forma, puede observarse cómo mediante la unión de varias unidades rítmicas establecidas a partir de los *pies* de la poesía clásica, se crearon los *ordines*, de los cuales derivaron las *clausulae*, en una secuencia jerárquica que terminó por consolidar una *forma* independiente, perfectamente definida y organizada.

³⁸ Del latín *tenere*, sostener. Voz fundamental de la música polifónica, una melodía en notas largas alrededor de la cual se superponían otras voces. Richard Freedman, *La música en el Renacimiento*, Op. Cit., 302.

³⁹ Richard Hoppin y Pilar López, *La música medieval*, Op. Cit., 246.

⁴⁰ Término aplicado a la repetición periódica de una configuración rítmica.

⁴¹ John Caldwell, *La música medieval*, Op. Cit., 131.

En música, estas *diferencias similares, similitudes diferentes, parentesco o relación* que pueden considerarse los fundamentos de una estructura, se construyen principalmente a través de algunas herramientas que se refieren a la relación melódica, armónica y rítmica del material musical. Clemens Kühn (1989) refiere que estos *recursos generadores de forma*⁴² pueden resumirse en los siguientes:

- *Repetición*: Consiste en la reaparición de ideas, patrones o segmentos formales de manera íntegra, sin modificación alguna; Kühn lo define como un recurso enérgico que “se priva a sí mismo de la humana tendencia al cambio”.⁴³ A través de este recurso, se retiene, por una parte, la tendencia de avance y propulsión del movimiento musical, al tiempo que la reiteración del material lo vuelve más significativo. De esta manera se genera un natural aumento de fuerza o tensión en el discurso. Esta ausencia de avance, provoca que el recurso de repetición no baste por sí mismo para la creación de una obra musical; sin embargo, puede resultar bastante poderoso si se utiliza con astucia.

Un ejemplo del uso de esta herramienta está en el Primer movimiento de la *Octava Sinfonía* de Beethoven. En esta pieza, puede notarse que el desarrollo está construido a partir de una sistemática reproducción de patrones que se van acortando en tanto se acerca la re-exposición. Así, esta obstinación repetitiva provoca una especie de detención del movimiento mientras genera esa energía o determinación propias del repetir, para luego saltar a otra serie de reiteraciones mediante una progresión *melo-*

⁴² Clemens Kühn, *Tratado de la forma musical*, (Cornellà de Llobregat: Idea Books, 2003), 17-32.

⁴³ *Ibíd.*, 20.

*armónica*⁴⁴ que provoca la sensación de avance, al tiempo que aumenta la tensión volviendo a repetir. Como ya se mencionó, Beethoven además recorta la duración de dichas repeticiones, primero en bloques de ocho compases, después de cuatro, luego de dos y así sucesivamente hasta que llega a la mínima expresión reiterativa del patrón inicial, para luego saturar con carácter enérgico el retorno del tema principal de la obra, ubicado sorpresivamente en el registro más grave. También existen formas musicales que toman como base la repetición, es el caso de la *Pasacalle*, que mantiene una configuración *melo-armónica* siempre idéntica en el registro grave o la *Chacona*, cuyo modelo reiterativo abarca únicamente la relación armónica del material, etc.

- *Variante*: Consiste en generar distintas presentaciones de un *tema* o *idea musical* sin que pierda su identidad significativa. La aumentación o disminución proporcional de sus valores rítmicos, la *retrogradación* o *cangrejo*, la *inversión* y *retrogradación invertida*, son recursos que podemos encontrar en abundancia en todas las épocas.

Messiaen⁴⁵ utiliza y describe estos mismos recursos denominando, desde el punto de vista rítmico, *valor añadido* a las distintas aumentaciones o disminuciones proporcionales para cada altura que conforma una configuración musical, para enriquecer este recurso a partir de generar aumentaciones o disminuciones con valores rítmicos irregulares. Sin duda, un gran ejemplo del uso del recurso de variación a partir de un mismo tema es *El Arte de la Fuga*, de Bach.

⁴⁴ Relación que puede darse tanto en el eje horizontal como vertical del discurso musical, a través de una configuración de alturas determinada. Material del Laboratorio de Creación Musical, Julio Estrada.

⁴⁵ Véase Olivier Messiaen, *Técnica de mi lenguaje musical*, (París: Alphonse Leduc 2000).

- *Diversidad*: Según Kühn, este recurso consiste en que las “ideas y partes se alejan unas de otras, sin ser idénticas o sin contrastar marcadamente: son diferentes”.⁴⁶ Mediante esta herramienta, el discurso musical ha conseguido extenderse de forma sistemática y certera en su evolución temporal. La variedad del material musical provoca una sensación de dinamismo y avance, sin que se pierda la relación de parentesco que mantiene la coherencia formal.

A través de la diversidad, la música puede transformarse y derivar hacia puntos que en un principio pudieran parecer lejanos, a través de un grado de fluidez que depende de lo que Estrada define en su *Teoría de los intervalos* como nivel de *adyacencia* o *mínima distancia* (d_1)⁴⁷ entre sus componentes: a mayor cantidad de elementos comunes de una *identidad*⁴⁸ a otra, la distancia entre ambas será menor, acercándose así a un deslizamiento de cambio cada vez más cercano al *continuo*, mientras que al tener menos elementos en común, la relación se dará de manera más divergente o *discontinua*. Puede notarse esta tendencia hacia la búsqueda de un movimiento musical de transformación continua en la obra *Metastaseis* de Xenakis.

- *Contraste*: Cuando un material musical es sustancialmente diferente a otro como para entender que se trata de entidades no solo distintas, sino inclusive opuestas. Entonces es justamente esta oposición la que las relaciona, y así se identifica el recurso del

⁴⁶ Clemens Kühn, *Tratado de la forma musical*, Op. Cit., 18.

⁴⁷ Julio Estrada, *Un río de cristales: Fusión Discontinuo-Continuo*, Academia.edu, https://www.academia.edu/12910138/A_RIVER_OF_CRISTALS_FUSION_DISCONTINUUM_CONTINUUM_UN_R%C3%8D0_DE_CRISTALES_FUSI%C3%93N_DISCONTINUO_CONTINUO [24/10/2020], 1.

⁴⁸ Conjunto de elementos que conforman una unidad de estructura musical.

contraste. Esta herramienta es quizás, la más dinámica de todas, pues al confrontar elementos tan distantes, el choque que se produce suele ser de mucha energía y riqueza. Probablemente la forma que más ha explotado este recurso es la *Sonata*, en la que habitualmente el *Tema A* suele ser marcadamente divergente con el *Tema B*, justamente para provocar, mediante el encuentro de sus diferencias, un contrapunto fluido y activo que, alejándose ya de la poesía, más bien pudiera asociarse a la noción del conflicto en el teatro, motor fundamental del drama y el interés escénico.

- *Carencia de Relación*: Justamente la total diferencia puede convertirse en la causa de integración. Este recurso suele ser un tanto riesgoso, pues puede comprometer la congruencia formal al tratar con configuraciones inconexas. El *Pastiche* o *Collage* es el medio que mejor uso hace de elementos que de otra forma, sería impensable asociar. Alfred Schnittke integró elementos musicales muy distantes, no solo en configuración sonora, sino en época y estilo con respecto a su propia creación musical, para crear un discurso un tanto irreverente e irónico, que justamente funciona por lo sorprendente de encontrar una *cita* evidentemente ajena, que aparece perfectamente entrelazada con todo lo demás.

II

Práctica del oficio

Copiar o hacer símiles de las obras de los grandes maestros ha sido una práctica de aprendizaje bastante común a través de la historia. Shweitzer (1955),⁴⁹ afirma que Bach solía copiar a mano diversas obras de compositores que por la distancia o falta de recursos no podía visitar en persona, para aprender de ellos. Picasso hizo muchos símiles de *Las Meninas* de Velázquez, hasta que consiguió hacer suyo el cuadro y proponer sus propias versiones. De esta forma, la imitación como método pedagógico, tiene como objetivo que el joven estudiante llegue poco a poco a entender cabalmente las herramientas con que ha contado la música a través del tiempo, hasta eventualmente trasladar el estilo del compositor estudiado al de sí mismo y así ir en busca de *la propia voz*.

A continuación expondré el proceso de composición de una obra mía para piano, que tuvo como punto de partida la práctica de los *recursos generadores de forma* mencionados anteriormente y además, el uso del concepto medieval de la *isorritmia* como método de organización estructural del contenido.

1. De 5 Danzas Isorrítmicas para piano solo, *Broma*⁵⁰

Como mencioné antes, la elaboración de esta pieza retoma el uso de un *modelo isorrítmico* como base de su construcción estructural; de ahí la necesidad de estudiar el uso

⁴⁹ Bach: *el músico poeta*, Op. Cit., 121.

⁵⁰ Esta pieza puede escucharse en: <https://soundcloud.com/itziar-fadrique/cinco-danzas-isorr-tmicas-i>

que se dio a este recurso en piezas elaboradas con anterioridad, concretamente en los *Motetes* medievales.

1.1. Antecedentes

Los primeros *Motetes*, –del francés *mot*, palabra, desde lo cual *motet* indica pequeña composición–,⁵¹ derivaron del *discanto*, forma que provocó que las *clausulae* de sustitución elaboradas con base en los *ordines*, adquirieran dimensiones de una obra independiente y bien definida. Estas *clausulae*, construidas con base en la repetición consciente de un patrón rítmico, encauzaron la creación de los motetes, los cuales comienzan por ser una cláusula a dos partes, con la diferencia de que se añade un texto en forma silábica en la voz superior, diferente al que lleva el *tenor*,⁵² creando así una característica atractiva de esta forma: la *politextualidad*.⁵³ Además de añadir este nuevo texto a la voz superior o *motetus*, se suma un segundo nivel de complejidad que se refiere a la organización rítmica, pues esta voz solía moverse a una velocidad más rápida con respecto del *tenor*, mientras que éste mantenía en su estructura los *ritmos modales*, que eran normalmente más lentos y de valores más largos. Así, en la época del compositor, teórico musical y poeta Philippe de Vitry (1291-1361), los patrones *isorrítmicos* usados en el *tenor* alcanzaron una longitud estructural más significativa convirtiéndose en la base sobre la que se centraría la

⁵¹ Alberto Gallo, Andrés Tarazona y Rubén Picardo, *El medioevo: segunda parte* (Madrid-México: Turner-Conaculta, 1999), 23.

⁵² John Caldwell, *La música medieval*, Op. Cit., 138.

⁵³ Presentación simultánea de distintos textos en una misma obra.

construcción de toda la obra.⁵⁴ Poco a poco estas fórmulas *isorríticas* cobrarían mayor importancia, usándose inclusive en todas las voces que se irían añadiendo al *tenor*,⁵⁵ utilizando un diseño rítmico diferente para cada una de ellas, al tiempo que cada una llevaba también su propio texto. Diseñar estructuras en las que pudieran usarse distintas fórmulas *isorríticas* y encontrar puntos de sincronía o ensamblaje entre éstos, a partir de cierto número de repeticiones, se volvió el fin de la búsqueda creativa para muchos compositores del siglo XIV, provocando la producción de una música que en algunos casos, podía resultar forzada y poco natural, de ahí que el compositor francés, Guillaume de Machaut (c.1300-1377), considerado históricamente como el más prolífico creador de motetes, se permitiera utilizar esta herramienta con cierta flexibilidad e imaginación y no de forma rígida, en pro de no sacrificar el sentido musical.⁵⁶

Para cerrar esta reseña en torno a la *isorritmia*, solo queda definir un par de términos que en el motete del siglo XIV se vuelven significativos: el *color*⁵⁷ y la *talea*. Al analizar distintos motetes, sobresale el hecho de que existen dos tipos de secuencias repetitivas, una se refiere a la misma sucesión de duraciones, tomando en cuenta tanto la duración de las alturas como la de los silencios y, por otra parte, se distingue otro patrón que reproduce únicamente la organización melódica. La reiteración de una configuración rítmica se llamó *talea*, del francés *taille*, estrofa, derivado de la similitud con la estructura métrica de la poesía; así, se configuraban cierto número de repeticiones de una *talea*, que a

⁵⁴ Richard Crocker, *A History of musical style*, (Nueva York: Dover Publications, 1986), 111.

⁵⁵ Voz sobre la que se basaba la composición musical.

⁵⁶ *Ibíd.*, 122-123.

⁵⁷ Configuración melódica de un diseño musical.

su vez duraba un número de compases tal, que podían generar estructuras simétricas basándose en los múltiplos de estos números, o bien, adjudicar un valor simbólico numérico al patrón constructivo de la pieza. Por otra parte, la repetición de una secuencia de alturas se desprende de la figura retórico-musical de la *repetitio*, aplicada antes en la voz del *tenor* con el nombre de *color*, como metáfora del *color retórico* que consiste en la reiteración de un mismo enunciado en un discurso.⁵⁸

1.2. Utilización del recurso

Para construir esta pieza para piano, tomé como base el concepto de la *isorritmia*, con el objetivo de que a través de esta herramienta, pudiera estructurar con mayor eficacia el orden y la coherencia del discurso musical. Así, el primer paso consistió en configurar un diseño *rítmico* o *talea*, cuyo contenido sería de factura libre. Una vez definida la relación rítmica entre los componentes de este diseño, tomando en cuenta sonidos y silencios, establecí las posibilidades de los recursos *generadores de forma* (Kühn, 1989) que admite esta herramienta, principalmente la *repetición* y la *variación*. El requisito constructivo fundamental sería que esta configuración rítmica o *talea* estuviera presente de principio a fin, mientras la relación de alturas melódico-armónicas o *color*, junto con el formato instrumental, dinámicas, velocidad y demás componentes del discurso musical podrían ser de libre inventiva, siempre y cuando no se perdiera de vista la presencia de la *talea*. El número de repeticiones derivaría de la intención formal del proceso creativo, cuyo fin consistiría en entrelazar una secuencia discursiva lógica e integral, dejando a la

⁵⁸ Alberto Gallo, Andrés Tarazona y Rubén Picardo, *El medioevo: segunda parte*, Op. Cit., 40-41.

imaginación el revestimiento alrededor del diseño rítmico y la manera en que este recurso fuera a presentarse.

1.3. Diseño de la pieza

Teniendo como base las reglas antes mencionadas, continué a diseñar el contenido de la pieza. Para ésta, el objetivo sería emular un sentido o carácter *picaresco*, por lo que la configuración de la *talea* debería contener elementos rítmicos propensos a generar sorpresa (figura 2). Para conseguir dicho efecto, me propuse emplear un compás irregular, en el que a través del uso de contratiempos y silencios se creara una estrategia de expectativa mediante el desbalance rítmico. Determiné el uso del *color* también con base en la búsqueda del carácter humorístico, delimitando la relación entre las alturas a figuraciones cromáticas en alternancia con saltos de cuarta aumentada, que se articularían con ligaduras cortas y *staccati*, al tiempo que buscaría el contraste haciendo cambios repentinos en la tesitura del piano, instrumento que previamente había seleccionado para elaborar esta pieza.



Figura 2: *Talea*.

El objetivo formal de esta pieza, sería generar progresivamente un clímax hacia el final de la misma, buscando imitar la narración de algo hilarante cuyo desenlace natural

fuera una carcajada. Revisando la estructura tradicional del *chiste*,⁵⁹ cuyas características principales son la sorpresa y la brevedad, busqué crear una estructura corta, que no durara más de dos minutos, y diseñé una subdivisión formal que constaría de tres secciones.

Con el objeto de que, mediante la *talea* consiguiera el efecto humorístico deseado, propuse la marca metronómica de octavo a 120, en un compás de 10/8, por lo cual se necesitarían alrededor de 24 compases para obtener la duración que planteé en un principio. De ahí deduje que la primera sección constaría de un total de 12 compases, mientras que las dos subsecuentes se conformarían cada una con 6. La razón de esta proporción derivó de que en la primera sección mostraría todos los elementos a desarrollar en el transcurso de la pieza, requiriendo para ello más tiempo, mientras que en la segunda se sintetizarían, para conseguir el clímax que se presentaría en la tercera.

1.4. Partitura

- *Primera sección*

Al calcular que ésta duraría 12 compases, y que funcionaría como un basamento sobre el cual se sustentarían las otras dos, la construcción presenta 5 veces la *talea* en su forma original, con la finalidad de generar un registro auditivo reconocible de la misma, para presentarla en la sexta vez en versión retrogradada (figura 3), pie para el desarrollo de la segunda sección.

⁵⁹ Dicho o historieta muy breve que contiene un juego verbal o conceptual capaz de mover a risa. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, 23.ªed., [versión 23.3 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [23/10/ 2020].



Figura 3: *Tarea* retrogradada.

- *Segunda sección*

En esta, la *tarea* se presenta únicamente en dos ocasiones; aumentada la primera, y en su forma original en la segunda; enfatizando en ésta el uso del *color* y la dinámica para realzar la tendencia climática estructural de toda la pieza. Los saltos exagerados en la tesitura de las alturas que la conforman (figura 4), generan una sorpresa auditiva en este punto, ya que el recurso no se había utilizado en las presentaciones anteriores.



Figura 4: Cambios drásticos de tesitura.

- *Tercera Sección*

Con el fin de generar el clímax que proyecté desde el inicio, la sección comienza en *piano* y en el registro grave del instrumento. La *tarea* se presenta en su versión original, ampliando paulatinamente la distancia entre una voz y otra hasta desembocar en la presentación aumentada de la misma en el registro grave, mientras que en el agudo se contrapone el símil de la carcajada, el cual se sugiere mediante acordes de octava con séptima mayor que se repiten paralelamente en una escala cromática. La pieza finaliza

con una *coda* en la que expongo la segunda mitad de la *talea*, haciendo hincapié en los cambios de tesitura y el contratiempo, en el último acorde.



Figura 5: Final. Talea aumentada en el bajo, la cual respeta además, el *color* inicial de la misma.

2. Tercer movimiento del *Cuarteto Irreverente*

Como ejemplo de otra pieza que hice a partir de los *generadores de forma forma* (Kühn, 1989), muestro ahora un extracto del tercer movimiento del *Cuarteto Irreverente*⁶⁰, para cuarteto de cuerdas, el cual elaboré con la premisa de crear una suerte de *collage*, en el que el contraste entre lo diferente o lo carente de relación entre los materiales, definiera la construcción formal. Así, buscando la divergencia sobre todo en cuanto al carácter expresivo, usé los siguientes elementos:

- Introducción típica de *Jota navarra*

⁶⁰ Esta obra puede escucharse en el siguiente enlace: <https://soundcloud.com/itziar-fadrique/cuarteto-no-1-irreverente-iii>

A manera de homenaje a mis abuelos, tomé un fragmento de la jota⁶¹ *Corazón de que te quejas*,⁶² la cual pertenece al folklor navarro. Para la creación de esta obra, tomé un fragmento folklóricoailable de la tradición navarra y ajusté la relación entre las alturas, utilizando también el recurso de *variación* y respetando siempre la direccionalidad melódica, con el fin de generar una sonoridad más atonal y disonante que pudiera funcionar de vínculo con los demás materiales. Esta técnica, expuesta por Messiaen en *Técnica de mi Lenguaje Musical*,⁶³ permite además suavizar y permeare el efecto de usar una cita textual, que de otra forma, podría ser muy complicado de ensamblar.



Figura 6: Introducción de *Jota* Navarra estilizada, en el violín II.

- Tema de *Corazón de qué te quejas*

En contraste con el carácter festivo de la introducción de *jota*, este tema presenta un matiz más bien nostálgico, que trabajé de igual manera que el de la introducción, variando un poco el contorno melódico para ajustarlo al color general de la pieza. Con el fin de

⁶¹ Baile popular propio de Aragón, usado también en otras regiones de España. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, 23.ªed., [versión 23.3 en línea], <<https://dle.rae.es>> [23/10/2020].

⁶² Esta Jota puede escucharse en la siguiente liga, hacia el minuto 2:00, <https://open.spotify.com/track/14hAKita3uEQalIVBbMycMz?si=IFLBew5KRM6EPaaR-V1O5Q>

⁶³ Véase Olivier Messiaen, *Técnica de mi lenguaje musical*, Op. Cit..

generar más divergencia entre estos dos materiales, ubiqué este tema en el registro más grave del ensamble.



Figura 7: Fragmento de melodía de *Corazón de qué te quejas* estilizada, en el violonchelo.

- Gesto de ira

Para conseguir la intención iracunda de este material, decidí unificar a todo el conjunto instrumental con ritmos en movimiento paralelo, de carácter cortante e incisivo, intercalados por silencios que provocaran un énfasis agresivo, en una dinámica de *forte* a *fortissimo* y con una armonía saturada y disonante.



Figura 8: Gesto de ira.

- Gesto burlesco:

Este gesto está construido a partir del uso de la apoyatura, en notas más bien del registro agudo y aisladas por silencios, en *piano*.



Figura 9: Gesto burlesco.

3. De Cinco Preludios para la creación de un Mago: La Picardía

Como mencioné anteriormente, la relación de la música con el orden gramatical del lenguaje hablado dio pie a la creación de un sistema de estructuración musical que obedece a reglas muy parecidas en cuanto a su configuración formal. Esta relación se ha ido diversificando al correr del tiempo, y se han encontrado otras maneras de conjugarlas, como con la técnica del *Sprechgesang*⁶⁴ y *Sprechstimme*.⁶⁵ Estos recursos, asociados con la *Segunda Escuela de Viena* y más concretamente al *Pierrot Lunaire* (1912) de Arnold Schönberg, consisten en reproducir con el sonido la entonación natural y los contornos expresivos del habla, provocando un tipo de configuración sonora que se aleja de lo convencional favoreciendo, como menciona LaRue (1998), los “usos estratégicos de saltos climáticos, registros desusados y técnicas especiales como el falsete”,⁶⁶ recursos que ofrecen una variante de la relación sonora con el énfasis del habla. Siguiendo esta técnica,

⁶⁴ Del alemán: canción hablada.

⁶⁵ Del alemán: voz hablada.

⁶⁶ Jan LaRue, *Análisis del estilo musical: pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal* (España: Cooper City Florida, 1998), 18.

construí la pieza *La Picardía*,⁶⁷ para flauta de pico, buscando imitar la entonación, rítmica, pausas, movimiento y contorno del habla al contar un chiste del tipo:

—¿Qué le dijo un cable a otro cable?

—No sé.

—¡Somos los intocables! (risas).



Figura 10: Fragmento inicial de *La Picardía*, basada en la entonación del contar un chiste.

III

La Fantasía

La experiencia de hacer música a partir de configuraciones prediseñadas, los *generadores de forma* o de técnicas que remiten a una especie de gramática musical me resultó, si bien desde cierto punto de vista efectiva, carente, por otra parte, de esa introspección que define la búsqueda principal de un creador que intenta expresarse. De ahí, me surgió la necesidad de ir más a fondo y explorar otras formas que pudieran resultarme eficaces para intentar crear una música más personal.

Para conseguir ir hacia dentro e indagar en lo que deseamos comunicar mediante la creación de arte, es necesario hacer conciencia de la forma en que percibimos el mundo, ya

⁶⁷ Esta obra puede escucharse aquí: <https://soundcloud.com/itziar-fadrique/la-picard-a-5-preludios-para>

que este factor determina en forma contundente lo que somos. El bioquímico e investigador Ricardo Tapia (2010: 25) sostiene que a través de los sentidos, por medio de señales electroquímicas que fluyen a través de los nervios, nos percatamos del entorno que nos rodea. En este nivel sensorial, los estímulos externos de la realidad se asimilan generalmente como son (exceptuando algunos casos como por ejemplo, la discromatopsia – daltonismo–), mediante datos que pueden cuantificarse a partir de mediciones precisas, como grados centígrados, decibeles, frecuencia de onda, etc.. Por otra parte, Tapia (2010: 25) explica que nuestro sistema nervioso también es sensible a estímulos internos cuya información se mantiene inconsciente, tales como la tensión muscular, el funcionamiento de los órganos o de fluidos como la sangre; sobre los que las neuronas receptoras envían información a la médula espinal y al cerebro de modo que su operación es independiente de la voluntad. En este nivel de percepción, nuestro organismo funciona como el de cualquier especie del reino animal, que reacciona de acuerdo al estímulo en cuestión, ya sea de manera voluntaria o no, para mantener un estado de equilibrio que conocemos también como salud.⁶⁸

Sin embargo, hay otro tipo de respuestas que emitimos hacia el mundo exterior que resultan mucho más difíciles de rastrear, ya que, de la misma forma, entendemos que provienen de un mundo interno mucho más complejo que no siempre puede expresarse a través de una simple reacción muscular. Según Tapia,⁶⁹ en éste se encuentran las sensaciones, la fantasía, los sueños y la imaginación; es decir, es el lugar donde habita la

⁶⁸ Ricardo Tapia, *Las células de la mente, Las células de la mente*, (México: Fondo de Cultura Económica, 2010), 25.

⁶⁹ *Ibíd.*, 143.

conciencia del *yo*, o la conciencia de uno mismo. En este nivel de percepción los estímulos que en sí mismos son datos neutrales, adquieren significados personales que, si bien pueden cambiar a través del tiempo, se mantienen siempre en la misma conciencia, en ese mismo yo que de la niñez a la vejez se configura como una suerte de continuo propio de la identidad que nos define.⁷⁰

Manifiestar la realidad de este profundo mundo interno al exterior ha representado una de las mayores búsquedas del ser humano, ya que como afirma Huxley, “podemos comunicar la información acerca de las experiencias, pero nunca las experiencias mismas.”⁷¹ Podemos explicar, por ejemplo, las causas de una tristeza o las reacciones ante un estado de enojo, sin embargo, la tristeza o el enojo en sí mismos se comunican más eficazmente a través del lenguaje no verbal. Una mirada o una postura pueden expresar atinada e inmediatamente “aquello” que nos cuesta un esfuerzo, no sabemos nombrar o incluso que no queremos abordar.

La conciencia de dicha realidad propia, por fuera del exterior, también nos hace conscientes de su existencia solamente en un mundo interno intransferible, que al conseguir comunicarlo al otro nos permite cubrir la necesidad de pertenencia y de empatía. El aislamiento de las percepciones privadas, como los sueños o la imaginación, nos ubica en el campo de la ficción. Inventar historias a sabiendas de que jamás podrían ocurrir en la vida *real* ha generado fascinación en el ser humano desde tiempos milenarios, pues más allá del placer que confiere el compartir con otros la fantasía y la imaginación, el arte de la ficción

⁷⁰ Idem.

⁷¹ Aldous Huxley, en *Ibíd.*, 145.

ha significado una importante herramienta de supervivencia ya que, mediante ella, se estimula un pensamiento predictivo que en primera instancia, nos ayuda a anticipar el comportamiento de los otros y además, nos ayuda a ser conscientes de nosotros mismos, pues al percatarnos de que el otro existe, nos obligamos a mirar hacia dentro, y al nombrar el exterior, aprendemos a configurar el interior, ya que como afirma Volpi (2011), “reconocer el mundo e inventarlo son mecanismos paralelos que apenas se distinguen entre sí”.⁷²

Esta conciencia del *yo*, ha sumergido al ser humano en la curiosidad infinita de conocerse e indagar sobre sí mismo al tiempo que investiga y disfruta de saber cómo es el otro, para identificarse, si es el caso, y paliar la sensación de orfandad que provoca saberse el dueño único del universo que habita en uno mismo. La búsqueda de la creación de arte suele tener como objetivo mostrar esta realidad interna y conferirle una forma hacia el exterior, quizás para entendernos, buscando que el otro también lo haga. En este sentido, Anzieu (1993) afirma que “las obras que apuntan ya no a imitar la realidad sino a construir otros mundos posibles y distintos del mundo conocido [...] obedecen a una exigencia de coherencia interna”⁷³ que busca manifestar a través de la creación, un sentido de comunión que abarca la inclusión de la propia percepción en una suerte de totalidad representada por la obra, que da cabida a todos los elementos que intervienen en la pulsión creativa, en un afán de integración, de pertenencia:

⁷² Jorge Volpi, *Leer la mente: el cerebro y el arte de la ficción*, Op. Cit., 9.

⁷³ Didier Anzieu, *El cuerpo de la obra: ensayos psicoanalíticos sobre el trabajo creador*, (México, D.F: Siglo Veintiuno, 1993), 155.

La ilusión propia del trabajo creador, [...] es creer y hacer que lo que soy, lo que es usted, lo que es el mundo y también lo que no es pero que [en] otros mundos innumerables podría ser, sí, que esto o aquello puede al mismo tiempo ser infinito y único, es decir todo. Ya la obra es una visión única de un todo radicalmente diferente de otras visiones igualmente únicas de ese todo, ya la obra es el todo de las visiones posibles de una realidad única.

(Anzieu, 1993)⁷⁴

3.1 La *Fantasía Creativa*

Nada hay más personal que la fantasía, los sueños o la imaginación y nada, quizás, produce más curiosidad e interés que indagar lo que ocurre en este mundo ajeno, al que no tenemos acceso como no sea a través de su relatar, de su pintar, danzar, construir o hacer escuchar; actos que devuelven al campo de lo real, lo que fue fantasía o imaginación, formas que a su vez emergieron de la percepción de una realidad, que al pasar por el crisol del individuo, se transforma y adquiere un significado único, en un continuo que retroalimenta el mundo que todos compartimos, como afirma Estrada:

“En esencia, y por fuera de los lenguajes... [esta manera de concebir el acto creativo conduce]... a una nueva ecuación en el ejercicio del arte que postula la necesidad de una percepción creativa que encamine sus esfuerzos hacia el tránsito continuo entre realidad e imaginación.”⁷⁵

⁷⁴ *Ibíd.*, 158.

⁷⁵ Julio Estrada, *De la Analogía real a la imaginaria*, academia.edu, https://www.academia.edu/20297966/DE_LA_ANALOG%C3%8DA_REAL_A_LA_IMAGINARIA_revisi%C3%B3n [25/10/2020], 11.

Así que, en pos de un acto creativo genuino, personal y desde la *propia voz*, resulta interesante abordar el reto mediante la concepción de una *fantasía creativa*, materia principal del método de creación musical basado en lo que Estrada denomina *exploración del imaginario*.⁷⁶

Este método creado por Estrada, utiliza como aspecto primordial para la creación de una obra, el uso sistematizado de la fantasía y la imaginación. La finalidad es percibir, comunicar y traducir de manera objetiva el imaginario creativo a música, mediante la generación de elementos y métodos provenientes del creador mismo. El primer paso es la generación de una *fantasía creativa*, la cual puede entenderse como la vivencia espontánea de percepción del imaginario; libre de prejuicios, expectativas, conocimientos previos o tendencias estéticas, abandonando incluso el fin de crear música, con el propósito de dejar al desnudo la percepción personal. A continuación presento, en palabras de Estrada, la descripción del proceso para generar lo que él define como *fantasía creativa*, en palabras de Estrada, creador de este método.

El estudiante debe recostarse en una mesa y mantenerse en un estado de relajación física y mental, como en un sueño despierto en el que no se piensa en nada sino sólo se deja que surja la libre fantasía –lo que implica no proyectar una obra ni remitir a problemas de orden personal que expondrían la intimidad del individuo al resto de la clase–. Los miembros de ésta, previo acuerdo para poder presenciar la sesión, permanecen atentos en torno a la escena y en el silencio requerido para evitar la distracción. De modo discreto... [el guía

⁷⁶ Material del Laboratorio de Creación Musical, Julio Estrada.

puede]... intervenir en la sesión si no se alcanza a escuchar lo narrado, si un pasaje no es claro o si... [se entrevé]... que se pasa de largo ante un elemento de interés en la exposición. Al concluir el relato en fresco de la fantasía, cercano a una hora... [se hacen]... observaciones y un resumen que prepara al estudiante y al grupo presente para convertir de inmediato el imaginario en una realidad.⁷⁷

3.2 Registro verbal de la fantasía: Génesis de Quantum

Una vez que se consigue generar la *fantasía creativa*, con la experiencia fresca para todos, el creador debe elegir alguna parte de la misma y guiar a los compañeros mediante instrucciones verbales sencillas, de tal manera que realicen una representación sonora del extracto seleccionado, con los recursos que se tengan a la mano, para presenciar en forma inmediata una realidad audible de lo imaginado, con el fin de que ésta sirva como punto de partida para la posterior creación de una pieza musical.

Este proceso, que Estrada denomina “crear en vivo”,⁷⁸ comenzó a desarrollarse en torno a 1995 como parte de la pedagogía del *Laboratorio de Creación Musical*, en paralelo a la experiencia que él mismo tuvo al trabajar varias de sus obras⁷⁹ directamente con los

⁷⁷ Julio Estrada, *De la Analogía real a la imaginaria*, academia.edu, https://www.academia.edu/20297966/DE_LA_ANALOG%C3%8DA_REAL_A_LA_IMAGINARIA_revisi%C3%B3n [25/10/2020], 15.

⁷⁸ Véase *De la Analogía real a la imaginaria*, Julio Estrada, academia.edu, https://www.academia.edu/20297966/DE_LA_ANALOG%C3%8DA_REAL_A_LA_IMAGINARIA_revisi%C3%B3n [25/10/2020].

⁷⁹ Véase Julio Estrada, *Bajo el volcán*, (2012), [rassegnadinuovamusica.com](http://www.rassegnadinuovamusica.com), http://www.rassegnadinuovamusica.com/RNM2012/mp3/10_Estrada%20Bajo%20el%20Volcan.mp3 [18/02/2021].

y Julio Estrada, *Trompos a la uña* (2017), [ressources.ircam.fr](http://www.ressources.ircam.fr/works/work/48915/), <http://www.ressources.ircam.fr/works/work/48915/> [18/02/2021].

músicos, sin partitura, mediante ensayos previos a la presentación, con los que definía de manera verbal algunas indicaciones. Según Estrada, esta noción permite “asumir el crear con naturalidad, lejos de la anulación de la espontaneidad que emana de la enseñanza musical académica”,⁸⁰ al tiempo que facilita una aproximación a la realidad sonora de forma inmediata, lo que puede resultar muy ilustrativo en el proceso creativo.

Este método sugiere que, tras la experiencia de generar la fantasía, el creador debe rememorar a solas lo percatado en la fantasía con la mayor cantidad de detalles posible, con el fin de que la conversión a música resulte lo más fidedigna a la misma. De ahí que se sugiera elaborar un texto escrito de inmediato, cuando la memoria está fresca y clara. En seguida expongo la narrativa de la fantasía creativa a partir de la cual pude concebir lo que más tarde sería la obra *Quantum*:

Al principio estaba muy tensa. Se me pidió recostarme sobre unos escritorios apilados al centro del salón, alrededor de los cuales se encontraban sentados mis compañeros y mi profesor, Julio Estrada. Ante la inseguridad de que no *se me ocurriera nada*, me había preparado analizando lo que sucedía en mi cabeza cada vez que cerraba los ojos. Siempre aparecían colores, que surgían seguramente por el cambio de luminosidad en el ambiente, remanentes que se difuminaban o se permeaban, pero después de eso, ante la espera de que *se me ocurriera algo*, las ideas o pensamientos de siempre me abordaban y nunca aparecía nada fuera de lo común. Lo mismo sucedió aquel día en el salón, bastante incómoda al verme ahí acostada en medio de mis compañeros y

⁸⁰ Julio Estrada, *De la Analogía real a la imaginaria*, academia.edu, https://www.academia.edu/20297966/DE_LA_ANALOG%C3%8DA_REAL_A_LA_IMAGINARIA_revisi%C3%B3n [25/10/2020], 14.

saberme observada, al cerrar los ojos y percibir el silencio circundante, solo era consciente del sudor en mis manos y de ciertos temblores en el estómago. Percibí los colores de siempre, rosas y verdes intensos que se volvían amarillos y que se iban decolorando hasta volverse blancos y desaparecer en la negrura de fondo. Se me pidió decir qué veía, y lo dije. Después nada. Transcurrió lo que me pareció una infinidad de tiempo, de tiempo oscuro y silencioso en el que no pasaba nada, sólo escuchaba la respiración de mis compañeros y los pequeños movimientos que hacían al acomodarse, seguramente por estar ya incómodos, en su silla. Mi tensión crecía y lo que más quería era que se me dijese que podía irme. Pero no. Mi profesor me preguntó de nuevo qué veía.

—Nada —dije, —veo haces de luz que atraviesan el fondo negro.

—¿Cómo es ese fondo negro? —me preguntó de nuevo Julio. No sabía, en realidad no lo había analizado.

—Métete en él y dinos qué pasa —me instó de nuevo el profesor.

Ante la locura de meterme en el fondo negro, que al principio me parecía una vil cartulina oscura de esas que usaba en la primaria, se despertó mi curiosidad por ver qué pasaba y, sin saber cómo, me metí. Me vi nadando como una mantarraya en una sustancia negra y gelatinosa, pesada, que se me pegaba al cuerpo como si fuera petróleo, una visión que recordé haber tenido de niña muchas veces, quizás soñando, y que me hacía percibir con mucha claridad mi respiración, pues el peso de la sustancia hacía evidente el movimiento de mis pulmones y la dificultad para desplazarme.

—¿Qué pasa con los colores? —escuché que me preguntaban desde una lejanía que me parecía ya muy remota, yo no había hablado para nada, estaba sumergida en mi petróleo, experimentando en el cuerpo la clara sensación de ese flotar.

—Son como cometas —dije muy lentamente después de voltearlos a ver, pues noté que me costaba mucho trabajo verbalizar.

—Síguelos, dinos qué les pasa —añadió esa voz lejana y grave que ahora parecía desconocer.

—Aparecen y desaparecen a placer —noté al fijarme en ellos, y me di cuenta de cómo aceleraban y desaceleraban girando a mi alrededor, como siguiendo una trayectoria que en sus partes más lejanas se alentaba, mientras en las más cerradas ganaba velocidad, generando una sensación airosa, como una maraña de vientos que podía percibir en mi cara, que quedaba fuera del petróleo sobre el que flotaba. Después, algunos de estos cometas comenzaron a fundirse, poco a poco se juntaban varios de ellos y suspendían lentamente sus movimientos, creando una suerte de nubes de colores tenues que provocaban la sensación de flotar plácidamente para después desintegrarse. La mantarraya que había percibido desde el inicio parecía contemplarlos de manera indiferente.

—Entra en la mantarraya y dinos qué ves —volvió a susurrar aquella voz distante. Entré y pude percibir cómo la mantarraya absorbía poco a poco aquellos haces de luz y luego se expandía y se contraía, llenándose de miles de *cometas* que se movían en su interior y que se organizaban en flujos de

circulación que iban formando una suerte de *grecas mayas*, como las de Uxmal, las cuales se arremolinaban, iban y venían creando una forma luminosa, que brillaba por dentro coloreada por los diferentes haces de luz que corrían por las grecas. De pronto, este movimiento comenzó a agitarse y las grecas se convirtieron en remolinos que se contraían y se expandían de manera voluptuosa, sin sincronía, hasta que poco a poco todo se fue contrayendo hasta prácticamente consumirse y entonces, formando una especie de cono de un volcán, se desbordó.

—Es una orquídea —dije calladamente luego de lo que seguramente fue un largo silencio. No había nada más. Contemplaba la belleza de esa flor blanca, brillante y fresca, que se había formado en medio de aquella oscuridad. Estaba absorta.

Cuando abrí los ojos, simplemente no podía creer que hubiera salido de mi mente una historia tan extraña y que, al mismo tiempo, me resultara tan fascinante. Sabía que era mía aunque no podía explicar cómo se creó. Todo surgió de manera espontánea, sin volición. Me pareció la experiencia creativa más bella que había experimentado en mi vida. Noviembre 2005.⁸¹

⁸¹ Itziar Fadrique, Apuntes del Laboratorio de Creación Musical, 2005.

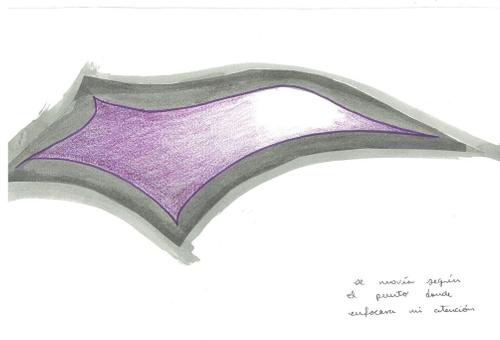


Figura 11: Dibujo que acompaña a la descripción verbal, mantarraya.

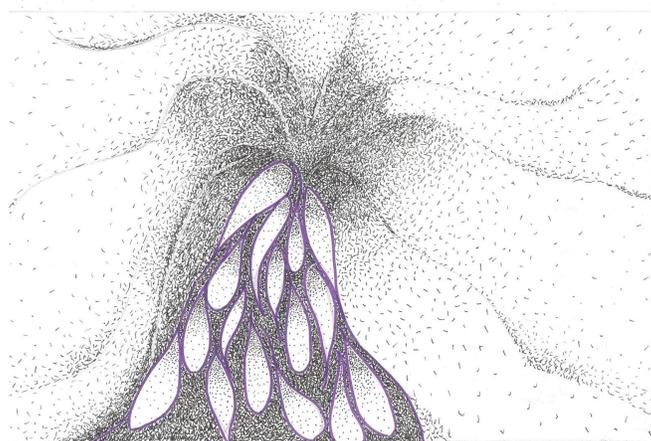


Figura 12: Orquídea.

El método de Estrada, sugiere que inmediatamente después de haber experimentado la fantasía creativa, se haga una conversión inmediata al sonido, es decir, una representación audible de lo que probablemente se advirtió a través de otros sentidos (gusto, tacto, vista u olfato), utilizando una especie de *metáfora*⁸² *auditiva* que se aproxime, mediante asociaciones sensoriales, a lo imaginado. Como Estañol (2010) explica, el

⁸² Traslación del sentido recto de una voz a otro figurado, en virtud de una comparación tácita. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, 23.ªed., [versión 23.3 en línea], <https://dle.rae.es>, [1/12/2020].

proceso de evocar sensaciones en un sentido distinto del que fue originalmente estimulado se conoce como *sinestesia*.⁸³ Este fenómeno es una condición que permite asociar, por ejemplo, colores determinados con ciertas alturas sonoras o incluso, con algún aroma o sensación táctil específica. Estañol (2011), sostiene que “la sinestesia resulta de interacciones de áreas cerebrales para el lenguaje y la visión”⁸⁴ y que suele darse de forma más notoria en creadores y científicos.⁸⁵ Aunque existen casos de sinestesia más complejos que otros, hay relaciones sensoriales que se dan con cierta naturalidad, como ocurriría por ejemplo al asociar un sonido grave a un color oscuro o un sabor dulce a un instrumento musical como la flauta. La búsqueda y relación de este tipo de sensaciones resulta fundamental en esta parte del proceso creativo, pues de ello depende el proceso tendiente a crear una realidad sonora asociable con aquello que se busca representar.

La experiencia inmediata de presenciar un símil sonoro de lo advertido en la imaginación, coloca al creador en la indefensión de asirse a cualquier técnica o recurso prefabricado, pues sin utilizar más herramientas que las que se tienen a la mano, sin escribir una partitura y sin el uso de ninguna técnica en específico, más que el decir, mediante el viejo proceso de la oralidad, lo que se quiere que se haga, se puede obtener un resultado congruente y generalmente satisfactorio para el creador:

Así, mis compañeros se convirtieron en haces de luz, que giraban en torno mío,
moviéndose a distintas velocidades conforme se alejaban o acercaban,

⁸³ Bruno Estañol, *La mente del escritor y otros ensayos sobre la creatividad científica y artística*, (México, D.F. - Villahermosa, Tabasco: Cal y Arena y Universidad Juárez Autónoma de Tabasco, 2011), 51.

⁸⁴ Idem.

⁸⁵ *Ibíd.* 52.

emitiendo ruidillos con la voz, que al mismo tiempo aumentaban o disminuían su volumen en congruencia con el movimiento, para después juntarse todos en el centro, muy cerca de mí, pronunciando los ruidillos de forma más rápida, fuerte y articulada, hasta que, no pudiendo más, soltaron el aliento en una ‘a’ prolongada, que me parecía ser de color blanco.⁸⁶

Después de la experiencia, reduje la expresión escrita de la fantasía a sus elementos mínimos, para resumirlos y así, entender mejor su forma:

oscuridad

silencio

haces de luz de diversos colores atraviesan como cometas caprichosos

desatando una maraña de vientos

se funden y provocan una forma que, cual mantarraya,

flota plácidamente en ondas profundas, grandes y distantes

se deforma y expande hasta cubrirlo todo

pequeñas partículas hacen remolinos en su interior

se contrae y se desborda

nace una orquídea

⁸⁶ Itziar Fadrique, Apuntes del Laboratorio de Creación Musical, 2005.

3.2.1. Registro Cronográfico

Teniendo el relato verbal de la fantasía, el siguiente paso consiste en hacer un análisis minucioso del proceso de transformación del material, con el fin de crear un registro *crono-gráfico*;⁸⁷ es decir, habrá que dilucidar la evolución de cada uno de los elementos que conformaron la fantasía y dibujarla dentro de un límite espacio-temporal, en el que pueda notarse su proceso de transformación. En la figura 13, puede observarse un registro en el que se expone sobre el eje x , en un sentido de derecha a izquierda la duración temporal, mientras que en el eje y , se distribuyen las posibles alturas de una tesitura instrumental, ubicando en la parte de abajo las alturas más graves y en la de arriba las más agudas.

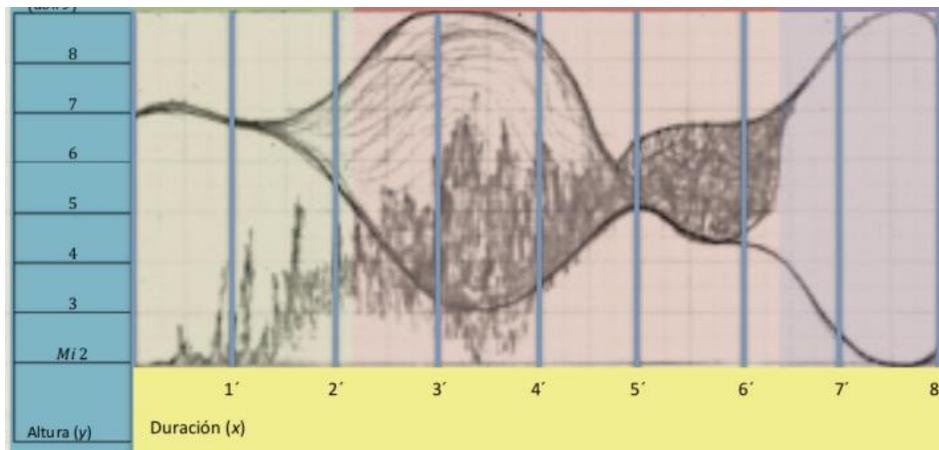


Figura 13: Ejemplo de registro *crono-gráfico*.

⁸⁷ Véase Julio Estrada, *De la analogía real a la imaginaria*, academia.edu, https://www.academia.edu/20297966/DE_LA_ANALOG%C3%8DA_REAL_A_LA_IMAGINARIA_revisi%C3%B3n16 [24/10/2020], 15.

De esta forma, resulta posible integrar la información captada en la fantasía en un solo plano, desde el que se puede visualizar la relación de cada factor con todos los demás y su devenir en el transcurso del tiempo. Así, puede generarse lo que Estrada denomina *macro-timbre*,⁸⁸ que puede definirse como un desglosamiento de todos los componentes que conforman el fenómeno sonoro en forma independiente, de tal suerte que pueda observarse su comportamiento por separado de todos los demás, con el fin de que “los seres, objetos o movimientos participantes en la vivencia sean el material de base para elaborar una partitura cuyos *macro-timbres* vocales e instrumentales logren una clara definición musical”.⁸⁹

3.3. Registros Gráficos

3.3.1 Registro bidimensional

Con el propósito de obtener la mayor claridad posible en el proceso de conversión del material de la fantasía a una substancia netamente musical, diseñé una serie de dibujos que ilustraran las partes más significativas, a fin de producir una secuencia visual a partir de la cual resultara más sencillo constatar la serie de movimientos necesarios para transformar una figura en otra de forma continua, como en la técnica que se usa para crear una secuencia de dibujos animados.

⁸⁸ Noción que sincretiza los distintos componentes rítmicos y sonoros que pueden registrarse en un fenómeno acústico; tales como altura, intensidad, velocidad, ataque, duración, color, etc. Julio Estrada, *Théorie de la composition: discontinuum-continuum* (tesis doctoral, Université de Strasbourg, 1994), 145.

⁸⁹ Julio Estrada, *De la analogía real a la imaginaria*, academia.edu, https://www.academia.edu/20297966/DE_LA_ANALOG%C3%8DA_REAL_A_LA_IMAGINARIA_revisi%C3%B3n16 [24/10/2020], 15.

Para observar este proceso de transformación con una resolución más detallada, marqué cada dibujo con una serie de puntos, de tal suerte que se formara una especie de red a partir de la cual me resultara más sencillo hacer un seguimiento de la trayectoria que cada uno de estos nodos debía realizar para generar la siguiente figura. De esta forma resultó evidente la evolución continua al interior de esta red, cuyos puntos seguían trayectorias diferentes de forma individual, al tiempo que, como conjunto, se movían de manera organizada dentro de un todo que a su vez, se transformaba a manera de una entidad orgánica. Puede verse, en la figura 14, el registro crono-gráfico de esta red de puntos y su transformación continua en el sentido del tiempo, de izquierda a derecha.

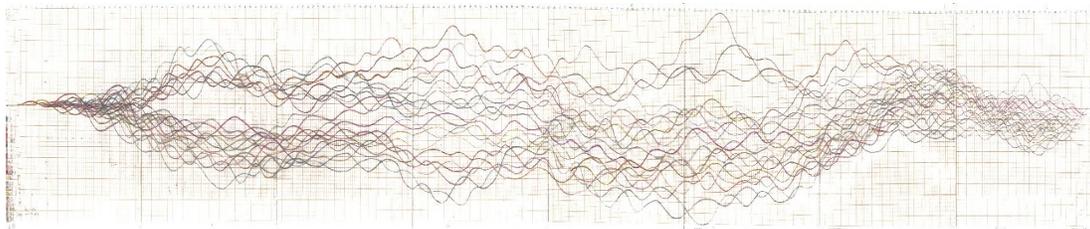


Figura 14: Evolución continua de la red de puntos.⁹⁰

3.3.2 Registro Tridimensional y el sistema *eua'oolin* (Estrada y Peña)

El registro crono-gráfico bidimensional me resultó bastante revelador para entender el proceso de metamorfosis continua de un objeto cuya estructura se transforma sujeta a una evolución temporal de características determinadas, sin embargo, la realidad difería de este registro en el sentido de que una mantarraya es un ser en tres dimensiones, con volumen, y que se mueve mediante una estructura flexible. De ahí que para tratar de entender esta naturaleza de manera más clara y poder asignar después símiles sonoros a este

⁹⁰ Véase en mayor tamaño en el apéndice.

tipo de proceso, busqué una herramienta que pudiera mostrarme de forma más objetiva y natural la evolución de un objeto que flota, que se mueve libremente como una mantarraya; entonces, decidí realizar una video-grabación, método que fue utilizado en el del sistema *eua'oolin* –náhuatl: *eua*, volar y *oolin*, movimiento, diseñado por Estrada y Peña.⁹¹ Así, utilizando una tecnología similar, coloqué dos cámaras de video sincronizadas, una para capturar el plano A (frente) y otra para el plano B (fondo).



Figura 15: Toma fotográfica de un punto del registro tridimensional.

Para medir con exactitud y observar el comportamiento de este objeto tridimensional, construí un marco que envolví con una red cuadriculada hecha con una serie de hilos colocados de manera equidistante a lo largo, alto y ancho, mientras que una cámara registraría el movimiento desde el plano frontal (ejes x , y) y la otra desde el plano lateral (ejes y , z). Al interior del marco, yo misma haría una representación del movimiento de la mantarraya con las manos cubiertas con una tela elástica que permitiera hacer movimientos de expansión y contracción, como desplazarse en distintas direcciones, siguiendo un curso continuo de sus transformaciones. Esta tela estaría marcada previamente con una red de

⁹¹ Julio Estrada y Mario Peña, Proyecto PAPIME, IIE-IIMAS, UNAM, 1990-96.

puntos colocados de forma equidistante, similar a la que usé en el registro bidimensional, con el fin de poder seguir la trayectoria de cada uno de dichos puntos.

En la figura 16 puede apreciarse la trayectoria que sigue cada punto observada desde los planos x, y e y, z ; así como en las figuras 17 y 18 la trayectoria de un conjunto de 20 puntos bajo la misma perspectiva, razón por la cual su lectura no corresponde al transcurrir lineal del tiempo, sino al desplazamiento de los componentes que asigné posteriormente; así, la evolución del desplazamiento sobre el eje y representaría la variación de altura del sonido, la del eje x la dinámica y la del eje z el color y textura.

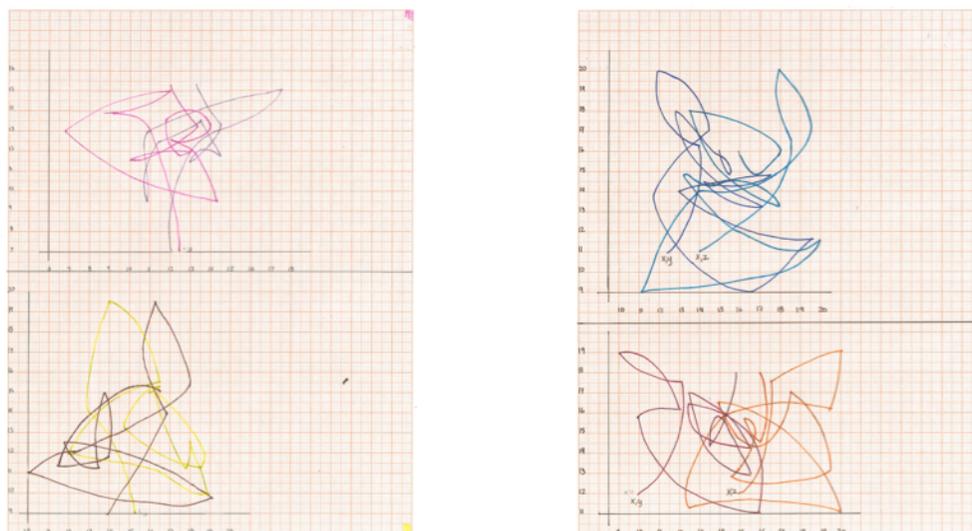


Figura 16: Seguimiento gráfico de 4 puntos en ambos ejes.

La realización de la secuencia hecha a través de la filmación me pareció bastante ilustrativa, pues el movimiento de las manos cubiertas por la tela elástica resultó fluido, orgánico y más natural; al tiempo que me permitió apreciar con claridad el desplazamiento que cada uno de los puntos había realizado, facilitando así su seguimiento a través de los ejes x y z . Entonces, el siguiente paso fue realizar el registro crono-gráfico del conjunto.

Para esto elaboré una base de datos a partir de una selección de imágenes fotografiadas del video cada 12 segundos, de las cuales extraje las coordenadas por las que transitó cada una de las veinte trayectorias que había señalado en la tela elástica.

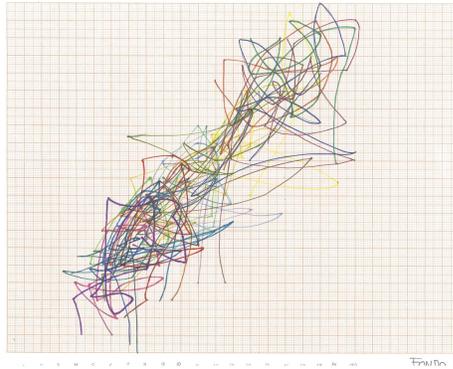


Figura 17: Resumen de las 20 trayectorias, fondo, ejes x, z .

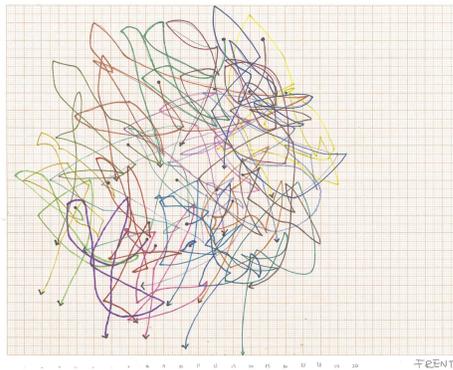


Figura 18: Resumen de las 20 trayectorias, frente, ejes x, y .

3.4. Codificación de las imágenes

Luego de que obtuve los datos del desplazamiento de cada nodo a través de los tres ejes, me pareció útil generar otro registro, con el objeto de que pudiera observar la trayectoria individual de cada punto desde ambos ángulos y comenzar así a asignar valores que pudieran convertir estos datos en sonido, es decir, generar un *macro-timbre*. Así,

condensé las trayectorias tridimensionales de cada uno de los 20 puntos y las incluí en un nuevo registro gráfico, donde pude analizar a detalle los ámbitos en que se movían respecto a los demás.

PUNTO 3			CONTRABAJO 2			PUNTO 4			CONTRABAJO 1			PUNTO 1			VL 3			PUNTO 2			VL 2			PUNTO 5			VL 1			PUNTO 6			VL 4			ZANAHORIA			PUNTO 7			VL 5		
DINÁMICA	ALTURA	COLOR	DINÁMICA	ALTURA	COLOR	DINÁMICA	ALTURA	COLOR	DINÁMICA	ALTURA	COLOR	DINÁMICA	ALTURA	COLOR	DINÁMICA	ALTURA	COLOR	DINÁMICA	ALTURA	COLOR	DINÁMICA	ALTURA	COLOR	DINÁMICA	ALTURA	COLOR	DINÁMICA	ALTURA	COLOR	DINÁMICA	ALTURA	COLOR	DINÁMICA	ALTURA	COLOR	DINÁMICA	ALTURA	COLOR						
10.5	6.3	7	10.5	7	7	5.8	8.8	7.8	8.5	6.2	7.5	8	7.5	7.8	10.5	7.3	7.5	8.2	13	8.8	8.8	8.8	8.8	8.8	8.8	8.8	8.8	8.8	8.8	8.8	8.8	8.8	8.8	8.8	8.8	8.8	8.8	8.8	8.8					

Figura 19: Registro de cada trayectoria.

El primer aspecto del *macro-timbre* que pude relacionar con la información del gráfico fue el de la altura, ya que me resultó evidente que los puntos podían asociarse en grupos según el espacio que abarcaban sobre el eje *y*, ya que cubrían zonas que se mantenían dentro de ciertos límites que bien podrían amoldarse al rango de tesitura de los instrumentos de cuerda, de esta forma, también me pareció natural asignar a este eje los valores de altura del sonido. En el caso de las trayectorias que evolucionaban sobre el eje *x*, me resultó interesante notar que éstas se entrecruzaban hacia un lado u otro o bien, que daban vuelta sobre sí mismas, provocando una sensación de *ir hacia atrás*, así que asigné, como segundo componente del macro-timbre, los registros de dinámica a este eje, pues parecía bastante atractivo esta especie de contrapunto entre los puntos, que generaba una

verdadera sensación de *volumen*, refiriéndose a dicho estado físico de la materia. Al eje z, en el que pude observar un movimiento más bien confuso, con una tendencia a provocar una diagonal de movimiento ascendente, le adjudiqué valores referentes al color y textura del sonido. Una vez que establecí los símiles sonoros a los movimientos de cada punto dentro de esta red que conformaba el todo, retomé el registro crono-gráfico bidimensional – figura 14–, en el que había definido ya la transformación del conjunto completo en el devenir temporal y sobre este transcurrir de izquierda a derecha, adapté los demás datos obtenidos.

3.5. Partitura

Al observar el comportamiento de los grupos de puntos y percatarme del rango de altura en que evolucionaron sus trayectorias, me pareció muy atractivo considerar la dotación de una orquesta de cuerdas como el medio ideal para emular una reproducción sonora de este proceso. Lo pensé así porque la tesitura que abarcan las cuerdas podría amoldarse de forma muy natural al rango de movimiento que observé en los registros previos, y además, porque podría conseguir la sensación de un desplazamiento continuo de la altura mediante *glissandi*, de la intensidad mediante *crescendi-decrescendi* y de color mediante cambios del arco entre *tasto* y *ponticello*, al tiempo de que la orquesta de cuerdas es un conjunto homogéneo. Así, la distribución instrumental quedó como sigue: 2 contrabajos, 3 violonchelos, 4 violas y 11 violines.

Al adjudicar el rango de tesituras de manera que concordara con la de las cuerdas, incluyendo armónicos, me fue posible subdividir con precisión hasta los cuartos de tono.

En cuanto a la distribución rítmica el problema sería más difícil de resolver, ya que para codificarlas necesitaría figuras irregulares de gran complejidad y éstas podrían producir un efecto rígido, entrecortado y sin una resolución precisa. De ahí que me fuera necesario buscar otra opción más acorde a lo que pedía la fantasía, derivando en la idea de definir la rítmica mediante valores visuales aproximados, los cuales calcularía a través de un espacio equidistante que representaría la duración de un segundo, dejando al intérprete el cálculo de la proporción del mismo en que ejecutaría el movimiento, para lo cual, atravesar las alturas con una pequeña línea vertical me resultó de mucha utilidad.

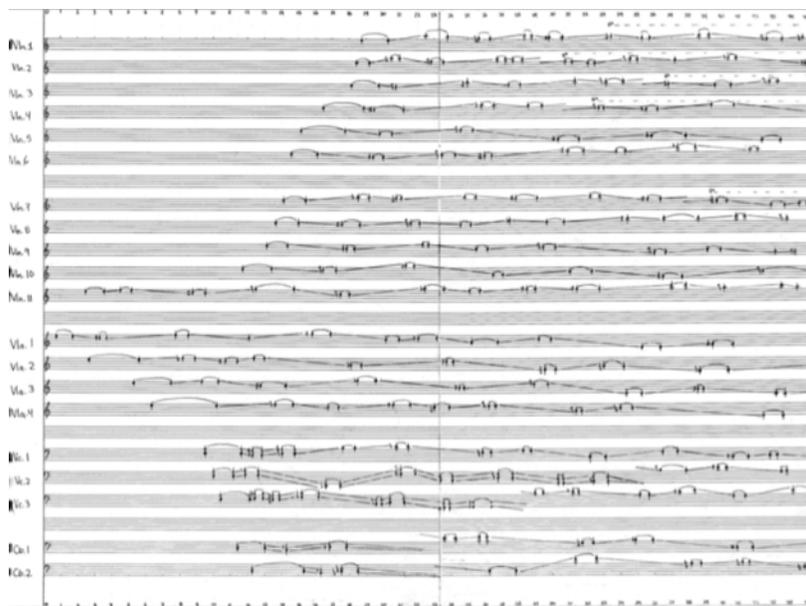


Figura 20: Configuración de las alturas, página 1 de la conversión a partitura.

Teniendo como base el comportamiento de los componentes del ritmo y de la altura de cada trayectoria, me resultó viable integrar a la partitura algunos otros aspectos que completen el resultado y favorezcan la conversión de otros datos gráficos producto del

movimiento tridimensional al *macro-timbre*, para lo cual recurrí al uso de dinámicas desde *ppp* hasta *fff* y al uso del *vibrato*, desde lo más tenue hasta un *tremolando* vigoroso; siguiendo la relación contrapuntística derivada de las gráficas mostradas anteriormente.



Figura 21: Registros con *macro-timbre* (fragmento).

IV

Naturaleza y Ficción

Luego de trabajar minuciosamente y por largo tiempo en la escritura de la partitura basada en los registros mencionados anteriormente, llegué a un punto en el que me fue imposible continuar:

Acabé trabajando mecánicamente, midiendo las alturas con una regla milimétrica y trazando figuras rítmicas que no podía recrear en mi cabeza. Esta incapacidad de reproducir internamente aquella masa sonora que escribía me paralizó ante la realidad de que no podía “solfearla”, en términos de mi educación anterior. Aunque los signos de esta partitura pudieran cobrar

sentido al ejecutarse y ser convertidos a una analogía rítmico-sonora, pensaba que si fuera a interpretarse, yo misma no sabría si se haría correctamente o si habría errores, circunstancia que me producía desconfianza y miedo, no de la partitura en sí, sino de mi capacidad real de entender lo que estaba haciendo. Así, me parecía que de esta forma perdía lo más importante, la sensación de vitalidad y confianza que experimentaba al recordar la fantasía. El sistema era en realidad muy preciso, sobre todo cuando lo analizaba desde mi parte racional, pero me parecía que la partitura carecía de impulso y por lo tanto, no me identificaba, sentía que no era yo.⁹² (Fadrique, 2007)

Tardé mucho tiempo en entender qué había fallado, lo inmediato fue pensar que el método no me había sido funcional, sin embargo, al revisar una y otra vez el material, detecté tres errores fundamentales:

1.- Los datos cronográficos no fueron del todo precisos, ya que si bien registraban el rastro del movimiento de mis manos en el video, éste no había expresado la energía interna del mismo, ni el dinamismo de cada impulso, error de representación de la fantasía que en su momento fui incapaz de percibir, porque me centré en recolectar los datos del trazado que dejaba la trayectoria, pero no tomé en cuenta el cómo pasó por ahí, con qué intención, fuerza o ataque; la velocidad del movimiento tampoco fue registrada con exactitud,

⁹² Itziar Fadrique, Apuntes del Laboratorio de Creación Musical, 2007.

haciendo que la conversión a su representación sonora resultara monótona y tediosa, tal cual estaba expresado en el registro gráfico bidimensional.

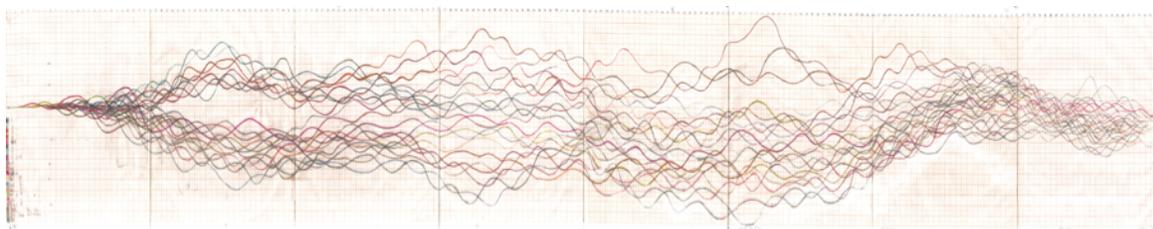


Figura 22: Gráfico bidimensional

Como puede observarse en la figura 22, las curvaturas de cada trazo tienen una duración muy parecida, tomando en cuenta que cada centímetro de la hoja milimétrica representa el paso de un segundo, y que dicha evolución resulta bastante homogénea en cuanto a su pulsación rítmica interna, misma que se mantiene a lo largo de la evolución, acelerándose únicamente hacia el final. De igual forma, en los registros realizados a partir del video, tampoco tomé en cuenta este factor, quizás porque en ese momento no fui consciente de su importancia, preocupada por definir ante todo alturas, como una remanencia del sistema de composición que había aprendido anteriormente, en el que este aspecto se consideraba el más importante. Hasta entonces pude darme cuenta con claridad que había obviado la parte más rica de la información, me dio la impresión de que si el gráfico hubiera sido realmente preciso y meticuloso, podría incluso haberse interpretado adecuadamente, sin la necesidad de convertirlo a una partitura convencional.

2.- Otro factor importante fue que al hacer el registro, me concentré únicamente en el movimiento y transformación del elemento “mantarraya”, sin tomar en cuenta otros factores que se habían mantenido presentes durante el discurso de la fantasía y que fueron

relegados a segundo plano, pues la relatoría verbal se centró en el desarrollo del evento principal. Estos elementos secundarios me resultaron entonces sumamente atractivos, pues noté que contribuían a generar una especie de contrapunto que enriquecía el discurso y que aportaban, además, un desarrollo verdaderamente orgánico de la fantasía. Por ejemplo, no registré el comienzo donde aparecen los haces de luz, conglomerándose en formas similares a nubes que después se difuminaban, ni las marañas de viento alrededor, ni la textura de la negritud en que flotaba la mantarraya, elementos todos presentes de manera simultánea e indispensables para completar el contexto y generar una especie de polifonía de conjuntos, que aportarían complemento, contraste y textura.

3.- El aspecto subjetivo, la expresión de “no era yo”. Este matiz de la fantasía era el que más me inquietaba. De alguna forma, quería entender el significado que podía haber tras esta creación fantásica que surgió de forma tan espontánea, que no podía aceptar que fuera una casualidad o sinsentido. En su contenido, una parte desconocida de mí hablaba y quería entender qué quería decir. En otras palabras, la fantasía me despertó una fuerte necesidad de autoconocimiento. Esta búsqueda de significado personal se convirtió entonces en la esencia de mi investigación, relegando los aspectos técnicos, como el proceso de conversión del gráfico a una escritura cargada de información como el *macrotimbre* y la conversión textual de la fantasía a otro plano, menos relevante para mí.

Para empezar, consideré importante entender en sí el fenómeno de la fantasía creativa, encontrando que ésta es parecida al fenómeno del *soñar despierto*. El sueño despierto, desde el punto de vista psicoanalítico, consiste en ausentarse de manera momentánea del entorno, sustituyendo parcialmente la realidad por una fantasía,

generalmente visual, en la que pueden volcarse pensamientos, expectativas, miedos, etc., en un estado consciente.⁹³ En este sentido, la generación de la fantasía creativa, como el soñar despierto, se produce a través de una disociación del individuo con su entorno inmediato, a través de la generación de una secuencia mental que, si bien se realiza de manera consciente, se desarrolla como un sueño nocturno, en el sentido de que no se tiene control sobre lo que ocurrirá en ella. Sin embargo, este tipo de fantasía se distancia del sueño despierto en el sentido de que el creador no sólo es consciente de ella, sino que además la va describiendo a los otros, permitiendo incluso preguntas que puedan contribuir a ahondar en su contenido, siempre dentro de esa especie de limbo que caracteriza el sueño despierto, pero desde un estado de profunda claridad y atención.

Freud sostiene que en principio, los sueños se manifiestan como un conjunto de impresiones sensoriales que crean una secuencia ficticia, en la que se mezclan procesos mentales y afectivos que no se han manifestado en forma clara a través del sistema nervioso. Estos procesos que denomina “ideas latentes del sueño” configuran una trama de pensamientos que se articulan de manera coherente y significativa al elaborar un sueño. Normalmente, un deseo insatisfecho o censurado en la vida diurna puede provocar un sueño en el que éste se vea realizado, sobre todo si se trata de un deseo reprimido, convirtiendo la respectiva especulación hacia el futuro, en un presente que lo lleva a cabo en el tiempo real del imaginario. Entonces, el sueño traslada un deseo aparentemente difuso al inconsciente, para convertirlo en una secuencia de elementos sensoriales que puedan ser percibidos por el

⁹³ Eric Klinger, *Daydreaming and fantasizing: Thought flow and motivation*, (en Markman, Keith D., William M. Klein, and Julie A. Suhr. *Handbook of imagination and mental simulation*, New York: Psychology Press, 2009), 225–239.

consciente en forma realista, aunque simbólica, con el fin de hacerlo reconocible y de esta manera, desahogarlo.⁹⁴

Así, me pareció evidente la necesidad de regresar al punto de partida para ahondar en el sentido de la fantasía y entonces poder analizar los elementos que consideraría imprescindibles para conseguir realizar la respectiva creación musical.

4.1 Pulsión creativa

Al recordar repetidas veces la fantasía creativa, pude notar que siempre había una constante, la claridad con que se manifestaba y una especie de fuerza primaria, instintiva, que la guiaba siempre de forma inequívoca al mismo término: el nacimiento de una orquídea blanca. A pesar de que ya conocía el desenlace y que por esta misma razón pudiera perder el interés, sucedía lo contrario, éste se incrementaba, una especie de ansiedad urgía a que brotara en mi mente esa flor que equilibraba todo, que me traía paz, lo que asocié con que la pulsión creativa estaba orientada al deseo interno de generar vida. En contraparte a esta energía vital, estaba otra, la de aquella especie de sustancia negra y pesada que, si bien contribuía a mantenerme en un gozoso estado de flotación, impedía el movimiento, la gestación. Al observar estas energías contrarias desde el punto de vista psicoanalítico, identifiqué lo que Freud (1989) llama “Pulsión de vida” y “Pulsión de muerte”,⁹⁵ elementos que conforman un contrapunto necesario (esfuerzo, en lenguaje de

⁹⁴ Sigmund Freud, *El chiste y su relación con lo inconsciente*, (Madrid: Alianza Editorial, 2012), 192-202.

⁹⁵ Sigmund Freud, *Más allá del principio de placer; Psicología de las masas y análisis del yo y otras obras*, (Buenos Aires: Amorrortu, 1989), 36-39.

Freud), para que pueda darse el desenlace (meta), en el que el deseo insatisfecho (objeto) de dar a luz, se ve liberado. Así, la perspectiva creativa tomó un rumbo más personal, lo que me llevó a percibirla y experimentarla en primera persona y no como un espectador, aunque la secuencia y el contenido de la fantasía.

La mantarraya era siempre yo, al principio inerte, flotando en esa sustancia oscura desde la que podía ver cómo los haces de luz atravesaban y se aglomeraban formando nubosidades a lo lejos, los cuales después se difuminaban en esa especie de horizonte también siempre negro. Las luces llamaban mi atención, pero la sustancia en que flotaba me retenía y me impelía a la inacción del simple contemplar. Luego de mucho esfuerzo lograba despegarme de ella y asirme a los haces de luz, entonces todo comenzaba, el movimiento, la lucha entre la negritud que me retenía y las luces que a su vez me impelían a entrar en ellas, a observar su naturaleza interna, la cual progresivamente incrementaba su complejidad hasta formar una suerte de grecas, que se aceleraban poco a poco hasta contraerse y después desbordarse en forma de una orquídea. Los haces de luz y lo negro seguían existiendo, pero los papeles se habían invertido, de la sustancia oscura emanaba la luz blanca de la orquídea, mientras los haces se habían decantado hacia la oscuridad profunda. Yo era la orquídea. Había renacido. Me había parido a mí misma.⁹⁶

⁹⁶ Itziar Fadrique, apuntes creativos.

Manifestar el deseo de dar a luz y de renacer simbólicamente a través de la creación musical, se volvió entonces mi objetivo creativo. Esta noción de “parirse a sí mismo”, siendo al mismo tiempo el que procrea y el que nace, derivó en la intención creativa de incorporar a la búsqueda sonora la corporalidad del intérprete, como un medio de gestación a través del cual, naciera la música. De esta manera trataría de revelar la intención del renacer desde mi propia percepción, desde mi propio yo, siguiendo el pensamiento de Fromm (2013), que sugiere que “la principal tarea del ser humano en la vida es darse a luz a sí mismo, para convertirse en lo que realmente es. El producto más importante de su esfuerzo es su propia personalidad.”⁹⁷

De esta manera, la pregunta que me hice al inicio de este trabajo sobre *la propia voz*, figuraba una posible respuesta que se dirigía más a delinear las características de ese renacer tan ansiado y no hacia las técnicas para representarlo.

Así, la búsqueda de herramientas para tratar de recrear estas pulsiones derivó en el uso del acordeón de concierto. La similitud entre este instrumento y una mantarraya que se expande y se contrae, además de la riqueza de sus registros y tesitura lo volvieron el medio óptimo para esta creación musical. Entonces, centré el interés en buscar la representación de una especie de *encarnación* de la fantasía creativa en el acordeón.

⁹⁷ Erich Fromm, *Ética y psicoanálisis* (Barcelona: Fondo de Cultura Económica, 2013), 106.

4.2 La Farsa

El observar al acordeón como un ser orgánico que sufriría un proceso de transformación en sí mismo y a través del sonido, provocó mi interés en la representación escénica, ya que la idea sería que el instrumento fuera tratado como un personaje que viviera en sí, la evolución de la fantasía. De esta manera, identifiqué el género dramático de la *Farsa* –del latín *farsire*, rellenar–⁹⁸ como el que mejor podría servirme de modelo para guiarme en el proceso creativo, ya que este género se define como una forma dramática en la que los personajes expresan situaciones no realistas con respecto a la constante de la conducta humana o de las normas socio-morales. Las representaciones fársicas se generan a partir de un proceso de simbolización que permite una aproximación a los impulsos primarios, como sostiene Rivera (1989), el personaje de una farsa “se conduce... [con base en]... los instintos puramente humanos de conservación-destrucción... [por lo tanto]...se encuentra entonces por el terreno de la animalidad”.⁹⁹

Así, el género de la Farsa se distingue por la urgencia de liberar una energía acumulada proveniente de dichos impulsos primarios e instintivos, que usualmente se ve encapsulada por las normas sociales y el *deber ser* establecidos por la mayoría; de esta forma, el autor de una farsa busca trascender lo aparente, lo insustancial, para adentrarse en los terrenos de lo profundo, lo singular y verdadero que se encuentran en forma reprimida, ya que, según Rivera (1989), “particularmente, cada farsa contiene, de manera simbólica,

⁹⁸ Norma Román, *Los géneros dramáticos, su trayectoria y su especificidad* (México: UNAM, Paideia, 2007), 120.

⁹⁹ Virgilio Rivera, *La composición dramática: estructura y cánones* (México, D.F: Universidad Autónoma Metropolitana, Dirección de Difusión Cultural, Grupo Editorial Gaceta, 1989), 30.

una forma de liberación autoral, que opera por identificación, como todo el drama, en el subconsciente o en el consciente reprimido del espectador.”¹⁰⁰ Entonces, la farsa se aleja de los medios realistas para adentrarse en terrenos ficticios como la imaginación, la fantasía, el sueño, los impulsos naturales primarios, etc. De esta forma Rivera (1989) concluye afirmando que para acercarse a la búsqueda del *yo*, resulta indispensable “despojarse de lo superficial, lo aparente, lo insustancial... [pues la búsqueda de sí mismo] representa esa necesidad de desnudez de todo código humano para entrar en el campo de la verdad amplia, profunda e interna del espíritu.”¹⁰¹

Este proceso de construcción simbólica en la farsa puede darse de dos maneras, la primera es a través del “desnudamiento”, que implica la revelación de verdades ocultas a través de la burla, el escarnio, la denuncia expuesta, etc., proceso que puede asociarse a un carácter más bien *tanático*; la segunda, se manifiesta mediante el “revestimiento”, relacionado con lo erótico, en el que se busca construir una verdad a través de la revelación de un deseo o un ideal. En ambos casos, para conseguir ese punto de significado, se recurre a la contraposición de elementos antagónicos con el fin de generar dinamismo y fuerza dramática¹⁰² a través de un contraste que permita así, la sustitución de la realidad por la creación simbólica.¹⁰³

Entonces, asociando las características que menciona Freud sobre el sueño y el modelo de la Farsa a mi fantasía creativa, obtuve las siguientes conclusiones:

¹⁰⁰ *Ibíd.*, 219.

¹⁰¹ *Ibíd.*, 34.

¹⁰² Entiéndase el término “dramático” como acción teatral.

¹⁰³ *Ibíd.*, 222-223.

- El proceso simbólico se configuraría a través de un “personaje único” en conflicto, el cual se transformaría internamente hasta alcanzar un estado de equilibrio.
- Esta transformación se generaría mediante la táctica de revestimiento, con el fin de manifestar el ideal de dar a luz mediante una configuración sonora –acciones irreales–, en el sentido de que el contenido de la fantasía, al provenir del subconsciente, es de carácter ficticio.
- Los elementos antagónicos que crearían el impulso dramático se construirían por asociación con los impulsos de vida y muerte contenidos en un sueño que deriva en la manifestación de un deseo del subconsciente según Freud, los cuales solamente logran su equilibrio y la consecución del ideal a través del “esfuerzo” –acción dramática–.

4.3 El instrumento como extensión del cuerpo

El pensar en el acordeón como un ser vivo, derivó en la necesidad de mimetizar al intérprete con el proceso mismo de la fantasía, es decir, volverlo a él la *mantarraya*, que guiaría al acordeón *mantarraya*, para representar el proceso de la *mantarraya* de la fantasía. Reflexionar en este sentido, eliminó conceptualmente la barrera entre instrumento, intérprete y contenido, lo que resultó muy llamativo en el proceso creativo. Así, pensar en el todo como *un solo cuerpo* facilitó la búsqueda y la representación sonora, ya que la asociación resultaba así más natural y orgánica.

Con el fin de integrar en forma coherente el personaje “acordeonista-mantarraya” me fue de utilidad observar las características del comportamiento animal en situaciones que ponen en juego su existencia –pulsión de vida y muerte–, ya que según Cardona

(1993), para conseguir una expresión escénica veraz y contundente el actor debe conectar con su esencia primaria, es decir, contactar con esa fuerza instintiva que surge sobre todo en circunstancias que define como “agresión ritualizada”, refiriéndose a momentos en los que la supervivencia está en juego: el cortejo, la cacería, la defensa, la huida, etc. Al observar el comportamiento animal en este tipo de situaciones, puede notarse que sus movimientos corporales son precisos y eficaces, “sus acciones sólo generan verdades y certezas... de su necesidad vital, por tanto, surge la expresión corporal.”¹⁰⁴

El mecanismo más certero de la expresión instintiva es el gesto,¹⁰⁵ entendido como un elemento de manifestación inconsciente que se comunica a través de una fisonomía corporal ajena al lenguaje verbal, de tal forma que al involucrar a todo el organismo en una clara intención expresiva, se consigue transmitir con contundencia determinada señal, la cual, a su vez resulta comprensible para el otro desde su propia percepción corpórea, creando así un lenguaje corporal muy efectivo, ya que, como sugiere Cardona (1993), “del cuerpo nacen todas las escrituras, desde el cuerpo se hacen todas las lecturas.”¹⁰⁶

4.4 Farsa, ficción y estructura

La naturaleza de la farsa, que tiene como base principios no reales o fantásticos, la convierte en un género riesgoso, pues debe convencer en todo momento de que lo que

¹⁰⁴ Patricia Cardona, *La Percepción del espectador* (México, D.F: INBA/Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza, 1993), 12.

¹⁰⁵ Movimiento del rostro, de las manos o de otras partes del cuerpo, con que se expresan afectos o se transmiten mensajes. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, 23.ªed., [versión 23.3 en línea], <<https://dle.rae.es>> [23/10/ 2020].

¹⁰⁶ Patricia Cardona, *La Percepción del espectador*, Op. Cit., 11.

muestra, podría ocurrir en ese *mundo especial* o diferente que ofrece el autor por medio de su creación artística. Cuando esta suerte de *nueva realidad* ficticia se establece, el autor, a través del intérprete y con el público, genera lo que se conoce como *pacto de ficción*, una especie de convenio de credibilidad, en el que, a sabiendas de que lo que se percibe es una fantasía de naturaleza irreal, se concede la credibilidad de su existencia en el propio plano fantástico, siempre y cuando, esa *nueva realidad* que se plantea resulte coherente y convincente en todas sus partes, para entonces, poder aceptarla como verdadera ya que, como afirma Rivera (1989), “la obra fársica se mueve siempre en el terreno de lo imposible, pero no de lo incongruente, sino en una realidad subjetiva metafórica, abstracta, sustancial, fantástica o irónica que el autor concibe como sustituto de la realidad objetiva”.¹⁰⁷

En este sentido, hay que considerar que la materia de las artes que discurren en el tiempo está sujeta a un proceso de transformación continuo delimitado por la duración de las obras y que por lo tanto, debe funcionar como causa –presentimiento– del devenir de la obra y a su vez, ser consecuencia –reminiscencia– de lo acontecido previamente, es decir, observarse como un material activo, generador y conducente del movimiento, con una clara razón de ser, de tal suerte que se consiga, a conciencia del oyente, lo que en términos de Wagner se define como *Vergegenwärtigen*, –del alemán, hacer presente– “que en cada momento el pasado y el futuro están *presentes*”.¹⁰⁸ De esta manera, puede lograrse que el material musical consiga representar a mayor profundidad el contenido esencial de la

¹⁰⁷ Virgilio Rivera, *La composición dramática: estructura y cánones*, Op. Cit., 220.

¹⁰⁸ Renato di Benedetto, *El Siglo XIX, Primera parte*, Op. Cit., 136.

pulsión creativa, pues en la transformación del mismo subyace la “tensión dramática” de la Farsa o, en términos de Cardona (1989) la “acción dirigida”¹⁰⁹ de la contundencia actoral.

Esta percepción del fenómeno musical concuerda con el pensamiento Bartók (2003), quien al describir su propio sistema de creación menciona que “[sigue los procesos de] la naturaleza en [cuanto a su] composición”,¹¹⁰ es decir, hacer a un lado la contemplación del “objeto en sí”, para centrarse más bien en la observación del “proceso” y la búsqueda de una consecuente representación sonora, dirige más bien hacia una acción dirigida en el tiempo que permite mayor dinamismo en cuanto a la percepción creativa, de ahí que su búsqueda derivara hacia el uso de la serie de Fibonacci y de una consecuente división formal buscando emular la relación proporcional observada en el transcurso de los fenómenos naturales, tratando de replicar una sensación de direccionalidad, movimiento e intención, generando así una subdivisión temporal interna que genera símiles del movimiento y energía de un torbellino, una ola, una llamarada o la forma de un girasol. Así, puede entenderse desde otra perspectiva el concepto de Schönberg mencionado anteriormente, en el que la analogía de la música con un organismo vivo se entienda desde el sentido de su propia energía o movimiento vital y no sólo por la coherencia estructural de sus componentes.

¹⁰⁹ Patricia Cardona, *La Percepción del espectador*, Op. Cit., 20.

¹¹⁰ Ernő Lendvai, *Béla Bartók: análisis de su música*, (Barcelona: Idea, 2003), 39.

5.1 Gestos sonoros

Teniendo entonces mayor claridad con respecto a la naturaleza de la fantasía creativa, me fue posible delinear las características más puntuales de su realización sonora. Así, habría que crear un proceso a través del cual se pudiera conseguir este equilibrio luego de la interacción de sus fuerzas generadoras, identificadas como pulsión de vida y pulsión de muerte, elementos con los que buscaría generar un gesto correspondiente que integrara en sí la expresión corporal del personaje “acordeonista-mantarraya” con su consecuente representación sonora, buscando siempre el objetivo de que, a través de un proceso de revestimiento, transformación y confrontación –drama–, consiguiera la estabilidad y armonía de los componentes, simbolizando así, la solución del conflicto y el alumbramiento de la pulsión creativa.

5.1.1 Gesto “pulsión de muerte”

Según Freud, la palabra pulsión puede entenderse como una “fuerza o esfuerzo constante”, que en el caso de la pulsión de muerte sólo puede cancelarse momentáneamente por una acción en sentido contrario de la pulsión de vida, ya que “la meta de toda vida es la

¹¹¹ Cuanto: Cantidad indivisible de energía proporcional a la frecuencia del campo al que se asocia. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, 23.ªed. [versión 23.3 en línea], <<https://dle.rae.es>> [23/10/ 2020].

muerte; y, retrospectivamente: Lo inanimado estuvo ahí antes que lo vivo.”¹¹² De esta manera, desde el inicio de la vida coexisten ambas pulsiones, con sus esfuerzos constantes por prevalecer sobre la otra y equilibrándose, la mayoría de las veces.¹¹³

Así, la pulsión de muerte –*Tánatos*–, se caracteriza por su tendencia hacia el reposo, la falta de movimiento y la inacción, es la fuerza que desactiva. Por esta razón, me resultó natural asociar a ésta la sustancia negra que se describe en la siguiente parte de la fantasía:

Me vi nadando como una mantarraya en una sustancia negra y gelatinosa, pesada, que se pegaba al cuerpo como si fuera petróleo, una visión que recordé haber tenido de niña muchas veces, quizás soñando, y que me hacía percibir con mucha claridad la respiración, pues el peso de la sustancia hacía evidente el movimiento de los pulmones y la dificultad para desplazarme.

Entonces, pude notar que esta pulsión surgía del fondo, de una sensación profunda y sombría, por lo que asocié este gesto al registro grave del acordeón. Sin embargo, también se relacionaría con una fuerza vibrante, incitante y detonante, ya que para conseguir el objetivo creativo, habría de transformarse justamente en movimiento y energía. De esta forma, definí el gesto como “un rumor profundo, suave e inestable, del que repentinamente emanarían oleadas súbitas, casi violentas.”

Para realizar este gesto en forma sonora, consideré como solución seleccionar cualquier altura –en el registro grave en un inicio– y prolongarla con una vibración

¹¹² Sigmund Freud, Op. Cit., 38.

¹¹³ Juliana Cuartas y Sanín Jiménez, *Retorno a lo inanimado: La pulsión de muerte en la teoría de Sigmund Freud*, en *Grañas disciplinares de la UCPR*, Colombia, No. 9, 2009, 7-18. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6093547> [28-10-2020].

irregular del fuelle, para después, hacerla crecer y decrecer en forma repentina y brusca, añadiendo y quitando alturas progresivamente, al tiempo de realizar un incremento notable en la dinámica acompañando esta intención con el movimiento súbito del fuelle, que al abrir o cerrar, llegara a un punto de esfuerzo muy marcado, casi violento.

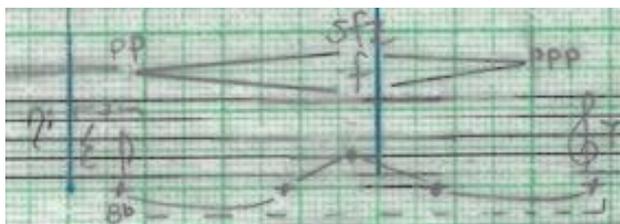


Figura 23: Ejemplo en notación de una posibilidad del gesto “Pulsión de muerte”.

5.1.2 Gesto “pulsión de vida”

En contraste, la pulsión de vida *–Eros–*, es la que promueve a la acción, motiva al dinamismo y detona la energía del cambio, por lo cual consideré que resultaría bastante congruente asociarla con los haces de luz o cometas:

Aparecen y desaparecen a placer, [...] después, algunos de estos cometas comenzaron a fundirse, poco a poco se juntaban varios de ellos y suspendían lentamente sus movimientos, creando una suerte de nubes de colores tenues que provocaban la sensación de flotar plácidamente para después desintegrarse.

Asocié esta pulsión a lo luminoso y etéreo, lejano, casi inasible, atemporal. Se ubicaría en el registro agudo y en su transformación decaería paulatinamente a un plano

más real y tangible, hasta confundirse con lo “terreno” de la pulsión de muerte. De esta manera, el gesto inicial se expresó como “nubes sonoras, luminosas y etéreas, que surgen de manera imperceptible y oscilando engrosan su color, para desvanecerse como un hálito.”

Para hacer audible este gesto, opté por la idea de “colorear un sonido”, es decir, que a partir de cualquier altura –en un registro agudo inicialmente–, se añadiría un ligero *vibrato* de tecla o un cambio de color mediante el uso de los registros, siempre de manera sutil, no necesariamente uniforme y evitando fragmentarlo. Posteriormente, habría que engrosarlo con algunas alturas aledañas y después desvanecerlo de manera caprichosa pero pausada, como delineando la figura incierta de una nube, variando su dinámica interna siempre de forma tenue y continua. Con el fin de buscar la congruencia orgánica, me pareció necesario acompañar esta sonoridad con movimientos amplios del fuelle, consecuentes con la forma que fuera tomando cada nube.

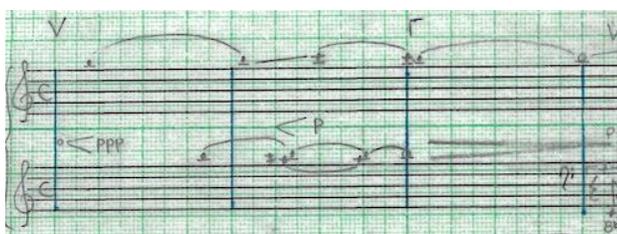


Figura 24: Ejemplo del gesto “Pulsión de vida”.

5.1.3 Gesto “detonante”

Además de los gestos anteriores, consideré un tercero, el gesto “detonante”, derivado de este momento de la fantasía:

Entré y pude percibir cómo la mantarraya absorbía poco a poco aquellos haces de luz y luego se expandía y se contraía, llenándose de miles de *cometas* que se movían en su interior...

Las acciones de “absorber”, “expandir” y “contraer” me resultaron claves para entender cómo se desarrollaría la interacción entre los gestos principales así, definí este gesto como “una breve premonición del cuerpo que cambia: desgarre, crujido, grieta”.

Para la realización sonora de este gesto, relacioné los verbos con la acción de percutir, cuando fuera posible en el cuerpo del acordeón, con un golpe de uña o nudillos, o mediante un ataque breve, punzante y directo sobre las teclas, con las yemas de los dedos sobre un pequeño grupo de alturas aledañas. En la figura 25 se muestra la representación gráfica de este gesto a través de una V , indicando el momento de su aparición.

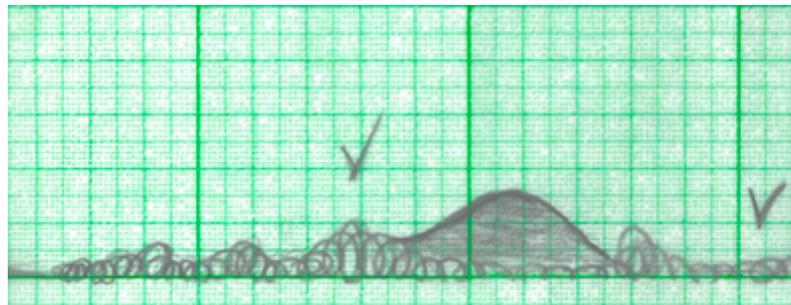


Figura 25: Ejemplo del gesto “detonante”.

5.1.4 Gesto “remolino”

Derivé este gesto de la siguiente parte de la fantasía:

... miles de *cometas* que se movían en su interior y que se organizaban en flujos de circulación que iban formando una suerte de *greca mayas*, como las de Uxmal, las cuales se arremolinaban, crecían y decrecían creando una

forma luminosa que brillaba por dentro coloreada por los diferentes haces de luz que corrían por las grecas.

Así, este gesto se derivaría de las acciones de “arremolinarse”, “crecer” y “decrecer”. En su esencia es una mezcla de los gestos “pulsión de vida” y “pulsión de muerte” en la que se incrementa la inestabilidad y el dinamismo. Definiría este gesto como “la energía de un oleaje en tempestad, que busca liberarse”. Entonces, para obtener su forma sonora, decidí incorporar el elemento de un trémolo de fuelle –*bellow shake*–¹¹⁴ irregular, mediante el cual realizar movimientos un poco más amplios o más cerrados, replicándolos de manera más extensa hasta llegar a un punto de amplitud, energía y fuerza máxima. Este abrir y cerrar del fuelle iría acompañado por figuraciones escalísticas alternadas entre ambas manos o con *glissandi* de una o varias alturas, en direcciones encontradas.

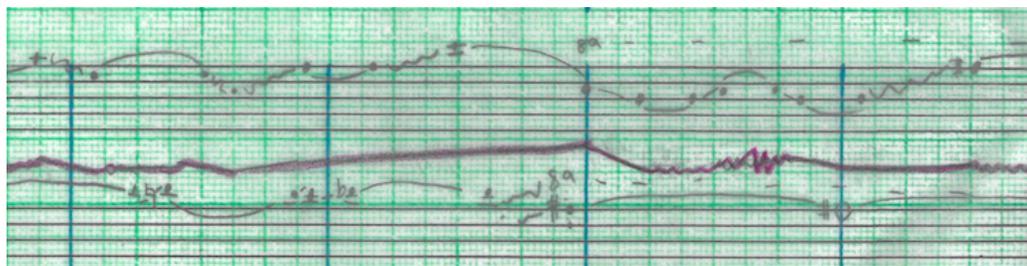


Figura 26: Ejemplo del gesto “remolino”.

5.2 Estructura

Una vez establecidas las características de los gestos que se desarrollarían en la creación musical, me resultó indispensable entender cómo llevar a cabo el proceso de

¹¹⁴ Se genera por la articulación rítmica del sonido, mediante un movimiento alternado.

transformación necesario para llegar al punto principal de la fantasía creativa: la representación de un nacimiento como resultado del equilibrio entre sus fuerzas gestantes. Así, dibujé en forma esquemática la interacción que tendrían las pulsiones y las integré en un espacio que me ayudaría a comprender el devenir de la pieza en un determinado tiempo.

En la figura 24 puede observarse un bosquejo en el que marqué sobre el eje y las alturas posibles en el acordeón, y sobre el eje x una duración fija de 8 minutos, en el dibujo a razón de 2 centímetros por minuto, no porque quisiera que la pieza tuviera esta temporalidad exacta, sino para tener, a través de un referente visual, la proporción temporal en que evolucionarían los diferentes momentos de la pieza. El gesto “pulsión de muerte” empezaría en la esquina inferior izquierda, representado por trazos irregulares e inestables en carboncillo, simulando así la progresión de ese “rumor profundo, suave e inestable, del que repentinamente emanarían oleadas súbitas, casi violentas.” Por otra parte, la “pulsión de vida” aparecería hacia el registro agudo, delineado por un contorno más ondulante, buscando evocar el comportamiento de “nubes que surgen de manera imperceptible y al oscilar engrosan su color, para desvanecerse como un hálito.”

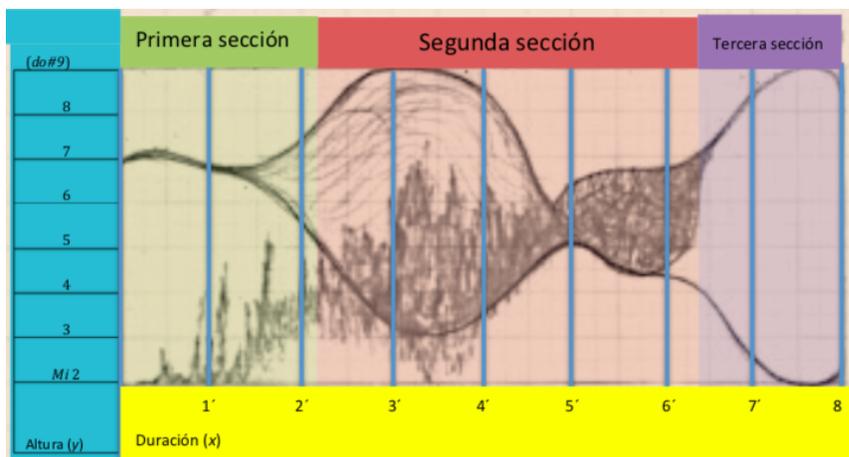


Figura 27: Gráfica del comportamiento de los gestos de *Quantum*.

A través de este esquema, pude identificar tres secciones principales dentro del continuo del desarrollo de la fantasía:

- Primera sección: abarca desde la presentación de los gestos “pulsión de vida” y “pulsión de muerte” y hasta el momento en que se rozan –momento antes de “entrar” en la mantarraya– que en la figura 20 puede verse marcada de color verde.
- Segunda sección: se representaría la interacción de los gestos principales, incorporando el gesto “detonante” y el desarrollo del conflicto, en el que la pulsión de muerte comienza a transformarse al entrar en contacto con la pulsión de vida –hasta poco antes del minuto 5:00–, para generar después el gesto “remolino”, esta sección puede verse en color rojizo.
- Tercera sección: se resuelve el conflicto. La pulsión de muerte se equilibra con la pulsión de vida y se consigue la estabilidad después del momento de máxima tensión, mientras los timbres, en los extremos de la tesitura, generan una atmósfera amplia y resonante, color morado.

5.3 El mapa

Habiendo identificado los tres momentos principales de la fantasía, no me quedaba más que elaborar la partitura, así que, con el fin de no perder de vista el desarrollo continuo del proceso de transformación de la pieza, decidí hacer un registro crono-gráfico más definido, que sirviera a manera de un mapa donde visualizar cada índice del registro en el

que se producirían los distintos gestos, con qué duración, dinámica e intención. Determinaría la duración general aproximada a partir de la razón de centímetro por pulsación, con el fin de propiciar cierta plasticidad temporal.

En la figura 26 puede verse el mapa correspondiente a la primera sección de *Quantum*, en la que, de igual forma que en la figura 25, distribuí sobre el eje *y* las alturas posibles en el acordeón y sobre el eje *x* el devenir temporal. Así mismo, puede observarse otra gráfica por debajo de la principal, en la que asigné un rango dinámico desde lo más suave posible hasta lo más sonoro sobre el eje *y*. El gesto “pulsión de vida” mantiene sus rasgos curvilíneos y la “pulsión de muerte” trazos más cortos y rectos.

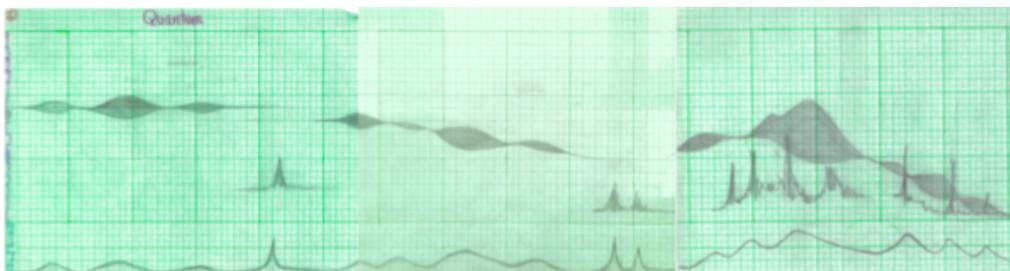


Figura 28: Mapa de la primer sección de *Quantum*.

De esta manera, puede observarse cómo los “haces de luz” mencionados en la fantasía, se engrosan y adelgazan formando esta especie de “nubes sonoras” que simbolizan la pulsión de vida, en la parte superior del mapa. Por otra parte, la pulsión de muerte se presenta en el registro grave, al principio de forma discreta para después, ir cobrando dinamismo al tiempo que las “nubes” de la pulsión de vida descienden hasta el punto en que se funden.

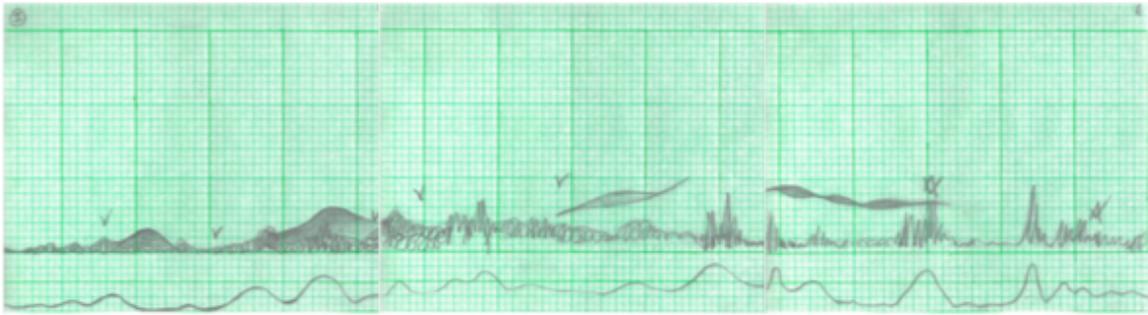


Figura 29: Mapa de la segunda sección de *Quantum*, primera parte.

En la figura 27 puede verse la segunda sección del mapa, en la que se introduce el gesto “detonante” –marcado por una especie de V^- , y cómo, mientras la pulsión de muerte adquiere ímpetu, la presencia de la pulsión de vida va disminuyendo de tal suerte que permite la generación del gesto “remolino”, el cual presento con líneas curvas, ahora enmarañadas, al tiempo que puede notarse la presencia del *bellow shake*.

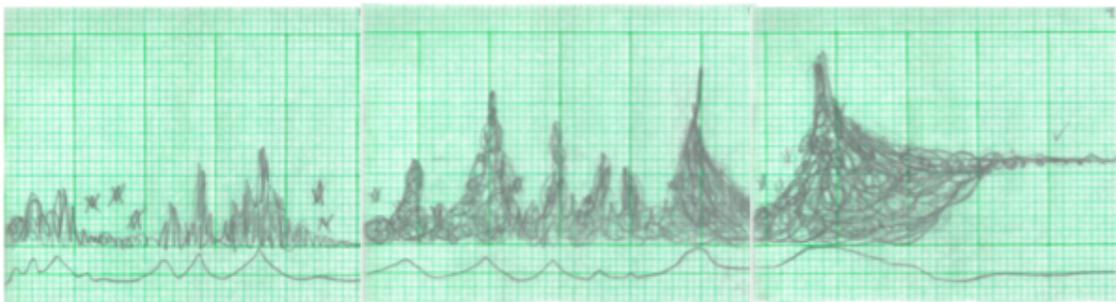


Figura 30: Mapa de la segunda sección de *Quantum*, segunda parte.

En esta parte, se desarrolla el momento más crítico de la pieza, el gesto “remolino” produce oleadas cada vez más amplias e intensas, demandando toda la fuerza del “acordeonista-mantarraya” y llevándolo al agotamiento. Aquí, se representa el momento

simbólico en el que ceden las pulsiones y se irán equilibrando poco a poco, en la siguiente sección del mapa.

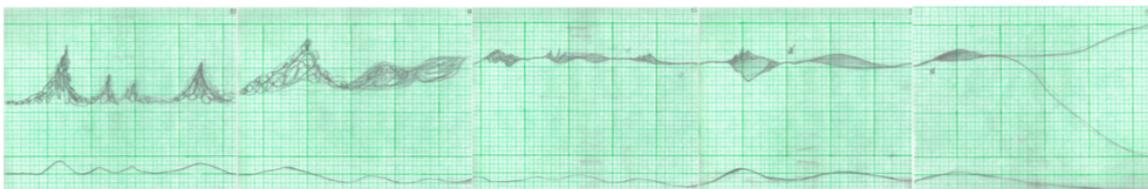


Figura 31: Mapa de la tercera parte de *Quantum*.

En la tercera y última sección, puede notarse cómo se estabiliza el gesto “remolino” y poco a poco el “detonante” desaparece, provocando el regreso paulatino de la línea curva y estable, que vuelve a generar el gesto pulsión de vida, pero esta vez expandiendo el espacio armónico del instrumento hacia los límites de su tesitura.

5.4 Ejecución

Una vez concluido el mapa, comencé la configuración de una partitura más detallada, en la que plasmaría una posibilidad de realización del mapa descrito anteriormente. El hacer consciente que el mapa podría prestarse a múltiples posibilidades de ejecución, me resultó atractivo, pues podría existir la posibilidad de que fuera diferente cada vez que se hiciera sonar. De esta forma, la configuración de la partitura se convirtió más bien en una especie de guía para leer el mapa, dejando al intérprete la libertad de recorrerlo desde su propia percepción.

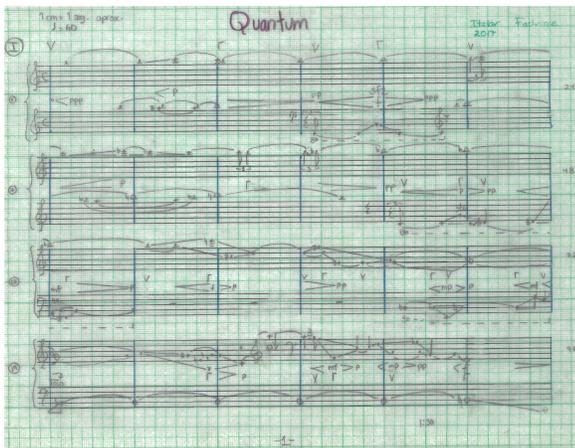


Figura 32: Guía-partitura de *Quantum*, primera página.

De esta forma, juntando el mapa con la descripción verbal de cada gesto y su interacción en cada una de las secciones de la obra, además del relato original de la fantasía, logré establecer un itinerario definido de la pieza, que, de ser necesario, hallaría su complemento en la guía-partitura descrita anteriormente. Mostré estos materiales al acordeonista y le planteé la posibilidad de realizar la pieza de esta forma, de tal manera, que cada vez que se tocara, fuera una especie de “re-creación en vivo”, en el sentido de que el intérprete tendría la ruta y la naturaleza de los materiales, pero su interacción, particularidades y circunstancias serían siempre distintas. Sergio Robledo (CDMX, 1983) aceptó el reto y funcionó.

En un principio, la tendencia fue aferrarse lo más posible a la guía-partitura, la cual, demandaba horas de trabajo y dificultad para leerse, lo que entorpecía la ejecución. De ahí, decidimos trabajar material por material, probando crear, por ejemplo, a partir del gesto “pulsión de vida”, “nubes” de distintas alturas, de diferentes duraciones y de naturalezas variadas, pudiendo ser algunas más disonantes que otras, o más tempestuosas que etéreas.

Este acercamiento resultó más natural y lúdico, al tiempo que permitió involucrar al intérprete en el proceso creativo, al tener la libertad de aportar las sonoridades de su elección.

De esta forma, el proceso de consolidar el discurrir continuo de la pieza en forma más orgánica también fue más sencillo, pues desde el inicio, al sentir el pulso que guiaría la ejecución y tomar las primeras decisiones en cuanto a la ejecución del material, el “acordeonista-mantarraya” necesitaba de un estrecho contacto con su cuerpo; al conocer de antemano la energía que demandaría la interpretación, debía medir sus fuerzas, su ánimo y su temperamento para llegar al final, pues la creación musical resultó una gran demanda física, pues el peso del instrumento y la fuerza necesaria para manejar el fuelle, sobre todo en la parte central, resultaron exhaustivos en cuanto al esfuerzo y energía. Esta última idea remitiría a un aspecto de orden inconsciente en la fantasía, de tal modo que podría ser una referencia del alumbramiento o nacimiento de la orquídea.

Grabamos tres versiones, que resultaron bastante diferentes entre sí; sin embargo, aunque cada una era distinta en cuanto a duración, alturas seleccionadas, intensidad de los impulsos, etc., el intérprete y yo notábamos que sin duda eran la misma pieza, es decir, se mantenía una misma configuración interna, identidad, y forma, debido principalmente a que el proceso de transformación, siendo el eje conductor de la obra, derivaba siempre a la misma resolución y que la esencia de los gestos definidos con anterioridad, debido al contraste entre ellos y a su propia energía de pulsión se mantenía, a pesar de las variantes que pudieran presentar.

Por otra parte, desde el plano subjetivo, por primera vez “me escuché sonando”. Sabía que esta música de alguna forma “sonaba a mí”, quizás a “mi propia voz”. A partir del hacer consciente el contenido de la fantasía pude reconocer, al tener algún conflicto, la presencia constante de las pulsiones de vida y muerte resonando en mi interior, las cuales, al evocar el desenlace de la fantasía, se equilibraban poco a poco, pues sabía que al final brotaría una flor, si permitía que estas pulsiones interactuaran, sin aferrarme a la permanencia de alguna de ellas.

De esta forma, di por terminado el proceso creativo de *Quantum*, mi necesidad expresiva o de “ser”, descubierta a través de la fantasía creativa y convertida en una configuración sonora había encontrado su propio cauce.

Conclusiones

Desde el punto de vista personal, la experiencia y análisis del proceso creativo de *Quantum* reveló aspectos muy profundos de mi ser, los cuales necesitaba develar y entender para poder darles forma y acomodarlos en esta particular etapa de la vida. La experiencia de la fantasía creativa me llevó de manera precisa a confrontarme con ese “yo” que tanto ansiaba escuchar a través de la creación musical.

Cuando se piensa en “la propia voz”, resulta un concepto difuso o condicionado quizás por un “deber ser” que se ha asumido como propio y con el cual nos hemos identificado; sin embargo, a partir de experimentar el método de “exploración del imaginario” de Estrada, uno puede darse cuenta de que las preconcepciones adquiridas sin convicción propia, independientemente de su naturaleza, lo que hacen es apagarla y enmudecerla. En este sentido, también la aproximación psicoanalítica puede considerarse una herramienta de utilidad para comprender el fondo de lo experimentado en la fantasía y vincularlo de forma más veraz al proceso creativo, de tal suerte que, así como se consideró al instrumento una extensión del cuerpo del intérprete, la creación musical se perciba como una extensión de la “propia voz” del creador, aportando de esta manera la percepción única y personal con la que se experimenta el mundo.

Ahora bien, desde la perspectiva musical, me vi obligada a encontrar soluciones que me alejaban de lo que conocía hasta el momento, como por ejemplo, renunciar a las técnicas aprendidas en el conservatorio y el acercarme a la metodología de conversión a la partitura propuesta por Estrada, me ubicó en una posición que, aún pareciendo riesgosa, me

llevó a resolver mi problemática de creación. Si bien es cierto que los conceptos fundamentales de forma, estructura, congruencia y organicidad prevalecen independientemente del estilo, la metodología constructiva y la codificación para su representación resultaron en una experiencia novedosa y fresca, que me permitió un proceso creativo libre y flexible, parecida al modo en el que percibí la fantasía.

El hecho de que la pieza se interpretara a partir de un “mapa” y no desde una partitura rigurosamente definida me causó muchas dudas en un inicio, sin embargo, probó que el código de representación es sólo eso, que la música no es la partitura, sino lo que se escucha y que a veces el forzar un método de escritura resulta también en una música “forzada”, cuando su naturaleza intrínseca requiere de otra forma de comunicarse. En este sentido, a través de esta experiencia pude constatar el valor de la palabra y de la oralidad como un proceso muy valioso de comunicación, pues el trabajar directamente con el instrumentista y la posibilidad de conversar durante el proceso facilitó la transmisión de ideas más complejas y profundas, que de otra forma habrían resultado difíciles de expresar.

En este sentido, el “nombrar la escucha” que propone Estrada, me parece una herramienta fundamental no sólo para comprender cabalmente la intención creativa, sino para comunicarla con mayor asertividad, ya que como afirma un antiguo refrán vasco, *dana izena duela omen da*,¹¹⁵ que podría traducirse como “todo lo que tiene nombre existe” o “todo lo que tiene nombre es”. El nombrar es el comienzo del existir, pues significa que la

¹¹⁵ Horobiti, *Todo lo que tiene nombre existe*, en “Teoría de la vida espontánea”, 30/09/2018, <https://teoriadelavidaespontanea.wordpress.com/2018/09/30/todo-lo-que-tiene-nombre-existe/#:~:text=Un%20antigo%20refr%C3%A1n%20vasco%20describe,a%20la%20existencia%20del%20mundo> [06/01/2021].

forma y sus características fundamentales han sido descifradas y diferenciadas de todo lo demás.

Desde este punto de vista, la creación musical representa para mí una forma de conocer el mundo, tanto externo como interno o al menos una parte de éste que me cuesta trabajo entender y que necesito explicar, es decir, nombrarlo. La experiencia creativa de *Quantum* representó entonces no solo el profundizar y expandir los conocimientos musicales con que contaba, sino también el entender de otra forma la vida y lo que me rodea, integrando en cierta forma mi entorno y a su vez, arraigando mi sentido de pertenencia e identidad. El haber podido compartir esta experiencia y el que pudiera realizarse como imaginé que pudiera sonar, aportó una sensación de sentido y congruencia entre mi mundo y el de los otros, deseo que pude ver realizado, al menos momentáneamente, a través de este proceso.

Bibliografía

Fuentes citadas:

- Anzieu, Didier. *El cuerpo de la obra: ensayos psicoanalíticos sobre el trabajo creador*. México, D.F: Siglo Veintiuno, 1993.
- Berry, Wallace. *Structural functions in music*. New York: Dover, 1987.
- Díaz del Castillo, Bernal. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España (Adobe PDF)*. Barcelona: Espasa Círculo de Lectores, 2015.
- Bohm, David, Lee Nichol, y Alicia Sánchez. *Sobre la creatividad*. Barcelona: Editorial Kairós, 2002.
- Caldwell, John. *La música medieval*. Madrid: Alianza Editorial, 1984.
- Cardona, Patricia. *La Percepción del espectador*. México, D.F.: INBA/Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza, 1993.
- Crocker, Richard L. *A history of musical style*. New York: Dover Publications, 1986.
- Di Benedetto, Renato. *El siglo XIX: primera parte*. Madrid-México: Turner-Conaculta, 1999.
- Estañol, Bruno. *La mente del escritor y otros ensayos sobre la creatividad científica y artística*. México, D.F. Villahermosa, Centro, Tabasco: Cal y Arena Universidad Juárez Autónoma de Tabasco, 2011.
- Ellys, Carolyn, Tony Adams y Athur Bochner. "Autoetnografía: un panorama". En *Astrolabio*, no. 14. Argentina: Universidad Nacional de Córdoba, 2015.

- Estrada, Julio. “Libertad creativa e integración cultural”. En *Música/Musicología y Colonialismo*. Montevideo: Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán, 2011.
- Estrada, Julio. *Théorie de la composition: discontinuum-continuum*. (Tesis doctoral). Université de Strasbourg, 1994.
- Freedman, Richard. *La música en el Renacimiento*. España: Akal, 2018.
- Freud, Sigmund. *El chiste y su relación con lo inconsciente*. Madrid: Alianza Editorial, 2012.
- Freud, Sigmund. *Más allá del principio de placer; Psicología de las masas y análisis del yo y otras obras*. Buenos Aires: Amorrortu, 1989.
- Fromm, Erich, Heriberto F. Morck y R. De la Fuente. *Ética y psicoanálisis*. Barcelona: Fondo de Cultura Económica, 2013.
- Gallo, Alberto, Andrés Tarazona y Rubén Picardo. *El medioevo: segunda parte*. Madrid-México: Turner-Conaculta, 1999.
- Hoppin, Richard H. y Pilar López. *La música medieval*. Tres Cantos, Madrid, España: Akal, 2000.
- Kandinsky, Wassily y Elisabeth Palma. *De lo espiritual en el arte*. México: Coyoacán, 1999.
- Klinger, E. *Daydreaming and fantasizing: Thought flow and motivation*. En Markman, Keith D., William M. Klein, and Julie A. Suhr. *Handbook of imagination and mental simulation*. New York: Psychology Press, 2009.

- Kühn, Clemens. *Tratado de la forma musical*. Cornellà de Llobregat: Idea Books, 2003.
- LaRue, Jan. *Análisis del estilo musical: pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal*. España: Cooper City Florida, 1998.
- Lendvai, Ernó, Alan Bush, y Enrique Canals. *Béla Bartók: análisis de su música*. Barcelona: Idea, 2003.
- Messiaen, Olivier. *Técnica de mi lenguaje musical*. París: Alphonse Leduc, 2000.
- Rivera, Virgilio. *La composición dramática: estructura y cánones*. México, D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana, Dirección de Difusión Cultural, Grupo Editorial Gaceta, 1989.
- Robertson, Alec y Stevens Denis. *Historia General de la música*, Tomo 1, de las formas antiguas a la polifonía. Madrid: Ediciones Istmo, 1995.
- Román Calvo, Norma. *Los géneros dramáticos, su trayectoria y su especificidad*. México: UNAM, Colección Paideia, 2007.
- Schönberg, Arnold, y A. Santos. *Fundamentos de la composición musical*. Madrid, España: Real Musical, 1989.
- Schweitzer, Albert, y M, H. Gillot. *J.S. Bach : el músico-poeta*. Buenos Aires: Ricordi, 1955.
- Tapia, Ricardo. *Las células de la mente*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2010.

- Volpi, Jorge. *Leer la mente: el cerebro y el arte de la ficción*. México, D.F.: Alfaguara, 2011.

Bibliografía consultada:

- Baca Martín, Jesús A., (2005). *La comunicación sonora*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- Besant, Walter, et al. *El Arte de la ficción*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.
- Forte, Allen y Steven E. Gilbert. *Introducción al análisis Schenkeriano*. Barcelona: Editorial Labor, 1992.
- Freud, Sigmund. *Psicoanálisis del arte*. Madrid: Alianza Editorial, 2013.
- Gardner, Howard y Gloria G. Vitale. *Arte mente y cerebro: una aproximación cognitiva a la creatividad*. Barcelona: Paidós, 2005.
- Llanos, Ricardo e Iñaki alberdi. “Acordeón para compositores”, en *Música y Educación, Año XIII, 2 - Núm. 42 – Junio 2000*: Madrid, 2000.
- Ramos, Samuel. *Filosofía de la vida artística*. México: Colección Austral Mexicana, 1994.
- Salzer, Felix. *Structural Hearing, Tonal Coherence in Music*, Nueva York: Publicaciones Dover, 1982.
- Sloboda, John A. *Exploring the musical mind: cognition, emotion, ability, function*. Oxford New York: Oxford University Press, 2005.

- Storr, Anthony. *La música y la mente: el fenómeno auditivo y el porqué de las pasiones*. Barcelona: Paidós, 2002.

Enlaces de internet

- Estrada, Julio. *De la Analogía real a la imaginaria*. academia.edu, [24/10/2020].
<https://www.academia.edu/20297966/DE_LA_ANALOG%C3%8DA_REAL_A_LA_IMAGINARIA_revisi%C3%B3n>
- Estrada, Julio. *Un río de cristales: Fusión Discontinuo-Continuo*. academia.edu, [24/10/2020].
<https://www.academia.edu/12910138/A_RIVER_OF_CRISTALS_FUSION_DISCONTINUUM_CONTINUUM_UN_R%C3%8DO_DE_CRISTALES_FUSI%C3%93N_DISCONTINUO_CONTINUO>
- Cuartas, Juliana y Sanín Jiménez. *Retorno a lo inanimado: La pulsión de muerte en la teoría de Sigmund Freud*. En Grafías disciplinares de la UCPR, Colombia. No. 9, 2009, 7-18, [28/10/2020]. <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6093547>>
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, 23.^aed., [versión 23.3 en línea], [23/10/ 2020]. <<https://dle.rae.es>>

Discografía y música en línea

- Fadrique, Itziar. *Broma*. Misa Ito:
<https://soundcloud.com/itziar-fadrique/cinco-danzas-isorr-tmicas-i>
- Fadrique, Itziar. Tercer movimiento, *Cuarteto Irreverente*. Ensamble *Ossia*: <https://soundcloud.com/itziar-fadrique/cuarteto-no-1-irreverente-iii>
- Fadrique, Itziar. *La Picardía*. Horacio Franco:

<https://soundcloud.com/itziar-fadrique/la-picard-a-5-preludios-para>

- Popular. *Corazón de qué te quejas*, Jota Navarra. Raimundo Lanás:
<https://open.spotify.com/track/14hAKita3uEQaIVBbMycMz?si=IFLBew5KRM6EPaaR-V1O5Q>
- López, Héctor A. *La Tuba Contemporánea en México*. [CD] CDMX: Cero Records, 2015.
- Robledo, Sergio. *El Acordeón Contemporáneo México*. [CD] CDMX: Cero Records, 2017.
- Vinasco, Javier. *Clarinete Solo México vol.2*. [CD] CDMX: Cero Records, 2009.

Apéndice

- 1.- *Broma*, partitura para piano.
- 2.- *Cuarteto no. 1 “Irreverente”*, partitura para cuarteto de cuerdas.
- 3.- *Cinco preludios para la creación de un mago*, partitura para flautas de pico.
- 4.- *Kiribil*, partitura para tuba.
- 5.- *De luna nueva*, partitura para clarinete.
- 6.- Registro bidimensional de la fantasía creativa.
- 7.- *Quantum*, mapa de la obra, acordeón.

I. Broma

1 Vivace ♩ = 180

p

2

3

cresc.

4 (8va)

f

5 (8va)

p sub.

6
11

f

7
13

p

sfz sfz sfz sfz sfz sfz sfz sfz

15

cresc.

sfz sfz sfz sfz sfz sfz sfz sfz

8
17

f

sfz sfz sfz sfz sfz sfz sfz sfz

9
19

p

10 (8va)

21

ff pesante ma in tempo

Musical score for measures 21-22. The system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature has two sharps (F# and C#). Measure 21 features a series of chords in the treble staff and single notes in the bass staff. Measure 22 continues this pattern. The dynamic marking is *ff pesante ma in tempo*. There are accents (>) over several notes in both staves.

(8va)

22

fff

Musical score for measures 23-24. The system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature has two sharps (F# and C#). Measure 23 features a series of chords in the treble staff and single notes in the bass staff. Measure 24 continues this pattern. The dynamic marking is *fff*. There are accents (>) over several notes in both staves.

23

p

ff

8va

Musical score for measures 25-26. The system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature has two sharps (F# and C#). Measure 25 features a series of chords in the treble staff and single notes in the bass staff. Measure 26 continues this pattern. The dynamic marking is *p* in the first measure and *ff* in the second measure. There are accents (>) over several notes in both staves. The system ends with a double bar line and a dashed line labeled *8va*.

CUARTETO No. 1 "irreverente"

itziar fadrique

Paseo San José no. 209 San Carlos Metepec, Méx. C.P: 52140
tel.: 72 22 16 44 38

itziar_fadrique@yahoo.com.mx

I

♩ = 60

Violin I *ff*

Violin II *ff*

Viola *ff*

Violoncello *ff* *p*

Vln I

Vln II *p*

Vla *p*

Vc.

6

7

8
Vln I
Vln II
Vla
Vc.

9
Vln I
Vln II
Vla
Vc.

10
Vln I
Vln II
Vla
Vc.

11
Vln I
Vln II
Vla
Vc.

Musical score system 12, measures 12-15. Instruments: Vln I, Vln II, Vla, Vc.

Measures 12-15 show complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes. Fingerings 5, 6, and 7 are indicated. Accents (>) are present on many notes. A fermata is placed over the final note of measure 15.

Musical score system 13, measures 13-16. Instruments: Vln I, Vln II, Vla, Vc.

Measures 13-16 continue the rhythmic complexity with triplets and sixteenth notes. Fingerings 5, 6, and 7 are indicated. Accents (>) are present. A fermata is placed over the final note of measure 16.

Musical score system 14, measures 14-17. Instruments: Vln I, Vln II, Vla, Vc.

Measures 14-17 feature a *Sforzando* (*Sforz*) marking at the start of measure 14. The music is marked *ff* (fortissimo) from measure 15 onwards. The texture is dense with many sixteenth notes and triplets. Fingerings 5, 6, and 7 are indicated.

Musical score system 16, measures 16-19. Instruments: Vln I, Vln II, Vla, Vc.

Measures 16-19 show a change in texture. Measures 16-18 feature triplets of sixteenth notes in the strings, marked *p* (piano). Measure 19 features a melodic line in the Viola (Vla) and a triplet in the Cello (Vc). The *Sforz* marking is present at the beginning of measure 19.

21

Vln I *pp* 8va

Vln II *pp* 8va

Vla *f* *p*

Vc.

28

Vln I (8) *pp* (bajar el trémolo con glissando gradualmente)

Vln II (8) *pp* (loco)

Vla *f* *p* *pp*

Vc.

32

Vln I pizz. sull pont.

Vln II pizz. sull pont. *pp* sim.

Vla pizz. sull pont. *pp* sim.

Vc. pizz. sull pont.

35

Vln I 5

Vln II 5

Vla 5

Vc. 5

37

Musical score for measures 37-40. The score is for Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Viola (Vla), and Violoncello (Vc). The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The music consists of continuous eighth-note patterns. Fingerings (5) are indicated throughout. The Vln II part includes a double bar line at the end of measure 40.

40

Musical score for measures 40-47. The score continues from the previous system. It includes dynamic markings (*ff*, *p*) and articulation markings (*arco*, *pizz.*). The time signature changes from 4/4 to 2/4 at measure 41, then to 3/8 at measure 42, and back to 2/4 at measure 43. Fingerings (5) are indicated. The Vln II part includes a double bar line at the end of measure 47.

47

Musical score for measures 47-50. The score continues from the previous system. It includes the tempo marking "Piu mosso" and the metronome marking "♩ = 80". Dynamic markings (*p*, *f*) and articulation markings (*arco*, *pizz.*) are present. Fingerings (5) are indicated. The Vln II part includes a double bar line at the end of measure 50. The Vln I part has a fermata over the final measure.

50

Vln I

Vln II

Vla

Vc.

Detailed description: This system covers measures 50 and 51. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. Measure 50 is marked with a 7-measure rest for Vln I and contains triplets and a 3-measure rest. Measure 51 contains complex rhythmic patterns with 5-measure and 3-measure rests, and a 7-measure rest for Vln I.

52

Vln I

Vln II

Vla

Vc.

Detailed description: This system covers measures 52 and 53. Measure 52 includes a 7-measure rest for Vln I, a 6-measure rest for Vln II, and a 5-measure rest for Vln II. Measure 53 features a 3-measure rest for Vln I, a 6-measure rest for Vln II, and a 5-measure rest for Vln II. Trills (tr) are indicated in measures 52 and 53.

54

Vln I

Vln II

Vla

Vc.

Detailed description: This system covers measures 54 and 55. Measure 54 includes a 3-measure rest for Vln I, a 5-measure rest for Vln I, and a 5-measure rest for Vln I. Measure 55 features a 3-measure rest for Vln I, a 7-measure rest for Vln II, and a 3-measure rest for Vln II.

56

Vln I

Vln II

Vla

Vc.

Detailed description: This system covers measures 56 and 57. Measure 56 includes a 6-measure rest for Vln I, a 3-measure rest for Vln I, and a 5-measure rest for Vln I. Measure 57 features a 3-measure rest for Vln I, a 6-measure rest for Vln II, and a 7-measure rest for Vln II. Trills (tr) are indicated in measures 56 and 57.

58

Vln I

Vln II

Vla

Vc.

60

Vln I

Vln II

Vla

Vc.

62

Vln I

Vln II

Vla

Vc.

Musical score for measures 64-65, featuring four staves: Vln I, Vln II, Vla, and Vc. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and trills, along with fingering numbers (6, 5, 7, 3, 6) and dynamic markings (tr). Measure numbers 64 and 65 are indicated at the beginning of the first and second staves respectively.

Musical score for measures 66-67, featuring four staves: Vln I, Vln II, Vla, and Vc. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and trills, along with fingering numbers (5, 6, 3, 3, 5, 5, 7, 6, 3) and dynamic markings (tr, *8va*). Measure numbers 66 and 67 are indicated at the beginning of the first and second staves respectively.

Musical score for measures 68-69, featuring four staves: Vln I, Vln II, Vla, and Vc. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and trills, along with fingering numbers (5, 7, 3, 3, 5, 5, 7, 5, 5, 3) and dynamic markings (tr, *8va*). Measure numbers 68 and 69 are indicated at the beginning of the first and second staves respectively.

II

♩ = 120

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Vln I

Vln II

Vla

Vc.

Vln I

Vln II

Vla

Vc.

Vln I

Vln II

Vla

Vc.

Musical score for measures 70-71, featuring four staves: Vln I, Vln II, Vla, and Vc. Measure 70 starts with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). Measure 71 changes to a bass clef and a key signature of two sharps (D major). The Vln I and Vln II parts feature complex rhythmic patterns with slurs and accents. The Vla part has a triplet in measure 70. The Vc part provides a steady accompaniment with slurs and accents.

Musical score for measures 72-75, featuring four staves: Vln I, Vln II, Vla, and Vc. Measure 72 starts with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). Measure 73 changes to a bass clef and a key signature of two sharps (D major). Measures 74 and 75 continue in the same key signature. The Vln I and Vln II parts feature complex rhythmic patterns with slurs and accents. The Vla part has a triplet in measure 72. The Vc part provides a steady accompaniment with slurs and accents.

Musical score for measures 76-79, featuring four staves: Vln I, Vln II, Vla, and Vc. Measures 76-78 are marked with a large '8' and a bracket, indicating a section. The Vln I and Vln II parts are mostly silent. The Vla part has a triplet in measure 76. The Vc part provides a steady accompaniment with slurs and accents.

20

Vln I *ff*

Vln II *ff*

Vla *f*

Vc.

Measures 20-22 of a musical score. Vln I has a melodic line with sixteenth-note patterns and accents, marked *ff*. Vln II plays chords with triplets, also marked *ff*. Vla has a steady eighth-note accompaniment marked *f*. Vc. provides a bass line with chords, marked with *v*.

23

Vln I *sim.*

Vln II

Vla

Vc.

Measures 23-25. Vln I has a melodic line with sixteenth-note patterns and accents, marked *sim.*. Vln II plays chords with triplets. Vla has a steady eighth-note accompaniment. Vc. provides a bass line with chords, marked with *v*.

26

Vln I *ff*

Vln II

Vla

Vc.

Measures 26-28. Vln I has a melodic line with sixteenth-note patterns and accents, marked *ff*. Vln II plays chords with triplets. Vla has a steady eighth-note accompaniment. Vc. provides a bass line with chords, marked with *v*.

29

Vln I

Vln II

Vla

Vc. *ff*

Measures 29-31. Vln I has a melodic line with sixteenth-note patterns and accents. Vln II plays chords with triplets. Vla has a steady eighth-note accompaniment. Vc. provides a bass line with chords, marked *ff* and *v*.

32

Vln I

Vln II

Vla

Vc.

Measures 32-34: Vln I features a descending eighth-note line with quintuplets. Vln II provides a steady eighth-note accompaniment with triplets. Vla plays a rhythmic eighth-note pattern with slurs. Vc. features a complex bass line with triplets, quintuplets, and a 7th measure.

35

Vln I

Vln II

Vla

Vc.

Measures 35-37: Vln I continues with quintuplets. Vln II continues with triplets. Vla continues with its eighth-note pattern. Vc. plays a dense eighth-note accompaniment.

38

Vln I

Vln II

Vla

Vc.

Measures 38-40: Vln I has a change in texture with triplets and quintuplets. Vln II has triplets. Vla has slurs. Vc. has a steady eighth-note accompaniment.

41

Vln I

Vln II

Vla

Vc.

Measures 41-43: Vln I has quintuplets and a more active line. Vln II has triplets. Vla has slurs. Vc. has a steady eighth-note accompaniment.

Musical score for measures 44-46. The score is for four instruments: Vln I, Vln II, Vla, and Vc. Measure 44 starts with a treble clef and a key signature of one flat. The Vln I part has a 5-measure slur. The Vln II part has a 3-measure slur. The Vla part has a 5-measure slur. The Vc part has a 5-measure slur.

Musical score for measures 47-49. The score is for four instruments: Vln I, Vln II, Vla, and Vc. Measure 47 starts with a treble clef and a key signature of one flat. The Vln I part has a 3-measure slur. The Vln II part has a 3-measure slur. The Vla part has a 3-measure slur. The Vc part has a 3-measure slur. Dynamics include *f* and *mf*.

Musical score for measures 50-52. The score is for four instruments: Vln I, Vln II, Vla, and Vc. Measure 50 starts with a treble clef and a key signature of one flat. The Vln I part has a 3-measure slur. The Vln II part has a 3-measure slur. The Vla part has a 3-measure slur. The Vc part has a 3-measure slur. Dynamics include *p* and *pp*.

54

Vln I

Vln II

Vla

Vc.

59

Vln I

Vln II

Vla

Vc.

rall al fine

rall al fine

III

♩ = 132

Violin I *p*

Violin II

Viola

Violoncello

f

f

f

Detailed description: This section of the score is for Violins I and II, Viola, and Cello. The tempo is marked as 132. Violin I starts with a piano (*p*) dynamic and plays a melodic line with some grace notes. Violins II, Viola, and Cello enter with a forte (*f*) dynamic, playing a rhythmic pattern of eighth notes with a five-fingered (*5*) fingering. The key signature has one sharp (F#).

Vln I

Vln II

Vla

♩ = 80

p

p sub.

Detailed description: This section of the score is for Violins I and II, and Viola. The tempo changes to 80. Violin I has a measure rest in the first measure. All instruments play a complex rhythmic pattern of eighth notes with triplets and quintuplets. Dynamics range from piano (*p*) to piano-subito (*p sub.*). The key signature has one sharp.

Tempo I

♩ = 132

Vln I

Vln II

Vla

p

f

f

Pizz.

f

Detailed description: This section of the score is for Violins I and II, and Viola. The tempo returns to 132. Violin I starts with a piano (*p*) dynamic. Violin II and Viola enter with a forte (*f*) dynamic. The Cello part is marked *f* and includes a pizzicato (*Pizz.*) instruction. The key signature has one sharp.

13

Vln I

Vln II

Vla

pp

pp

p

$\text{♩} = 80$

17

Vln I

Vln II

Vla

Tempo I

ff

ff

ff

arco

ff

$\text{♩} = 132$

20

Vln I

Vln II

Vla

Musical score for measures 22-24. The score is for four staves: Vln I, Vln II, Vla, and Vcl. Measure 22 begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 7/8 time signature. Vln I plays a melodic line with a five-measure phrase. Vln II plays a triplet of eighth notes followed by a seven-measure phrase. Vla and Vcl play a bass line with a five-measure phrase. Dynamics include *f* (forte) and *pizz.* (pizzicato).

Musical score for measures 25-28. The score is for four staves: Vln I, Vln II, Vla, and Vcl. Measure 25 begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a tempo marking of $\text{♩} = 80$. Vln I and Vln II play melodic lines with *pp* (pianissimo) dynamics. Vla and Vcl play a bass line with *p* (piano) dynamics and *arco* (arco) markings. Triplet markings are present throughout.

Musical score for measures 29-32. The score is for four staves: Vln I, Vln II, Vla, and Vcl. Measure 29 begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a tempo marking of $\text{♩} = 132$ and *Tempo 1*. The music is highly rhythmic with many triplet markings. Dynamics include *f* (forte) and *arco* (arco) markings.

33

Vln I

Vln II

Vla

p

37

Vln I

Vln II

Vla

ff

3

7:8

5

3

39

Vln I

Vln II

Vla

J = 80

S.T.

pp sub.

S.T.

pp sub.

p

42 $\text{♩} = 132$ Tempo 1

Vln I *f*

Vln II *f*

Vla *f*

Cb *f*

48 $\text{♩} = 80$

Vln I *p*

Vln II *p* pizz.

Vla *p*

Cb *p*

53 $\text{♩} = 132$ Tempo 1

Vln I *f*

Vln II *f*

Vla *f*

Cb *f*

56

Vln I *ff* arco

Vln II *ff*

Vla *ff*

58

Vln I

Vln II

Vla

60

Vln I *p*

Vln II *p*

Vla *p*

64

Vln I *f*

Vln II *f*

Vla *f*

68

Vln I *p* *f*

Vln II *p* *f*

Vla *p* *f*

p *f*

72

75

Vln I *p*

Vln II *p*

Vla *p*

p

78

Vln I

Vln II

Vla

ff

3 7

3 3

7

ff

3 3 7

Detailed description: This system contains measures 78 and 79. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. Measures 78-79 are marked with a forte fortissimo (*ff*) dynamic. The Violin I part has a triplet of eighth notes in measure 78 and a 7-measure rest in measure 79. The Violin II part has a 7-measure rest in measure 78 and a triplet of eighth notes in measure 79. The Viola part has a triplet of eighth notes in measure 78 and a 7-measure rest in measure 79. The Cello part has a triplet of eighth notes in measure 78 and a 7-measure rest in measure 79.

80

Vln I

Vln II

Vla

7 3

3 3 7

3 3 7

3 3 7

Detailed description: This system contains measures 80 and 81. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. Measures 80-81 are marked with a forte fortissimo (*ff*) dynamic. The Violin I part has a 7-measure rest in measure 80 and a triplet of eighth notes in measure 81. The Violin II part has a 7-measure rest in measure 80 and a triplet of eighth notes in measure 81. The Viola part has a triplet of eighth notes in measure 80 and a 7-measure rest in measure 81. The Cello part has a triplet of eighth notes in measure 80 and a 7-measure rest in measure 81.

82

Vln I

Vln II

Vla

7 3

3 3

7

8^{va} *p*

8^{va} *p*

p

p

Detailed description: This system contains measures 82 and 83. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. Measures 82-83 are marked with a piano (*p*) dynamic. The Violin I part has a 7-measure rest in measure 82 and a triplet of eighth notes in measure 83. The Violin II part has a triplet of eighth notes in measure 82 and a 3-measure rest in measure 83. The Viola part has a 7-measure rest in measure 82 and a triplet of eighth notes in measure 83. The Cello part has a triplet of eighth notes in measure 82 and a 7-measure rest in measure 83. There are two staves for the Violoncello (Cello) in measure 83, both marked with a piano (*p*) dynamic.

84

Vln I

Vln II

Vla

f

87

Vln I

Vln II

Vla

91

Vln I

Vln II

Vla

ff

92

Musical score for measures 92-95, first system. It features four staves: Vln I (Violin I), Vln II (Violin II), Vla (Viola), and Vcl (Violoncello). The Vln I staff has a 5-measure phrase, a 3-measure phrase, and a 7:8-measure phrase. The Vln II staff has a 7:8-measure phrase and a 3-measure phrase. The Vla staff has a 3-measure phrase, a 5-measure phrase, and a 5-measure phrase. The Vcl staff has a 5-measure phrase, a 3-measure phrase, and a 5-measure phrase. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 7/8.

93

Musical score for measures 92-95, second system. It features four staves: Vln I, Vln II, Vla, and Vcl. The Vln I staff has a 5-measure phrase and a 3-measure phrase. The Vln II staff has a 5-measure phrase and a 7:8-measure phrase. The Vla staff has a 3-measure phrase and a 5-measure phrase. The Vcl staff has a 7:8-measure phrase, a 5-measure phrase, and a 3-measure phrase. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 7/8.

94

Musical score for measures 92-95, third system. It features four staves: Vln I, Vln II, Vla, and Vcl. The Vln I staff has a 5-measure phrase and a 3-measure phrase. The Vln II staff has a 3-measure phrase, a 5-measure phrase, and a 5-measure phrase. The Vla staff has a 7:8-measure phrase and a 3-measure phrase. The Vcl staff has a 7:8-measure phrase and a 5-measure phrase. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 7/8.

95

Musical score for measures 92-95, fourth system. It features four staves: Vln I, Vln II, Vla, and Vcl. The Vln I staff has a 7:8-measure phrase and a 5-measure phrase. The Vln II staff has a 3-measure phrase and a 5-measure phrase. The Vla staff has a 5-measure phrase, a 7:8-measure phrase, and a 3-measure phrase. The Vcl staff has a 3-measure phrase and a 7:8-measure phrase. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 7/8.

96

Vln I

Vln II

Vla

Bass

Measures 96-97: Violin I and II play eighth-note patterns with triplets and 7:8 groupings. Viola and Bass play similar eighth-note patterns with 5-measure and 7:8 groupings.

98

Vln I

Vln II

Vla

Bass

Measures 98-99: Violin I and II continue with eighth-note patterns. Viola and Bass play eighth-note patterns with 3-measure and 7:8 groupings.

100

Vln I

Vln II

Vla

Bass

Measures 100-101: Violin I plays chords. Violin II and Viola play eighth-note patterns with 7:8 and 5-measure groupings. Bass plays eighth-note patterns with 7:8 and 5-measure groupings.

102

Vln I

Vln II

Vla

Bass

Measures 102-103: Violin I and II play chords with triplets. Viola and Bass play eighth-note patterns with 5-measure and 7:8 groupings.

104 ^{8va}

Vln I

Vln II

Vla

7:8

5

Detailed description: This system contains measures 104 and 105. The Vln I part starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a dynamic marking of *8va*. It features a series of chords in the first half and a dense sixteenth-note texture in the second half. The Vln II part has a similar texture with triplets. The Vla part features quintuplets. The bass line has a 7:8 interval marked and quintuplets.

(8)

106

Vln I

Vln II

Vla

3

5

Detailed description: This system contains measures 106 and 107. The Vln I part has a dynamic marking of *(8)* and a continuous sixteenth-note texture. The Vln II part has triplets. The Vla part has quintuplets. The bass line has a dynamic marking of *(8)* and a continuous sixteenth-note texture.

(8)

108

Vln I

Vln II

Vla

3

5

Detailed description: This system contains measures 108 and 109. The Vln I part has a dynamic marking of *(8)* and a continuous sixteenth-note texture. The Vln II part has triplets. The Vla part has quintuplets. The bass line has a dynamic marking of *(8)* and a continuous sixteenth-note texture. The system concludes with a double bar line and repeat signs.

INDICACIONES

Las sombras:

- 1 Improvisar libremente lo más rápido posible con las notas entre paréntesis. (Respirando ad libitum).
- 2 Nota más aguda posible.

La picardía:

- 1 Figuración en acelerando.
- 2 Figuración escalística descendente libre, con frullatto.
- 3 Risillas burlescas ocultas.

El poder:

- 1 Sugerencia de multifónico (cualquier posición cómoda) yo sé que no te gustan mucho, pero no se me ocurre otra manera de conseguir el efecto de grito, si hay otra forma que consideres más efectiva que el multifónico ¿me dices?

El amor:

- 1 Figuración en a celerando repitiendo el patrón de las notas escritas que luego va retardando hasta retomar el tempo inicial.

La locura:

- 1 Este movimiento deberá tocarse libremente pero tratando de respetar las figuras escritas con medida dentro del tempo indicado (cuarto = 66).
- 2 La interpretación deberá ser lo más continua posible sin que los silencios entre las figuraciones den la sensación de una pausa extrema.
- 3 En las figuraciones indicadas para tocarse lo más rápido posible, el intérprete podrá improvisar con las notas que él deseé dentro del rango de un do 5 a un si 5.

I LAS SOMBRAS

Libero

$\text{♩} = 120$

Musical staff 1, measures 1-3. Dynamics: *ff*, *sfz*, *p*. Fingerings: 5, 3, 3, 5, 5.

Musical staff 2, measures 4-5. Fingerings: 5, 3, 3, 5, 5.

Musical staff 3, measures 6-7. Fingerings: 5, 3, 3, 5, 5.

Musical staff 4, measures 8-9. Fingerings: 5, 5, 3, 5.

Musical staff 5, measures 10-11. Fingerings: 5, 3, 3, 5, 5.

Musical staff 6, measures 12-13. Fingerings: 5, 3, 3, 5, 5.

Musical staff 7, measures 14-15. Dynamics: *mf*. Fingerings: 3, 5, 5, 5, 5, 3.

Musical staff 8, measures 16-17. Fingerings: 5, 5, 5, 3, 5.

Musical staff 9, measures 18-19. Fingerings: 5, 5, 3, 5.

20

22

24

26

28

30

32

II LA PICARDÍA

Flute

(1) 11:8 3 6 *p* *pp* *f*

Fl.

3 6 7:4 *p* *f*

Fl.

5 3 5 3 7:4 *p* *f*

Fl.

6 3 5 3 5 7 *p* *f*

Fl.

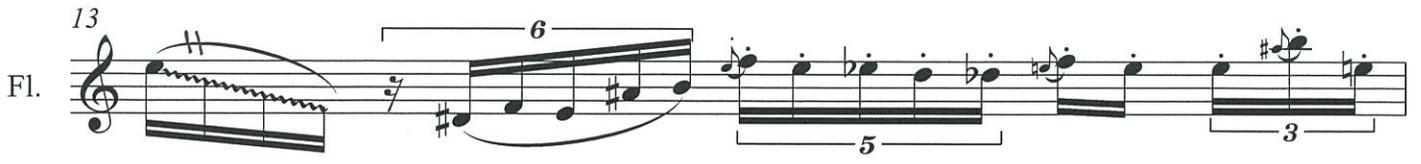
3 12 7 *p* *f*

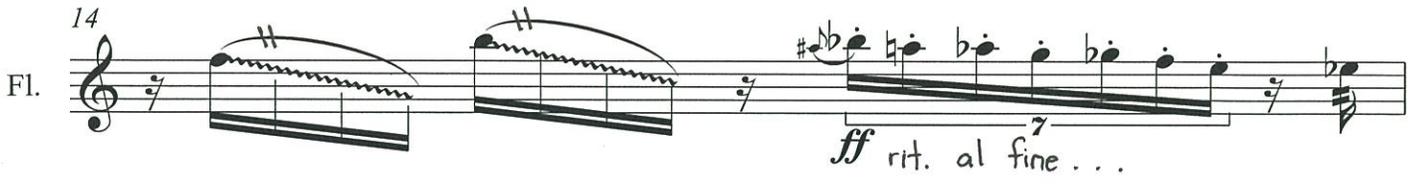
Fl.

(2) 7 3 *ff* *f*

Fl.

5 5 7 *p* *f*

13
Fl. 

14
Fl. 
ff rit. al fine...

15
Fl. 
p
pp

III EL PODER

Musical score for 'III EL PODER', consisting of ten staves of music in treble clef. The score is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a 4/4 time signature. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics are indicated by *f* (forte), *ff* (fortissimo), and *fz* (forzando). The score includes several measures with 'x' marks, likely indicating fingerings or specific performance techniques. A first ending bracket labeled '(1)' spans measures 13 to 17. The piece concludes with a final *fz* dynamic marking.

1 *f*

4

8

13 (1)

18

21 *ff* *f* *ff*

24 *f* *ff* *f* *ff* *f*

27 *ff* *f* *ff* *f* *ff* *f*

31 *ff* *f* *ff* *f* *ff* *f* *ff*

36 *f* *ff* *f* *ff* *f*

39 *ff* *f* *ff* *f* *ff*

42 *f* *ff* *f* *ff*

45

47

49

51

53

54 *tr* *fff*

IV EL AMOR

(Flauta soprano en do)

Lento ♩ = 54

flattement

6

9

11

13

17

21

pp *p* *p*

24

f *p* *p* *pp*

V LA LOCURA

Frenético
(♩ = 56)

Flute

(3)

f

Fl.

2

Fl.

3

Fl.

4

Fl.

5

ff

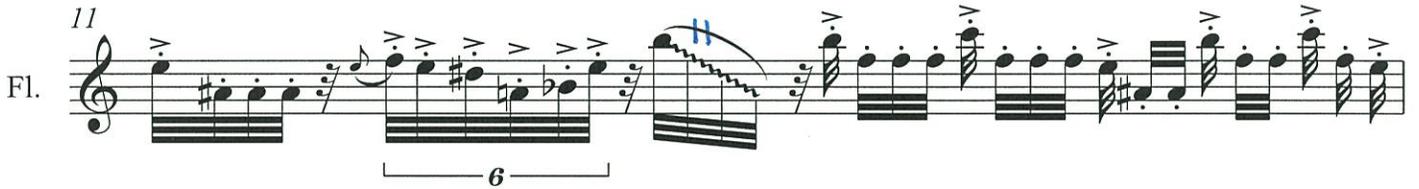
Fl.

6

7
Fl. 

8
Fl. 

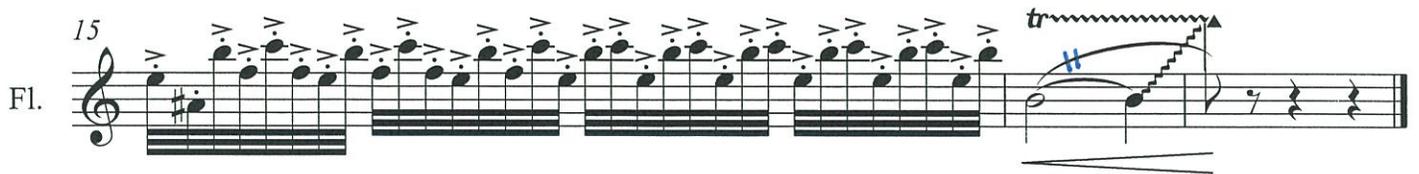
10
Fl. 

11
Fl. 

12
Fl. 

13
Fl. 

14
Fl. 

15
Fl. 

Kiribil

a
Héctor López

Itziar Fadrique

$\text{♩} = 60$

Tuba

pp ff pp f pp pp mf p f f ff ff

6

Tba.

f mf p pp p f ff mf f

11

Tba.

ff f p pp p mf p

17

Tba.

pp f pp f pp

21

Tba.

f pp f p f p f p f p

2
Tba. 25 *ff* *mf* *ff* *mf* *ff* *f* *ff* *f* *ff* *f*

Tba. 28 *ff* *f* *ff* *fff* *p* *mf* doliente

Tba. 34 *p* *pp*

Tba. 39 *mf* *p* *mf* *p* *mf* *f*

Tba. 44 *mp* *p* *pp* *sfz* *p* *pp*

Tba. 49 *sfz* *pp* *p* *pp* *sfz* *p* *pp*

54 Tba. *f* *p* *f* *p* *f* *mf* *f*

58 Tba. *mf* *f* *f* *ff* *fff* *f* *fff*

62 Tba. *f* *f* *ff* *fff* *ff* *f* *p* *pp* *p* *f* *ff*

67 Tba. *f* *mf* *p*

71 Tba.

75 Tba. *pp* *p*

78

Tba.

mf

81

Tba.

f

84

Tba.

ff

85

Tba.

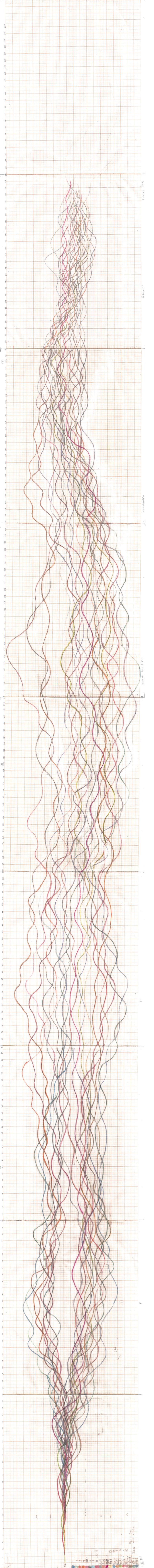
fff *sfz*

Cl. 27 7 7 28 7 7 29 7 7

Cl. 30 7 31 3 3 3 32 7 3 7

Cl. 33 7 7 7 7 7 34 7 35 (3) 36 = 60 37 38 ff fff > ppp sfz ff ppp

Cl. 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 ppp ff ppp sfz ff ppp sfz fff ppp p f



Quantum
a
Sergio

INDICACIONES



Bellow Shake lo más rápido posible.



Crescendo y abrir fuelle.



Diminuendo y cerrar fuelle.



Figuración escalística libre.

1cm = 1 seg. aprox.
♩ = 60

Quantum

Itziar Fadrine
2017

I

24'

48'

72'

96'

1:30

Handwritten musical score on green graph paper, consisting of four systems of staves. Each system includes a vocal line and a piano accompaniment line.

System I (Measures 25-30): The vocal line features a melodic line with notes and slurs. The piano accompaniment includes a bass line with notes and a treble line with a wavy, scalic pattern. Dynamics include *pp*.

System II (Measures 31-36): The vocal line continues with melodic phrases. The piano accompaniment has a bass line with notes and a treble line with a wavy pattern. Dynamics include *p* and *mf*.

System III (Measures 37-42): The vocal line includes notes and slurs. The piano accompaniment features a bass line with notes and a treble line with a wavy pattern. Dynamics include *p* and *f*. A vocal instruction *[vo vo vo]* is written below the vocal line.

System IV (Measures 43-48): The vocal line continues with melodic phrases. The piano accompaniment has a bass line with notes and a treble line with a wavy pattern. Dynamics include *mf* and *p*.

Legend:

- \sim Blow shake lo más rápido posible.
- \nearrow = V = cresc.
- \searrow = Γ = dim.
- \sim = figuración escálica libre

-2-

49 3.16
1.96'

55 2.10'

61 2.34'

Vinice (Taise solo)

67 4.18
2.58'

Handwritten musical score on green graph paper, consisting of four systems of staves. The systems are numbered on the left (73, 79, 85, 91) and right (262, 286, 290, 314).

System 73 (Measures 262-262): Features a treble clef staff with notes and a bass clef staff with notes and a wavy line. Annotations include $\{ \# \# \# \# \}$ and $\{ \# \# \# \# \}$.

System 79 (Measures 286-286): Features a treble clef staff with notes and a bass clef staff with notes and a wavy line. Annotations include $\{ \# \# \# \# \}$ and $\{ \flat \flat \flat \flat \}$.

System 85 (Measures 290-290): Features a treble clef staff with notes and a bass clef staff with notes and a wavy line. Annotations include *loco*, *ppp*, *B.S.*, and *tubo qv n*.

System 91 (Measures 314-314): Features a treble clef staff with notes and a bass clef staff with notes and a wavy line. Annotations include *tub*, *mf*, and *mf*.

Vertical blue lines are drawn through the score, separating the systems. The page number **- 4 -** is centered at the bottom.

Handwritten musical score on green graph paper, featuring four systems of staves. The first system (measures 97-102) includes a treble clef staff with notes and a circled '10', and a piano staff with dynamics like 'pp' and 'ppp'. The second system (measures 103-108) includes a treble clef staff with notes and a piano staff with dynamics like 'ppp'. The third system (measures 109-114) and fourth system (measures 115-120) are empty staves. The page is numbered '338' and '342' at the ends of the first and second systems respectively, and has a page number '-5-' at the bottom center.