

**UNIVERSIDAD NACIONAL DE
CÓRDOBA**

FACULTAD DE ARTES

DEPARTAMENTO MÚSICA

“Imágenes Cósmicas de un Rock Progresivo”

Fusión de recursos técnicos y estilísticos en la creación de una obra inédita, basada en diversos repertorios y metáforas científico-literarias

Trabajo Final de la Licenciatura en Composición Musical

Alumno: Nicolás Gerchunoff

Asesor: Magister. José Halac

Córdoba, año 2020



Índice

Introducción	3
Objetivos	8
1. Marco Teórico	9
1.1 Integralidad	9
1.2 Sincretismo y Fusión	20
1.3 Estrategias para la fusión y síncrexis aplicadas al trabajo compositivo	23
1.4 Procedimientos relevantes	30
1.5 Elementos técnico-conceptuales aplicados en la música escrita desde el punto de vista de la fusión	40
2. Metodología	55
3. Cuadro de la forma completa	58
4. Análisis	61
4.1 Materialidad 1	61
4.2 Análisis de la sección B	61
4.3 Análisis de la sección C	69
4.4 Análisis de la sección E	75
4.5 Análisis de la sección G	80
4.6 Materialidad 2	97
4.7 Materialidad 3	107
4.8.a Análisis de materiales y configuración técnica de la sección “A”	109
4.8.b Aspectos técnicos y compositivos presentes en todas las pistas	114
5. Conclusión	117
6. Anexo	118
7. Bibliografía	127

Introducción

La propuesta del presente trabajo se basó en crear una obra musical extensa partiendo de un material elaborado por el compositor en estilo “jazz rock” que se trabajó de manera diversa desde la perspectiva de la fusión técnica y estilística, poniéndolo en contacto con músicas muy distintas (jazz rock, metal progresivo, contemporáneo, improvisación, electroacústica, etc). Para realizar esta composición, se abordaron analíticamente diversas obras de corte académico, producidas durante la segunda mitad del sXX y lo que va del sXXI, con el fin de proyectar un horizonte estético o marco referencial que sirvió como orientación durante el proceso de composición e investigación. Las obras que conforman el repertorio elegido poseen características comunes, siendo una de las más importantes la mezcla de estilos, técnicas, procedimientos y medios diferentes, que deviene en un discurso musical equilibrado y de carácter polivalente. Esto último resume el objetivo estético que se intentó alcanzar en este trabajo.

La idea central es que sea reconocible un núcleo de materiales con los cuales se elaboraron todas las secciones y partes de la obra. Estos materiales a su vez configuran mundos sonoros peculiares que se relacionan de diversas formas recurrentes contribuyendo así a generar unidad, coherencia y equilibrio discursivo. Por otro lado, la forma resultante es de carácter episódica y hasta cierto punto se intentó contar una historia en la cual los personajes son difusos y la trama que los engloba también. En relación con esto último cabe mencionar que se trabajó con nociones, descripciones, conceptos y trayectorias de algunos personajes y espacios físicos de la serie novelada “Robots e Imperio” del escritor norteamericano de ciencia ficción Isaac Asimov (1920 - 1992). A su vez, dentro de este género se trabajó con diversos relatos cinematográficos. Sin embargo, cabe aclarar que el fin no era el de traducir el texto literario o argumental a lenguaje musical, sino que este material sirvió principalmente como fuente de inspiración metafórica.

Se planteó, a su vez, el desafío de experimentar con recursos técnico - musicales de distinta índole dentro de un mismo discurso musical, tratando de generar conexiones y “costuras” con el fin de lograr una coherencia discursiva o “contexto sonoro” amalgamado y unitario capaz de asumir formas flexibles que posibiliten la introducción de niveles variables de contraste, superposición y yuxtaposición con fines dramáticos o de otro tipo de articulación formal.

Por otro lado, mencionar que previamente a la composición, se seleccionaron aspectos estéticos, técnicos y procedimentales que son característicos en algunos discursos musicales o contextos de producción sonora de diferentes épocas y latitudes. Tales modos o aspectos musicales, en un sentido

muy abarcativo, corresponden a la práctica de la “improvisación pautada”, la “electro acústica”, la música contemporánea “académica instrumental”, el “rock fusión” y el “jazz rock”.

Por lo tanto, con el Trabajo Final se emprendió una búsqueda de mundos sonoros y medios técnicos que son presentados como pertenecientes a ámbitos musicales diversos y se intentó alcanzar una fusión auténtica de los materiales a través de herramientas compositivas originales.

Como se señaló anteriormente, se analizaron con detenimiento una cantidad de obras de las que surgen rasgos compositivos que luego se intentaron aplicar a lo largo de la composición, aunque de una manera personal.

Otro aspecto que se tuvo en cuenta para elegir el repertorio tiene que ver con el hecho de que el Rock o alguno de sus derivados, por ejemplo el RIO, el Punk, el Heavy Metal, El Blues, Jazz Rock etc. son centrales en la mayoría de estas composiciones, aunque atravesados por formas de trabajar el material que son propias de la música contemporánea académica, la electroacústica y la improvisación. También tienen lugar en estas obras algunos híbridos entre géneros de música popular. Los artistas que se tomaron de referencia utilizan estos géneros mencionados quizás por lo que significaron en tanto contracultura, ya que nacieron como protesta ante una determinada hegemonía y de alguna manera, sus obras se nutren de la fuerza que guarda cada uno en su esencia.

El repertorio específico que se eligió está conformado por las siguientes obras:

1) Composition 6E del álbum “3 Compositions of New Jazz (1968)” de Anthony Braxton:

Esta pieza en particular se eligió debido a la heterogeneidad de materiales que utiliza y “reversiona” sin perder su identidad a lo largo de toda la composición. También al hecho de que se pueden apreciar con claridad una diversidad de elementos tomados de varios estilos situados dentro de la órbita del Jazz y de la “música experimental académica” de la época, con los que plantea un discurso volcado a la improvisación aunque estructurado, polivalente, sincrético y dotado de la intensidad del free jazz.

2) “Professor Bad Trip Lessons I, II y III” (1998 - 2000) de Fausto Romitelli:

Dentro de los aspectos que resultaron mas interesantes de este ciclo se puede destacar el uso de la electrónica, sobre todo por cómo se funde espectralmente con el ensamble. Otro aspecto técnico tiene que ver con la variación constante de los mismos elementos motivicos y gestuales, los cuales son breves y están distribuidos tímbricamente por un ensamble heterogéneo. Se forman a su vez una suerte de episodios texturales de carácter caóticos, estáticos y “líquidos” que evocan estados subjetivos diversos (según el propio compositor, la obra evoca estados alucinatorios). Por otro lado, posee elaboraciones cortas, con un aspecto improvisado y hasta cierto punto circulares en cuanto a su diseño. En relación al aspecto formal, se tomó (parcialmente) la acumulación de tensión por

medio de la repetición de un fragmento que va sufriendo determinadas variaciones durante el proceso. Por último, cabe destacar el empleo de la guitarra eléctrica, el bajo y el piano en el sentido de que explota unas cualidades tímbricas (muy evidente en el caso de la distorsión y el Wah Wah) y expresivas que aluden al rock y al punk aunque sin recurrir a un uso tradicional de estos instrumentos.

3) “Arnold Turro” del trabajo en estudio número 3 (2014) de Factor Burzaco:

Esta pieza contiene una serie de aspectos técnico - discursivos que se consideraron relevantes para este trabajo. Estas son: alternancia y yuxtaposición de campos pulsados generados por una sección rítmica (batería) y cuasi ostinato (guitarra y bajo), con campos de ritmo libre aparentemente sin pulso y de carácter flotante, desde los cuales pueden surgir elementos nuevos tales como complejos tímbricos, objetos sonoros o melodías de carácter improvisadas. En segundo lugar, se establecen campos armónicos (de carácter modal) contrastantes y con una identidad clara que se articulan entre sí de maneras diversas. Estos campos en general son estáticos.

En cuanto a los procedimientos compositivos, se tomaron la reformulación, variación, elaboración y re-combinación de los mismos elementos, materiales y objetos sonoros, principalmente de aquellos que cumplen una función estructural a lo largo del discurso. En cuanto a la relación entre los instrumentos, se identifican cambio de roles así como aumento y disminución de la actividad o presencia de un instrumento dentro un mismo tipo de textura. Por último, en relación con la forma, se observaron asimetrías formales (longitud desigual de las partes) y lógicas de contraste similares por medio de las cuales el discurso progresa cambiando drásticamente de intensidad.

4) “Preaching to The Converted” (1995) de Doctor Nerve:

Una cuestión que resultó interesante de esta pieza es el hecho de que el “heavy metal” es central en la composición aunque sus elementos más relevantes están tratados en favor de la experimentación rítmica y formal. Para esto utiliza distintos riffs en estilo “trash metal” que operan como base estructural de la pieza. Por otro lado, se observó un uso constante de la repetición como recurso discursivo y una textura muy interesante que logra a partir de un contrapunto rítmico y complementario en los vientos. Estos forman un estrato diferenciado en cuanto al tipo de material (sobre todo respecto de las alturas) logrando una superposición de dos tipos de lenguajes que se engarzan rítmicamente. Por último, evita todo lirismo o “melodismo suave” y extensivo, lo cual llama la atención ya que de alguna manera parece que el material mas experimental se torna “heavy metal” logrando así una fusión entre lenguajes.

5) Revised Music for Guitar and Low Budget Orchestra” (1975) de Frank Zappa:

De esta pieza se extrajeron ideas en cuanto a la orquestación, la concepción melorrítmica, la forma y sobre algunos aspectos de la armonía. En cuanto a lo primero, se tomó el hecho de mezclar un ensamble típico de Rock progresivo, es decir, batería, bajo, guitarra eléctrica y piano (en este caso acústico) con instrumentos orquestales que también se utilizan en el Jazz, como las cuerdas, los metales, vientos madera y percusión con altura definida (se escucha vibráfono y xilofón). Lo destacable, es que este orgánico es de alguna manera multifuncional aunque reserva algunos roles determinados en aquellos momentos en que la textura se asienta sobre una base mas típica del rock (bajo y batería sobre todo aunque otros instrumentos también participan), dejando las partes melódicas al resto. En cuanto a lo armónico se da una fusión y superposición de sistemas al mismo tiempo que se perciben estructuras tonales o modales (incluye escalas exóticas) sometidas a todo tipo de procedimientos “académicos” tales como secuencias, transposiciones, yuxtaposiciones y modulaciones, de la misma manera que una amplia gama de recursos colorísticos. En cuanto a la forma, de manera muy sintética decir que se tomaron ciertos recursos con los que logra contrastes y tensiones que resultan en un efecto “cinematográfico”. En cuanto a lo melorrítmico, se tuvo en cuenta el uso permanente de ritmos sincopados, polirritmias y valores irregulares en la constitución de las construcciones melódicas.

Por otro lado, cabe mencionar las razones que motivaron la elección subjetiva del tema y esto tiene que ver con el hecho de que a lo largo de la carrera de composición se instó a los estudiantes a familiarizarse con repertorios diversos (con preponderancia del barroco, clásico, romántico y contemporáneo académico) sobre los cuales se estudian diferentes procesos compositivos y estilos. Se abordaron obras de compositores que trabajaron de manera consciente la fusión y la mezcla de materiales, técnicas y recursos musicales provenientes de tradiciones y/o épocas diferentes durante períodos históricos distintos.

A su vez, en cada cátedra se propone la realización de trabajos en los cuales hay que demostrar un nivel de manejo y comprensión de cada procedimiento compositivo y de cada técnica. Por ende, resultó un proceso natural mezclar estos aprendizajes a lo largo del trayecto académico, sobre todo en aquellos trabajos de composición libre, e intentar alcanzar una expresión musical a través de estas “fusiones” y “mezclas”, guiado siempre por el propio gusto y las propias intenciones e intuiciones artísticas.

Lo que se propone en este trabajo final, es realizar una obra original que continúe esta trayectoria aunque de una manera mas profunda y consciente.

En relación a la relevancia que este trabajo adquiere para la comunidad de artistas musicales de la ciudad de Córdoba, se enumeran a continuación aspectos considerados importantes debido al aporte que conllevan: 1) este tipo de obras tienen el potencial de animar a los músicos a entrenarse en la interpretación de estilos y géneros distintos. Detectar elementos que les resulten interesantes para incorporar a su “vocabulario” musical e intentar hacerlos funcionar en otros contextos sonoros; 2) poner en contacto a músicos que provienen de ámbitos distintos y animarlos a transmitirse conocimientos musicales; 3) favorecer la generación de discursos musicales a partir de una pluralidad de lenguajes y medios; 4) contribuir a generar espacios de experimentación libre en el que se puedan verter todo tipo de aprendizajes artísticos con el fin de producir cosas nuevas a partir de la mezcla y la fusión; 5) continuar de alguna manera con una trayectoria de Rock fusión y progresivo que tuvo eco en todas partes del mundo, incluyendo a nuestro país (por ejemplo Bubu, La Máquina de hacer Pájaros, Tórax, La Manzana Cromática Protoplasmática, Sur Oculto, entre otros).

También aclarar que no se trabajó con citas tomadas de otras obras, sino que se apeló a recursos compositivos comúnmente utilizados en la música clásica y contemporánea como lo son la variación con grados de elaboración y desarrollo distinto, o la profusión de motivos e incluso temas con los cuales se forman texturas que en general poseen un carácter contrapuntístico. El contrapunto y el montaje han sido los medios técnicos predilectos (aunque no los únicos) para generar entramados lógicos entre los elementos melódicos. A su vez, materiales de este tipo asumen distintas funciones, como por ejemplo la función de “riff”, es decir, ciertas construcciones melorítmicas características de una pieza o canción de jazz o de rock generalmente a cargo de algún instrumento que lleva la base.

Finalmente, se puede pensar que existe siempre un “riesgo”, si se lo considera de esta manera, de caer en una suerte de pastiche o collage al momento de intentar discursos musicales a partir de la conjunción de elementos estéticos y técnicos de distinta procedencia. Se considera que en estos casos, se preservan características en la superficie que vuelven a los elementos mas o menos reconocibles dentro de un estilo. Por lo tanto, en relación al Trabajo Final, se intentó que no quede dominado por una pegatina superficial de cosas distintas, sino generar entramados lógicos, transiciones, costuras, engranajes y estrategias compositivas a los fines de producir niveles de fusión entre los elementos.

Objetivo general

Llevar a cabo una composición capaz de integrar una diversidad de elementos conceptuales, técnicos y procedimentales dentro de un planteo musical cuyo resultado se espera que sea de carácter sincrético y fusión.

Objetivos específicos

- 1) Elaborar procesos compositivos propios a partir de los resultados obtenidos del análisis de las obras de referencia.
- 2) Encontrar los procedimientos adecuados para lograr unidad y coherencia dentro de un discurso musical que abarcará una diversidad considerable de sonoridades y técnicas distintas.
- 3) Encontrar una forma eficaz de amalgamar el abanico tímbrico que supone un orgánico compuesto por instrumentos eléctricos (PC incluida) y acústicos.
- 4) Producir una reflexión artística acerca del resultado de este trabajo y su relación con el contexto de producción musical actual.

Marco Teórico

Integralidad

Para este trabajo se apeló a una diversidad de fuentes musicales, literarias y cinematográficas desde las cuales se extrajeron determinados conceptos e ideas que resultaron de utilidad para la propia realización musical, tanto en relación con la técnica como también, con lo poético. Cada aspecto teórico ocupa un lugar distinto dentro de la conglomeración conceptual en la que se apoya la composición, distinguiendo a grandes rasgos cierta información que deriva directamente en cuestiones compositivas (mas adelante se mencionan conceptos en torno a la espacialización del sonido, la síntesis, las texturas, cuestiones armónicas, etc.) y otro tipo de información de naturaleza extra musical que se funde en el magma de la imaginación y desde el cual se extraen ideas poéticas, metafóricas y narrativas que orientaron el proceso compositivo.

Para comenzar se extrae la siguiente cita ya que parece apropiada para localizar el punto de partida del trabajo:

“Conviene recordar aquí que gran parte de la mejor ciencia ficción intenta responder a la pregunta ¿Qué sucedería si...?, en la que se analizan las consecuencias de una hipótesis que se considera extraordinaria o todavía demasiado prematura para que pueda presentarse en el mundo real. ¿Qué sucedería si hubiera clones de humanos? ¿Qué ocurriría si construyéramos verdaderas inteligencias artificiales? ¿Qué sucedería si nos encontráramos con extraterrestres? ¿Qué ocurriría si pudiéramos viajar al pasado? etc. Ése es el aspecto especulativo de la ciencia ficción, el que nos prepara para enfrentarnos a un futuro distinto” (Barceló, Los temas de la ciencia ficción, 2004, p.1).

En cierto modo, la pregunta inicial que se hizo fue ¿que pasaría si se intenta contar una historia con base en los relatos de ciencia ficción que resultaron interesantes, a través de la integración de una cantidad considerable de elementos musicales y medios diferentes y que influyeron más al momento de comenzar este proceso?

Podría decir que esta pregunta y las anteriores han acompañado todo el trabajo compositivo, particularmente en lo que respecta a la elección de materiales y procedimientos con los que se experimentó durante el proceso. Desde este lugar parte la búsqueda que se extiende hacia los horizontes de la ciencia, la metáfora y de manera simultánea, ciertas estéticas musicales que indagan en lo científico desde un lugar técnico, poético y especulativo a tono con los avances tecnológicos modernos que se incorporan en la música a partir del siglo pasado.

A lo largo del siglo XX y XXI, aquellos ámbitos musicales en los cuales la tecnología tiene una injerencia crucial (música concreta, electroacústica, rock psicodélico, jazz rock, electrónica, composición algorítmica, generativa, etc.) lograron barrer ciertas fronteras, posibilitando la emergencia de nuevas estéticas, especialmente a partir de la comercialización de determinados dispositivos tales como los ordenadores personales, sintetizadores electrónicos en los 60s y la invención de software dedicados a la manipulación digital del sonido.

Tales inventos favorecieron una experimentación con el sonido desde sus componentes espectrales, con lo que compositores de distinta escuela pudieron dedicarse a la creación de nuevos timbres. Esto que se estudia comúnmente en la historia de la música concreta y electroacústica (que comienza en los años 50s) también influyó a músicos procedentes del ámbito del rock dentro del cual por ejemplo se encuentra Vangelis, quien musicalizó *Blade Runner 1* (1982), dotado principalmente de sintetizadores.

Retomando el tema de la Ciencia Ficción, las películas y relatos literarios que se utilizaron para conformar una suerte de fuente dinámica de ideas en las que inspirar ciertos aspectos musicales, en general comparten el hecho de que sus historias pertenecen al género de la aventura o policial espacial (como ejemplo de películas o series en las que se tuvo en cuenta la banda sonora, se destacan *Blade Runner 1 y 2*, *The Expanse*, *Cowboy Bebop*, etc). Esto implica una articulación particular de los tópicos que son característicos del género Ciencia Ficción, por ejemplo: viaje en el espacio, viaje en el tiempo y paradojas temporales, la reflexión crítica sobre el maquinismo, la prospección del futuro (puede plantearse un futuro distópico o utópico), las nuevas sociedades, vida extraterrestre, etc.

Estos tópicos planteados en cada historia de una manera particular pueden disparar todo tipo de asociaciones sonoras vinculadas con imágenes y tensiones dramáticas que se desarrollan y describen en cada una.

De la obra de Asimov, por ejemplo, resultaron interesantes algunos personajes y lugares centrales como Baley asociado a la Tierra, Gladia con el planeta espacial Solaria y Giskard (robot) con el planeta Aurora. Baley es un detective estatal que trabaja junto a un robot humanoide llamado Daneel Olivaw en la resolución de crímenes, generalmente acometidos en otros planetas. Baley es de la tierra, que es un planeta que se describe como viejo, contaminado, superpoblado, atrasado tecnológicamente en relación con los mundos espaciales, decadente, al mismo tiempo que mucho más vital en términos humanos. Los seres humanos viven debajo de enormes domos que cubren ciudades enteras ya que no soportan físicamente el exterior (bóvedas de acero), debido en parte a los niveles de radiación residuales, y no toleran tampoco la presencia en abundancia de robots

supletorios dentro de los domos ya que esto supondría un verdadero peligro en lo que respecta al trabajo principalmente. La tierra está en permanente conflicto político con los mundos espaciales, y temen sufrir una invasión por parte de estos. Sin embargo los mundos espaciales están habitados por seres humanos que de alguna manera y muy a su pesar reconocen su origen en la tierra (esto habilita una tensión que deviene en técnica compositiva, por ejemplo en el sentido de que el material rockero de la obra - que “representa” la tierra - está presente, aunque muy transformado en algunos casos, en el resto de materialidades y texturas con las que se quiere “representar otra cosa”). Por otro lado, la atmósfera “detectivesca” condujo a la elección de determinados materiales musicales que subjetivamente pueden evocar dicha atmósfera, presentes por ejemplo en los acordes suspendidos del piano en los acompañamientos de la sección E o en el mismo riff de la guitarra de la misma sección.

También está la trayectoria de los personajes que habilitan todo tipo de ideas y hasta cierta interpretación que se hace sobre algunos aspectos centrales de la trama, como la misión que tenía Fastolfe en relación con la tierra y los terrícolas, misión que puede analizarse desde una perspectiva sincrética o de fusión, en este caso cultural, tecnológico y político¹.

Otro aspecto que se toma son Las leyes de la Robótica que Asimov inventó y especialmente algunos planteos que él hace a través de ciertos robots que se muestran capaces de trascender hasta cierto punto la rigidez de las leyes sin destruirse los circuitos en el intento y en función de un bien considerado mayor (Ley Zeroth)². Rescata en definitiva la capacidad del autómatas/humano de reflexionar sobre aquello que le viene dado como verdad absoluta y que determina su conducta. En este punto es que Giskard se revela como un androide muy superior al resto. De alguna manera se pone en juego la humanización de la tecnología (en esta obra se aborda desde la composición del gesto electroacústico, de ciertos efectos y del feedback entre las materialidades electrónica - improvisación - música escrita) y viceversa. Por otro lado el sentido mismo de la ciencia ficción, en cuanto a que implica una invención especulativa sobre tecnologías o de mundos futuros, siempre dentro del terreno de la fantasía. Otro material que se tomó de este género está presente en el cine, ya que durante un tiempo se vieron muchas películas distintas buscando sobre todo imágenes descriptivas y climas de mundos futuristas y espaciales según la imaginación de distintos autores.

¹ Fastolfe es un importantísimo roboticista de Aurora que está interesado en dos cuestiones fundamentales: el entendimiento profundo de la naturaleza humana y particularmente de su cerebro, que investiga a través de la robótica, y por otro lado, la superación de los conflictos entre terrícolas y espaciales a través de la conquista conjunta de nuevos mundos, incorporando a su vez los robots de forma mas moderada y muchos aspectos humanos que considera que los espaciales han perdido.

² Los robots, la inteligencia artificial y los viajes espaciales, son cuestiones que resultaron de gran valor al momento de componer la parte electrónica sobre todo, aunque también algunas partes instrumentales.

Han resultado interesantes particularmente el uso de ciertos efectos especiales, las bandas sonoras u otro tipo de sonidos con los que se caracterizan mundos “espaciales” o “extraterrestres”.

De alguna manera, se intentó que una dimensión narrativa vinculada a un imaginario personal acerca de la ciencia ficción ingresara en la música al punto de determinar ciertas estructuras, materiales y atmósferas. Por ejemplo a nivel macro formal la obra se estructura en “capítulos” dentro de los cuales se plantean distintas temporalidades, atmósferas sonoras o “paisajes sonoros subjetivos” y hasta cierto punto la dimensión temática de la música escrita intenta conducir un relato incierto en el que se propone un viaje espacial a través del cual se producen acercamientos a distintos mundos y personajes.

En relación con el proceso histórico antes mencionado en torno a la música, la tecnología y la apertura estilística, se toman principalmente de tres fuentes distintas algunos macro-conceptos que sirven para contextualizar parte de las elecciones estéticas que se llevaron a cabo en este trabajo (por ejemplo en relación al orgánico, procesos electrónicos y otras características en cuanto a como trabajar el material melódico, etc.). Por un lado Stephon Alexander (cosmólogo y músico) en su libro *El Jazz de la Física* (Stephon Alexander, 2016) recorre la historia de la astronomía y se detiene en los puntos de contacto que surgen con la música, por ejemplo, citando a diversos compositores e intérpretes de jazz (Cole Porter, Warne Marsh, Ornette Coleman, John Coltrane, Mark Turner, Sonny Rollins, etc.) que buscaron inspiración en ciertas teorías provenientes del ámbito de la física y la astronomía para ampliar su concepción acerca de la improvisación o a la inversa, ya que el autor cuenta que una charla que tuvo con Mark Turner acerca de sus estrategias para improvisar fue inspiradora para su tesis doctoral sobre Teoría de Cuerdas. En otra anécdota, Stephon cuenta que cuando conoció personalmente a Ornette Coleman (músico precursor del free jazz), lo puso al tanto de sus investigaciones sobre vórtices en el terreno de la física cuántica mostrándole algunos dibujos y esquemas, a lo que el músico respondió que él empleaba un pensamiento similar creando patrones parecidos a los dibujos en sus improvisaciones “harmolódicas”. Según Stephon Alexander, a partir de ese encuentro cada vez que escuchaba las improvisaciones de Ornette podía “escuchar” como generaba patrones geométricos del tipo de los vórtices en sus improvisaciones.

Stephon Alexander también se refiere en su libro a la aplicación de la informática y algunos conceptos tomados de la física. El autor cita el caso de Brian Eno, compositor de origen británico que inspirado en el patrón de Moiré (patrón de interferencia que se crea por la superposición de pautas repetitivas idénticas) creó su “música generativa” que parte de la base de superponer dos ritmos reproducidos a diferente velocidad que conducen a una complejidad creciente e impredecible

conforme transcurre el tiempo. A su vez este compositor crea sus propios algoritmos informáticos de aleatoriedad para lograr una música siempre nueva y que se genera por “si misma”.

En lo que respecta a este trabajo, por ejemplo, se empleó la aleatoriedad en determinados parámetros de algunas herramientas nativas del software utilizado (Ableton Live) con el fin de que cada reproducción de la pista genere versiones diferentes de un mismo material (dentro de ciertos límites establecidos a priori) en lo que respecta a las alturas, el registro y el timbre, conforme el mismo se desenvuelve rítmica y espacialmente por un período de tiempo determinado.

Por otro lado, otros conceptos importantes se obtuvieron indagando en cierta literatura específica sobre el Jazz, particularmente en la obra literaria que se titula “*El Jazz, de Nueva Orleans al Jazz Rock*” de Joachim Berendt que es un libro dedicado a toda la historia del Jazz en los Estados Unidos y Europa (en menor medida) hasta los 80s. Dentro de esta línea histórica resultó cautivador un segmento temporal que implicó un proceso de cambios estilísticos e ideológicos radicales que derivaron en el Free Jazz de los 60s y posteriormente en el Jazz Rock de los 70s.

El autor de esta revisión del libro lleva a cabo una comparación entre la evolución histórica de la música occidental “académica” y la evolución del Jazz. Establece algunas correspondencias temporales, geográficas, estilísticas e ideológicas aunque destaca siempre todo lo que es propio del género Jazz, es decir, sus raíces en la “música negra” como lo es por ejemplo el Blues o el Ragtime.

Sin embargo, no se profundizó en los aspectos históricos ya que no es el objetivo de este trabajo, aunque sí se ha considerado pertinente traer a colación las características mas importantes que el propio autor distingue en las corrientes de los 60s y 70s ya que estos estilos fueron influyentes en lo que respecta a este trabajo final.

A continuación se citan del libro las principales novedades que cada estilo trajo consigo según el autor.

En el jazz de los años sesentas, el free jazz, se encuentra como novedad:

- 1) “Una irrupción en el espacio libre de la atonalidad. La palabra ‘atonal’ posee, pues, en el jazz nuevo, un significado fluctuante: desde los *centros tonales* insinuados hasta la libertad armónica más absoluta, incluye todas las gradaciones” (Joachim, 1994, pp.50-53). El autor afirma en este capítulo que la atonalidad del free jazz tiene sus raíces, en realidad, en el atonalismo folklórico y que por esta razón solo se vincula con la atonalidad occidental en el sentido de que ambas surgen como una reacción expresiva que considera obsoleta y mecánica a la tonalidad occidental, de la cual el jazz hereda a su vez su sistema armónico.

2) Una nueva concepción rítmica que se distingue por la disolución de metro, beat y simetría. El autor sostiene que hasta esa fecha, el concepto rítmico se basaba en dos aspectos fundamentales, que hereda en el primer caso de la música de baile occidental: Una métrica regular que acentuaba cada dos o cuatro golpes y el beat del jazz (aspecto no heredado), que se diferenciaba de la interpretación rítmica europea al desplazar determinados acentos. Según Joachim, 1994: “El free jazz derribó estas dos concepciones acerca del ritmo en el jazz tradicional, en lugar del beat entró el pulse, y en lugar del metro surgieron grandes arcos de tensión rítmica que de muy atrás se inician con enorme intensidad hasta culminarlos” (pp.57).

3) “La irrupción de la ‘música universal’ en el jazz, el cual se ve repentinamente confrontado con todas las grandes culturas musicales desde la India hasta África y desde Japón hasta Arabia” (Joachim, 1994, pp.50-51). Al mismo tiempo, el autor aclara que la actitud de los músicos de jazz frente a la cultura europea fue desde sus inicios de un fuerte rechazo en cuanto a que esta representaba una hegemonía política blanca y colonialista, pero que sin embargo, absorbieron conscientemente todo lo que pudiera servirles de la música occidental a lo largo toda su historia (desde las composiciones para piano del siglo XIX hasta Debussy y Stockhausen) y esta tendencia fue en aumento conforme pasaron las décadas hasta llegar a un posible agotamiento. En ese momento el jazz buscó su contraparte en otras culturas extraeuropeas, siendo el mundo árabe e hindú de los más influyentes (al igual que en Messiaen, el aspecto organizacional del ritmo, lo que se denomina “tala” resultó de gran interés, lo mismo que el aspecto modal de las configuraciones de tipo melódicas o “raga” que fueron muy influyentes en el jazz moderno).

4) “El realce del momento de intensidad, en forma desconocida en anteriores estilos de jazz” (Joachim, 1994, p.51).

5) “Una extensión del sonido musical, invadiendo el ámbito del ruido” (Joachim, 1994, p.51). Apreciable en las nuevas formas de ejecutar los instrumentos tradicionales del jazz, o lo que académicamente se denomina “técnicas extendidas”, a través de las cuales buscaron principalmente intensificar aún más el sonido del jazz.

Con respecto al Jazz de los años setentas, el autor distingue varias corrientes simultáneas y pertenecientes a ámbitos distintos entre las que se generan cruces de todo tipo:

1) “Fusión o jazz rock: la combinación de improvisación del jazz con ritmos y electrónica del rock” (Joachim, 1994, p.70).

2) “Una corriente hacia la música de cámara romántica europea, una ‘estilización’ del jazz, por llamarla así. De pronto aparecen en el escenario grandes números de solos y dúos sin acompañamiento, a menudo sin sección de ritmos: ni batería ni contrabajo. Se prescinde de muchas cosas que habían sido consideradas esenciales para el jazz: explosiva energía, dureza, enorme expresividad, intensidad, éxtasis, y ningún temor a la ‘fealdad’ (Joachim, 1994, p.70).

3) “La corriente principal. Los músicos de la corriente principal son herederos de la gran tradición del jazz, desde Nueva Orleans y Louis Armstrong hasta Miles Davis y John Coltrane. Durante la primera mitad de los setentas Miles Davis fue una especie de estrella guía para muchos músicos de la corriente principal moderna: en la segunda mitad de la década, John Coltrane asumió esta función. Se desarrolló un ‘clasicismo a la John Coltrane’ ” (Joachim, 1994, p.71).

4) “La música de la nueva generación del free jazz. Los años 1973-1974 marcaron el regreso de la libre interpretación, centrada en la AACM, con base en Chicago, asociación de músicos fundada por el pianista y compositor Muhal Richard Abrams. En el curso de los setentas, los músicos del free jazz, encabezados por los intérpretes de la AACM, cobraron una importancia cada vez mayor. Y sólo en apariencia es contradictorio que el free jazz de los setentas esté más consciente de sí mismo, por una parte, mientras que por la otra (al menos para los músicos negros) se relaciona en forma poderosa y deliberada con las raíces africanas de la música negra. Los músicos de la AACM ya no llaman ‘jazz’ a su música sino orgullosamente ‘Gran Música Negra’ ” (Joachim, 1994, p.71).

5) “El desarrollo gradual de un nuevo tipo de músico que trasciende e integra jazz, rock y diversas culturas musicales” (Joachim, 1994, p.71).

La tercera fuente corresponde a la tesis doctoral de la autora Ainhoa Kaiero Claver (2007) titulada “*Creación musical e ideologías: la estética de la postmodernidad frente a la estética de la modernidad*” en la cual intenta una caracterización precisa de lo que se denomina modernidad y postmodernidad en la música europea “académica”, trazando continuidades entre ambos períodos a la vez que establece diferencias principales. Este trabajo da cuenta de dos tipos opuestos de dialéctica (positiva y negativa) que operan como paradigmas determinantes de los discursos musicales producidos durante el período moderno y que posteriormente son criticados por determinados compositores asociados al pensamiento posmoderno, dentro del cual destaca a John

Cage o al movimiento de la música Minimalista como principales exponentes de la corriente experimental Norteamericana. Dentro de la modernidad, destaca a Haydn como principal exponente de la dialéctica clásica Hegeliana, y en relación al segundo tipo, es decir la dialéctica negativa o más propiamente modernista que extiende desde Schumann y Debussy, en lo que respecta a la forma fragmentaria y al simbolismo (en el caso del segundo), hasta la segunda escuela de Viena y Stravinsky, como exponentes de lo que Adorno define idealmente como música informal, siendo Alban Berg el ejemplo más representativo³.

Paradigma clásico vs romántico - moderno: La autora sostiene que estas dos corrientes dialécticas propician dos tipos de estética y dos concepciones de la obra de arte esencialmente diferentes. El tipo de obra artística que propone la dialéctica positiva Hegeliana es capaz, en teoría, de expresar de manera clara y contundente un contenido, a la vez que establece una clausura y un equilibrio interno firme entre las partes y el todo. Este tipo de obras, consiguientemente, son propias de la belleza clásica.

La dialéctica negativa en cambio rechaza las certezas del clasicismo y suspende su carácter conclusivo, para abrirse a una estética de lo inefable e infinito. El artista moderno concibe la obra como un mundo subjetivo y autosuficiente que no se somete a los cánones estrictos impuestos desde un contexto social y objetivo externo. Sin embargo, pese a la mayor autonomía e individualidad que posee, no deja de referir su obra, aunque de manera indirecta, al mundo exterior que la rodea.

En relación con el paradigma clásico, la autora toma el ejemplo de la sonata (aunque la concepción de la misma cambia ya para los románticos en aras de una mayor expresividad subjetiva) debido a que implica,

“una subordinación sintáctica y una jerarquía en la que todos los momentos se pueden deducir a partir de una primera entidad temática y tonal, claramente definida, que actúa a modo de tesis inicial. En el caso de la forma fragmentaria, no obstante, la entidad temática inicial desaparece para dar paso a una constelación de fragmentos no jerarquizados y equidistantes respecto a un objeto central indefinido. Los diversos fragmentos particulares establecen una diferenciación mutua, y a la par, comunican entre sí mediante un plexo de relaciones “subterráneo” que garantiza su unidad y coherencia” (Ainhoa, 2007, p.109).

³ Por música informal Adorno define a aquella música (ideal) creada “desde abajo”, es decir siguiendo un impulso expresivo que no cede a ningún plan externo impuesto “desde arriba” (por ejemplo el sistema tonal o la sonata) sino que articula los diversos fragmentos en función de una idea borrosa o “fondo de resonancia” (por ejemplo una construcción protomelódica atonal de carácter ambigua y abierta) al cual remiten y que expresan de maneras diversas a través de momentáneas cristalizaciones y transformaciones.

Con respecto a la postmodernidad, Ainhoa (2007, p.211) destaca una característica común a cierta música producida desde la segunda mitad del siglo pasado hasta la actualidad, que se explica en parte como consecuencia de un proceso histórico ligado a la mercantilización del arte, que ha implicado una atomización radical del lenguaje que corta o debilita la vinculación de los productos artísticos y musicales con una tradición histórica o un metarrelato determinado. Esto propicia a su vez la circulación de un torrente de fragmentos cada vez más inabarcable que quedan a disposición de artistas y el público en general. Sin embargo, este aspecto de la postmodernidad también se asume como un valor para determinadas corrientes artísticas que ven en este estado de la cuestión la posibilidad de producir nuevos discursos a partir de la libre utilización de los fragmentos antes mencionados o la creación experimental que no pretende continuar ni expandir ninguna tradición en concreto o rendirle cuentas de ningún tipo.

A continuación se cita resumidamente a la autora con el fin de esclarecer lo antes dicho:

“La filosofía desplegada a partir de Nietzsche disuelve la creencia en la existencia de un mundo verdadero o una realidad en sí, sobre la que se apoyarían el conjunto de nuestras representaciones. Se niega así la noción de una única realidad fundamental y objetiva, para ser sustituida por la emergencia de múltiples discursos (o juegos de lenguaje), erigidos como aperturas de sentido independientes e inconmensurables” (Ainhoa, 2007: p.222).

Las fuentes que se citan en los párrafos anteriores adquieren una relevancia y un alcance determinado dentro de la composición, que serán explicados en los apartados siguientes. A continuación se justifican de forma general las elecciones estéticas y conceptuales en relación con lo expuesto anteriormente:

- 1) En lo que respecta a la armonía, básicamente se disponen de distintos recursos que se combinan o superponen, tales como la armonía modal expandida (esto se refiere simplemente a permutaciones o adiciones en base a una estructura modal/tonal determinada) y las “blue note” (que en el contexto de este trabajo no se utilizan exactamente de la misma manera que en el blues). Además se le dio cierta predominancia a las sonoridades disminuidas, dominantes o clusters, formaciones escalares y cromáticas sin depender de un sistema determinado a priori aún cuando se perciben enlaces y arcos armónicos. En cierto sentido se priorizaron el color, la intensidad, la atmósfera y la estratificación o diferenciación de planos, más que la función tonal
- 2) El diseño fraseológico con el que se intenta emular de alguna manera un carácter improvisativo o cierta fraseología “libre”. Para lograr esto, en general, se conciben las unidades melódicas a partir de la libre combinación de ciertas células motívicas con las que se configuran

frases de mayor o menor extensión según la función y el contexto. También se crean varios motivos o melodías a partir de las mismas células pero que se tornan principales debido a su recurrencia o jerarquía textural y formal. 3) En relación a la intensidad, la amplificación de todos los instrumentos, eléctricos y acústicos, en combinación con la pista que está pensada para sonar a un volumen en general alto; en términos de carácter de alguna manera se intenta que la intención del rock pesado atravesase todas las dimensiones expresivas de la composición, lo mismo que la intensidad que se describe en el free jazz, la cual no tiene que ver solo con el hecho de tocar fuerte, mas bien hace alusión a la intensidad expresiva en el transe improvisatorio pudiendo generar sonoridades de carácter “selváticas o caóticas”. Esto no quita que haya matices, pero se puede decir que el rock en este caso implica un centro de energía que se pretende expandir al resto de los materiales en mayor o menor medida. Esto del centro de energía se explica también a través de la metáfora implicada en la electroacústica acerca del Big Bang, o diversas explosiones de cuerpos masivos en el espacio, entre otras cosas. 4) La variación de los materiales se torna un procedimiento indispensable, tanto para derivar nuevas ideas como para expandir, contraer o fragmentar los elementos melódicos que se disponen en las texturas y en el caso de los elementos nuevos se someten al mismo proceso. En general el material melódico asume configuraciones dialógicas e interactivas dentro de planteos contrapuntísticos o de diversos tipos de montaje. 5) El interés por la complejidad métrica y rítmica, el riff, el uso variado de la percusión y la distribución de los roles instrumentales.

Hasta cierto punto se intentó fusionar diversos aspectos procedimentales “modernos” y “postmodernos”, por ejemplo, se produce una tensión entre el “collage”, que no llega a ser tal y la derivación/variación temática. De alguna manera el collage o la yuxtaposición se encuentran mediados por la variación y diversos tipos de articulación. Se genera un cruce entre una lógica formal sustentada en la yuxtaposición de bloques distintos (común en el metal progresivo) que alterna a su vez con la forma canción y la búsqueda de unidad a través de la variación y elaboración de un conjunto de elementos de base generando una suerte de “red motívica” que conecta la mayor parte del material. Este último es un procedimiento común y valorado por ciertos compositores de la modernidad. A su vez, la preocupación formal está puesta sobre todo en las transiciones y “costuras” entre secciones y planos simultáneos, aunque se generan niveles de contraste y yuxtaposición. Estos procedimientos producen menos “tensión de choque” en comparación con técnicas comunes a ciertos planteos poliestilísticos que se estructuran en base a la yuxtaposición de

bloques contrastantes deviniendo en otro tipo de discursos que no necesariamente buscan la unidad (por ejemplo la obra “Maquínofobiapianolera” del compositor español Carl Santos).

En los próximos párrafos se describen ciertos aspectos del proceso compositivo que emanan de un contexto musical personal y que se consideraron relevantes a los fines de explicar ciertas elecciones estéticas.

En principio, la búsqueda de materiales y contenidos se proyectó en varias direcciones simultáneas desde una interpretación de la teoría de PECS y VIS propuesta por José Halác (docente titular de las cátedras de composición III, IV y V) que expone en sus “notas iniciales al pensamiento sincrético”. En dicha teoría el compositor define los conceptos de PEC y Vis, que en el caso del primero se refiere a cualquier material sonoro considerado como “potencial expresivo compositivo” y el segundo, a los “vectores interactivos sincréticos” con los que se establecen relaciones a modo de feedback creadas por el compositor, de índole semántica, poética, técnica, procedimental, etc, entre los diferentes PECs, logrando así algún tipo de síncreisis.

En este caso, la noción sincrética por ejemplo, se manifiesta en un tratamiento polifónico en el que cada “hebra” se expresa con relativa individualidad melódica - rítmica - tímbrica y de carácter y entre las que a su vez se generan “contagios” y “oposiciones” relativas, o por el hecho mismo de haber intentado superponer y mezclar lenguajes diferentes. Al mismo tiempo, esta noción atraviesa toda la dimensión poética del discurso, como se explicó mas arriba en relación con la ciencia ficción, la metáfora, el jazz rock, etc. Sin embargo se consideró más apropiado situar este trabajo dentro del ámbito de la fusión ya que la síncreisis implica (según definiciones encontradas en escritos de antropología e historia) un grado de tensión sostenida e irresoluble entre opuestos y en este trabajo en cambio predominó una complementariedad entre aspectos de diferentes lenguajes.

En relación al contexto en el que se produjo este trabajo:

Inicialmente se llevó a cabo un proceso de introspección para averiguar qué intereses y sensibilidades estéticas estaban resonando en mí que hacer compositivo, en los albores de la composición de este trabajo final. Por ejemplo con los proyectos musicales en los que me encuentro participando actualmente. También se llevó a cabo una revisión de los últimos trabajos realizados en algunas materias de la carrera, especialmente en la cátedra de composición. A partir de ahí se

podieron identificar algunas afinidades por ciertos estilos, sonoridades, obras, autores y técnicas, dentro de las cuales se destacan el metal progresivo, fusiones entre el rock y el jazz, música contemporánea, procedimientos contrapuntísticos y polirrítmicos de variada procedencia, texturas de estratos múltiples con grados de independencia, un ideario sonoro en relación con masas de sonido caótico cuya “energía” está de alguna manera direccionada, armonías “polisistémicas”, modos ampliados o exóticos, algunos aspectos del blues, improvisación, etc.

Sincretismo y Fusión

Sincretismo en el arte. En relación al concepto de sincretismo se hizo una breve mención debido a lo que se explicó en las páginas anteriores. Se consideró que este trabajo se orientó más hacia la fusión y al eclecticismo desde una mirada postmoderna que a un sincretismo, en el que los discursos artísticos se caracterizan por sostener una tensión irresoluble entre elementos que interactúan en la obra y que evocan fuentes o identidades culturales diferentes y en conflicto. Sin embargo se considera necesario citar otras definiciones que habilitan una apertura del concepto cuando opera dentro del contexto artístico ya que desde la antropología, por ejemplo, se define al sincretismo estrictamente como un proceso histórico dentro del cual una cultura dominante impone violentamente sus normas a otra cultura subyugada que las “asimila” de alguna manera.

Con respecto al sincretismo en el arte, Alvaro Villalobos, artista visual, performer e investigador de origen colombiano y radicado en México ha abordado el tema del sincretismo y la hibridación tanto de manera teórica como práctica en sus obras y performances. El artista toma para su consecución tanto de su formación académica occidental y de sus estudios etnológicos como de la propia realidad socio-cultural y política actual de México.

Villalobos describe el sincretismo en el arte contemporáneo de las siguientes maneras:

“En el arte, el predominio de la fusión de sentimientos afectivos y religiosos, estéticos e ideológicos, éticos y políticos en los creadores y sus obras, forman un sincretismo primario cuya diferenciación permite el dominio de hábiles persuasiones que manipulan el gusto. Este sincretismo es renovado y reforzado continuamente con las experiencias afectivas y religiosas, estéticas e ideológicas, éticas y políticas que van sucediendo por separado en la vida de cada individuo y se van reforzando a medida que transcurre su existencia. El sujeto se enfrenta a una ilimitada cantidad de información del universo exterior y en la medida en que crece, se permea y se envuelve en ella, la hace suya, se apropia de la información, la pasa por el tamiz del lenguaje, de sus rasgos culturales, psicológicos, físicos y biológicos; la transforma y adecua a sus necesidades de comunicación convirtiéndola en un mecanismo de expresión único y distinguido” (Villalobos, 2006, p. 406).

“El arte contemporáneo se distingue por aprovechar esos cambios; destaca el propósito de resaltar tanto el mundo de las ideas como el de la vida misma, iniciando formas de experimentación a partir de nuevos materiales y procedimientos basados en nuevas tecnologías que lo proveen de un eclecticismo que aprovecha la mezcla de todos los lenguajes posibles” (Villalobos, 2006, p. 413).

Algo interesante en estas definiciones que se tomaron, en conjunto con las de otros autores que abordan la música y la literatura (glosa literaria) de finales del siglo XX y de este siglo, desde las nociones de modernidad y postmodernidad, es que no se disocia el concepto de eclecticismo de sincretismo, es decir, no se le da una carga peyorativa como antaño a dicho concepto. De hecho, el eclecticismo como se lo describe en este contexto forma parte de un proceso de investigación como una etapa donde los artistas compilan técnicas, conceptos, materiales, etc, provenientes de diversas fuentes y que luego utilizan en su producción efectuando mezclas de carácter personal, con un mayor o menor grado de “fundición” entre los elementos.

Como ejemplo de lo ante dicho se toma la cita del libro “*La creación musical en el siglo XXI*” de Tomás de Marco en el que aborda diferentes corrientes estéticas musicales pertenecientes a este siglo:

“No se trata de yuxtaponer formas ni de hacer una especie de collage de estructuras. Se trata, por el contrario, de unificar en una forma nueva todas las demás formas previas concurrentes en la obra. Hay que tener en cuenta que en Rhim se da cita a una tradición serial y atonal Bergiana, pero también ese sustrato formal y armónico de la música germánica del siglo XX, e incluso del XIX, que puede encarnarse en el mismo Hindemith o en Mahler, siempre sin volver atrás: por el contrario, por un “tener en cuenta” para ir hacia adelante” (Marco, 2007, p. 87).

Definiciones de Fusión que se tomaron en cuenta

Según la RAE:

- 1) Acción y efecto de fundir o fundirse.
- 2) Unión de dos o más cosas diferentes formando una sola; especialmente ideas, intereses o agrupaciones.

Según Wikipedia:

- 3) La fusión de datos o fusión de sensores (multi-sensor) hace referencia al uso sinérgico de la información proveniente de diferentes sensores para lograr una tarea requerida por el sistema. La fusión de datos es de especial importancia en cualquier aplicación donde una gran cantidad de datos deben ser combinados, fusionados y agrupados para obtener la apropiada calidad e integridad de las decisiones a tomar.

Concepto periférico, Sinergia:

4) Acción conjunta de varios órganos en la realización de una función.

5) Incremento de la acción de diversas sustancias debido a que actúan conjuntamente.

Fusión en el jazz de los setentas (El Jazz de Nueva Orleans al Jazz Rock, pp.57):

6) Fusión en el Jazz Rock: El autor da cuenta de un proceso histórico que ocurre durante las décadas del sesenta y del setenta, dentro del cual se genera una reciprocidad musical entre el jazz y el rock que enriqueció a ambos géneros en aspectos diversos. Ambos reconocen un mismo origen en el blues aunque hayan tomado caminos distintos para luego volver a reunirse formando nuevos estilos. Para este autor, el jazz integra los “mejores” elementos del rock a la vez que este nuevo jazz le había dado una mayor sensibilidad al rock de los sesentas.

El nuevo jazz es influenciado por el rock en cuatro aspectos principales: en la incorporación de instrumentos eléctricos que suplen a los acústicos, en aspectos rítmicos, en una nueva actitud hacia el solo, que implica a su vez un mayor énfasis en la composición y el arreglo, como también en la improvisación colectiva.

Por otra parte, en los setentas, hay una cantidad de corrientes distintas del jazz que se desarrollaron por medio de la interacción del free jazz con el sistema tonal y ciertos convencionalismos en cuanto a las estructuras musicales, música europea de conciertos (clásica y moderna), elementos de culturas musicales extraeuropeas consideradas “exóticas” (música hindú por ejemplo), romanticismo europeo, blues y rock. El aspecto fundamentalmente nuevo es que todos estos elementos comienzan a salir de sus compartimentos estilísticos y a considerarse como música pura en vez de entidades separadas y singulares.

Otra fuente que se trae a colación corresponde a un compositor y acordeonista contemporáneo de origen vasco de nombre Gorka Hermosa, que define su propia música como una fusión que reúne parte de su formación clásico contemporánea y de su bagaje adquirido por fuera del conservatorio, incorporando la música popular, folklórica, el jazz y el rock a sus obras así como la improvisación y la experimentación tímbrica. Resulta interesante la visión que tiene este compositor acerca de la fusión ya que considera que es una característica ineludible en la música del siglo XXI.

A continuación se citan dos extractos de una entrevista en la que Gorka habla sobre la fusión en su música. Se consideró que las siguientes citas resumen su perspectiva acerca de la fusión de estilos:

“Al principio, lo que más te influye directamente es lo que estás tocando. Pero, claro, en mi vida había una dicotomía: estaba tocando a Bach y clásica contemporánea en el conservatorio, pero lo que escuchaba en mi casa era La Polla Record, Kortatu, los Ramones, los Clash... Al final, creo que he conseguido que esas dos vertientes se influenciaron mutuamente. El punk tiene esa actitud, esa energía, que a veces en la música clásica falta por ser mucho más cerebral. He intentado pasar esa energía también a la música culta” (www.eldiario.es, 30/07/2017).

“En el conservatorio lo último que se enseña es música del siglo XX, una música muy compleja, muy atonal, etc., pero no se enseña el siglo XXI, no hay un estilo de música clásica del siglo XXI. Sin embargo, estoy convencido de que la música clásica de este siglo pasará por la fusión; en el siglo pasado se hicieron tantas cosas y todas tan maravillosas, que la frontera entre música culta y no culta es prácticamente imperceptible. No hay bagaje aún, pero creo que los músicos clásicos hemos aprendido tanto de otras músicas y los otros músicos tienen un nivel técnico comparable al de los clásicos, que eso necesariamente va a mandar a paseo a todas las etiquetas” (www.eldiario.es, 30/07/2017).

Estrategias para la fusión y síncrexis aplicadas al trabajo compositivo⁴

1) Simultaneidad de “lenguajes” o “materialidades”:

Se trabajó la cuestión de los lenguajes con miras a establecer una simultaneidad ponderada a través de la integración de tres “materialidades” distintas que se relacionan de varias formas. Cabe mencionar que durante un tiempo considerable del proceso compositivo se trabajó cada materialidad por separado, de ahí a que el concepto de “montaje” resulte importante y sea abordado en el apartado dedicado a los procedimientos.

La materialidad “música escrita” implica una cantidad de elementos capaces de asumir diversas configuraciones a lo largo del discurso, presentando de manera simultánea o sucesiva capas y texturas de tipo fondo armónico, coral, ensamble de rock instrumental, “camerístico”, contrapunto complementario en base a fragmentos motivicos, estratificadas, dialógicas, etc, así como

⁴ Remitirse al cuadro de la forma completa de la obra en la página 58

intermedios entre estos tipos texturales. Por otro lado, la improvisación se abordó a partir de la conjunción de estrategias aprehendidas en ámbitos distintos tales como el jazz, en lo que refiere a la variación y ornamentación, en este caso aplicadas sobre un objeto, estructura o gesto, o comunes en cierto repertorio de música contemporánea, por ejemplo estableciendo un marco de acción e indeterminación limitado por algunas reglas o pautas. También la electrónica aporta aspectos singulares tales como la espacialidad y la transformación/variación espectromorfológica en tanto recurso discursivo. Por momentos, incluso, genera sonidos que se mezclan con el ensamble al nivel de efecto o detalle (en síntesis como un aspecto más de la orquestación instrumental) o, por el contrario generan un contexto masivo, dinámico y caótico a modo de “paisaje sonoro subjetivo”, con base en un tipo de sonidos generalmente obtenidos a través de síntesis FM o AM.

En todas las materialidades se explora la superposición de capas y temporalidades. Cuando suenan simultáneamente las tres se producen contextos en apariencia caóticos debido a la cantidad de planos distintos e independientes, aunque subyacen estructuras macro formales y/o relaciones rítmico temporales (muchas veces producto de la proximidad de los eventos) y se producen ciertos relieves texturales (en general hay uno o más planos que conducen el discurso) o una regulación de la actividad y el espacio (rítmico, espectral y panorámico) de cada plano. Por otro lado, los materiales comparten aspectos armónicos, rítmicos y gestuales, de la misma manera que la recurrencia de ciertos elementos, procedimientos o formas de improvisar genera una suerte de identidad en cada materialidad.

2) Pecs - Vis:

A partir de los siguientes ejemplos se intenta explicar a grandes rasgos cómo ingresan a la composición los conceptos de Pec y Vis desde un abordaje personal. Cabe mencionar que los ejemplos seleccionados se caracterizan por poseer texturas en las que interactúan elementos diferentes, cada uno con su “identidad” y relacionados con el contexto de forma diversa.

El primer ejemplo se encuentra al principio, durante casi toda la sección A, en la textura generada por bajo, guitarra y percusión. Lo interesante de este trío es que genera una estructura mediante una relación temporal que siempre funciona de la misma manera: a los acordes de la guitarra tocados con efecto Wah Wah (Pec1) le sigue a intervalo de tiempo corto, o al mismo tiempo, la percusión (Pec2), efectuando frases de variada longitud en las que se combinan distintas células o motivos que se repiten con variaciones. Cuando termina la percusión es el turno del bajo

que ingresa con una improvisación pautada en base a raspados de cuerda o spazzolatos con la palma de la mano (Pec3). Como se puede ver cada uno tiene su “identidad” conductual y tímbrica. Esta estructura se repite cuatro veces cada cinco compases hasta que ingresa el “objeto coral”, momento en el que la percusión asume el rol del bajo al improvisar y el resto cesa. Por otro lado, el bajo tiene la indicación de “frasear” escuchando el contexto lo que implica tomar información del resto de los planos o Pecs, incluyendo la electrónica y contagiarse de sus conductas, o por el contrario diferenciarse, aunque en ambos casos preservando su singularidad. La percusión posee momentos rítmicamente calculados para generar algún efecto de complementariedad con la electrónica (la pista contiene un plano eminentemente rítmico con el que dialoga), la guitarra queda como en un terreno intermedio dado a que se asocia armónica y tímbricamente con la pista pero funciona estructuralmente con el trío, a la vez que se reconoce auditivamente como un instrumento y no como un plano de la pista.

En la sección C, tomando como referencia la primera subsección comprendida entre los compases 108-139 (minuto 7:25), la electrónica posee dos Pecs principales (separados por timbre, registro y paneo) que suenan casi todo el tiempo y que interactúan entre sí de manera independiente al ensamble aunque generan reacciones en conjunto a través de gestos electrónicos y de cierta correspondencia armónica entre alturas puntuales. Cada Pec de la electrónica posee su material propio e identidad espectromorfológica así como su propio marco delimitado de modulaciones espaciales y tímbricas. A su vez, el ensamble posee una subdivisión interna en Pecs melódicos y otros de improvisación, que en el caso de algunos instrumentos se buscó que las acciones y los materiales se aproximen a la pista. Entre todos se produce una transmisión de información aunque predomina la convivencia de múltiples Pecs diferentes y de variado tipo que generan un contexto sonoro particular ligado a los imaginarios descritos anteriormente.

Más adelante en el compás 232 al comienzo de la sección E se encuentran dos grandes capas texturales que si bien están coordinadas rítmica y fraseológicamente, poseen cada una su identidad. La capa superior (Pec1) está formada por los instrumentos acústicos y de alguna manera ocupan el lugar que tradicionalmente le tocaría a la voz en alguna agrupación de rock. En vez de eso, por encima de la “base” que llevan bajo, guitarra, piano y batería (Pec2), está una textura de contrapunto complementario compuesta por varias líneas de relativa independencia que son tratadas como un todo y casi a modo de un “personaje” con sus propios gestos, cambios de carácter y configuración, que interactúa con la base de rock. Por otro lado, esta textura en general se diferencia en cuanto a las alturas generando así su propia “identidad armónica”.

3) Climas y paisajes sonoros subjetivos:

El concepto de clima sonoro está ligado al de paisaje sonoro subjetivo (que se tratará con mayor precisión en el apartado de las materialidades) ya que con ambos se pretendió describir un contexto sonoro global a partir de una o varias metáforas implicadas en la elección del tipo de materiales e interacciones que existen en una determinada sección. En cuanto a la cuestión del “clima”, se considera que permite referirse a unos “estados” de la música determinados por un conjunto de parámetros dinámicos que operan simultáneamente. A continuación se analizó desde esta perspectiva una textura completa, es decir instrumentos y electrónica, que se toma de la sección E.

Entre los compases 300-312 dentro de dicha sección E, se encuentra una textura en la que intervienen materiales de variada tipología que son aportados tanto por la pista como por el ensamble. Este fragmento constituye un micro episodio que de alguna manera establece un “paréntesis” formal de carácter estático y climático que contrasta con las partes “rockeras” anteriores. Tomando en cuenta todo lo que sucede entre los compases 281 - 300, se puede observar un proceso dentro del cual poco a poco se va quitando el “beat” y el “groove” dado por la sección base del orgánico, al mismo tiempo que se compactan los elementos motivicos y rítmicos (que forman frases breves que se varían y contagian), formando una secuencia de acordes que absorbe la energía que venía dominando y cuyo efecto favorece al cambio de sensación temporal. En el compás 300 se introduce una sonoridad luminosa, misteriosa y disonante que se logra por medio de la nota sostenida y el trémolo tocados por saxo, clarinete, trombón, violín y contrabajo (con armónicos) y una alternancia entre los ataques de los acordes tocados por piano, guitarra y bajo. Las alturas consisten en una serie de ocho sonidos, sib-do-re-mi-fa-fa#-sol-lab, formando una escala por tonos con dos sonidos cromáticos agregados⁵. Al mismo tiempo, la pista electrónica introduce un sonido consistente en un glissando que experimenta variaciones de velocidad, amplitud interválica y panorámica hasta convertirse en un sonido largo con rápidas iteraciones internas a la vez que oscila con un tono menos definido. Con este sonido conecta el fragmento siguiente a la vez que ingresa otro plano efectuando sonidos tónicos largos que forman intervalos armónicos y con efectos “atmosféricos” tales como delay, bends, panorámica random, reverb, etc, que convive con el sonido antes descrito, el cual se encuentra a esta altura mas “dinamizado” que antes. Los materiales del ensamble (c.304-307) asumen otra configuración, por un lado más animada rítmicamente pero permanece el carácter estático. La textura asume un grado mayor de polifonía: la soprano ingresa

⁵ Dicha escala exótica (hexatónica o de tonos enteros) es utilizada comúnmente en contextos en los que se la asocia a una sonoridad “misteriosa” y estática debido a su indefinición tonal.

con una nota tenida, el violín con armónicos sobre-agudos repitiendo un elemento motivico simple que se transpone y varía levemente, mientras que saxo y clarinete realizan una suerte de textura rítmica de puntos cambiando de altura cada dos compases (si bien los patrones rítmicos son identificables el resultado de la hemiola genera un efecto de puntos). Estos materiales suenan compactos en el registro siendo el violín el que sobresale. Otro estrato lo generan contrabajo y trombón que se asocian para generar una sub-textura con sonidos de aire, percusivos y glissando de armónicos naturales (en el caso del contrabajo). La percusión aporta algunos golpes de plato incidentales en dinámica baja.

Continuando con este fragmento, en el c.307 se produce un cambio en la textura instrumental generando un nivel de contraste relativo ya que la electrónica sigue mas o menos igual. Los elementos del ensamble que intervienen son distintos aunque tienen por objetivo profundizar el efecto de suspensión. En el compás 312, se retoma la textura del primer fragmento (304-307) con algunas variaciones y perviven a su vez las improvisaciones ruidísticas de la guitarra y el bajo. La novedad en este fragmento es la batería que comienza a re-conducir las expectativas poco a poco a través de gestos rítmicos espaciados con silencios y dirigidos hacia la entrada de una recapitulación de parte de la sección E (el contexto armónico también se mueve en esta dirección), que retoma la textura rockera.

El sostenimiento de estos elementos en la textura con un grado mínimo de variación y en conjunción con los sonidos de la electrónica, a saber: un sonido sostenido de espectro inarmónico, entre iterado y rugoso, y el sonido de sintetizador que efectúa una secuencia de tonos que saltan del registro grave al medio-agudo y establecen cierto marco armónico; generan un estado particular que deja en suspenso las expectativas generadas por las partes anteriores y una cierta incertidumbre formal.

Todo este fragmento analizado tiene su propio proceso y estructura que de alguna manera se inserta mediando la primera parte de E con la primera parte de la recapitulación (los temas se presentan en distinto orden, con variaciones y con partes nuevas) de la misma sección.

4) Concepto operativo de la información:

Se piensa la información como si se tratase de “lotes” de contenido a nivel técnico, estético o metafórico. El sincretismo y la fusión se plantearon en este trabajo como una manera de proceder sobre estos “lotes” de información, relacionándolos en distintos niveles simultáneos, tanto dentro

del campo semántico y conceptual como compositivo. Con la información se intentó explicar la aplicación técnica permanente de la variación y de la derivación, en el sentido de que el objetivo fue generar una conexión entre los materiales a gran escala a través de un pensamiento en red y de la mnemotecnia lo que redundaba en cierta “libertad” al momento de experimentar con las texturas y articulaciones formales sin recurrir a un plan determinado de ante mano. La experimentación directa con los materiales, por otro lado, fue necesaria.

5) Forma múltiple:

La forma completa está subdividida en macro secciones que se denominaron como “capítulos” estableciendo una analogía con ciertas estructuras literarias y debido a que cada uno, con sus respectivas subsecciones, presenta un contenido particular que se vincula a algún concepto operativo, formal y metafórico o estilístico que predomina. Estos “capítulos” se suceden unos a otros articulados en general por algún tipo de transición o conector de variado tipo, ya sea instrumental, electrónico o mixto. Por otro lado, en cada sección se intenta destacar algún tipo de procedimiento que no se haya trabajado en profundidad hasta ese momento, o variándolo e introduciendo nuevas operatividades. En general se intentó conservar en cada capítulo ciertas características presentes en secciones precedentes de manera tal que se produzca algún tipo de síntesis, aunque también puede suceder que se incorporen elementos que anticipan aspectos relevantes de momentos sucesivos o próximos.

Por otra parte se puede decir que las variables generales implicadas en cada proceso formal se corresponden a: la densidad total determinada por la cantidad de planos simultáneos, la densidad cronométrica y tasa de cambio; la distribución variable en cuanto a la actividad y presencia de cada materialidad; la extensión temporal de cada macro y micro sección y el grado de “estabilidad”. También, con un aspecto de carácter subjetivo que tiene que ver con el sostenimiento de ciertas expectativas a lo largo del discurso, que se pueden definir como de carácter lineal (sobre todo en aquellas secciones conducidas por un plano melódico principal), abiertas (en aquellas secciones o episodios que plantean cierta incertidumbre formal) o circulares (secciones que ponen un énfasis en la repetición). En relación con esto último, se puede decir que se intentó equilibrar la forma completa en función de tensiones y distensiones generadas entre secciones cuyas texturas tienden al caos o saturación debido a la cantidad de planos u objetos sonoros distintos, y otras que sin perder

cierta heterogeneidad, resultan mas estables en cuanto a parámetros convencionales (métrica, ritmo, armonía, melodía, etc).

Sobre el abanico tímbrico del cual se dispone

La elección del orgánico se efectuó en relación a las obras que se tomaron de referencia y que fueron mencionadas en el apartado de la introducción. En estas obras se utilizan ensambles heterogéneos compuestos en muchos casos por instrumentos eléctricos y acústicos (amplificados o no) y electrónica en vivo o pista.

También resultó determinante un aspecto mencionado por Joachim en cuanto a la “electrificación” del jazz rock, que además de suponer la incorporación de los instrumentos típicos del rock (bajo, guitarra, piano eléctrico y batería), se recurrió a la amplificación de instrumentos orquestales típicos en el jazz, como el violín, el clarinete, el contrabajo, trombón etc, y al uso de efectos en todos ellos. En el caso del saxo alto, se eligió ya que a este instrumento se asocia más directamente con el jazz que con la orquesta, y la soprano dado que el timbre vocal es universal y se consideró apropiado que forme parte, además de las posibilidades de modulación tímbrica de la voz sin tener que recurrir a efectos electrónicos o técnicas extendidas excesivamente complicadas y que funcionan bien en un contexto de sonidos electrónicos.

La pista se creó a partir de síntesis FM y AM principalmente, lo que de alguna manera propicia la generación de un sonido “vintage” aunque modernizado debido a que es creado con herramientas digitales actuales (principalmente en lo respectivo al Software Ableton).

Por otro lado, la electrónica posibilita la incorporación y creación de timbres de diversos tipos espectrales que han servido a los fines de intentar expresar ciertas metáforas literarias o científicas a la vez que incluir un parámetro como la espacialización del sonido (fuentes móviles) que se diferencia del ensamble (fuentes fijas)⁶, a la vez que amplía considerablemente la paleta sonora utilizada en esta obra.

En cuanto al registro, violín, soprano y glockenspiel (con el piano por momentos) forman una cierta unidad, lo mismo que: saxo y clarinete (también violín); piano y guitarra; trombón, bajo y

⁶ Los conceptos de “fuentes móviles” y “fuentes fijas” se tomaron del artículo “La consideración analítica del espacio en las formas sonoras” de Dante Grela H. publicado en 2007 en la revista del instituto superior de música de la Universidad Nacional del Litoral.

contrabajo. Esto es parcial, ya que los instrumentos no se asocian siempre por el registro, aunque es un criterio que se tuvo en cuenta. Con esto se quiere explicar cómo en muchos casos opera una asociación condicionada por el registro para formar sub-grupos polícromos en determinados estratos.

Se consideró además, que la heterogeneidad tímbrica facilita la renovación discursiva, en el contexto de un trabajo de larga duración, por medio de recursos tales como la re-instrumentación de ideas melódicas similares, relevos implicando el cambio de timbre, la separación - agrupación y relieve de los planos (muchas veces a pesar de cruzamientos o superposiciones incidentales). De igual manera el trabajo con las técnicas extendidas propias de cada instrumento o el mismo tipo de acción pero en instrumentos distintos, aporta variedad al conjunto de objetos sonoros utilizados en las improvisaciones.

Por último, el ensamble “rock” (guitarra, bajo, piano y batería) en cierta medida es predominante a lo largo del discurso y esto posibilita un uso más libre del resto de los instrumentos, al mismo tiempo que los instrumentos de dicho ensamble pueden entrar y salir de su rol.

Procedimientos Relevantes

1) Montaje⁷ y contrapunto:

Se puede decir que operan tres niveles de montajes principales en el trabajo, siendo el primero un montaje que se observa al interior de cada lenguaje o materialidad y que tiene que ver con la superposición de planos distintos, regulados según su importancia, función, configuración, etc. También existe un montaje sucesivo que se da episodio tras episodio, e incluso dentro de algunos macro episodios. Es decir que el montaje opera tanto a nivel vertical (superposición de planos, estratos, materialidades) y horizontal (estructuración en capítulos, episodios, subepisodios) como también en un nivel superior englobando a las tres materialidades.

Por ejemplo, en la primera parte de la sección G, el montaje dentro de la “materialidad música escrita” se utiliza para producir una polifonía que sintetiza todo un conjunto de elementos motivico

⁷ Se parte de dos definiciones, una de las cuales la realiza Ainhoa (2007) sobre la operación de montaje rítmico en Stravinsky, que consiste en la variación de los motivos a través del ensamblaje de distintas células y al hecho de superponer estratos independientes, y la otra está tomada del concepto de montaje cinematográfico que describe un proceso de selección, edición y empalme de las diferentes tomas y planos audiovisuales para expresar una determinada idea.

- melódicos ya utilizados aunque re-elaborados, que generan un entramado textural de tipo caótico. Al mismo tiempo los planos que participan en la textura se agrupan para conformar estratos con distinta configuración y función. A pesar de la individualidad de las voces o estratos, estos se comportan como un todo complejo y fragmentado episódicamente en lo sucesivo.

De manera simultánea, la pista establece un plano de fondo cuyos componentes sonoros poseen sus propias trayectorias de cambio dinámico. Dicho plano a su vez puede subdividirse en función de estos cambios y trayectorias espectromorfológicas, es decir que la electrónica se autosustenta discursivamente aunque su sentido se completa en relación con la música del ensamble.

En este fragmento (23:35 - 24:20) la pista consta de tres momentos principales articulados a partir de varios parámetros (espectro, glissando, ritmo, espacialidad y densidad) que determinan una trayectoria en la que se modifican los componentes tónicos y gestuales del comienzo, agregando componentes inarmónicos que parecen emerger del fondo a la vez que espaciando hacia los extremos y dejando un solo componente tónico menos activo en el centro, para luego derivar en un ruido de carácter masivo que comienza a “craquelarse”. Todos estos momentos están coordinados con los fragmentos del episodio que va superpuesto, estableciendo reacciones “semicalculadas” entre ambos.

Otro ejemplo más evidente de montaje se puede observar en la sección H dentro de la cual parte del discurso se estructura en base a una sucesión de bloques consistentes en extractos variados de material melódico de distinta jerarquía y correspondientes a secciones dispares, que se encuentran apilados unos sobre otros. A su vez la electrónica aporta planos relativamente independientes (siguen su propia evolución pero se mezclan con el ensamble y se coordinan con el mismo) y entre cada bloque suceden improvisaciones en base a objetos sonoros. Puede ocurrir que un estrato, por ejemplo un fondo armónico tipo coral o un motivo de mayor alcance funcionen como nexo o “ligue” entre bloques y micro episodios.

Otro aspecto interesante del montaje muy presente en la electrónica (en general) tiene que ver con la superposición de planos que poseen su propia “temporalidad”. Dicha temporalidad se puede manifestar en la cantidad de cambios sucesivos (timbre o conducta operativa), la velocidad y la magnitud o grado de transformación con la que se dan estos cambios dentro de un tiempo determinado, lo que produce distintas sensaciones temporales simultáneas.

En cuanto al contrapunto se pueden destacar ciertos criterios propios que rigen la construcción de texturas contrapuntísticas:

- a) Se busca un equilibrio en la actividad de las voces que conforman una textura en base a la superposición de procesos melódicos independientes, ejerciendo un control sobre las relaciones de complementariedad, oposición, convergencia y divergencia entre dichos procesos.
- b) Se produce en muchos casos un desfase sintáctico entre diferentes planos, cuestión que de alguna manera responde a la metáfora de “ruptura de simetrías” tomada de la física. Se busca generar una multiplicidad de sentidos posibles como resultado de un “contrapunto libre controlado”.
- c) Se intenta que las líneas simultáneas compartan una cantidad de elementos motivicos a partir de los cuales se elaboran, pudiendo incluso consistir en elaboraciones fragmentarias que se complementan formando unidades mas complejas, pero se dan casos en los cuales la superposición genera texturas del tipo de las descritas en los ejemplos de montaje, o puede ocurrir que el contrapunto está implicado en texturas mas densas que combinan ambas cosas.

2) Variación y derivación:

Estos conceptos se pensaron metafóricamente en relación al concepto de información que maneja una rama de la física cuántica que intenta explicar toda la realidad como un entramado de estructuras de información correlacionadas. Desde este punto de vista la información se tuvo en cuenta en un sentido principalmente operativo ya que constantemente los materiales fueron examinados en distinta escala para extraer datos considerados relevantes a la hora de componer nuevos materiales y secciones que se vinculan a través de una red de “información” en común que garantiza la unidad entre las diferentes partes.

Dicho de otro modo los procedimientos de variación y derivación son los más empleados a lo largo de todo el trabajo y se utilizan en las tres materialidades compositivas de una manera particular en cada una dada la naturaleza del material que integran (en el caso de la improvisación y la electrónica se analizan en los apartados de “materialidades”).

En el caso de la música escrita una gran parte del material se obtuvo extrayendo simplificaciones de los motivos empleados en la textura de las dos primeras partes de la sección E, debido a que fueron los primeros fragmentos en ser compuestos. Esto es significativo ya que la sección que se menciona aparece en la obra recién a los 14 minutos de haber comenzado y presenta una de las partes de mayor extensión funcionando a su vez como núcleo discursivo. Si bien la variación se presenta desde el comienzo de esta sección, por ejemplo en la textura del fragmento comprendido

entre c.236-241 donde guitarra, piano, bajo y batería se elaboran en base a variaciones sucesivas que expanden o comprimen el material⁸, resultó ser una de las estrategias principales para derivar todo el material precedente y desde ahí, todo el material posterior (obviamente se incluyen elementos nuevos o derivaciones lejanas que se someten al mismo procedimiento).

El material del riff (guitarra y bajo, versión original en la figura 1, p.35) por ejemplo, es simple, pero posee ciertas características que se tuvieron siempre en cuenta al momento de derivar otros materiales. Los elementos que lo componen son: una célula de corchea + tresillo de semicorchea empleando la quinta si - mi, alturas que se tornan muy importantes ya que muchos pasajes giran en torno a los centros (si) o (mi); luego una síncopa de corchea + negra, negra + corchea armando un ritmo no retrogradable y por último nuevamente la célula de tresillos + corchea, y todo esto sobre la estructura de un compás compuesto de 5/4. Las alturas empleadas por todo el riff corresponden a una escala pentatónica de mi menor, escala tradicionalmente utilizada en la construcción de “riffs rockeros” compuestos en guitarra.

Por otra parte en líneas generales en cuanto a la textura, se abstraen ciertos aspectos sobre los cuales operan diversos tipos de variación, tales como el salto de quinta/cuarta; la pentafonía; la síncopa (que se presenta abarcando varios tiempos sucesivos, o a nivel de subdivisión en algunas variaciones); la asociación de elementos en subdivisión binaria y ternaria; los acordes suspendidos de cuarta y/o segunda con sonidos añadidos y enlazados diatónica y cromáticamente; la sonoridad de cluster (c.240) en acordes con carácter rítmico⁹; la sucesión de tresillos de corcheas con un diseño continuo y cromático que rompe con la síncopa y el diatonismo predominante (c. 242); una célula simple consistente en dos semicorcheas que aparece en esta sección integrada a la gestualidad del piano y que deriva en un elemento articulador con relativa importancia tanto en secciones anteriores como posteriores (c.248), etc. A continuación se analizan algunos fragmentos elaborados a partir de la variación de los elementos antes mencionados.

1.1 Fragmento comprendido entre los cc.228-235:

⁸ En la guitarra c.238, se toma el motivo de corchea + tresillo y se lo transpone primero a fa nat. y luego a lab introduciendo una sonoridad disminuida con la que se conecta la variación siguiente que es más compleja, ya que los elementos se modifican más; en el resto de los instrumentos sucede lo mismo y se observa una variación en aumento que culmina en el compás cuaternario donde mediante la repetición del motivo corchea + tresillo transpuesto en dirección descendente, se produce una articulación que conecta con un episodio intermedio basado en otros elementos que también se derivan y varían.

⁹ En este caso es interesante porque sirve a establecer un micro contraste con la figura de corchea que la antecede y este tipo de contraste simple se toma como un nivel de información aplicable mediante variación a otros materiales o secciones.

Este fragmento (figuras 2.1 y 2.2) está comprendido por dos partes sucesivas en las que se observa una extensión y complejidad crecientes que apuntan a una presentación más estable del riff en el c. 236, por lo que dicho fragmento funciona como una transición en dos etapas basadas en los mismos elementos. La primera corresponde al grupo de cuatro compases de 3/4 (variación métrica en relación al riff original) a su vez subdividido en dos subgrupos “a” y “b” (c.228-229, c.230-231) dentro de los cuales se presentan los elementos del riff de una manera mas elemental y sometidos a un proceso de crecimiento mediante la adición de notas y la incorporación de la síncopa en medio del compás, que introduce la estructura rítmica del riff presente en el compás 232. Se observa que el primer subgrupo explota el motivo de corchea + tresillo de semi y el segundo subgrupo asocia dicho motivo variado ornamentalmente con la síncopa, generando una inestabilidad y un movimiento hacia el compás de 5/4. En cuanto a la batería, se puede ver cómo queda trabajando en ambos grupos sobre el primer elemento, variándolo levemente y armando frases con una estructura rítmica muy similar, prescindiendo de la síncopa y aportando a la inestabilidad a partir de la adición de algunos cuerpos como los platillos y el tom agudo que producen acentos agógicos contrarios a los del bombo, o figuras simples como el tresillo de corchea, luego presentado como dos corcheas.

El grupo siguiente (c.232, Fig.2.2), donde comienza la sección E propiamente dicha, está comprendido por tres compases en 5/4 (compás real del riff) y uno en 7/4, en los que se presentan sucesivamente variaciones rítmicas y armónicas de la estructura original. Esta textura ya se presenta más estratificada que la anterior y se observan distintos procedimientos de variación. En la guitarra se aplica una variación principalmente rítmica sobre las mismas alturas que actúan como pedal armónico. En el c.233 se presenta el riff original aunque precedido de una versión que omite el último tresillo, y seguido por otra versión que simplifica la primera figura y luego desplaza la síncopa mediante un tresillo de negras. Por su parte, el bajo presenta una sucesión de versiones variadas compás tras compás pero con un carácter melódico menos repetitivo que la guitarra. Esta línea implica nuevas variaciones como los cambios en el perfil mélico (inversión y mayor angulosidad), la introducción de dos alturas cromáticas, el desplazamiento de la síncopa desde el c. 235 y la conexión entre las frases de cada compás que no emplean siempre el salto de quinta como en la guitarra, ni el motivo de tresillos.

El caso del piano es el más simple ya que emplea principalmente un material armónico con el que establece un enlace descendente por cromatismo que preserva mas o menos la misma estructura de acordes por cuarta. Sin embargo en los primeros dos compases hay un motivo rítmico que incluye una leve variación.

La batería, inicialmente se concibió en base a una versión de la estructura despojada de elementos y orquestada solo con redoblante y toms (figura 3). Posteriormente se utilizan los tiempos y espacios que quedan para introducir diferentes figuras que enriquecen y varían dicha estructura, así como algunos cambios de orquestación. También se añadieron algunos golpes regulares y figuras (variadas) ejecutadas con Hi-Hat y otros platillos, que aportan un plano rítmico distinto en el que ocurren juegos de acentos opuestos a los de la síncopa. En cuanto a los acentos del Hi-Hat, se produce primero en los tiempos uno y tres durante los dos primeros compases, y luego en los tiempos uno, dos y cuatro.

Figura 1. Versión original del riff, c.236



Figura 2.1. Fragmento 228-231

subgrupo "a" (c.228-229) subgrupo "b" (c.230-231)

E. Gtr. * variación de la síncopa anterior

Bass

E. Pno.

Dr.

Figura 2.2. Fragmento 232-235

* Variaciones principalmente rítmicas en la guitarra

nat. * Forma original del Riff * altura nueva

* Variaciones con un carácter melódico

* Enlace descendente de acordes hechos principalmente a base de intervalos de cuarta

f

♩ = 105

E

* En la batería se establece un ritmo de acompañamiento más regular, cuyo material deriva del Riff y es sometido a variaciones rítmico-tímbricas

Figura 3. Versión original de la la batería



Retomando la música desde el inicio, se encuentran variaciones y derivaciones dentro de una textura de tipo coral utilizada como transición entre A y B (cc.69 a 80). Dicha textura está construida principalmente en base al motivo inicial de B, que sujeto a diversas transformaciones forma materiales de tipo melódico, que se entrelazan en una textura coral dominada por un contrapunto libre y armónicamente disonante, con la que se intentó, a su vez, lograr una atmósfera de carácter “flotante”. En esta textura también se presenta un elemento del riff en la síncopa del violín (c.78) o la figura del tresillo c.77 funcionando como una suerte de señal anticipadora.

También se incluyen cambios de articulación como glissando, trémolo y stacatto que implican una forma de variar los elementos y a grandes rasgos, la textura.

En el siguiente ejemplo, tomado de la sección C, se observa una construcción melódica basada en elementos extraídos de distintos episodios de (B), que se modifican y varían para combinarse entre sí logrando una estructura fraseológica nueva producto de la fusión y adaptación de dichos elementos a un nuevo contexto¹⁰. En la figura 4 se observa la estructura que resulta de la aplicación de los procedimientos mencionados sobre los elementos (a), (b) y (c) de la figura 5. En el caso de (c) se toma el motivo original casi en su totalidad pero readaptado a la métrica y cambiando la terminación (sol-sib; si-re#) para conectarlo con el elemento de tresillos. El elemento (b) se presenta como una variación armónica, rítmica y de perfil mélico (en algunos casos puntuales). Por último, el elemento (a) se encuentra al final de la frase precedido de un (si) a modo de anacrusa sobre el cuarto compás. Se puede ver que rítmicamente sufre una reconfiguración notoria a la vez que conserva el perfil descendente y el salto de tercera, que luego sufre una permutación cromática para introducir un salto de cuarta justa (fa#) - (do#) supliendo la quinta (si) - (mi) original.

¹⁰La construcción de materiales o unidades melódicas a partir de la conjunción de diferentes elementos de carácter breve pero reconocibles en partes distintas de la obra, es un procedimiento común y es una manera posible de producir niveles de micro síntesis entre los materiales que metafóricamente hablando pueden aludir a distintas combinaciones “moleculares”.

Figura 4. Sección C, c.150, melodía ejecutada por Clarinete.



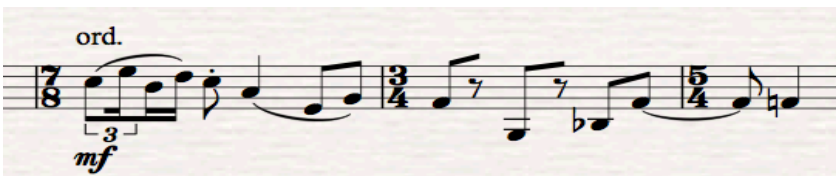
Fig.5.a. Piano, pentagrama superior (c.81).



Fig.5.b. Piano (c.89).



Fig.5.c. Violín (c.97).



Como último ejemplo se toma el caso de la sección F (sección ubicada pasando la mitad de la obra) ya que se aplican casi todas las formas de variación descritas pero en un contexto formal que las pone en evidencia de manera mucho más directa. Los materiales están derivados de secciones precedentes pero se encuentran configurados de manera tal que parecen loops largos dispuestos en una estructura de frase en la que se yuxtaponen distintas métricas y que es repetida con finales abiertos (distintos) o variados. La forma progresa a través de repeticiones que presentan el material con variaciones armónicas, rítmicas (hacia el final, emplea algunos cambios a nivel métrico para salir de la circularidad de la repetición), de toque y articulación. Estos cambios en parte son acumulativos, en el sentido de que las presentaciones sucesivas van incluyendo las variaciones anteriores (no es estricto), pero también cada una propone nuevas permutaciones en los ordenes que se mencionan, e incluso se producen algunos cambios que afectan a la globalidad de la textura de

manera simultánea (por ejemplo, el silencio que interrumpe los motivos en los c.417 y 419, el cromatismo repentino en todos los planos a partir del c.434 y algunos aspectos formales que implican a todo el grupo, en los cc.434 al 443 tiene lugar un segmento que no se repite y en el que todos los instrumentos, menos batería, efectúan variaciones y transformaciones sucesivas de los motivos empleados en cada compás de la estructura métrica). Por otro lado, hay cinco estratos múltiples en los que se aplican variaciones a distinto nivel, siendo el clarinete el que se destaca y el que sufre mayor cantidad de “desvíos” producto de variaciones más lejanas, sobre todo hacia el final cuando la textura en general comienza a romperse para librarse de la mecanicidad del loop y en cuanto a su configuración armónica planteada desde el comienzo que separa este plano del resto.

En algún punto en esta sección se intenta incluir operativamente aspectos del Minimalismo, del trabajo con loops en la música popular y del tema con variaciones clásico, a través de la combinación de repetición y variación dentro de una textura estratificada y lograda con un material derivado.

3) Cuestiones rítmicas generales:

El factor rítmico es crucial en la música de este trabajo debido a que el montaje tanto de planos como de materialidades dependen en gran medida de la coordinación rítmica y del tempo asignado para cada sección. En este sentido una forma de emplear el ritmo apunta a generar relaciones de proximidad entre eventos de planos y materialidades distintas con el fin de lograr un efecto de complementariedad¹¹, o por el contrario, para generar espacios dentro de texturas que poseen un grado de saturación. Por otro lado operan distintos niveles de pulso que dependen, por ejemplo, de la configuración que tengan los planos de la pista o de como se improvise con los objetos sonoros. De cualquier manera tanto en la electrónica como en las improvisaciones el tempo se establece como una referencia ineludible aunque se maneja con un grado mayor de flexibilidad.

¹¹ Un efecto es logrado por la complementariedad rítmica entre eventos sucesivos de corta duración (ej. semicorcheas) con alturas, registros y timbres distintos que genera un resultado que se podría denominar subjetivamente como “gesto breve caleidoscópico”.

Igual de importantes son algunos aspectos estilísticos¹² tomados del rock progresivo/jazz rock, tales como la precisión metronómica, los cambios sucesivos de métrica (el metro asume un valor estructural), una tendencia al uso de síncopas y contratiempos, acentuaciones y subdivisiones cambiantes e irregulares que son características fundamentales (aunque no excluyente) de esta música. La aplicación de estas características varía de sección en sección, pero subsiste siempre un grado considerable de dificultad rítmica tanto individual como a nivel de ensamble.

En cuanto a los procedimientos más utilizados se pueden encontrar: cambios bruscos de sensación rítmica causados por silencios breves y contratiempos que cortan el flujo inercial de algunas figuras; un profuso uso de hemiolas tanto horizontales como verticales; yuxtaposición de células que utilizan distinta subdivisión (cuatrillo, quintillo, tresillo en distinto nivel) estableciendo cambios de velocidad y motricidad; síncopas que extienden el desfase de un acento determinado; polirritmias y polimetrías. En algunos casos incluso, se emplean construcciones melorrítmicas en base a una figuración prácticamente invariable y simple (presente en un plano o estrato) que se desarrolla sobre una estructura métrica cambiante, como en el caso de la guitarra entre los compases 586-609, o en el trombón y clarinete desde 611 a 617. Se puede decir que estas operaciones se ponderan en función de los arcos de tensión rítmica que se quieran establecer y al hecho de que se intentó acercar mediante la gestualidad rítmica a las tres materialidades.

Muchas de las unidades melo - rítmicas poseen una estructura fraseológica en las que subyace la idea de flexibilizar la complejidad de las construcciones y de fluctuar entre simetría y asimetría.

La métrica sirve también de marco estructural para la elaboración fraseológica ya que el arco de frase de una determinada unidad melódica se puede establecer por medio de las relaciones entre los compases sucesivos que la contienen y que son previas a su composición. A su vez, debido a los tipos de agógica implicados, cada frase puede en su devenir melódico entrar y salir de fase en relación con la métrica, estableciendo momentáneas polimetrías dentro de un episodio. Por ejemplo esto se puede observar en las líneas del clarinete (c.101), bajo (c.102), trombón (c.145), saxo (c. 153) violín y soprano (c.195), entre otros.

Se considera atinado intentar una definición de carácter personal acerca del término “groove” según su aplicación en la obra y debido a que este término es común en los estilos mencionados y sus derivados. El “groove”, en este caso, se refiere al resultado de la *combinación de elementos rítmicos en base a una subdivisión binaria y ternaria, con síncopas dentro de una misma*

¹² Algo similar sucede en la música académica contemporánea ya que pone un énfasis en la innovación, dificultad y virtuosismo rítmico. Además que se explora muchas veces una flexibilidad casi total del pulso o “rubatización” contra la mecanización del metrónomo.

configuración motivica o frase, que al tornarse recurrente produce algún tipo de sensación rítmica o motricidad. A veces, la combinación de métricas distintas opera como tal, brindando cierta motricidad en general irregular.

Estos “grooves” pueden sufrir ciertas alteraciones en su transcurso, como por ejemplo en los compases 87 - 90, desde el siguiente punto de vista: en los compases 87 - 88 se da una sucesión de motivos binarios/ternarios en diferentes planos de la textura que producen una sensación rítmica intrincada pero que no deja de tener su fluidez. A continuación, sin embargo, se observa en el piano un motivo netamente construido con tresillos de corchea, y este patrón rítmico altera momentáneamente el “groove” imperante hasta el momento ya que establece brevemente un fluir regular y continuo que distiende la sensación anterior. Otro ejemplo se toma de lo que hace la batería en el fragmento comprendido entre los compases 284 - 297. En este ejemplo, se observa cómo se sostienen la sensación de “beat” y ciertas cualidades de la motricidad rítmica a lo largo de una sucesión de frases de fluidez irregular, que se elaboran variando los elementos que configuran el patrón rítmico inicial (c.284), adicionando a su vez nuevas figuras que se varían luego.

Figura 6. Batería c.284, patrón inicial y algunas frases sucesivas.



Elementos técnico-conceptuales aplicados en la música escrita desde el punto de vista de la fusión

Armonía en texturas estratificadas. En los párrafos siguientes, se analizan varios aspectos armónicos ya mencionados, sobre un fragmento tomado de la sección B y comprendido entre los compases 100 - 107. Dicho fragmento se toma como ejemplo representativo de una manera de trabajar las alturas dentro de una textura polifónica estratificada.

A grandes rasgos, la textura del ejemplo se divide en dos capas conformadas por los instrumentos acústicos y eléctricos. Dentro de la primera capa se tiene al Clarinete cuya línea melódica podría derivarse del siguiente enlace de acordes (ejemplo 7): Sibm6, Lam6, Sol#m7b5, Fa#m, Fa+7, Mi7, SibM, Fa#m7b5. El enlace en términos de grados según el centro tonal “la” quedaría así: IIb - I - VII# - VI# - VI - V - IIb - VI#. Partiendo de este centro se puede observar que se efectúan varios intercambios entre diferentes modos de (la) menor. Por ejemplo, el segundo descendido puede tomarse del frigio aunque al presentarse como tríada menor en vez de mayor sería más preciso tomarlo como una yuxtaposición; el sexto natural del modo eólico, el quinto mayor, el sexto y séptimo alterados y semidisminuidos provienen de la escala menor melódica. El fa# menor (frigio debido al sol natural) se incorpora cromáticamente cambiando el estado (do#) del sexto ascendido y logrando una mayor distensión junto al (sol#), aunque cabe aclarar que se brinda como una opción ya que puede seguir funcionando la escala dórica de (la) en su lugar. Dentro de este ejemplo se incluye un análisis armónico más general para explicar las posibles escalas implicadas en la melodía del clarinete: c.1 *Bb menor pentatónica* + cromatismo típico en el séptimo grado; c.2 - 3 hasta primer tiempo del c.4, *escala menor melódica de (la)*; desde el segundo tiempo del c.4 hasta el segundo del c.5 las alturas corresponden a una *escala mayor/menor de Sol* (si - sib); en los próximos dos elementos hay pocas alturas para hablar de escalas realmente, pero al tratarse de una aproximación se podría referir el *fa#* y el *sol#* a un (mi) mayor mixolidio (re implícito) y *fa nat*, *mi* y *sol natural*, a un (sib) lidio. La última frase corresponde a un *la dórico* o *fa# locrio*. Por otro lado la estructura general de la construcción melódica resalta las terceras menores mediadas por algún giro cromático.

Simultáneamente, el saxo efectúa una contramelodía cuya configuración armónica difiere de la del clarinete (ejemplo 8). A través de una reducción armónica triádica posible se puede determinar el siguiente enlace de acordes implícito en la estructura melódica: LabM - FaM - LabM - Fa#m7b5 - La dim, en la que opera un movimiento por terceras menores entre fundamentales de los acordes implícitos. Así mismo las escalas de las que se derivan las alturas melódicas corresponden a una pentatónica M/m de Fa en los compases 1 y 2 con el giro cromático típico que altera la tercera; desde el segundo tiempo del c.3 hasta el segundo tiempo inclusive del c.4 las alturas se derivan de una escala semidisminuida o locria de fa#; las últimas alturas, c.5 corresponden a una escala disminuida de (la). Con respecto a la predominancia interválica, las cuartas (justas y aumentadas) y las terceras mayores ocurren mas veces. Al igual que la construcción anterior el cromatismo conecta muchos de los elementos implicados o altera una sonoridad para volverla un tanto mas ambigua. En

relación con esto se logra en muchos casos una direccionalidad mediante la resolución de segundas menores, es decir que se usa la segunda menor para “conectar” líneas melódicas sin importar el contenido de alturas restante.

Otros elementos de la textura que forman parte del estrato que se viene analizando los aportan la soprano y el violín acaparando un registro mas agudo que el de los instrumentos anteriores. Las alturas que utilizan se toman del centro tonal si mayor/menor.

El resultado de la superposición de estos tres planos genera una armonía compleja y disonante (debido a los choques de segundas) que de alguna manera se percibe como atonal, aunque se dan coincidencias armónicas que resaltan sonoridades determinadas y se logra experimentar la tensión entre los planos debido a que cada uno está empujado por fuerzas tono-modales distintas entre las que predomina la melodía del clarinete.

Toda la capa anterior funciona simultáneamente con otra capa textural conformada por los instrumentos eléctricos (el contrabajo refuerza al bajo eléctrico) que posee sus propias configuraciones armónicas (por ejemplo un tratamiento pandiatónico sobre el centro mi menor que luego incorpora cromatismos y armonía paralela de acordes suspendidos en la guitarra; el piano sigue el mismo proceso pero se basa en el centro -si- al igual que soprano y violín) aunque se produce cierta correspondencia fraseológica y rítmica entre los cambios armónicos sucesivos de los diferentes planos, como también algunas coincidencias entre las alturas y las formaciones acordales que generan campos armónicos. Es decir la superposición armónica está “regulada” a partir de un juego de fase y desfase entre los planos y en función de una estratificación clara (en la que opera el timbre, mas que la distribución espacial en el registro) y una macro fraseología textural.

A continuación se muestran varias reducciones a fines de clarificar lo anterior (para todos los ejemplos la armadura de clave es la de sol mayor):

Fig. 7. Armonía implícita en el clarinete y escalas.

Fig. 8. Armonía implícita en el saxo y escalas.

Fig. 9. Superposición de armonías implícitas formando poliacordes.

Fig. 10.a. Análisis interválico (las líneas punteadas indican que las alturas pueden pertenecer a un mismo campo armónico):

Fig. 10.b. Reducción interválica (a partir de la nota do del saxo):

Fig. 11. Pandiatonismo y alteraciones cromáticas (explicado abajo):

En los dos primeros compases del ejemplo 11 se puede observar una utilización pandiatónica sobre la escala de mi menor natural. Dentro de este contexto armónico, el piano se orienta mas hacia el quinto grado (si menor) mientras que el bajo y la guitarra se orientan hacia el primer grado (mi). En los tres casos se evita que tales grados se sientan verdaderamente estables, ya sea por la posición rítmica y registral de la fundamental (piano), por los bicordios de cuarta o quinta en la guitarra y la síncopa, o por el fa# grave del bajo con el que comienza. En los compases siguientes, se introducen alteraciones cromáticas que modifican la sonoridad y producen desplazamientos e inestabilidad al interior de cada plano y a nivel general, ya que las alturas parecen oscilar entre distintos modos de mi menor o agregan notas ajenas al mismo. Obsérvense los cromatismos del bajo en los grados VII (mib), III (lab) y V (sib) trazando un arco ambiguo desde el (mi) hasta la quinta bemol (sib) que se estabiliza relativamente a partir del c.6. En el c.5 se produce una sucesión de intervalos de cuarta (sib - mib, fa - si) que sirven para “tonicalizar” el sib del c.6, aunque de una manera ambigua debido al contexto en el que se inserta. La guitarra forma una cuarta justa con la última corchea del bajo en el c.5 (fa#, si) que resuelve cromáticamente en la cuarta justa (sib-fa). Anteriormente, este instrumento (guitarra) se desliza a través de una sucesión de acordes de quinta y novena suspendidos enlazados cromáticamente, aportando un color particular al contexto (armonía paralela). El piano finaliza en un acorde de (si) menor con cuarta generando con el estrato guitarra-bajo una sonoridad tipo cluster. Dicho acorde del piano está precedido (c.5) por un arpeggio de re m/M que emplea el cromatismo fa#-fa para introducir en el tercer tiempo un motivo compuesto por un segmento de la escala pentatónica de fa menor (fa-sol#-la# o lab-sib) y un giro “tonicalizante” hacia re (si-do#).

El sib que toca el bajo sirve para articular con la sección siguiente “C” debido a que el contrabajo lo toma como altura pedal sobre la que se introduce la sonoridad de la escala por tonos con el resto de los instrumentos. A partir de dicha altura y luego de una breve sección que articula, ingresa la línea de la soprano cuya primera mitad está construida en base a esta escala.

Trabajo motivico. Los fragmentos siguientes sirven para ilustrar los distintos conceptos mencionados en relación al trabajo motivico y melódico ya que son aplicables en mayor o menor grado al resto del material.

12.1 Piano, c.177, intención improvisativa en la configuración de las frases:



El fragmento escogido forma parte de una sección en la que el piano realiza un “solo” en oposición al ensamble y la pista. Los materiales utilizados están emparentados con los motivos principales presentados en B (en el pentagrama inferior se pueden detectar elementos del motivo inicial de dicha sección) aunque trabajados a modo de variaciones gestuales, que se espera que evoquen espontaneidad. Por otro lado, las tres frases (c.1; c.3; c.4-5) están conformadas por una sucesión articulada de motivos, cuya configuración se caracteriza por: perfiles angulosos, amplios saltos, arpeggios, cromatismos, mezcla de escalas y detalles rápidos que desdibujan el contenido modal implicado, articulación por silencios breves y un ritmo que juega con distintas velocidades dadas por la subdivisión además del uso de la variación¹³.

12.2 Saxo, c.120:



Este caso es diferente al anterior aunque conserva ciertos rasgos constructivos tales como: elaboración a partir de la variación y cambio abrupto de subdivisión rítmica, lo que denota cierto carácter improvisativo y de elaboración espontánea. En cuanto a las alturas, se da mayor preponderancia al cromatismo (sonoridad de carácter atonal) y especialmente a los intervalos de segunda para conectar diferentes motivos y polarizar ciertas alturas trazando arcos fraseológicos (las alturas fa-fa#, si-sib por ejemplo).

En cierto sentido se logra generar una tensión melódica debida a cierto contraste que generan los motivos desde un punto de vista gestual y que se establece en la primera frase (compases 1 y 2 del ejemplo) en la que se puede observar cómo se desprende del semitono fa#-sol + salto de séptima sol - fa un juego rítmico intrincado utilizando las mismas tres alturas. Posteriormente esta operatividad es retomada en la frase siguiente aunque con características propias.

¹³ Por estas características se puede decir que el trabajo descrito se asemeja en cierto modo a un tratamiento melódico de carácter expresionista, en el sentido de que algunos motivos se presentan como irrupciones expresivas que apelan a un diseño de tipo gestual que se varía sucesivas veces.

13. Combinación, variación y asimilación de elementos distintos en las células de una misma frase (guitarra c.195):



En este ejemplo se observan dos frases formadas en base a la combinación de elementos breves obtenidos de algunos materiales precedentes y presentados en este caso con la intención de anticipar ciertas configuraciones melódicas principales de la sección E, dado que a esta altura de la forma (cuarta subsección de C) se apunta a establecer nexos procedimentales mas fuertes con dicha sección. Estos nexos en parte se logran a través de elaboraciones melódicas que poseen un mayor grado de “tematicidad” y que responden a una estructuración fraseológica más regular. En este caso, en la estructura de frase: c.1, **a** (t.1, 2, 3 y 4) - **c** (t. 4, 5, 6, 7), c.2, **b** (t.1, 2, 3, 4) - **c'** (t.5, 6, 7) en la que se observa una sucesión de figuras melorrítmicas distintas en cada tiempo de negra que se asocian para conformar las semifrases.

Cada compás contiene dos semifrases que establecen cierto contraste entre sí al presentar una combinación de células con características distintas en lo respectivo a las alturas, el ritmo, el registro y la configuración. Básicamente, la primera semifrase se compone de un gesto melódico de perfil anguloso y descendente, con alturas tomadas de si mixolidio + III y V rebajados, que se extiende desde el primer tiempo a la corchea con punto del cuarto tiempo. A partir de ahí, la nota (do#) resuelve la síncopa anterior y conecta a modo de anacrusa con la segunda semifrase (quinto tiempo) que prosigue por medio de acordes de cuarta yuxtapuestos y rítmicamente colocados en contra-tiempos. La semifrase siguiente o “b” (segundo compás) comienza con un gesto melódico similar al primero aunque varía y re-combina ciertos elementos de la siguiente manera: invierte el perfil melódico y extiende su curva descendente a través de intervalos mas pequeños o por grado conjunto desde el segundo tiempo hasta el tercero; se re-ordenan las alturas del modo y se asimilan elementos de la frase anterior tales como las semicorcheas del último tiempo (sol#-re#) y la bordadura en fusas, que se elabora mediante una síncopa seguida de dos corcheas conectando así con la segunda semifrase (c').

3. Aproximación estilística desde el trabajo motivico, c.205:

El siguiente ejemplo evoca ciertos aspectos estilísticos que fueron observados en un repertorio acotado de piezas compuestas por Frank Zappa (contenidas en los álbumes “Lather” y “Studio Tan”), que se intentaron luego aplicar al trabajo y especialmente a este fragmento que se analiza. Dichos aspectos se adaptan a la función macro formal que cumple toda la sección que lo engloba, es decir, lograr paulatinamente una proximidad estilística mayor con el rock fusión y progresivo que “cristaliza” luego en la sección E.

Estos aspectos mencionados tienen que ver con: un ritmo intrincado en las frases que se observa tanto en las diferentes células constitutivas como también en la configuración métrica del fragmento, dentro de la cual se alternan compases irregulares y regulares; la conformación de micro episodios que producen grados de contraste sin perder unidad; la instrumentación, en lo que se refiere a la predominancia del ensamble “rock” y al uso de la percusión que se integra momentáneamente a las frases abandonando su rol de base; ciertas cualidades armónicas como el uso de varios modos y grados que parten de un mismo centro tonal, en este caso -si- y varios tipos de acordes, en base a tríadas o cuartas y segundas; cuestiones melódicas, como un fuerte carácter rítmico y el uso de arpeggios (en muchas melodías de Frank Zappa se observó un diseño de los motivos y frases a partir de arpeggios “guitarrísticos”), saltos de cuarta/quinta y cromatismos, y motivos breves asociados que guardan cierto parecido con el tipo de elementos utilizados en los “comentarios”, “cortes” o apoyos melódicos que realizan los instrumentos de viento en un ensamble de jazz cuando interactúan con la melodía principal o voz.

En los párrafos que siguen se intentó un análisis de las distintas partes que conforman este fragmento o unidad episódica, separando en frases de distinta extensión y configuración textural contrastantes, que guardan ciertas relaciones operativas, armónicas y materiales entre sí.

En cuanto a la forma, la primera frase se subdivide en dos semifrases + un conector que realiza la batería, y su extensión total abarca desde el primer compás en 7/4 hasta el último tiempo del compás cuaternario en el que se encuentra el acorde staccato de (mi) mayor; la segunda frase se sitúa en el tercer compás y se subdivide en dos partes, de las cuales, la primera abarca los tiempos del uno al cinco con una semifrase hecha con elementos derivados de la primera y luego un motivo conector ocupa los últimos dos tiempos. Posteriormente en el cuarto compás se inicia la tercera frase, también subdividida en dos semifrases a modo de pregunta y respuesta de carácter abierto que

se prolonga hasta el segundo tiempo inclusive del quinto compás (establece un nuevo contraste respecto a lo anterior). En el tercer tiempo de dicho compás comienza la cuarta frase (motivos mas breves y textura reducida) que llega hasta el séptimo tiempo del sexto compás y desde ahí parte la quinta frase (también puede considerarse una segunda parte de la frase anterior), que finaliza con el glissando descendente en el compás de 6/4. Hasta aquí se ha observado una subdivisión interna bipartita en cada frase que establece una cierta regularidad formal a pesar de los contrastes, desfases y cambios métricos.

En relación a la textura, en la primera frase se detectan cuatro capas interactivas que comparten material (guitarra + piano, saxo + clarinete, bajo + mano izquierda del piano, batería) otorgando un mayor grado de polifonía al conjunto aunque predomina una suerte de síntesis melódica y se experimenta como una textura de dos planos con detalles puntuales de orquestación (instrumentos melódicos - batería). Sin embargo, dentro de dicha textura se encuentran elementos que interactúan, sobre todo en la primera semifrase (tiempos del uno al cuatro) en la que se distinguen algunos elementos diferentes como el quintillo de corcheas, el motivo de tresillos y la sincopa (tiempos dos y tres, clarinete y saxo) o el material del bajo que emplea corcheas y contratiempos¹⁴. En cambio, en la segunda semifrase (tiempos del cinco al siete) la interacción de las líneas simultáneas resulta en una mayor complementariedad, a excepción de la mano izquierda del piano que se separa con el motivo sincopado.

Otro aspecto interesante se encuentra en el último tiempo del compás de 4/4 donde ocurre un acorde staccato que en cierto modo se siente como resolutivo debido a cuestiones armónicas y fraseológicas, a la vez que colabora en reforzar el contraste entre la primera y segunda frase; en cuanto a la batería, se observa como sale de su rol de base durante dicho compás cuaternario empleando un motivo rítmico “groovero” compuesto por cuatro células tomadas por contagio del material ya presentado y variadas levemente.

Esta segunda frase (tercer compás) a pesar de estar formada por elementos similares a la anterior, establece un primer contraste articulador fuerte, que dentro de los parámetros que lo generan se destacan el cambio textural producto del unísono casi total, la utilización de las notas sol-fa-la-do (intercambio modal) y la reconfiguración de ciertas células motívicas. En la primera semifrase, se

¹⁴ Es interesante observar que se produce una suerte de interacción concentrada en el tiempo ya que los planos que se mencionan comparten elementos que son variados dentro de un lapso muy breve, por ejemplo si se observa el motivo sincopado de los tiempos 5, 6 y 7 que lleva la mano izquierda del piano, se ve que se relaciona con el bajo y con la sincopa del clarinete que ocurre en los tiempos 2 y 3. Posteriormente estas sincopas y contratiempos de corcheas se elaboran en las frases que siguen.

puede ver que el motivo inicial es similar a la cabeza de la primera frase, pero presenta un diseño arpegiado dominado por amplios saltos a la vez que se encuentra invertido el orden rítmico corchea-tresillo y fusionado al arpegio en quintillo de corcheas con el que establece una suerte de síncopa métrica resolviendo en el quinto tiempo sobre la nota (la). Esta configuración contribuye al contraste debido al cambio de sensación rítmica. El motivo conector que le sigue, está principalmente formado por una escala ascendente en tresillos de semicorcheas que introduce una sonoridad pentatónica y de cuartas que se continúa en guitarra y bajo durante la frase siguiente.

En el segundo grupo de frases (3, 4 y 5) se observa que prevalecen al principio tres capas conformadas por guitarra + bajo, piano (en este plano se observa una subdivisión interna en la que dialogan elementos tocados por la mano derecha y la mano izquierda) y batería, que interactúan mediante complementariedad dialógica y rítmica. Este conjunto de instrumentos a su vez elabora elementos distintos a los de las frases anteriores (anticipados en parte por el bajo y el piano en el conector de la segunda frase y elaborados en la figura utilizada por guitarra y bajo en el c.4 sobre los tiempos cuatro y cinco) aunque se conservan la síncopa, la hemiola, el tresillo (en aumentación en este caso) y un retorno de la batería al rol de base con el mismo material. Se observa, por otro lado, una tendencia progresiva al unísono y a la simplificación textural en los instrumentos melódicos, como también a la estabilización del pie binario (en la base principalmente), reforzando la sensación de contraste que se produce.

Por último, mencionar a nivel general que se detectan ciertos efectos rítmicos ya descritos, como las inflexiones complejas que se logran superponiendo o yuxtaponiendo subdivisiones distintas e irregulares (como se puede observar con los quintillos y tresillos superpuestos a la subdivisión binaria en el primer y tercer compás); una agrupación métrica subyacente cambiante a lo largo del fragmento; un profuso uso de células o motivos sincopados en distintos niveles; una discordancia entre los acentos dinámicos de la batería base (la línea de la batería genera una continuidad a lo largo del fragmento) con respecto al resto de las capas y a una agógica cambiante debido a los saltos melódicos que buscan producir un desfase relativo entre los acentos de los motivos y los acentos tónicos de cada compás.

4. Trabajo motivico, derivaciones y síntesis en una textura estratificada, cc.781, sección I:

El ejemplo siguiente corresponde a un fragmento tomado de la penúltima sección de la obra el cual consiste en una sucesión de episodios contruidos sobre una misma entidad melódica que se presenta con variaciones y transformaciones en instrumentos distintos. Sobre la misma se disponen diversos planos relativamente independientes tanto melódica como armónicamente, que generan una textura polifónica y estratificada dentro de la cual se varían y re-elaboran materiales precedentes con el objetivo de establecer un nuevo nivel de síntesis operativa y material.

Con respecto a esto último, la síntesis operativa tiene que ver con el montaje simultáneo de planos distintos agrupados en estratos que se coordinan en base a una estructura macro-fraseológica presentada primero por bajo, piano y batería (denominada como “entidad melódica” en el ejemplo). Estos tres instrumentos establecen una relación textural de figura - fondo, siendo el bajo la voz principal, aunque el piano que la armoniza y la batería que lleva la base tienen su independencia e identidad también. El resto de los planos, por ejemplo el clarinete y el trombón, están duplicando ciertas voces del piano, logrando una amplificación del fondo armónico y un relieve de las voces internas que se consideran más “cantables”. En otro estrato se encuentran el violín y el saxo, que establecen una suerte de diálogo a partir de elementos breves consistentes en “citas” re-editadas de elementos precedentes y que no guardan una relación motivica entre sí, es decir, que si bien están derivados de elementos en común, se presentan al comienzo (c.1 al c.5) como motivos diferentes y yuxtapuestos con cierto nivel de diálogo (montaje sucesivo). Otro estrato lo conforma la guitarra estableciendo un plano intermedio entre un acompañamiento y una contramelodía, empleando dos materiales principales, los bicordios de cuarta, quinta o tercera eventualmente, que alterna muteados con abiertos generando un desplazamiento de acentos que choca con el bajo, y conectores melódicos cromáticos o escalares (variando el modo) que refuerzan su identidad melódica.

Otro aspecto de la síntesis que se menciona se observa en una elaboración lineal de cierta extensión que apunta a lograr una mayor continuidad en relación a la sección precedente. Esta operación ya fue utilizada en varias partes anteriores en las que se observa un avance de la forma mediante micro episodios distintos que generan niveles acumulativos de contraste y que luego decantan en una sucesión de episodios mas largos que emplean unidades melódicas mas extensas. Por otro lado debido al grado de diferencia y desfase entre los planos, la estructura melódica del bajo (primer episodio) apenas se siente, por lo que el episodio que sigue marca un contraste ya que presenta la “entidad melódica” en un plano relevante aunque más corto en cuanto a su duración.

Sop. sol. *mf*

* Elementos relativamente independientes

Vln. *ff*

Sax. ctrl. *mf*

Cl. *p*

* Voces derivadas del piano

Tbn. *p*

Cb. *pizz*

* Guitarra plano intermedio entre acompañamiento y línea independiente

E. Gtr. *mp*

wah, poco dly, poco disn

Bass *mf*

* Entidad melódica

E. Pno. *mp*

* Armonización y acompañamiento del piano

Dr. *mp*

724

Sop. sol.

Vln.

Sax. ctrl.

Cl. *mf*

Tbn. *mf*

Cb.

E. Gtr.

Bass

E. Pno.

Glockenspiel de orquesta *mf*

Perc.

Dr.

Usos diversos de la percusión, “llamadas y señales”. Al respecto de la sección rítmica, la batería y la percusión se alternan las partes activas, por ejemplo si la batería está tocando una base constante la percusión suele intervenir solo con el glock, y a la inversa cuando la batería cambia de rol la percusión puede ingresar con el resto del set funcionando de varias formas. Tanto la batería como el set de percusión participan de varias improvisaciones (incluso la batería posee un solo) y dialogan con el resto del material a través de frases rítmico-tímbricas, remarcando articulaciones determinadas, contradiciendo acentos producidos por el resto de los instrumentos, ordenando una textura haciendo prevalecer su métrica, etc. Este concepto de uso de la percusión deriva en parte de los estilos que se mencionaron y particularmente de Frank Zappa ya que este dio a la percusión y al ritmo en general una predominancia en su música.

Con respecto a lo que se denominó como “llamadas y señales”¹⁵, se hace alusión a la función discursiva que cumple un motivo simple, cuya versión original consiste en una célula rítmica compuesta por dos semicorcheas, o en su defecto, por dos ataques contiguos de duración breve. Generalmente, se emplea para anticipar cambios de textura o de forma, a la vez que se torna un elemento recurrente, ya que forma parte de muchas configuraciones melódicas.

Este elemento se puede presentar muy variado, pero siempre consiste en dos eventos que asumen esta función articularia o gestual. Ejemplos se pueden encontrar en: c. 193 el piano toca el motivo como cierre y posteriormente el trombón emplea un elemento cuya función es la de advertir sobre un cambio de sección que establece un contraste importante; c.203 el motivo es tocado por parte del ensamble para finalizar un segmento; c. 370 en el piano, el motivo repetido se encuentra integrado al material; c.460 el saxo efectúa una variación (corchea + negra ligada a negra con punto y redonda) del motivo anticipando el cambio de sección; otra variación mas radical se encuentra en el c. 520 en el que clarinete y trombón se asocian para anticipar la entrada de una sucesión de acordes tocados fortísimo por casi todo el ensamble.

Reflexión artística. Es usual en esta época oír que el rock se ha agotado y que no queda nada mas por hacer dentro de los diversos géneros que existen. Sin embargo surgen propuestas todo el tiempo, algunas mas originales, otras no tanto, pero en ningún caso se considera obsoleto a ningún estilo o género derivado del mismo, de hecho, en gran parte de las propuestas que se indagaron se observó el recurso de la fusión de estilos o lenguajes diferentes, así como una tendencia a lo Vintage

¹⁵ El concepto de llamada se toma de la música africana, en cuanto a la operación que consiste en emplear determinados patrones rítmicos que se tocan luego de efectuar una subida de la densidad sonora (se calienta el ritmo) anticipando cambios de secciones o un solo de Djembe, por ejemplo.

como forma de renovación estilística. Con respecto a esto último, se consideró que se están revalorizando muchos aspectos de épocas pasadas y no siempre de una manera nostálgica, sino más bien tomando lo que se considera “bueno” o “bello” de aquellas corrientes “cristalizadas” en el siglo pasado pero aún vigentes debido a su calidad artística y musical.

Lo mismo sucede con muchas expresiones del Jazz e incluso con ciertas corrientes de la música clásica académica que en su momento se consideraron vanguardias y que hoy ya no cumplen exactamente la misma función. Aún así, se siguen componiendo obras que apelando, desde distintos enfoques, a procedimientos y estilos anteriores son capaces de generar originalidad y novedad. Si bien es cierto que durante el siglo pasado surgieron muchísimas corrientes musicales diferentes y vanguardistas, llegando incluso a resultados extremos de experimentación, hoy se apela a toda esa experiencia sin la necesidad de abreviar a purismos estilísticos determinados, incluso más, si existen purismos se consideran como parte del torrente creativo y no como la norma absoluta. Al respecto de lo antedicho, muchos autores consideran que este siglo se caracteriza por el hecho de que está permitido llevar a cabo sin prejuicios (no para todos esto es válido) una mezcla de estilos y formas que provienen no solo de ámbitos diversos sino también de distintas épocas y latitudes, estableciendo relaciones entre “entes referenciales” muy dispares que en el contexto de una nueva obra pueden resignificarse o refuncionalizarse.

En cuanto al concierto como manifestación. Con respecto a la forma de presentación de este trabajo ante el público, se planteó como objetivo en una primera instancia la realización de un concierto en vivo con todos los instrumentos amplificadas, un operador (puede ser el director) de la pista electrónica, un técnico de sonido que mezcle todo y una sala apropiada para ello. Sin embargo debido a la complejidad y dificultad de llevar a cabo un concierto de estas características, es decir, un ensamble heterogéneo y numeroso, la técnica para dicho ensamble y la electrónica que debe ir perfectamente coordinada, se planteó la posibilidad de un concierto con un ensamble reducido, y el resto de instrumentos como samplers integrando la pista (a excepción de las grabaciones de las improvisaciones con objetos sonoros que requieren de la participación de músicos). Si bien esto no representa la situación ideal, se consideró como una solución a tono con lo que ocurre en el mundo del rock hoy, en el cual se emplea cada vez más el recurso de utilizar pistas en vivo para emular la situación de la grabación en estudio sin perder detalles ni planos importantes y tener un mayor control de lo que sucederá en la puesta. Tampoco se descarta, dada la característica de esta música,

una presentación a modo de disco producido en estudio (incluyendo samplers también) lo que permite pulir muchos detalles y tener un control exacto sobre la precisión que se pide.

Metodología

Para realizar la música de este trabajo se comenzó por elegir un punto de referencia estilístico, que en este caso es el rock fusión. A partir de éste, se han pensado materiales “adentro” del género, sometiéndolos luego a diversos experimentos o maneras de utilizarlos intentando lograr otras aproximaciones estilísticas, principalmente teniendo en cuenta estéticas de la música clásica contemporánea de distintas épocas. Debido a que se parte de un interés personal por el jazz rock y el metal progresivo es que se compusieron los primeros fragmentos planteando desde el comienzo un grado de fusión entre diferentes aspectos de cada uno y que en parte se evidencia en la “sonoridad” que se ha pretendido alcanzar con estos materiales. De alguna manera, se puede decir que se intentó una aproximación al sonido de agrupaciones tales como Tribal Tech o Torax ya que han trabajado la fusión entre el rock y el jazz. Al mismo tiempo, desde el principio se tuvo la intención de aplicar muchos de los conocimientos adquiridos durante el trayecto académico en la Facultad y de encontrar en ese bagaje los medios necesarios para realizar esta fusión. En este sentido, la motivación ha sido trascender la combinación entre los géneros de jazz, rock y heavy, intentando experimentar con aspectos o procedimientos estudiados en los repertorios de música clásica y contemporánea: la indeterminación, la improvisación con objetos sonoros, sistemas armónicos diversos, el contrapunto, la variación en desarrollo y el montaje rítmico, entre otras cosas. A esto se suma también la versatilidad de la electrónica, que como se dijo anteriormente habilita otro tipo de referencias y aproximaciones estilísticas, así como la posibilidad de explorar un mundo sonoro íntimamente vinculado a las metáforas científicas y literarias que subyacen en este trabajo.

Otro criterio adoptado dentro de la metodología, tiene que ver con una interpretación del concepto de información, en la que asume una función operativa y práctica que sirve para producir combinaciones y síntesis entre cosas diferentes a partir de la extracción de datos considerados

relevantes para un determinado fin. Esto puede explicarse partiendo de los conceptos expuestos en el apartado anterior ya que se ha considerado a los marcos teóricos elegidos como macro-estructuras de información, los cuales poseen diferentes niveles de estructuración interna que pueden denominarse capas o contenidos. Cada marco encierra estas estructuras dentro de algún planteo mayor que las vincula otorgándoles un determinado sentido, por ejemplo, se pueden encontrar ciertas ideas recurrentes en torno a la robótica en toda la obra de Isaac Asimov. Al desglosar su obra, se puede descubrir un desarrollo estructurado en micro niveles (de mayor a menor y viceversa) de información correlacionada, que expresan dichas ideas o conceptos. Al hacer esto con cada marco o macro-nivel se pueden localizar diversas estructuras con algo esencial en común. Al separar estas ideas de su conglomeración original, pueden servir como parcelas informativas para crear una nueva estructura dentro de algún nivel mayor que otorgue un nuevo sentido al conjunto. En relación con esto la obra de Stephon Alexander (*El Jazz de la Física*) ha resultado de utilidad debido a que el autor promueve un cruce interdisciplinario total dentro del cual participan activamente la música y las artes en general como puntos de convergencia singulares que se pueden nutrir de este cruce. En el caso del presente, la metáfora permitió el ingreso de aspectos científico-literarios a la dimensión compositiva, debido a que operó a nivel subjetivo, una permanente mezcla de imágenes, interpretaciones, conceptos, sonidos, etc, que se ha ido condensando y fusionando hasta formar un *background* de ideas. A dicho background, se apeló en las diferentes etapas de la composición, por ejemplo: la asociación de la voz soprano con un personaje de la trama de Asimov (Gladia Delmarre), la cual comienza siendo una “espacial” insatisfecha con la vida que llevan los espaciales debido a su soledad, aislamiento y permanente asistencia por parte de robots. Sin embargo, luego de una larga historia ella termina convirtiéndose en una líder de los colonos y proclamando la unidad entre espaciales, terrícolas y robots. Este complejo argumental implica, no solo en ella sino en varios personajes, una transformación radical de su persona a lo largo de la trama y esto se tuvo en cuenta en algunos niveles compositivos, por ejemplo en la parte “A” se encuentra un plano sonoro dentro de la pista electrónica construido en base a una melodía que hace la voz en la parte C, además, la soprano aporta aspectos de un estilo lírico que se combinan con otros tomados del rock o la improvisación, y esta combinación de alguna manera expresa esas transformaciones. Otro ejemplo, tiene que ver con la imagen recurrente de naves espaciales surcando el espacio o en proceso de despegue e incluso batallando entre ellas. Otras imágenes están ligadas a un imaginario en torno al espacio, sus cuerpos, sus fenómenos, etc; muchas de las cuales se tomaron de una visita al Observatorio Astronómico de Córdoba, o de libros especializados en el tema. De ahí surge en parte la necesidad de ambientar de alguna manera estas imágenes y/o tramas

apelando a recursos tales como las texturas estáticas, los cambios de sensación rítmica y temporal, las texturas por capas agrupando y desagrupando los timbres, etc.

Retomando el tema de la información, en lo que respecta a la técnica compositiva, se intentó generar una red de elementos (mediante los procedimientos de variación y derivación) que conecten todas las partes y materiales del trabajo, efectuando transferencias de información relevante como estrategia para lograr unidad.

Por otro lado, el concepto de las materialidades surge de haber encontrado una estrategia válida para expresar musicalmente las metáforas implicadas, a partir de la concepción de mundos sonoros alejados entre sí y vinculados originalmente a diferentes estéticas musicales. Estas materialidades, es decir, la “improvisación/indeterminación”, la “electrónica” y la “música escrita” (mas allá de las evocaciones estilísticas) de alguna manera cumplen la función de estas “macro-estructuras” mencionadas arriba y son sometidas a distinto nivel de desglose y síntesis. El análisis que se ofrece a continuación está enfocado en cada materialidad por separado y se mencionan en distintos párrafos las relaciones que surgen entre ellas en un determinado momento de cada sección o capítulo.

Por último, aclarar que el tipo de investigación que se empleó, pertenece al campo de la investigación aplicada ya que se trata de un enfoque que apunta a encontrar estrategias que permitan lograr un objetivo concreto, que en este caso se verifica en la producción musical.

Esquema formal de toda la obra apelando a las variables de forma, densidad y tiempo

Sección/ Capítulo	Estructura interna	Densidad/Materialidades	Duración aproximada/ Cantidad de compases/ Tempo en negra
A	<p>Fase 0 (Breve introducción con gesto electrónico) - Fase 1 - Coral “a” - Fase 2 - Coral “b” - Fase 1’ - Coral “c” - Fase 2’ - Coral transitivo.</p> <p>La Fase 0 dura dos compases. Las “Fases 1” duran veinte, los “Corales” tres, a excepción del último que dura quince (incluyendo los acordes previos en accelerando) y las “Fases 2” duran siete compases.</p>	<p>Se presentan las tres materialidades, siendo la electrónica la de mayor densidad, aunque esta no sea siempre constante sino que posee variaciones. La improvisación principal está a cargo de dúos que se alternan entre las repeticiones de las fases. La densidad de la pista y la improvisación decae considerablemente durante los breves momentos corales. Por otro lado la materialidad 1 aporta un trío instrumental en el que destaca la percusión.</p>	<p>6 min 3 seg - c.1 a c.80, tempo 63; 84.</p>
B	<p>Grupo 1, incluye a los episodios “a” (c.81-83) y “b” (c.84 hasta el cuarto tiempo del c.85); Grupo 2, incluye a los episodios “c” (c.85 hasta primer tiempo del c.87), “d” (c. 87-88), “e” (c.89-90), “f” (c.91-94); Grupo 3, incluye a “g” (c.95-96), “h” (c.97 hasta cuarto tiempo del compás 99) e “i” (quinto tiempo del compás 99 hasta c.107).</p>	<p>Se presenta solo la materialidad de música escrita salvo por un elemento “remanente” de la pista que se funde con el ensamble hasta el comienzo del episodio “b” y un elemento al final (c.103) que anticipa la entrada de la pista en la sección siguiente. La densidad es variable aunque oscila entre cuatro y nueve instrumentos simultáneos, siendo predominante el ensamble “rock” (cuarteto formado por guitarra, bajo, piano y batería).</p>	<p>1 min 25 seg - c.81 a c. 107, tempo 84.</p>
C	<p>Subsección 1 (c.108 - 144); Subsección 2 (c. 145-171); Grupo episódico transitivo (c. 172-174); Subsección 3 (c.174-193); Elemento conectivo (c.194); Subsección 4 (c.195-219).</p>	<p>Las subsecciones 1y 2 retoman la presencia simultánea de las tres materialidades efectuando ponderaciones cambiantes entre ellas. A nivel instrumental, el ensamble progresa mediante la yuxtaposición de bloques que en general contienen de uno a cinco instrumentos. La variación en la cantidad de instrumentos puede ser aprovechada por la materialidad de improvisación acrecentando el número de instrumentos o adquiriendo mayor actividad. La electrónica en cambio se mantiene a niveles constantes hasta la subsección 3 en la que decrece. La improvisación cesa hasta que reaparece en partes de la sub4. En esta última subsección la materialidad de música escrita es dominante y llega a emplear por momentos a todo el ensamble, en cambio, la electrónica aporta a nivel de detalle o planos con menos densidad.</p>	<p>6 min 8 seg - c.108 a 219, tempo 84; 91; 105.</p>

Sección/ Capítulo	Estructura interna	Densidad/Materialidades	Duración aproximada/ Cantidad de compases/ Tempo en negra
D	Episodio con función transitiva e introductoria dividido en dos partes: (c. 220-231) Subepisodio 1 (c.220-227); Subepisodio 2 (último tiempo del c.227 hasta el c.231).	La materialidad de música escrita es dominante aunque se emplea un remanente de improvisación en sub2. Las diferencias de densidad instrumental son apreciables entre ambas partes ya que sub1 posee en general nueve instrumentos mientras sub2 posee cinco (siendo uno de ellos la voz que improvisa).	30 seg - c. 220 a 231, tempo 105.
E	Sección central, se exponen y elaboran los materiales en forma de riffs y temas alternando con episodios contrastantes. La forma se divide en once subsecciones que pueden agruparse según su función: Grupo 1 , contiene las subsecciones “a”, “b” y “c” (c.232 a 283); Grupo 2 , contiene “d” y “e” (c. 284 a 315); Grupo 3 , contiene “b” y “f” (c. 316-348); Grupo 4 contiene a “g” y “h” (c. 349-360); Grupo 5 contiene a las subsecciones “a” e “i” (c. 361-402).	La materialidad de música escrita protagoniza la mayor parte de todo este capítulo y emplea de manera constante al ensamble rock, el cual puede volverse mas o menos denso con la participación del resto de los instrumentos. La electrónica y la improvisación ingresan en momentos muy concretos en aquellas subsecciones que se han denominado en el análisis como “interferencia” (grupos 2 y 4) o en el caso del final, donde la electrónica aporta un plano en la transición.	7 min 45 seg - c.232 a 402, tempo 105; 147/154.
F	Subepisodio de variaciones (todas las variaciones se repiten con un final cambiado), subepisodio elaborativo (consiste en una variación doble sin repetición) y subepisodio final: Grupo 1 de variaciones (c.404 a 433); Subepisodio elaborativo (c.434 a 443); Grupo 2 de variaciones (c.444 a 454); Conectivo (c.455); Subsección final y conectivo (c.456 a 461).	En esta sección predomina el ensamble rock + clarinete formando un quinteto constante, salvo por el subepisodio final y los conectivos en los que ingresan otros instrumentos.	1 min 47 seg - c.404 a 461, tempo 147/154.

Sección/ Capítulo	Estructura interna	Densidad/Materialidades	Duración aproximada/ Cantidad de compases/ Tempo en negra
G	Macro grupo episódico 1 (c.462 -533); macro grupo episódico 2 (c.534-569); macro grupo episódico 3 (c.570-643).	En el capítulo G opera una síntesis de materialidades, en la que se efectúa nuevamente una ponderación cambiante a lo largo del discurso. En general este está dominado por la música escrita pero posee momentos de superposición y yuxtaposición con la improvisación/ indeterminación y escritura de objetos sonoros además de que suena en simultáneo con la pista desde el comienzo hasta el final. La pista es menos densa que en las secciones A y C.	3 min 44 seg - c.462 a 643, tempo 147/154.
H	Episodio 1 (c.645-667); episodio 2 (c.668-677); episodio 3 (c.678-685); episodio 4 , incluye subdivisiones (c. 686-712).	En la primera parte de la sección, durante los episodios 1 y 2 la materialidad de la música escrita se comprime en forma de bloques breves mediados por segmentos de improvisación (también se superponen) y planos secundarios, adoptando la pista una mayor presencia. En los episodios 3 y 4 la materialidad de música escrita comienza a ganar en densidad y continuidad a la vez que se superponen algunos planos de improvisación y la pista que se sostiene mas o menos densa aunque por momentos decae.	1 min 30 seg - c.645 a 712, tempo ídem.
I	Episodio 1 (c.713-726); episodio 2 (c.727-732); episodio 3 (c.733-740). Los tres episodios utilizan texturas similares y elaboran un mismo material de base con carácter temático que se presenta en el bajo en el episodio 1.	La música escrita es dominante, no hay materialidad 2 y persiste la electrónica aunque más reducida debido a la densidad polifónica variable de la materialidad 1.	45 seg - c. 713 a 740, tempo ídem.
J	Sección final a modo de gran coda. Puede subdividirse en dos partes: parte 1 (c.741-764); parte 2 (c.765-782).	Esta sección comienza con una densidad muy reducida de la materialidad 1, asumiendo la pista una mayor presencia y conforme avanza la sección la materialidad 1 comienza a aumentar la densidad hasta la parte 2 en la que comienza una sucesión de acordes tocados por todo el ensamble.	1 min 10 seg - c.741 a 782, tempo ídem aunque incluye un ralentando final.

Análisis

Materialidad 1 “texturas instrumentales”

En este apartado se analizan algunas secciones que se consideraron más representativas debido a que condensan una cantidad considerable de procedimientos, materiales y texturas, como también debido a sus implicancias macro formales ya que se presentan estableciendo niveles generales de síntesis o presentando un núcleo central de materiales. Las secciones que se analizaron se engloban bajo las letras “B”, “C”, “E” y “G” (remitirse al cuadro de la forma de la p.58). Por otro lado se intentó profundizar en aspectos mencionados en los apartados anteriores aunque recabando en ciertos detalles que pueden tener una relevancia e implicancia en cuestiones más generales.

Análisis de la sección B

Aspectos formales y algunos ejemplos. Hay un aspecto importante de “B” que tiene que ver con el proceso compositivo. Esta sección se escribió un tiempo después de escribir la sección central denominada luego como “E”, en la cual las influencias estilísticas del rock progresivo son más evidentes que en todas las demás partes del trabajo. Lo que se intentó de alguna manera en “B” fue fragmentar y descomponer el material de “E” para configurar una sección que “prefigure” algunos elementos estilísticos referenciales a la vez que tenga una discursividad propia, la cual puede decirse que recibe un tratamiento orientado hacia la música contemporánea debido al tipo de textura por capas que emplea. Las secciones intermedias, es decir “C” y “D” también forman parte de este proceso que parte de un tipo de organización con algún grado de caoticidad, fragmentación, imprevisibilidad o de un nivel de “información divergente” hacia algo más regular o “estable” y con un mayor grado de “información convergente”.

En lo que respecta a la estructura de esta sección “B”, en líneas generales se observa una sucesión de episodios contrapuntísticos de variada longitud (en general breves) que están contruidos en base a una limitada cantidad de materiales motivicos que se van derivando, variando,

elaborando y generando cohesivamente una suerte de entramados texturales con diferente carácter, color¹⁶ y función¹⁷ produciendo niveles variables de contraste.

En relación con esto, son reconocibles tres grandes momentos formales dentro de los cuales los episodios comparten ciertas características preponderantes en cuanto a su configuración textural. El primer momento implica a los dos primeros episodios que se encuentran comprendidos entre los compases 81- 85 y presentan distintas configuraciones texturales en base a elementos que se derivan del primer motivo (piano), constituyendo un material fragmentado (en células generalmente) y complementario con el que se forman frases breves que establecen distinto nivel de contraste y similitud entre si. Los siguientes cuatro episodios (c.85 - 94) se caracterizan por la presencia de construcciones melódicas “conductoras” que a diferencia del motivo anterior son un tanto más extensas y tímbricamente continuas, al mismo tiempo que se insertan en la textura dialogando con otros elementos complementarios o sonando en simultáneo con otra construcción del mismo tipo. A partir del compás 95, la textura tiende hacia una mayor convergencia de los planos sonoros que se manifiesta en una relación de tipo figura-fondo o estratificación jerárquica aunque sin perder individualidad de los elementos y las capas. Dichos elementos se construyen a partir de nuevas variaciones del motivo inicial y de los materiales empleados en el grupo episódico anterior, como también partiendo de algunos elementos nuevos que anticipan un material utilizado en secciones posteriores (c.102 en adelante).

Por otro lado en esta sección persisten ciertos aspectos de la sección “A” en cuanto a que se intenta sostener cierto nivel de caoticidad manejado en este caso a través de la variación/derivación, el contrapunto y de ciertas trayectorias macro episódicas que lo regulan. Esta sensación de caoticidad se sostiene gracias a una tasa de cambio relativamente alta, por la proliferación de motivos e ideas melódicas distribuidas en la textura y por el carácter fragmentario de muchos de los motivos, como también por el hecho de que el discurso está articulado por contraste, concatenación

¹⁶ Cabe resaltar el hecho de que en general los instrumentos del ensamble “rock” ejecutan líneas relativamente independientes que alternan momentos de mayor fragmentación con otros de mayor continuidad durante todo el desarrollo episódico de esta sección. Coincidentemente con algunos momentos de mayor fragmentación y/o menor densidad por parte de este ensamble se produce un relevo de funciones con el ensamble acústico aportando las líneas melódicas. De cualquier manera en esta sección se produce una ponderación orquestal a favor del ensamble “rock” ya que a partir de este momento comienzan a prefigurarse algunas referencias estilísticas.

¹⁷ Otra característica común a todos los episodios es la multifuncionalidad de los fragmentos motivicos dentro de la textura. Esto en parte significa que los fragmentos motivicos están enlazados unos con otros de maneras distintas a la vez que pueden tener su propia identidad relativa. Por ejemplo un motivo con otro pueden configurar un ritmo en conjunto y al mismo tiempo estar tímbricamente amalgamados con otros planos sonoros cuya función en la textura sea distinta. A su vez, el contenido de alturas presente en un motivo puede ser independiente al contexto armónico dominante y aportar un detalle de color a la sonoridad o bien puede anticipar cierto grupo de alturas o continuar un grupo anterior.

e imbricación melódica/armónica y se producen ciertos desfasamientos entre los planos simultáneos.

Con respecto a las trayectorias macroepisódicas, si bien la longitud de los episodios va cambiando sin responder a ningún tipo de patrón regular (es decir cada vez más largos o cortos, etc) se observa cómo se va incrementando el tiempo de duración o el grado de “definición” de una idea melódica, es decir de los “conductores” antes mencionados como también en lo que respecta a la convergencia que se menciona en relación al tercer grupo episódico.

Para comprender todo lo dicho hasta aquí es menester adentrarse en la configuración de los episodios y en los procedimientos de variación y derivación implicados. Empezando por el primero de ellos (c.81/83, ejemplo 14) se observan varios elementos entreverados en la textura. Se puede decir que cada uno de ellos posee la característica común de ser breve, es decir fragmentos y partículas que funcionan en conjunto para conformar un sentido fraseológico global. Dicho sentido fraseológico está estructurado de manera tal que el episodio puede subdividirse en dos partes (c. 81/82, c.83). Estas partes a su vez pueden ser identificadas como “a” - “b”, “a’”- “c”. Las partes identificadas como (a) y (a’) poseen prácticamente el mismo material de base aunque presentados de manera distinta. Las partes (b) y (c) son diferentes en apariencia pero corresponden a derivaciones del primer motivo presentado en el piano. Morfológicamente hablando se puede decir que el sentido global funciona sobre la base de pregunta y respuesta. En el caso de (a) se ve cómo se despliega por el registro agudo del piano un motivo descendente por saltos utilizando las notas (re - si - mi) con una configuración rítmica simple y regular (negra - negra - silencio - negra - silencio) en compás de 5/4. Inmediatamente después de la última nota del motivo ingresa a distancia de corchea un acorde en el piano (mano izquierda) en el registro grave y con un contenido de alturas diferente, sin relación tonal aparente con el motivo anterior. Aquí se establece un primer contraste dentro de la frase, ya que los parámetros que se ponen en juego establecen diferencias un tanto extremas (arpeggio - acorde plaqué, agudo - grave, tierra - contratiempo, eventos de duración media articulados rítmicamente - evento de larga duración que prolonga su sonido, consonante - disonante). En el segundo compás sigue un acorde aún más disonante armado por bajo y guitarra, cuya entrada es similar al acorde del piano pero implica una variación rítmica y al estar próximo del primero se produce algo así como un “eco” cuya prolongación simultánea recarga la disonancia de este elemento.

Hay un elemento importante de la textura que no se mencionó aún pero que tendrá consecuencias, además de constituir un aspecto importante de los procedimientos utilizados a lo largo de toda la obra (acción - reacción), pero que aquí está presentado de manera básica a la vez

que eficaz y típica. Este elemento se trata del crescendo ejecutado en un platillo de la batería que produce una expectativa de resolución que se confirma en el compás siguiente en donde se inicia el motivo percusivo de “b”. Este motivo que se menciona está elaborando rítmicamente al primer motivo (a) a través de una permutación e imitación del perfil mélico tocada por los toms y la figura en tresillos del último tiempo que además de cerrar su propia frase también sintetiza la figura rítmica producida entre el platillo sobre el primer tiempo y el acorde de bajo + guitarra del comienzo de “b”. Estos mínimos detalles son importantes ya que han sido considerados como unidades mínimas de información en lo respectivo a los tipos de interacción textural y esto remite a la metáfora de la información que se describe en el apartado de los procedimientos.

Otro aspecto que se toma de ejemplo está en la misma entrada de guitarra y bajo pero tiene que ver con el crescendo el cual implica un gesto similar al crescendo del platillo en el compás 81. Mas adelante, c.83, el (a') está conformado por una variación del primer motivo que lo presenta elaborado rítmicamente y en cuanto a las alturas consiste en una transposición de sexta menor descendente ubicando al motivo en un registro medio y produciendo a su vez, una complementariedad rítmica mayor entre batería y piano.

Otro elemento presente en (a') que no puede ser pasado por alto es el acorde del piano tocado con la mano izquierda que se presenta como una variación de registro, disposición y ritmo pero formando parte de la complementariedad antes descrita. Inmediatamente después, el mismo proceso sirve para el motivo (c), el cual es mucho más breve que los anteriores (consiste en un solo gesto), pero que al producir un cambio de dirección en su perfil melódico (cuarta ascendente) y debido a su “sentido tonal resolutorio” da la sensación de final de frase. Otro detalle en la textura que aporta a clarificar la separación entre “a” y “c” lo toca el contrabajo citando la primera parte del motivo inicial (re - si) pero rítmicamente acoplado al piano y la batería.

Por otro lado, a grandes rasgos se pueden observar dos cuestiones de importancia en este episodio: en primer lugar ocurre un cambio inmediato en la configuración textural entre ambas semifrases debido a que en la primera los elementos están más “separados”, pudiendo de alguna manera distinguirse mejor unos de otros; en cambio en la segunda (a') todo se comprime y hasta podría decirse que los elementos suenan más “agolpados” debido a la simultaneidad, actividad y proximidad rítmica. El segundo aspecto surge al observar que la primera semifrase puede percibirse como corto (a) - largo (b), y la segunda exactamente a la inversa, lo que implica una variación a nivel fraseológico.

Ejemplo 14 c.81:

The musical score for Example 14, measures 81-85, is presented in 6/4 time. It features five staves: Cb., E. Gtr., Bass, E. Pno., and Dr. The score is marked with dynamics like *ppp*, *mf*, *mp*, and *p*, and includes various musical notations such as triplets, glissandos, and accents. Annotations highlight specific rhythmic and melodic variations:

- * Variación de relleno**: Located in the upper right, showing a glissando and a triplet in the Cb. staff.
- * Motivo inicial o germinal**: Located in the E. Pno. staff, highlighting the initial motif.
- * Variación con función melódica**: Located in the E. Pno. staff, highlighting a melodic variation.
- * Variación en espejo del orden rítmico + elementos derivados**: Located in the Dr. staff, highlighting a rhythmic variation.

En el segundo episodio (compás 84 hasta el cuarto tiempo del compás 85) se observan procedimientos similares a los descritos pero con ciertos aspectos más acentuados, por ejemplo, los motivos del compás 84 son más cortos y complementarios debido a que se utilizan para configurar planos en conjunto a través de la combinación de células que son tocadas por diferentes instrumentos.

En cuanto a la forma de este segundo episodio, esta se puede dividir en varios fragmentos pequeños: los tiempos 1 - 2 del compás 85 están ocupados por el primer “motivo compuesto”, los tiempos 3 - 4 - 5 corresponden al segundo y los tiempos 6 - 7, al tercero. En el compás siguiente se encuentra un cuarto motivo compuesto que funciona como final de frase sobre los tiempos 1 - 2 - 3 y 4.

Este episodio contrasta en carácter con el anterior, incluso se puede decir que tiene un “arranque” con mayor energía y una estructura fraseológica global más compleja a pesar de durar menos en términos de cantidad de unidades métricas utilizadas (es decir, la sumatoria de la cantidad total de tiempos - de negra en este caso - que tiene todo el episodio). Esto puede entenderse como una compresión de la cantidad de información: la cantidad de eventos diferentes (aunque derivados en mayor o menor medida) es mucho mayor en el segundo episodio, así como la complejidad rítmica y armónica, lo que en suma genera una sensación de aceleración.

Ejemplo 15, segundo episodio (lo coloreado forma parte del episodio):

The image displays a musical score for a second episode, starting at measure 84. The score is written for several instruments: Soprano soloist (Sop. sol.), Violin (Vln.), Clarinet (Cl.), Electric Guitar (E. Gtr.), Bass, Electric Piano (E. Pno.), Glockenspiel (Glock. orq.), and Drums (Dr.). The music is in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The score is divided into two systems of four measures each. The first system (measures 84-87) shows the beginning of the episode, with various instruments playing. The second system (measures 88-91) shows the continuation of the episode, with some instruments playing more prominently. The score includes dynamic markings such as *mp*, *pp*, *p*, *mf*, and *f*. There are also some performance instructions like *ppp* and *mf* in red. The score is annotated with green and red markings, including slurs and accents, indicating specific rhythmic or melodic elements.

Cuestiones rítmicas observables en todos los episodios

Se genera cierta sensación de “flotabilidad” desde el punto de vista rítmico-métrico que se aprecia en varios episodios o en parte de los mismos. Lo que determina esta sensación es el hecho de que hay episodios dentro de los cuales los elementos están estructurados en función de la métrica, o preponderan dichos elementos y en cambio en otros, a pesar de la cifra de compás, los elementos continúan de una manera “inercial” el desplazamiento producido por algunos acentos agógicos o síncopas provenientes de un elemento o episodio anterior. Este procedimiento genera situaciones de inestabilidad temporaria y por lo tanto de tensión que puede resolverse a la brevedad o de manera diferida en el tiempo. Hacia el interior de algunas de estas texturas se observa que ciertos materiales se “esfuerzan” por volver a la regularidad, mientras que, de manera simultánea otros materiales sostienen el desplazamiento. Cabe aclarar que por irregularidad se entiende aquí no al cambio de pulso sino a la síncopa, al desplazamiento o ambigüedad métrica y a los ritmos irregulares.

Estas situaciones de inestabilidad que se describen a su vez son aprovechadas de diferentes maneras, por ejemplo, para transitar de un episodio a otro, para dar un mayor interés a la reelaboración de un material previamente utilizado, para “abrir un espacio” en la textura o para generar una tensión/resolución rítmico - métrica que puede marcar un tipo de fluctuación general.

Otro recurso importante en la estructuración de los materiales, que ya se explicó en el apartado anterior, es la dualidad binario - ternario (hemíolas) que se expresa tanto en lo simultáneo como en lo sucesivo. Respecto a esto último se podría decir que es característico del fraseo melódico en general la combinación sucesiva de motivos o elementos constitutivos en base a pié y subdivisión binaria - ternaria y en varios casos en base a subdivisiones irregulares más complejas como quintillos o septisillos. A nivel simultáneo se pueden producir dentro de algún tiempo del compás una superposición de elementos rítmicos binarios-ternarios o de tipo irregular como los antes mencionados, tanto de manera incidental y/o casual debido a la independencia relativa de los planos, o puede ser un efecto buscado adrede.

Cuestiones texturales

Se toma como ejemplo el material de los compases 86 - 87 y 88 - 89 - 90 del cual se extraen varias operaciones de complementariedad entre distintos planos de la textura: en el motivo descendente del piano (M.I, c.86) se observa una similitud con el motivo inicial (c.81). De esto, se puede deducir que no se da un proceso lineal en el cual las variaciones se alejan progresivamente o viceversa si no que se dan “saltos”. Por otro lado, se observa cómo dicho motivo “reposa” sobre un (mi) grave de mayor duración (redonda) el cual forma un intervalo tensionante con el sib precedente (4ta aumentada) que “resuelve” con un sentido tonal aparente en el (fa) duplicado del compas 87. Aquí el (fa) a la vez que completa el sentido “melódico” del motivo iniciado en el compás anterior funciona junto con el bombo de la batería como complemento rítmico del motivo que comienza en el bajo en ese mismo compás y el cual se corresponde con una nueva variación sobre el motivo inicial. A su vez, el final del “conductor” anterior (c.86, clarinete y piano) se prolonga a través de una síncopa sobre el primer tiempo del compás 87, aportando incidentalmente a la célula rítmica que tiene lugar en dicho tiempo y sobre la cual comienza el motivo del bajo antes mencionado. De hacer una reducción del ritmo y expresarlo en un solo plano quedaría una célula de cuatro semicorcheas donde cada una tiene implicancias diferentes a la vez que complementarias. Como la nota del bajo (que suena en la segunda corchea del primer tiempo) se prolonga y sobrepasa en duración a los elementos anteriores (negra con punto - síncopa) se impone y recae sobre sí la importancia melódica de este nuevo episodio. Se podría resumir diciendo que hay una concatenación y complementariedad concentrada en determinado lugar del compás y que habilita

este tipo de análisis reducido. Dicho de otro modo, es un recurso usual en este trabajo producir una suerte de “agolpamiento” entre eventos con distinto timbre, seguido de una distensión.

Retomando la idea de puntos de coordinación sintáctica, es recurrente la alternancia de momentos levemente desfasados entre construcciones melódicas o motívicas, y el hecho de que dicho desfase se produzca a intervalos irregulares y pequeños de tiempo produce cierta compresión textural que posibilita una multiplicidad de sentidos melódicos complementarios y cambiantes. También se producen coincidencias o convergencias en distintos puntos de alguna articulación fraseológica (entrada o salida de algún plano - material, o algún efecto o énfasis determinado), inflexión melódica y rítmica. También se utiliza la lógica de acción - reacción entre eventos simultáneos y sucesivos que corresponden a planos o materiales distintos de la misma manera que se aprovechan los espacios rítmicos, armónicos o de registro que deja un material o estrato a lo largo de su elaboración (situación muchas veces propiciada por el montaje).

Se puede ver cómo a partir de algunos elementos secundarios que aparecen en la textura con el fin de “engrosar”, “armonizar” o “colorear”, emergen posteriormente configuraciones de motivos breves que adquieren momentáneamente cierto nivel de independencia. La elaboración de estos motivos puede responder a diversos criterios ligados a los cambios de función operativa que se producen en un episodio o en el paso de un episodio a otro: por ejemplo, en el primer caso se pueden tomar algunos pasajes dentro de los cuales se observa un elemento de carácter secundario que sometido a elaboración adquiere características que lo acercan a un material de tipo melódico (se podría hablar de “ascenso de planos en jerarquía”). En otros casos se puede dar que un material cumpla una función mnemotécnica a la vez que sea un complemento rítmico y armónico dentro de la textura sin rivalizar con el/los motivos principal/les. También puede suceder que un elemento de tipo “relleno” realice algún comentario o complemento melódico breve a otro plano más jerarquizado en la textura sin tener continuación y pueden darse todos estos procesos a la inversa.

Cuestiones armónicas

A lo largo de toda la sección “B” el centro (si), como también parte de su campo armónico tonal, será importante. En el compás 95 por ejemplo, se superponen y coordinan diferentes materiales armónicamente contruidos sobre la base de la escala de (si) menor frigio. Es interesante observar cómo se resaltan simultáneamente en cada motivo diferentes cualidades de la sonoridad frigia. En la guitarra se observa un acorde desplegado en dirección descendente de (si) menor en segunda inversión que pasa rápidamente debido a la figuración rítmica en seisillos de semicorchea; a partir

del (mi) dentro de este seisillo se despliega un fa# semidisminuido que corresponde al V grado de (si) frigio y que luego de un silencio de negra resuelve en esta altura sobre el motivo siguiente (cuarto y quinto tiempo). En simultáneo, nótese que entre el bajo (sol mayor en primera inversión, luego do + giro pentatónico; en el compás siguiente contrasta con sol menor) y el piano (enfaticando la nota -la- como centro) se resaltan otros grados de la escala a través de una escritura pandiatónica en la que se aprecian acordes por cuarta invertidos, arpegios desplegados y fragmentos pentatónicos.

En el compás siguiente (96) con la introducción de las notas (sib - mib) forman en conjunto con la tríada (fa# - la - do) una escala disminuida alterada sobre fa#. Al mismo tiempo, el bajo resuelve en un arpegio de (sol) menor y el piano en un acorde por quintas justas (primer y segundo tiempo del c.96). Esto genera un choque armónico aunque predomina la sonoridad de *dominante* con el añadido sib. La segunda semifrase (cuarto tiempo en adelante) articula por medio del (do) como nota común hacia el centro tono-modal “fa” M/m con séptima menor (el -mi- natural se considera como nota de paso), que debido a los cromatismos resulta difícil percibir con nitidez.

En síntesis, en la textura predominan ciertas constelaciones armónicas aunque son trabajadas de manera libre, por ejemplo, mezclando distintas sonoridades posibles de lograr dentro de algún modo en particular, produciendo alteraciones coloristas mediante cromatismos y superponiendo sonoridades chocantes o lejanas debido a la entrada y salida diferida de los planos en cada episodio. A veces, la asociación de dos instrumentos por medio de un motivo o elemento rítmico en común puede reforzar cierto color armónico o constelación con carácter modal, mientras que otras veces pueden generar ciertas divergencias o enrarecimiento de la sonoridad principal.

Cabe mencionar que este fragmento (c.95 - 96) es un ejemplo de lo que se ha denominado en este trabajo como “micro-contraste de carácter”. Este procedimiento a nivel microformal es esencial para comprender un tipo preponderante de tratamiento episódico a diferentes escalas.

Análisis de la sección “C”

Esta sección se concibió como un “capítulo” que retoma de alguna manera la extensión temporal de la sección “A” intentando equilibrar la forma en cuanto a la duración de las partes (la sección B es considerablemente más breve) y la presencia de las tres materialidades. Se observa, por otro lado, una división interna en cuatro subsecciones diferentes dentro de las cuales se enfatizan determinados

procedimientos y materiales produciendo niveles de síntesis a partir de su reformulación en cada una. Parte de la síntesis que se menciona implica la obtención de materiales a través de la permutación y recombinación de elementos precedentes como también debido a la simultaneidad de las tres materialidades sometidas a una ponderación cambiante con respecto a su densidad y función.

La subdivisión formal en términos de compases queda establecida de la siguiente manera: 1 (c. 108-144); 2 (c.145-174); 3 (175-194); 4 (c.195-219). Dentro de esta subdivisión interna se da también una agrupación entre las subsecciones 1 y 2 debido a cuestiones operativas predominantes y hasta cierto punto la subsección 3 también se incluye por la continuidad de la pista y una conjugación formal diferente aunque en base al mismo procedimiento de oponer bloques. La cuarta subsección podría considerarse aparte de este capítulo pero se incluye debido a que continúa ciertos aspectos formales y texturales considerados más importantes que sus diferencias.

En cuanto a la operatividad de las primeras dos subsecciones destaca un planteo formal en base a la sucesión de bloques de material melódico (a veces yuxtapuestos y otras mediados por algún conector) que se caracterizan por tomar la estabilidad y la longitud de los conductores de “B”, es decir apelando a materiales menos fragmentados o breves para concebir las frases. Con esto se intenta producir un cambio en la percepción de la temporalidad general con respecto a la sección precedente que se logra a través de cierto “estiramiento” de las líneas melódicas, una mayor continuidad tímbrica, menor tasa de cambio, un debilitamiento del beat y al establecimiento de una misma unidad métrica para cada subsección (operan cambios hacia el final de cada una).

Otro aspecto característico de estas primeras subsecciones, que se continúa de distinta manera en las otras dos, tiene que ver con un tipo de material textural en el que los planos conforman una estratificación compacta que se “incrusta” en el final de cada una, marcando un fuerte contraste momentáneo, a la vez que articulan con la subsección siguiente; cabe decir que estas “incrustaciones” están previamente anticipadas por un bloque melódico del tipo de los que se describen al principio (por ejemplo en los compases 141-142, 169-174).

Ahora bien, retomando la textura de los bloques se pueden detectar ciertas características generales que los definen, tales como: una instrumentación que favorece el contraste y la separación entre ellos; una menor interactividad e intrincamiento que en “B” aunque también se encuentran distintos tipos de superposición, contrapunto y montaje; la inclusión de algunos “solos”.

En cuanto a la subsección 3 se observa un cambio importante en la operatividad pero se conservan aspectos de las subsecciones anteriores tales como el empleo de diferentes bloques (que también pueden denominarse sub-materialidades) generando niveles de contraste (en este caso

acrecentados), la derivación y variación al mismo tiempo que la anticipación de ciertos elementos o configuraciones texturales, la “temporalidad estirada” y la continuidad de la pista, que en este punto se vuelve más complementaria. Al mismo tiempo, como se dijo más arriba, se enfatizan ciertos procedimientos presentes en las subsecciones precedentes como por ejemplo el tratamiento de un plano a modo de “solo” y un nivel de síntesis específico.

En lo que respecta al material, este se encuentra organizado en tres bloques yuxtapuestos conformados por: el piano efectuando un “solo” que posee cierto carácter de improvisación; el material de acordes, con el que ingresa una dimensión principalmente armónica, empleando sonidos “largos” y articulado de manera simple, por ejemplo, por medio de un crescendo o de un evento staccato; el material que deriva de las “incrustaciones” conservando la configuración homofónica y la instrumentación con base en el ensamble “rock”, que anticipa a su vez cuestiones armónicas como el diatonismo sobre la escala de (mi) menor.

Con respecto a la cuarta subsección, se observa una sucesión de microepisodios cuyo material se organiza en texturas estratificadas de carácter temático alternando con momentos transitivos y dos “solos”. En cuanto a lo primero, estos microepisodios de carácter temático pueden agruparse en dos segmentos más grandes, el primero de los cuales va desde el compás 191 hasta el c.199, seguido de una transición en los compases 200 - 204. En este segmento se elaboran materiales previamente presentados, principalmente tomados de las “incrustaciones” y del riff, conformando una sucesión de frases con las que se logra un primer nivel de contraste. Posteriormente, luego de la transición, (que anticipa un tipo de textura “flotante” que será utilizada en la sección E) sigue el segundo segmento abarcando los compases 205-211, el cual implica ciertas referencias estilísticas (Frank Zappa) que fueron analizadas en el apartado anterior.

Por otro lado, todo el conjunto de microepisodios comprendido por ambos segmentos implican niveles de contraste entre las sucesivas frases, y esto forma parte de los aspectos formales que se continúan desde las subsecciones anteriores, lo mismo que las “incrustaciones” antes mencionadas y su funcionamiento en bloque que se concreta en esta cuarta subsección generando a su vez una aproximación mayor hacia el tipo de estratificación textural de la sección E.

A pesar de esto, a partir del compás 212 y hasta el c.219 el proceso se ve interceptado por dos momentos de “solo” que conforman un tercer segmento, el cual incluye improvisaciones a la vez que un solo escrito para batería. De manera simultánea, la electrónica cobra una mayor presencia debido en parte a la reducción textural, como también al cambio de tipo de material que emplea el ensamble. Los solos que se mencionan forman en realidad una misma trayectoria en la que el primer momento (c.212-215) se produce una expectativa creciente que “estalla” en el momento

siguiente (c.216-219) con el solo de batería construido principalmente en base a la figura de tresillos de semicorchea alternando distintos cuerpos y platillos en forma de “fills” virtuosos, a la vez que es acompañado por acordes tipo clusters y una improvisación efectuada por la voz que es acorde al carácter de la sección. Este tercer segmento sirve también para conectar con la sección D.

Análisis sobre ejemplo tomado de la primera subsección de “C”

Para terminar, se realizó un análisis de la primera subsección con el fin de aclarar varias de las cuestiones operativas mencionadas a nivel general en los párrafos anteriores. Para esto se prosiguió a partir de una segmentación interna y de una descripción detallada de los materiales y sus funciones.

En primer lugar, en cuanto a la forma, esta subsección se divide de la siguiente manera: c. 108-110, breve introducción en base a elementos rítmicos simples con nota repetida; c.111 primer microepisodio que comienza con la voz sola (música escrita) y luego en el c.114 ingresan el violín con una contramelodía y contrabajo + clarinete efectuando un plano secundario que funciona como pedal armónico con variaciones rítmicas. En el c.117 el contrabajo se disgrega e introduce un elemento diferente que se elabora brevemente hasta el c.120. Volviendo un poco más atrás, se observa a partir del c.118 que se produce una entrada sucesiva de elementos diferentes y superpuestos, algunos de los cuales tendrán cierta continuidad en el microepisodio que sigue en cuanto a su material o simplemente debido a una cuestión tímbrica. La sucesión de entradas que se describe implica también un grado de solapamiento entre algunos instrumentos, como por ejemplo el saxo, cuyo primer motivo en el c.120 es la cabeza de toda la elaboración que sigue hasta el c.123. Con el piano sucede algo similar ya que su material de tipo acordes prosigue hasta el c.123 pero de manera mas cortada y con algunos cambios notorios (en cuanto a este material del piano, se observa una interacción entre el tresillo de blancas + perfil a modo de bordadura, que intenta imitar al quintillo que hace el contrabajo en el compás anterior y que aporta un cambio momentáneo de sensación rítmica). Por otro lado, en estos compases (c.117-120) se produce un crecimiento de la densidad que finalmente decanta en el segundo microepisodio. Este segundo microepisodio presenta una estratificación mayor que el primero ya que posee cuatro planos (guitarra y trombón están duplicados¹⁸) diferentes, tres de los cuales (saxo, trombón - guitarra y glockenspiel) poseen un

¹⁸ La asociación del timbre de la guitarra distorsionada con el trombón y el saxo es bastante característico del género jazz fusión y por eso se ha empleado dicha asociación en varias ocasiones.

material melorrítmico estructurado en frases y con bastante actividad. Sin embargo el plano del trombón y guitarra sobresale. Los planos que se describen están formados por elementos tomados del primer microepisodio (saxo toma de la voz) o de las secciones precedentes, por ejemplo, el glockenspiel utiliza subdivisiones irregulares ya expuestas en el segundo episodio de B (c.84), a la vez que se estructura de manera similar que ciertas frases de la percusión en A; el plano de guitarra y trombón toma la melodía que toca el saxo en el c.101 prácticamente en su totalidad aunque variando algunas alturas y el ritmo levemente. A continuación, luego de un elemento articulador simple tocado por el clarinete (c.124), sigue un “solo” de violín elaborado a partir de variaciones sobre el motivo guía de B (re - si - mi) en conjunción con otros elementos simples como la adición de trémolos y glissandos o el cambio de ejecución a pizzicato. Este tercer microepisodio (c. 127-136) es contrastante debido al tratamiento que recibe el material (particularmente debido a su simpleza y continuidad) y a la reducción de esta materialidad dentro de la textura global. A partir del compás 136, se presentan un episodio (c.136 - 139) y un conector (c.140) que anticipan los motivos utilizados en el microepisodio “incrustado” de los c.141-142, con el cual se establece la métrica de 5/4 para toda la segunda subsección.

Ejemplo 16, c.136-142, cuarto microepisodio e “incrustación” (c.141-142).

13

Musical score for measures 140-142. The score includes parts for Sopranino Saxophone (Sop. sol.), Violin (Vln.), Saxophone (Sax. ctrl.), Clarinet (Cl.), Contrabass (Cb.), and Electric Guitar (E. Gtr.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 5/4. Measure 140 is marked with a double bar line and the number 140. The Sax. ctrl. part begins in measure 141 with a *mp* dynamic. The Cl. part has dynamics *f*, *mp*, and *mf*. The Cb. part includes markings for *arco*, *vib*, *molto vib*, *pizz*, and *arco*, with dynamics *mp*, *sfp*, *p*, *f*, *f*, and *ff*. The E. Gtr. part has a '+' marking above the staff.



Musical score for measures 141-142. The score includes parts for Saxophone (Sax. ctrl.), Trombone (Tbn.), Contrabass (Cb.), Electric Guitar (E. Gtr.), Bass, Piano (E. Pno.), and Drums (Dr.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 5/4. The Sax. ctrl. part features dynamics *f*, *mp*, *f*, *p*, *ff*, *mf*, *mf*, and *pp*, with markings for *slap* and *arco*. The Tbn. part has a *mp* dynamic. The Cb. part is silent. The E. Gtr. part has a *6* marking above the staff. The Bass part has a **clean* marking and a *3* marking. The E. Pno. part has a *3* marking. The Dr. part has a *3* marking and a *6* marking.

Análisis de la sección “E”

Se encuentra aquí, una sección de larga duración que está situada en medio de la macroestructura de la obra y que representa un momento de “cristalización” estilística en la cual se vuelven evidentes las influencias del jazz rock, rock progresivo y su fusión con aspectos de la música contemporánea. Esto es debido a diferentes cuestiones tales como: la predominancia estructural de la “base” y el riff, así como los “temas” y del resto del material complementario presentando frases regulares e irregulares que convergen en mayor o menor medida, tanto a nivel metro-rítmico como armónico; a ciertos aspectos relevantes de la armonía como la generación de sonoridades disonantes y cromáticas sobre una base modal relativamente estática; la textura, en la que por un lado opera una distribución de roles instrumentales típica, consolidada por el estrato guitarra - bajo - piano y batería, y por el otro, se superponen capas complementarias o independientes; en cuanto a la forma, se da una alternancia macro-estructural entre momentos de continuidad con algunos momentos específicos que producen cierta interferencia formal a través de microepisodios con carácter suspensivo y/o fragmentarios, como también, se intenta introducir un planteo formal similar al de las canciones (instrumentales o con voz) en estilo rock progresivo, etc; al ritmo y la métrica ya que se emplean frases que combinan síncopas y subdivisiones de todo tipo sobre el compás de 5/4 predominante (el uso de ciertas amalgamas es característico de los estilos que se mencionaron). También se emplean todos los procedimientos ya descriptos en cuanto a variación, montaje, contrapunto y estructura episódica a la vez que se incluyen subsecciones en las que participan las tres materialidades superpuestas o alternadas, aunque predomina el ensamble instrumental.

Por otro lado, se expone y trabaja la mayor parte del núcleo de materiales que se mencionó en la introducción y en los análisis precedentes. Dichos materiales se presentan aquí elaborados en forma de “temas” o riffs, que como se dijo antes, constituyen la base de muchas de las derivaciones utilizadas en el resto de las secciones ya sea a través de una forma más elemental o protomelódica (sobre todo en el caso de las secciones del comienzo), como también de elaboraciones que evocan más directamente a los originales como en algunas secciones posteriores. Al mismo tiempo el material “cristalizado” en esta sección es nuevamente fragmentado y re-elaborado, por ejemplo, en aquellas subsecciones cuya función básicamente radica en provocar un desvío momentáneo del discurso e introducir ciertos efectos. Cabe mencionar además que los “temas” que se presentan a lo largo de la sección en realidad consisten en frases cuya elaboración es más continua o estable que en las secciones precedentes (incluso que las empleadas en la sección “C”) y que al ocupar un plano

principal en la textura y poseer cierta recurrencia formal (es decir repeticiones variadas de segmentos completos incluyendo la textura) se puede decir que adquieren un estatus temático. Estas frases de carácter temático se encuentran “montadas” sobre la base, e interactuando con diversos elementos de las texturas en las cuales se insertan. El riff de la guitarra, por su parte, adquiere momentos de mayor elaboración y variación que lo acercan a este tipo de estructuras pero en general forma parte del entramado de la “base” que conforma con bajo, piano y batería. Por otro lado, los elementos de estos instrumentos muchas veces adquieren un relieve momentáneo saliéndose de su rol para producir algún tipo de efecto o articulación y luego regresan a su función.

En resumen, la textura se presenta con niveles variables de estratificación aunque predominan los segmentos “temáticos” presentados como figura-fondo en las que el fondo interactúa activamente con la figura e incluso por momentos llega a suplirla.

A continuación, se propone un esquema formal simple a partir del cual se llevó a cabo un breve análisis de cada subsección: “a” (c.232-255); “b” (c.256-265); “c” (c.266-283); “d” (c.284-298); “e” (c.299-315); “b’” (c.316-325); “f” (c.326-348); “g” (c.349-352); “h” (c.349-360); “a’” (c.361-382); “i” (c.383-402). En el caso de la subsección “a” o primer tema se puede subdividir en partes menores que poseen características propias. La primera de ellas incluye un fragmento expositivo (c. 232-241) en cuanto a que presenta los materiales del riff y la base aunque los somete a constantes variaciones dentro de una textura que pareciera que aún está estableciéndose. Luego le sigue otro breve fragmento en el que este material se presenta de manera mas “estable” e inmediatamente después sigue un fragmento que marca un nivel de contraste que sirve a su vez como articulador interno (c.240-245). Toda esta subsección “a” posee dos estratos superpuestos conformados en el primer caso por los instrumentos acústicos que forman una textura que difiere en varios aspectos con respecto a la textura que conforman los instrumentos del ensamble “rock”. Esta textura pasa por diferentes configuraciones hasta el c.240, que a grandes rasgos puede decirse que sigue una trayectoria de menor a mayor convergencia rítmica y fraseológica entre sus elementos. Por otro lado, esta textura en general emplea sonoridades mas cromáticas o chocantes con respecto a la base y esto refuerza la separación del estrato. A su vez, el material posee su propia estructura montada sobre la estructura formal de la base con la que se coordina, por ejemplo a partir del c.240 se produce un cambio operativo y tímbrico en esta textura ya que ingresan soprano y glockenspiel con un material simple que luego se relaciona con el resto del ensamble. En los compases 245-246 la soprano se integra al material de acordes y luego a partir del c. 247, la textura progresa a través de una trayectoria inversa, es decir hacia una mayor divergencia, elaboración y contrapunto complementario. Mas adelante en el c.254 se produce una articulación formal en la que el piano

(glockenspiel duplica una octava arriba la parte superior de la mano derecha del piano) realiza un enlace de acordes complejos que incluyen sonidos de las escalas (mi) menor y (si) mayor entre otras cosas, pero suena en simultáneo a un pedal grave sobre la nota (mi) dentro del cual el trombón utiliza una breve frase basada en el motivo guía de la sección “B” como elemento articulador. A continuación, en el c.256 comienza el segundo “tema” o parte “b” según el esquema formal. Este segundo tema consta de tres frases en figuración de tresillos de corchea ejecutada por la guitarra. Se produce una estratificación interna dentro del ensamble “rock” ya que la guitarra se desprende de la base y quedan bajo, piano y batería sosteniendo dicha función. Con respecto a este estrato de la base, el bajo se estructura de una manera más estable que en “a” y emplea una estructura simple que consta de algunas variaciones sucesivas. En primer lugar, se observan dos segmentos de cuatro compases en los que se alterna una versión simplificada y repetitiva (o con leves variaciones) del acompañamiento del riff, con dos variaciones a modo de “salientes” en los que se producen cambios armónicos y rítmicos más pronunciados que coinciden con cambios en el piano y la batería (el piano introduce elementos previamente y luego asume un carácter rítmico a la vez que se vuelve más disonante) y la introducción de una breve frase contrastante tocada por clarinete o saxo. Esto que se describe, conforma un bloque que genera cierto nivel de contraste con respecto a la guitarra aunque guarda también un carácter dialógico. En el caso de este instrumento, guitarra, posee un material principalmente logrado a partir de la conexión de arpeggios, escalas y conectores cromáticos observables en cada tresillo. En general se busca producir un efecto de oscilación armónica a través del diseño del perfil mélico, la figuración rítmica constante y el empleo de distintas sonoridades combinadas en lo sucesivo (por ejemplo se utiliza recurrentemente la sonoridad de la escala por tonos en combinación con arpeggios triádicos y cromatismos) que “rodean” la escala de (mi) menor o algún modo derivado de la misma, pudiendo a su vez alejarse de manera más pronunciada y reposar en otros grados de la escala hacia el final de las frases. En los dos últimos compases (c. 264-265) no se produce una alternancia como la que se describe en los párrafos anteriores sino que luego de la última frase de la guitarra y sobre el c.265 surge desde el piano un elemento articulador (también aportan el resto de instrumentos) que conecta con el siguiente “tema” o parte “c”. Esta parte “c” se plantea hasta cierto punto como una explosión climática llevada a cabo principalmente por la frase de la guitarra la cual asume repentinamente una actividad mucho mayor. Por otro lado, toda la textura sufre una reconfiguración aunque sin alejarse tanto de la parte “b” sino que asume una forma de mayor complementariedad con respecto a la “energía” de la guitarra. Esto se observa en un “groove” más estable en la batería y en una consistencia mayor por parte del piano (nótese que este instrumento incluye variaciones rítmicas sucesivas) y el bajo en lo que respecta a la

función de base. Lo mismo sucede con el resto del ensamble que en general aporta un fondo armónico articulado rítmicamente. Con respecto a la armonía, el bajo lleva una especie de loop que se repite cada dos compases en los que articula dos sonoridades distintas por yuxtaposición. En el primer compás utiliza un acorde de (mi) menor séptima y en el segundo utiliza las alturas de un (si) mayor dominante con novena menor y quinta disminuida. En este sentido ingresa a la música un enlace típico de V - I que se repite. Sin embargo, el piano emplea otro tipo de acordes por lo que esta sonoridad del bajo no se evidencia claramente, aunque ambos hacen sentir este movimiento cadencial. De manera simultánea en la guitarra y el fondo articulado se introduce la sonoridad de un sib mayor yuxtapuesto a un si menor.

Ahora bien, con respecto a la estructura esta parte se divide en tres fragmentos, dos de los cuales presentan el tema de la guitarra (1 y 3) y el otro da paso a una expresión mayor por parte del piano y el fondo. Hacia el final del tercer fragmento la textura sufre una disgregación que desemboca en la parte siguiente o “d”. Esta parte “d” implica una “interferencia” formal ya que plantea una configuración textural diferente que progresa mediante variaciones sobre tres estratos (acordes + frases tocadas por piano, guitarra y batería + electrónica) que termina por imponer una sección de carácter suspensiva (este mismo ejemplo se analizó en el apartado anterior) que a su vez incluye a la parte “e”. Posteriormente sigue una recapitulación de “b” aunque con algunos cambios que aportan variedad a dicha sección. La parte que sigue, es decir “f” constituye un nuevo segmento climático estructurado en varios fragmentos sucesivos en los que participan prácticamente todo el ensamble, en otras palabras se produce un ensanchamiento de la textura con respecto a la parte anterior, a la vez que los planos se conjugan de manera tal que se establece una textura dividida en dos estratos principales. De dichos estratos, uno aporta un material (primero guitarra y luego piano y glockenspiel) de carácter temático similar al de “b” pero cambiando la figuración de los tresillos por semicorcheas, y el otro aporta un acompañamiento. En cuanto a la armonía, se produce un contraste debido a que los planos poseen una convergencia mayor y un ritmo armónico en el que se produce un cambio de acorde compás tras compás dentro de tres ciclos armónicos similares de cuatro compases cada uno, a excepción del final y la coda, partes en donde los campos armónicos se prolongan. Por ejemplo, tomando el ciclo que va desde el compás 330 al 333, se observan tres capas que se complementan armónicamente. En el primer compás se forma una armonía de Sim7 con bajo en (mi). En el compás siguiente se forma un Fa natural lidio y luego en el c.332 suena un Sol+7 lidio (debido al do#). El último compás del ciclo es más complejo ya que se produce una divergencia armónica entre los planos aunque en conjunto forman una armonía tensionante que da paso al siguiente ciclo. En el caso de la guitarra se observa que en cada grupo de cuatro

semicorcheas se produce una inflexión armónica de algún tipo. En el primer grupo se utiliza un segmento de escala por tonos enteros (fa-mib-reb-si) que conecta en dirección descendente con la altura pivote (la) desde la cual asciende utilizando un segmento de escala pentatónica disminuida (la-do-re-mib) y luego regresa a un motivo que emplea la misma escala por tonos en el tercer tiempo. Luego, a partir de un salto descendente hacia el (si) del cuarto tiempo se emplea un fragmento de la escala de (si) semidisminuido con la adición de las alturas (mib) y (la#). Por otro lado, el ensamble acústico forma en el primer tiempo un acorde de Do#7add9 y en los tiempos 4 y 5 forma un acorde disminuido (mi-sol-sib-reb); el piano + el pedal sobre la nota sib del bajo emplean las alturas del acorde Mib7 con la adición del (re) natural, lo que produce una disonancia de segunda menor al emplear este acorde una doble séptima. Sin embargo a pesar de estas divergencias que producen prácticamente una sonoridad tipo cluster, se observan coincidencias armónicas entre la guitarra y el resto de los pianos.

La parte que sigue, es decir “g”, comienza luego de un proceso de disminución de la densidad textural a lo largo del final y la coda de la parte “f”. La parte “g” incluye dos subepisodios que forman un arco transitivo complejo que apunta hacia la recapitulación de la parte “a” y está construida sobre el material del riff aunque emplea una sonoridad predominantemente aumentada, sobre todo durante la primera parte (c.349-352). En esta primera parte se lleva a cabo un proceso de acumulación de tensión por medio de la repetición del primer bloque textural (c.349) seguida de una transposición mediada por un conector escalar. En el último compás (352), se observa una breve frase conectiva cuya resolución es interferida por un subepisodio “h” que produce un contraste textural importante dentro del cual operan simultáneamente varios estratos siendo el violín el que se destaca con una especie de “solo” utilizando un material de carácter impetuoso. Dicha textura plantea un tipo de montaje que será muy utilizado principalmente en la sección H. La subsección que se describe emplea un conector en el c.360 que introduce la parte “a”. Esta recapitulación incluye ciertas variaciones sobre los elementos de “a” al mismo tiempo que incluye una adaptación del tema “b” tocado esta vez por el clarinete a partir del c.373. El carácter general de esta parte anuncia el final de toda la sección que se concreta parcialmente en el c.380. Sin embargo, casi como si se tratara de un resurgimiento desde la energía residual que quedó luego del final, comienza una subsección transitiva “i” hacia la sección F.

Análisis de la sección “G”

Se puede decir que en esta sección los recursos compositivos descritos anteriormente son utilizados con el fin de otorgar al discurso una carga más dramática, expresada hasta cierto punto en una intensificación de los contrastes generados entre los materiales y un aumento del nivel de “caos” en determinadas texturas. Por otro lado se produce una síntesis de elementos y hasta de “referencias estilísticas”, dentro de las que se pueden apreciar aproximaciones hacia: la obra “Hoketus” de Louis Andriessen (estética Minimalista) que se manifiesta en una suerte de síntesis melódica en la que los elementos se presentan en una sola línea en vez de divididos y tocados por dos ensambles; el rock progresivo, ya que se emplean riffs compuestos de elementos de E y F, elaborados a lo largo de algunos episodios; texturas de tipo fragmentarias similares a los planteos de la sección B, con las que se alcanza una aproximación estilística a la música académica contemporánea. También se recuperan algunas interacciones o elementos apenas insinuados o no tan relevantes pero asumiendo un nuevo valor en estos episodios. De manera simultánea, la pista electrónica está presente durante toda la sección (de hecho llega hasta el final de la obra) y la materialidad de improvisación posee momentos de mucha presencia también.

Análisis introductorio

El siguiente análisis se enfocó en el primer fragmento de esta sección, comprendido entre los compases 462 - 487, dentro del cual el plano conformado por guitarra y bajo ejecutan la idea melorítmica principal (específicamente entre los compases 462 - 479) o lo que se denominó en análisis anteriores como unidad conductora o material conductor. Los instrumentos que se mencionan poseen un material aparentemente nuevo, estructurado en frases y semifrases articuladas por silencios de variada longitud que denotan un fuerte carácter rítmico en todo momento.

A pesar de la novedad que suponen en términos discursivos, en realidad se busca establecer una continuidad con la sección F que se puede constatar en aspectos simples que constituyen el material utilizado en ambas partes: motivos relativamente cortos contruidos principalmente en base a corcheas y articulados por silencios breves; síncopas y contratiempos en subdivisión binaria; cambios métricos sucesivos; el carácter de “motto” y un registro comprimido que se expande progresivamente, entre otras.

Por medio de los cambios métricos sucesivos o heterometría que se menciona se busca producir un efecto de estiramiento o compresión de las ideas melódicas que se elaboran. Hay una relación cambiante en cuanto a la longitud de cada miembro de frase y entre cada frase resultando en una fraseología irregular, aunque siempre se intenta mantener el equilibrio fraseológico global. Es por esto que se evitan los silencios o cortes extensos ya que podrían ocasionar una pérdida de continuidad, ni tampoco tan breves ya que impediría una articulación clara entre los motivos. Al mismo tiempo, debido a los acentos dinámicos y agógicos se produce una divergencia entre la estructura métrica y el ritmo resultante. Así mismo, dicha divergencia alterna a veces con una expresión clara del compás - molde. Cuando están dissociados se produce una tensión rítmica entre los acentos métricos, la agógica producida por las inflexiones melódicas de la guitarra y los acentos dinámicos reforzados por el bajo tal como se puede ver en el siguiente ejemplo:

Ej.17:

Este ejemplo corresponde al primer fragmento de G que abarca los compases 462 - 468. Aquí se puede apreciar tanto el desfase entre los acentos dinámicos - agógicos y los acentos métricos como también los momentos de coincidencia entre estos. Al mismo tiempo están presentes otras características de los materiales que fueron mencionadas arriba, como la figuración en corcheas casi a modo de “motto”, la articulación por silencios breves o “respiraciones cortas”, el fuerte carácter rítmico y la simpleza del material.

Análisis fraseológico del material conductor

Las alturas se emplean de tal modo que la articulación fraseológica de cada semifrase resulte lo mas clara posible. Con respecto al tipo de alturas, en general se trabaja articulando “micro-modos” o fragmentos de escala con un contenido interválico en el que predominan segundas y terceras que se combinan generando un contexto armónico dominado por las sonoridades disminuidas o de dominante mayor con séptima menor.

Esta frase inicial (c.462 - 468) está formada por cuatro miembros de frase agrupados cada dos en una unidad de sentido mayor. El primer miembro corresponde a los dos primeros compases de 2/4 incluyendo a la anacrusa en tresillos del c.461 y se extiende hasta el primer tiempo del c.464. Se encuentran en este primer miembro de frase algunas características principales que seguirán presentes en elaboraciones posteriores.

Empezando por el primer miembro de frase se observa al comienzo un elemento que consiste en una síncopa simple que “absorbe” la energía de la anacrusa y luego expulsa dicha energía a través de una sucesión de corcheas articuladas por medio de un silencio breve. En cuanto a su diseño mélico posee un perfil descendente que va ampliando progresivamente el registro hacia el grave a través de una sucesión de segundas mayores - menores y saltos de tercera mayor - menor. Dicho perfil comienza ondulante y se vuelve más anguloso hacia la segunda mitad debido a los saltos que se mencionan. Por otro lado, es interesante observar cómo la nota (do#) está enfatizada de una manera ambigua en ambos momentos. En el primero por la síncopa (aunque el bajo refuerza el acento del primer tiempo sobre la nota -si-) y en el segundo debido a que los muteados sobre (sib) y (do) favorecen el acento dinámico de la guitarra y el bajo en el (do#). En este (do#) del c.463 se produce una inflexión que divide en dos partes mínimas a este miembro de frase. La segunda mitad parece que intenta resolver el conflicto rítmico planteado al comienzo y dicha resolución encuentra su punto culmine en el (sol) del c.463. A continuación, el segundo miembro de frase, más corto que el anterior, plantea una suerte de pregunta que queda sin resolverse hasta el final de toda la frase en el c.468. Este miembro de frase contiene otras características que también serán explotadas después, tales como el perfil anguloso marcado por una sucesión de saltos interválicos en ambas direcciones, aunque predominantemente ascendente. El perfil a su vez enfatiza la articulación fraseológica entre ambos miembros de tal modo que el segundo se percibe como un (b). Siguiendo con la descripción, se observa un acorde desplegado de fa# menor con quinta disminuida/natural y el uso de un arpeggio que marca un contraste con lo anterior ya que abarca más registro en menos tiempo y la sonoridad de las terceras queda más en evidencia¹⁹. Por otro lado, se tiene un esquema de acentos invertido y comprimido respecto de la segunda mitad del miembro de frase anterior. Además, la nota (do#) está ubicada en un tiempo en el que resultaría natural oír un acento debido a su posición rítmica, pero está indicado un acento dinámico en el contratiempo sobre la nota (la) a su vez reforzada por el bajo y continuando de esta manera con la tensión rítmica.

¹⁹ Es interesante la analogía que puede establecerse entre la compresión temporal de una idea melódica y el proceso informático que implica una pérdida de cierta cantidad de información.

La segunda parte de la frase comienza con la anacrusa del c.466 luego de un silencio mas largo que los anteriores (de tiempo y medio). Se produce un cambio métrico importante (de 2/4 a 9/8) pero solo es tenido en cuenta como molde temporal que determina una parte del diseño rítmico de los miembros de frase. Si bien, en ambos casos se puede observar la agrupación de tres corcheas, el esquema de acentos agógicos, el ordenamiento de las alturas y el refuerzo del bajo chocan notablemente con la métrica de subdivisión ternaria (9/8). El primer miembro continúa el sentido interrogativo del anterior (b) incluso se le parece en varios aspectos de su diseño y podría considerarse un (b'). El último miembro de frase, tiene un sentido conclusivo y retoma cierto carácter sincopado que recuerda al miembro de frase (a) aunque se percibe como un (c). Es interesante observar que en esta semifrase se recurre en mayor medida al intervalo de cuarta y de sexta, continuando así con esta idea ampliar el registro progresivamente y que termina por abarcar un ámbito de séptima mayor (re# - mi).

Luego de un silencio que coincide con la entrada del trombón y la activación del estrato Trombón - Violín, comienza una segunda frase (son tres en total antes de que el material sufra una variación mayor y un cambio relativo de función) que abarca los compases 470 - 474 con la que continúa el material soportado por el estrato de guitarra y bajo. En esta frase se observan básicamente los mismos procedimientos descritos anteriormente y una estructura similar en la que se pueden detectar cuatro miembros de frase o motivos agrupados en dos semifrases. Además cabe mencionar que en comparación con la primera, los motivos son un tanto más cortos y menos activos.

Empleando la analogía con la información se puede decir que nuevamente se produce una compresión, sin embargo, algunas variaciones mínimas como las octavas y la séptima mayor (mi - re#) en la guitarra, la nota repetida y algunos cambios en los esquemas acentuales, aportan nuevos datos que serán tenidos en cuenta para seguir elaborando el material en las próximas frases.

La tercera frase (c.476 - 478) continúa este proceso de decaimiento y compresión, de hecho, si bien es divisible en fragmentos menores, básicamente su sentido queda estructurado en dos miembros de frase contrastantes.

En el c.478, este estrato reduce su actividad tocando de manera mas espaciada y con menos elementos. Su identidad pervive pero cambia su función ya que otros planos simultáneos aprovechan el espacio temporal y tímbrico para adquirir una mayor expresión melódica. Un aspecto interesante de este material, ahora reducido a la manera del bajo en las frases precedentes, es que se articula en dos momentos: en el primero la guitarra y el bajo van juntos y se producen acentos

cuando la guitarra no toca las notas muteadas, y el segundo cuando se desfasan produciendo cierto efecto de hoquetus.

Cuestiones armónicas del material conductor

En la primera semifrase se encuentran dos motivos sucesivos contruidos cada uno en base a un fragmento de escala particular o micromodo. En el caso del motivo inicial, que consta de la anacrusa con las notas (re - reb - sib) y la síncopa (si - do# - sib) se forma un fragmento atribuible a una escala menor armónica de (si) menor. A partir de esta última altura (sib) se conectan por medio de una alteración cromática (do) los dos segmentos de la semifrase. El segundo de los motivos se extiende desde el (sib) hasta el (sol) del compás 464. Las alturas de este motivo: sol - la- sib - do - reb, forman una escala disminuida²⁰ desde el (sol) y como se puede observar ambos segmentos poseen una constitución similar. La segunda semifrase (segundo tiempo del compás 462), también toma sus alturas de la escala disminuida con la diferencia de que enfatiza otro grado de la escala, en este caso el (fa#). En cuanto a su diseño esta emplea un arpegio conformado por las alturas (fa# - la - do - do#) cuya sonoridad es similar al segmento de la semifrase anterior. A saber, posee un diseño muy parecido aunque constituido por menos cantidad de alturas ya que se trata de un arpegio pero en ambos casos se oye la tercera menor y la cuarta aumentada. En esta semifrase (segunda) la alteración (do - do#) forma con el (fa#) la “doble quinta” que se mencionó tantas veces debido a sus implicancias estilísticas en el Blues.

La tercera semifrase comienza con el (fa#) anacrúsico del c.466 y su contenido armónico puede interpretarse de varias maneras. En primer lugar, mencionar que se repiten varias alturas de la frase anterior guardando cierta coherencia y unidad entre sí, pero se incorporan dos alturas nuevas que son el (fa) y el (re#) con las que se forma una constelación armónica de carácter ambiguo que tiene su “base” en un fragmento de la escala jónica de sib (el fa# que conecta cromáticamente con el -fa- puede verse como un sexto grado alterado y el re# como un mib enarmónico, es decir un cuarto grado). Otro aspecto que diferencia la sonoridad de esta semifrase con respecto a las anteriores radica en una mayor presencia de los intervalos cuarta justa y segunda mayor. Hacia el final reaparece el (fa#) aunque asociado a un (re#) conectado cromáticamente formando un intervalo de sexta mayor (fa# - re#), cuya sonoridad contrasta con la cuarta y producen un nuevo desplazamiento

²⁰ Estructura simétrica que alterna tono y semi tono.

“tonal” que se experimenta fraseológicamente como un final abierto. La cuarta semifrase recupera la sonoridad disminuida pero esta vez haciendo énfasis en la nota (mi).

En resumen, en cuanto a las operaciones más comunes que se observaron se encuentran las *articulaciones por cambio de estado armónico*, es decir mayor - menor; *alteraciones cromáticas* sobre algunos grados de una escala determinada o tonalizando pasajeramente grados distintos que se sienten mas lejos o mas cerca de algún centro relativamente estable, *diseños que fusionan características de las semifrases anteriores*, etc.

Diseño de los planos secundarios

Comenzando con el “plano de fondo” (c.462), se observa una sucesión de acordes de distinta naturaleza que se yuxtaponen, aunque preservando cierto equilibrio en la conducción de voces y algunas cuestiones en la gestualidad que lo articulan. El material comienza con un acorde tríada de (re) menor en estado fundamental tocado con rápidos trémolos por clarinete, contrabajo y trombón en una dinámica general baja, salvo este último que aporta un relieve dinámico determinado. Luego en la segunda parte cambia la instrumentación (sale el trombón y entra soprano y saxo) y el registro se amplía hacia los extremos, el contrabajo salta en dirección descendente desde un (re) a un (re#), es decir una séptima mayor y la soprano introduce un (si) en el registro agudo. Las voces intermedias compensan de alguna manera el registro medio-agudo, pero en conjunto, forman con la soprano un bloque separado espacialmente del contrabajo haciendo que la percepción armónica de los acordes se vuelva un tanto difusa. Esta segunda parte (c.466) marca un contraste en varios niveles simultáneos ya que posee su propia gestualidad y articulación rítmico-armónica. Esta gestualidad puede describirse como una “fase de estiramiento” lograda a través de un incremento constante en la duración de los primeros tres eventos. En cuanto a los acordes que conforman la bordadura por cromatismo en todas las voces, están formados por tríadas en primera inversión de dos acordes mayores con sonidos añadidos. En el primer caso, el acorde formado con los sonidos re# - do# - fa# - si, posee una tríada de (si) mayor en primera inversión con la novena mayor (do#) como sonido añadido, pero debido a su disposición no actúa como novena propiamente dicha sino que forma parte de un acorde por cuartas desde el (fa#). El acorde que sigue, forma un Do mayor con séptima menor en primera inversión (6/5) que es abordado por un movimiento cromático de todas las voces en sentido opuesto: soprano y clarinete descienden mientras que saxo y contrabajo ascienden. El último acorde, ejecutado por violín, saxo y soprano tiene sonidos en común con

ambos acordes precedentes pero incorpora un (la) produciendo una mayor disonancia debido a la segunda menor que forma con el sib. Este acorde re-introduce la sonoridad disminuida lograda por la tríada (re# - fa# - la) con el sonido añadido (sib).

Posteriormente, casi a modo de “eco” (este efecto encuentra su antecesor al comienzo de la sección B), piano y clarinete ejecutan otro acorde de tres sonidos (dos de los cuales están presentes en el acorde anterior) que contiene también una disonancia de segunda menor formada en este caso por (fa# y sol). Esta operatoria que consiste en conectar acordes distintos a partir de un movimiento cromático y sonidos en común se torna un procedimiento muy utilizado, a lo que pueden sumarse la adición de algún sonido nuevo, el cambio total o parcial de la disposición, o la distribución espacial e instrumentación. Este remanente de acordes o “ecos” que siguen al plano de fondo se extiende un poco más ya que al ingresar el trombón, piano y contrabajo introducen una nueva disonancia a partir de los sonidos fa# - re# con el agregado (re) natural.

Por otro lado, desde el punto de vista compositivo, hay algunas cuestiones que valen la pena mencionar: el material de fondo introduce una dimensión vertical que deviene en una versión reducida y re-funcionalizada que ejecuta luego el violín. En cuanto a la bordadura de semitono, la tríada menor de (re) y las alteraciones dentro de un campo armónico determinado constituyen una parte importante del material que toma el trombón. De esta manera se logra una continuidad entre ambos materiales, y hasta cierto punto el plano de fondo introduce al estrato conformado por violín y trombón. De hecho, teniendo en cuenta que el estrato guitarra - bajo expone y elabora un material desde el comienzo, se da una suerte de superposición de funciones formales hasta la entrada del estrato violín - trombón y esta superposición implica un tipo de montaje.

Con respecto a la línea de la voz (c.471), la primera cuestión que resalta es el hecho de que se conectan sucesivamente distintos elementos que rememoran materiales previamente expuestos y utilizados en partes anteriores logrando así un tipo de síntesis melódica en la que opera fuertemente el primer motivo de la sección B. En cuanto a su estructura, se produce una articulación fraseológica a partir de grupos de alturas con una sonoridad o color en particular, conectados por medio de una altura o intervalo que funciona como pivote. La frase completa de la voz abarca desde el compás 471 hasta los primeros dos tiempos y medio del compás 478 y puede subdividirse internamente en dos semifrases, la primera está comprendida entre los compases 471 y 474 y la segunda entre 476 y 478, ambas constituidas por motivos con distintas implicancias armónicas. El primer motivo (c.471 - 472) consiste en una variación rítmica del motivo introducido por el piano al comienzo de la sección B, conservando las alturas y su disposición. Se puede decir, que este motivo posee una sonoridad de carácter ambigua o “suspendida” que es característica del mismo y que se

utiliza de alguna manera para conectar los motivos siguientes eludiendo el sentido resolutivo que se podría efectuar sobre algún centro armónico sugerido²¹.

Volviendo a este primer motivo se observa que sus tres alturas conforman un fragmento escalar de la pentatónica menor de (si). Hacia el final de este primer motivo (último tiempo del c.472) se efectúa un glissando ascendente desde el (mi) hacia la primer altura (re#) del segundo motivo, el cual está basado en el diseño melorrítmico del segundo tema presentando por la guitarra en la sección E. Este diseño mélico juega con cromatismos en torno a un eje, que en este caso sigue siendo el (si) por lo tanto la interpretación que se puede hacer sobre el resto de las alturas de este motivo se orienta hacia el uso de alteraciones cromáticas sobre algunos grados de la escala pentatónica de (si). En el caso del (re#) puede interpretarse como una alteración sobre el tercer grado jugando con la ambigüedad mayor/menor y con respecto a las alturas do# - do se produce una alteración del segundo grado.

El tercer y último motivo de esta frase se conecta a partir del (do) natural y posee un diseño que comparte ciertos rasgos con los motivos 1 y 2. Por un lado, absorbe características como el intervalo de quinta justa y el intervalo de tercera, en este caso con una alteración cromática (mi - mib) a modo de apoyatura, al igual que en el segundo motivo, otorgando en ambos casos este rasgo de color en base a la ambigüedad mayor/menor.

En cuanto al violín (c.468), este ejecuta acordes plaqué sobre tríadas disminuidas con distinto centro que se enlazan paralelamente a intervalo de semitono o tono, pero siempre jugando con tres tríadas (a excepción del acorde del c.476 donde la tríada es menor ya que se adapta al contexto armonizando a la soprano). Con respecto a las tríadas disminuidas, estas se utilizan debido a la ambigüedad que poseen en cuanto a la dirección tonal y dado que predominan la sonoridad disminuida y de dominante en el resto de la textura. También toma la bordadura antes mencionada pero de una manera distinta ya que posee otra configuración rítmica, aunque el efecto perdura en forma de disminución rítmica.

En cuanto al trombón, se observa que realiza un progreso melódico - interválico por medio de cromatismos distribuidos en extremos del registro, sonoridades puntuales relacionadas con el contexto y alternando gestos melódicos que poseen distintos colores armónicos en particular. También se encuentran momentos en los que se percibe con mayor claridad un segmento modal o

²¹ El intervalo de quinta justa o su inversión (cuarta justa) se sigue utilizando al comienzo de cada motivo e incluso conecta el tercer motivo de la primera frase con el primero de la segunda ya que se percibe la transposición de dicho intervalo. En el segundo motivo se produce un desplazamiento del centro relativo por medio de la cuarta justa ascendente sib - mib y luego se re introduce la sonoridad pentatónica sobre el (do), incluso eliminando el (sib) del descenso queda una configuración igual pero transpuesta del primer motivo: 1) re - si - mi, 2) mib - do - fa.

escala de referencia, en otros en cambio esta percepción no es del todo posible debido a los saltos interválicos amplios y a la discontinuidad rítmica. A su vez, los cambios armónicos que sufre este plano están coordinados generalmente con otros cambios en la textura, por ejemplo en el c.476 se adapta a los campos armónicos simultáneos con los que se pretende producir una sensación ambivalente que oscila entre claridad y borrosidad. Por otro lado resulta interesante cómo se trabajan las alturas en aquellos motivos de notas dispersas o separadas en el registro y espaciadas rítmicamente que alternan a su vez con el motivo de cuatro corcheas ubicado en el registro agudo o medio - agudo del instrumento. Lo interesante de este material desde el punto de vista de las alturas tiene que ver con el uso del registro como parámetro fundamental en lo que respecta a la elaboración melódica y a los contrastes de color armónico e interválico que se generan sucesivamente, reforzando las articulaciones fraseológicas o rítmicas de este plano. Con respecto a lo primero, se menciona este aspecto del material debido a que implica un tipo de procedimiento que se utiliza bastante en este trabajo, con la intención muchas de veces de dotar al material melódico de cierto carácter de improvisación. Este procedimiento consiste básicamente en distribuir notas puntuales o grupos de notas en distintos ámbitos del registro relativamente fijos logrando así una suerte de melodía con varios planos constitutivos que dialogan entre sí intentando siempre equilibrar los cambios drásticos de registro a través recursos tales como: 1) girar por los extremos agudo-grave en torno a una altura o un pequeño grupo de alturas de referencia con ubicación fija a modo de eje; 2) comprimir o expandir temporalmente los cambios de registro (cuando se expande suele haber alturas que conectan ámbitos distintos y cuando se comprime suele progresar por amplios saltos) ya sea hacia el interior de un motivo o frase o entre dos motivos o frases sucesivas; 3) diseño de tipo arpeggio para generar una transición desde un registro a otro contrastando con los saltos amplios donde no hay transición; 4) ciertas correspondencias armónicas que dan continuidad melódica.

En cuanto a la percusión, se observa que elabora frases partiendo de un material similar al de las frases de la sección A. Se establece un juego sucesivo con motivos rítmicos distintos y se puede subdividir en frases rítmicas. Por ejemplo, el comienzo parece generar un ralentando a partir de la sucesión de binario-ternario en distinto nivel de agrupación y subdivisión; esto forma parte del fraseo rítmico general de la percusión. Se produce también una disociación momentánea o divergencia en un plano (al igual que en B) en la que una parte de la frase interactúa con algún elemento de la textura, como por ejemplo con la voz y luego esta interactividad momentánea puede perderse en otras partes de la misma frase u otra distinta.

Cuestiones texturales

En cuanto a la coordinación fraseológica, por ejemplo, los planos “voz” y “guitarra-bajo” comienzan en fase tomando en cuenta al primer motivo de cada uno hasta el primer tiempo del compás 477. Luego comienzan a desfasarse y esto ocurre en simultáneo con el plano que llevan trombón y violín, los cuales poseen su propia estructura de frase que responde a una lógica de montaje.

En el caso de este último plano que se menciona (tbn - vln) se puede efectuar una segmentación formal tripartita cuyos segmentos se coordinan macro fraseológicamente con el resto de los planos. El primer segmento abarca todo el compás c.476 + los tres primeros tiempos del c.477. En el caso del trombón hay un primer fragmento cuyo diseño melódico consiste en una variación del motivo principal de B re-introducido compases antes por la voz²². Este primer fragmento del trombón contiene las notas do - lab - sib y en conjunto con el violín generan un campo armónico relativo e inestable sugerido por los acordes Do con séptima mayor y Sib con séptima menor. Es interesante observar que el violín “busca” la coincidencia armónica con la voz durante un período de tiempo muy breve mientras que el trombón se separa o desfasa.

El tercer gesto del trombón continúa dentro del campo de (la), el cual se prolonga hasta el (si) natural ubicado en los tiempos cinco y seis del c.478. Este (si) natural introduce momentáneamente la sonoridad de (la) menor eólico. Simultáneamente la guitarra y el bajo tocan la disonancia lab - sol y el violín efectúa dos acordes disminuidos sucesivos a distancia de semitono produciendo así la separación armónica de los tres planos enrareciendo aún más la sonoridad resultante, la cual puede que se perciba como atonal, disonante y con cierta predominancia de la sonoridad disminuida (el intervalo de tercera la - do que toca el trombón completan el primer acorde disminuido del violín).

Por otra parte, cabe mencionar una cuestión con respecto a la configuración textural de este fragmento que tiene que ver con los relieves melódicos que se van produciendo, en los cuales ninguna idea melódica logra desplazar o suplir del todo al estrato conformado por guitarra y bajo. Las contramelodías o materiales que intervienen, como la línea del trombón y del violín que en un determinado momento adquieren mayor vuelo melódico, u otros materiales más fragmentarios como la figura en semicorcheas del clarinete, etc, no poseen la misma consistencia que el material

²² Como cuestión aparte se ve cómo se van integrando materiales derivados y variados en el devenir melódico de un plano, logrando así dar cierta continuidad discursiva a través de las referencias melódicas. En este caso se observan algunas características en común respecto al original y con la variación que presenta la voz, por ejemplo, el perfil descendente y su diseño interválico general (salto de tercera y luego un salto más amplio) y la configuración rítmica simple, que en el trombón se presenta como una retrogradación variada del motivo original.

de dicho estrato. Por eso, cuando éste pasa a un plano secundario se experimenta cierta caoticidad, vaciamiento, incertidumbre e inestabilidad que se “supera” debido a factores como la rápida alternancia de elementos motivicos, a cierta durabilidad y cohesión interna de estas contramelodías, a la motricidad rítmica generada por el conjunto de planos y otros elementos que llaman fugazmente la atención y conducen brevemente el discurso. De manera similar a “B”, se logra una suerte de drama concentrado que se desenvuelve a lo largo de estas articulaciones subepisódicas o microformales.

Sobre la configuración del estrato conformado por violín y trombón caben mencionar algunas cuestiones mas: este plano textural se pensó inicialmente como una especie de “motor” rítmico - métrico en un nivel diferente al que ocupa el estrato principal de guitarra y bajo, pero en conjunto forman un engranaje rítmico y textural. En general, violín y trombón van alternando golpes a distancia variable pero nunca mayor a una redonda ni menor que una corchea. A este tempo, una redonda pasa relativamente rápido y una corchea se experimenta como un evento muy breve por lo que este marco de duraciones límite hace que la operatividad del material no se corte ni se produzca un agolpamiento de los eventos debido a la velocidad. Este estrato, comienza marcando una pulsación regular de negras (independientemente de la alternancia tímbrica) y luego incorpora síncopas y contratiempos en lugares específicos. Esto termina por desarticular la función inicial del estrato abriendo paso a un posterior desarrollo melódico breve. Otras características de su funcionamiento, tienen que ver con el hecho de que van marcando acentos distintos a los que marca el estrato de guitarra y bajo. Al mismo tiempo, como el trombón posee un material que por momentos asume un aspecto melódico, consume más tiempos que el violín y se corta brevemente la regularidad de la secuencia tímbrica. Por otro lado, se juega con los espacios temporales y registrales que ocupa cada elemento de este estrato y en relación con el resto de la textura. En este sentido, el ámbito registral de los instrumentos funciona como parámetro discursivo, por ejemplo, la ampliación progresiva o apertura del registro en un instrumento a lo largo de su devenir melódico cubre distintas zonas o espacios y conforme este proceso avanza, la textura puede mutar de aspecto en distinto grado ya que el resto de los elementos interactúan con estos cambios paramétricos.

Otro aspecto textural que cabe mencionar, tiene lugar en el c.475 donde se reduce considerablemente la textura por el lapso de un compás de 2/4 y se produce una articulación con el siguiente fragmento, que da continuación a las ideas previas a través de un elemento armónico simple ejecutado por trombón y clarinete (bicordio sib - fa) y tocado con rápidos trémolos. Este objeto sonoro se toma directamente del material de acordes que se presenta al comienzo de G pero de manera extremadamente reducida y cumpliendo otra función. Como se menciona antes, se

recurre muchas veces a este tipo de articulaciones por medio de elementos o gestos simples y de baja densidad textural que “airean” brevemente la textura. Otro ejemplo de cómo respira la textura se encuentra en el compás 483 aunque dicho efecto se logra con otros recursos. Es común este tipo de estrategias dentro de configuraciones polifónicas densas, debido a que surge la necesidad, al menos a nivel personal, de reducir por tiempo indeterminado el nivel de saturación o de exceso de información.

Ejemplo de síntesis y de “red”

Observando el motivo articulador del Saxo en el c.486, surge otro criterio analítico que tiene que ver con los conceptos de red, información, variación, síntesis y elaboración. El motivo en tresillo de corcheas que se encuentra en dicho compás toma cierta información del contexto sonoro inmediato (ver compás anterior) que en este caso consiste en una figuración rítmica que anticipa, entre otras cosas, a un elemento que será incorporado a la variación del c.486. A la vez, dicho elemento enuncia uno de los principios formales del subepisodio siguiente al articular la forma por medio de un diálogo sucesivo con el clarinete (también se puede tomar desde el c.485). En cuanto al saxo, es interesante observar que funde aspectos de dos figuras distintas, uno que se puede localizar en las alturas y el perfil melódico de las escalas en semicorcheas de la guitarra en el c.330, y otro que proviene de los tresillos que toca el piano en B y que posteriormente se utilizan en C y en el subepisodio “b” de la sección E. Se desprende de este análisis la idea acerca de multifuncionalidad y referencialidad que opera en el discurso, por ejemplo, un material que forma parte de un contexto determinado y conectado a los materiales que le rodean y por otro lado re-editando y fundiendo aspectos de materiales que se toman de otras secciones. Esta conjunción de caracteres resulta en un nuevo diseño que será explotado posteriormente de varias maneras y en muchos casos será sometido al mismo proceso, y es una forma, al menos conceptual, de generar una red por la que fluyen caracteres de distintos materiales generando constantes referencias y síntesis.

Análisis de los procesos formales y texturales del episodio siguiente

En el sub-episodio que sigue (c. 488, c.507) se utilizan algunos materiales expuestos y elaborados en la sección anterior aunque aquí se encuentran funcionando dentro de un nuevo marco operativo. Se halla una diferencia entre ambas partes que radica principalmente en el tipo de montaje textural lograda en cada una. Aquí los materiales están relacionados a partir de un diálogo sucesivo efectuado por distintos instrumentos o dúos (es decir, que este material adquiere una nueva dimensión dentro del proceso de variación al incorporar la secuenciación tímbrica) que presentan nuevas variaciones y elaboraciones cortas sobre el material conductor de la sección anterior (guitarra y bajo). Además, se integran al discurso parte de los objetos sonoros utilizados en las improvisaciones de secciones anteriores, produciendo un nivel de síntesis entre materialidades. Cabe aclarar que en algunos casos, los objetos sonoros se presentan en forma de gestos calculados que están precisamente escritos en la partitura y en otros casos se indica improvisación pautada (esto se analiza mejor en el apartado de la materialidad de improvisación).

Volviendo sobre la cuestión formal y de montaje, los objetos sonoros que se mencionan conforman un nuevo estrato textural formado por pequeños bloques o materiales independientes que cumplen tres funciones principales: (a) interferir en la sucesión dialógica de las semifrases (ver c. 492 - 495) funcionando como material de oposición, contraste y corte (por un período de tiempo calculado para que no se diluya el sentido de la frase completa) o superponiéndose de dos formas, generando uno o varios planos de improvisación (c) o de gestos calculados rítmicamente (b) que van ocupando paulatinamente un mayor espacio temporal y textural, debilitando en alguna medida al material melorrítmico conductor.

a)

b)

The image displays a musical score for a chamber ensemble, divided into two sections, a) and b). The instruments involved are Soprano, Violin (Vln), Saxophone (Sax), and Cymbal (Ctb).
 Section a) includes:
 - **Soprano:** Vocalizations 'shh-uhh' and 'i' with a *gliss* marking and a dynamic of *mf*. Measure numbers 496 and 500 are indicated.
 - **Violin (Vln):** Features *pizz* (pizzicato) and *arco* (arco) markings.
 - **Saxophone (Sax):** Includes a *tongue* marking and a dynamic of *mf*.
 - **Cymbal (Ctb):** Marked with 'golpes sobre la caja' and a dynamic of *f*.
 Section b) includes:
 - **Soprano:** A melodic line starting at measure 500 with a *gliss* marking.
 - **Violin (Vln):** Features *arco* and *s.p* (sul ponticello) markings, with a note marked '*hacia, scratch'.
 - **Saxophone (Sax):** Includes a *tongue* marking and a dynamic of *f*.
 - **Cymbal (Ctb):** Marked with *pizz*, *arco*, and *gliss* markings, with a note marked '*glis irregular detras del puente sobre l'.
 The score is written on multiple staves with various musical notations including dynamics, articulations, and performance instructions.

A continuación, se brinda una breve descripción sobre una operatoria formal para la cual se toma el ejemplo (c) en el c. 507. Aquí la textura quedó relativamente dominada por estos planos que improvisan y suenan en simultáneo con “remanentes” del material conductor cuyo carácter se torna incierto. Estos planos que improvisan producen una suerte de dilatación temporal debido a que no poseen el carácter melódico o de motor rítmico y se genera una especie de “suspensión” e incertidumbre en el discurso. Tomando estos “remanentes” (c.509 soprano - violín; c.513 saxo-piano; c.515 trombón - clarinete) se observa que continúan con la sucesión de variaciones sobre el material conductor original, aunque en este contexto no lo hacen de una manera estrictamente dialógica, sino que cada dúo es independiente y se conectan a partir de algún elemento en común por medio del cual articulan.

c)

The musical score for section c) consists of several staves. The first staff is marked with page numbers 512 and 516. The second staff includes the instruction "arco" and dynamics "ppp < mf". The third staff has the instruction "*ruido de llaves basandose en el patrón consignado". The fourth and fifth staves feature complex rhythmic patterns with dynamics "mf", "f", and "mp". The sixth staff includes the instruction "*ruido blanco alternando con scratch y altura definida escrita" and dynamics "mp", "f", "mf", and "p", along with the note "golpe caj". The seventh staff has the instruction "*raspado articulado siguiendo patrón rítmico". The eighth staff has the instruction "*raspado". The ninth staff is mostly empty. The tenth staff is labeled "Percusión" and includes the instruction "*trémolos variando velocidad (puede articular con silencios) en toms, aros y platos en menor cantidad" and dynamics "p" and "mf".

Por otro lado, las relaciones texturales y formales entre los planos conformados por “objetos sonoros”, improvisaciones, material conductor y otros elementos de relleno (que pueden ser importantes debido a su implicación textural posterior) cambian a lo largo de la sección episódica dentro de un determinado marco de posibilidades: como se dijo anteriormente, los “objetos” pueden aparecer entre medio de una semifrase y otra (c.494) en forma de pequeños bloques texturales o pueden sonar en simultaneidad con parte del material conductor y aportar un efecto tímbrico particular de corta duración; o también, pueden sostener por un tiempo mayor una suerte de fondo o acompañamiento discordante.

Los elementos de relleno que se mencionan mas arriba constituyen un tipo de eventos cuya función consiste en resaltar o contradecir algunos acentos del material conductor. Estos eventos pueden formar parte de algún gesto que se desenvuelve en otro plano o simplemente aparecer de la nada para cumplir tal función. Esta conducta se toma como un tipo de información que deviene en una operatoria utilizada profusamente en las sub-secciones siguientes presentando a los eventos en forma de acordes con carácter rítmico que atacan contradiciendo los acentos del material conductor.

Otro aspecto interesante en relación con estos eventos reside en el hecho de que tienen su origen en varios elementos precedentes localizables en secciones anteriores, por ejemplo en C durante el “solo” de piano se utilizan breves enlaces de acordes como material de oposición; al igual que durante el “solo” explosivo de batería que es acompañado por acordes disonantes ejecutados por guitarra, piano y bajo, tocados en dinámica fortísimo y cuya sonoridad de cluster se toma en cuenta para elaborar otros acordes de secciones posteriores; otro ejemplo se encuentra en la sección E luego del tercer tema donde la textura comienza a desgranarse - fragmentarse y conforme los motivos van perdiendo fuerza, el plano de los acordes termina por imponerse; también dentro de esta misma sección G, al final de este sub-episodio, una serie de acordes enlazados irrumpen en la textura de manera dramática, generando un nuevo arco de tensión que articula en una nueva sub-sección (c.521). Si bien, el uso y el tipo de acordes no es idéntica, sí se piensa al evento “acorde” como una sub-materialidad o P.E.C que asume a lo largo del discurso distintas funciones y configuraciones (algo similar ocurre con la sub-materialidad “coral”). En este caso, retomando lo anterior, la fusión de caracteres genera un nuevo material o una derivación que en este ejemplo se logra a través de la amplificación por medio de acordes tipo cluster otorgándoles un mayor peso a estos eventos aislados que contradicen o enfatizan los acentos del conductor.

En cuanto a la derivación de los materiales dentro de un mismo fragmento o sub-sección, se retoma el ejemplo anterior porque permite observar cómo se va gestando la operatividad de los acordes que se oponen a los acentos. Además, se observa un material que se desprende del último “remanente” del conductor y que va conectando la sucesión de acordes. Por otro lado, a lo largo de este fragmento se articulan tres de estas unidades (remanentes), siendo la última la más importante debido a su extensión temporal como también a su configuración rítmica y armónica singular (este cambio rítmico y armónico renueva a la vez que desestabiliza). Desde su último gesto, el cual posee un carácter abierto o expectante (c.520), se desprenden o surgen algunos materiales importantes: del último gesto breve “surge” el acorde, posteriormente en el saxo se retoma este material pero levemente deformado y asumiendo cierta función de conectar; de la nota larga expectante “surge” posteriormente el violín cumpliendo la misma función pero de una manera más marcada y por último, como plano continuo de fondo con espectro modulante, la soprano ocupa el lugar del contrabajo. La función de estos materiales consiste en sostener la tensión por un tiempo determinado para articular formalmente de manera explosiva e introducir un nuevo desarrollo episódico.

Subsección siguiente, guitarra y bajo vuelven a conducir

La subsección siguiente (c.534) implica un nuevo marco operativo que toma de las secciones anteriores varios aspectos relevantes generando nuevamente un grado de síntesis. Se retoma la idea de un material conductor pero se lo dota de una estructura mucho mas continua y unitaria. A partir de aquí se retoma una de idea formal que consiste en avanzar progresivamente, aunque con interrupciones, hacia un mayor grado de continuidad o estabilidad. En otras palabras, la idea compositiva que subyace es la de establecer algunos materiales que se piensan linealmente en función de este proceso y otros materiales, capas, planos, etc. que interfieren con el mismo.

Síncresis

El violín y el trombón anuncian su entrada como alzando momentáneamente la voz para llamar la atención. Esto de anunciarse es interesante en relación con una interpretación que se hace en el marco de este trabajo acerca del concepto de sincretismo y particularmente en cuanto a la multiplicidad que va implícita en él. En este trabajo se pensó la polifonía, el contrapunto libre, la variación y el montaje como formas de hacer convivir distintas maneras de “decir” una misma cosa. Dentro del trabajo, esto tiene varias aristas y puede resultar más subjetivo que concreto pero se intentan lograr entramados polifónicos y montajes dentro de los cuales se perciban planos que “cantan” lo suyo en simultáneo con otros.

Materialidad 2 “improvisación e indeterminación”

Esta materialidad aportó un nivel discursivo que en parte se encuentra mediando entre las materialidades de la pista y de la música escrita a la vez que posee sus propias reglas. En algunos casos se otorgó una libertad mayor a los intérpretes para elaborar los objetos sonoros, planteando grados de indeterminación sobre aspectos o parámetros de los mismos y en otros casos se recurrió a la escritura precisa de gestos en base al mismo tipo de objetos empleados en las improvisaciones.

El análisis de esta materialidad se abordó desde el comienzo de la obra con el fin de explicar cómo muta a lo largo de la misma y especialmente cómo establece conexiones entre las secciones debido a su presencia recurrente.

La improvisación en la sección “A” plantea a grandes rasgos dos formas de relacionar objetos sonoros y técnicas de ejecución diferentes en función de las subsecciones en las que participa.

Para las subsecciones denominadas “Fase 1” lo que se persiguió con la improvisación fue generar elaboraciones espectromorfológicas principalmente dominadas por la transición entre sonidos y técnicas de ejecución diferentes. Si bien, la improvisación está condicionada por la escucha circunstancial de cada instrumentista sobre el contexto sonoro en tiempo real (de hecho es la actitud que se espera), como parte de las consignas abiertas en la improvisación se estableció para “Fase 1” un modelo “temporo - conductual” que debe utilizarse siempre al momento de estructurar cada elaboración improvisativa.

En cambio para las subsecciones denominadas “Fase 2” se buscó que los diferentes sonidos previstos para cada instrumento se relacionen a través de elaboraciones cortas y articulen por yuxtaposición. Además de las diferencias en cuanto al modo de proceder, se estableció una diferencia parcial entre los objetos sonoros que actúan en cada una. Esta diferencia radica principalmente en ciertas características espectrales de los sonidos. En la subsección “Fase 1” se trabajó más sobre sonidos de espectro tónico y en cambio en la subsección “Fase 2” se dio mayor importancia a los de tipo percusivo o de espectro inarmónico y ruido.

Por otro lado, se brindó al intérprete un tipo de información rítmica y otro que regula a nivel “macro” la actividad improvisativa por medio de símbolos.

Con respecto a lo primero, debido al propósito de establecer algún tipo de nexo entre los patrones y estructuras rítmicas que prevalecen a lo largo de todo el trabajo (incluso en algunos planos de la pista) se brindaron algunas “cajas” rítmicas que contienen configuraciones fraseológicas que son producto de la combinación de motivos empleados constantemente a lo largo de toda la composición. En el instructivo general se le indicó al intérprete que estas “cajas” no

suponen secuencias rítmicas que deban ejecutarse tal cual se presentan por escrito, si no que deben utilizarse como fuentes de información que les sirva en las elaboraciones que realicen.

La información que regula el nivel de actividad improvisativa se indica con los signos aritméticos de suma y sustracción (+, -). Estos signos cumplen una función de tipo orientativa en relación a los parámetros “densidad cronométrica” y “duración estimativa” del proceso de transición entre un objeto y otro. Se hizo esta doble distinción porque se pueden generar confusiones que son necesarias de aclarar. Por ejemplo, es posible que un instrumentista escoja un sonido iterado con variaciones de velocidad dentro de un rango general rápido. En este caso un signo (-) o (- -) no anularía esta acción si no que supondría una transición mas lenta y gradual hacia otro objeto sonoro. En el caso contrario, un sonido tónico con oscilaciones variables producidas con la técnica vibrato puede partir de velocidades bajas y aumentar rápidamente al mismo tiempo que enriquece su espectro introduciendo algún componente inarmónico o ruido.

En general, estos signos dispuestos a lo largo de cada subsección, describen macro oscilaciones cuyas evoluciones pueden ser tanto graduales como escalonadas, pero en todos los casos se observa que el patrón marca un ascenso desde y hacia cualquier nivel y luego un descenso de igual manera. Esta macro trayectoria se pensó en función de algunas cuestiones específicas: por un lado, como parte de las conductas globales de la sección de improvisación, refuerza la idea de bloque o estrato textural autónomo. Para que esto se aprecie los instrumentistas implicados en la improvisación tendrán que esforzarse por hacer notar estas variaciones en el nivel de su actividad. También expresa una idea abstracta que se intentó materializar de diversas maneras. La idea de “ondulación flexible” está presente en muchas configuraciones gestuales o perfiles melódicos y en parámetros como la densidad textural (cantidad de planos y nivel dinámico). A su vez, tiene una función práctica en el sentido de que los mismos instrumentistas que improvisan tienen que ejecutar un coral precisamente escrito en notación tradicional. Por lo tanto se recurrió a minimizar la actividad hacia el final de cada sección de improvisación para que los instrumentistas puedan preparar la ejecución de su línea.

En cuanto a la estructura que se mencionó en el instructivo de improvisación, que en este análisis se denominó como “modelo témporo-conductual”, forma parte del conjunto de reglas en común a todos los instrumentistas que llevan la improvisación. Se buscó que el modelo sea audible, es decir que no opere solamente en abstracto o se diluya en el discurrir sonoro a punto de volverse imperceptible, y que constituya una conducta que defina a grandes rasgos la improvisación de cada subsección. Si bien la improvisación en ambas subsecciones daría como resultado texturas complejas y caóticas, se vuelve posible por medio de una estructura o modelo en común extraer de

dicho caos cierta información recurrente y común a todos los instrumentos. Cabe aclarar que si bien este modelo, frase o estructura, rige la conducta y el pensamiento improvisatorio en cada subsección, también se pautaron cuestiones generales en relación a la duración estimativa de cada momento de improvisación, es decir, cada cuanto tiempo estimativo recomenzar el proceso que supone esta estructura. Esto se pautó luego de algunos ensayos parciales donde se llevaron a cabo diversas pruebas siguiendo las pautas de los instructivos y se determinó que era necesario articular momentos de improvisación cada cierto tiempo. En el caso de la subsección “Fase 1”, cada cinco compases máximo (aproximado) y cada dos o tres compases máximo en “Fase 2”. Estas pautas temporales se establecieron con el fin de que la información estructural compartida se vuelva “audible”.

Respecto a la denominación “témpro-conductual” se llegó a la conclusión de que el modelo que se describe en el instructivo general no opera estrictamente como una “frase” en el sentido convencional ni tampoco supone una macro estructura que determine la forma de una sección entera. Originalmente, se buscó generar una estructura situada en un punto intermedio entre una frase o período convencional y una organización macro estructural. Como se menciona mas arriba, luego de varias pruebas se determinó que una longitud exacerbada del proceso llevado a cabo por la mayoría del ensamble tendía a diluir la estructura y volverla auditivamente prácticamente imperceptible, por lo tanto se recurrió a las pautas de duración que se mencionan. De alguna manera, surge a partir de aquí, la idea de pensar esta estructura como un modelo temporal preexistente, relativamente flexible, que determine ciertas macro operaciones conductuales, discernibles, recurrentes e identificables como rasgos de la improvisación. Esto va de la mano con dos ideas en particular, por un lado la de “red de información compartida” y por el otro “el principio

de indeterminación de Heisenberg implicado metafóricamente²³.

A los fines de clarificar lo ante dicho, se propone una caracterización aproximada de las técnicas y objetos sonoros agrupados según características relevantes como el *potencial “ondulatorio”* en objetos con altura definida tales como vibrato, glissando y trino; *de tipo iterativo* como frullato, trémolo o pulsaciones medianamente rápidas pero variables; *de tipo “protomelorrítmicos”*, ya que inducen la noción melódica a partir de un trabajo principalmente rítmico - interválico aunque no motivico; *con potencial armónico o de tipo acórdicos*, por ejemplo el uso de doble cuerdas o acordes libres secuenciados; *“moduladores de tono”* como transiciones de arco, cambios progresivos y continuos de la posición vocal, spazzolato en función de la modulación de tono, cambios dinámicos transitivos en función de la modulación de tono; *de tipo percusivo* obtenidos por el uso de las llaves y los orificios del clarinete y el saxo o el slap-tongue, golpes de caja en violín y contrabajo, etc; *de tipo ruido* como el sonido de aire, el scratch, hablar sobre la boquilla del trombón y la modulación sobre banda de ruido efectuada por soprano; *de tipo “impulsivos”* tales como el glissando de armónicos rápido o las ráfagas de notas indefinidas y frases rápidas.

Desde el punto de vista de la transformación espectral, algunos planos de la electrónica se diseñaron con un software que permite crear sonidos por medio de varios tipos de síntesis posibilitando crear timbres complejos capaces de cambiar a lo largo del tiempo, trazando recorridos espectrales que van desde sonidos tónicos simples (una o varias ondas sinusoidales) a sonidos muy complejos e inarmónicos o ruido (combinación de formas de onda distintas y síntesis FM) tanto de manera abrupta como progresiva. Algo similar se busca lograr en las improvisaciones, particularmente en aquellos recorridos que incluyan sonidos tónicos e incorporen progresivamente componentes de ruido y viceversa.

²³ A grandes rasgos la idea de “red de información compartida” por un lado alude a una organización estratificada que parte de niveles micro como lo son el conjunto de técnicas y objetos establecidos para cada instrumento que improvisa, seguido de un nivel intermedio que depende de ciertas pautas de los instructivos que se proponen guiar al intérprete en función del qué hacer con los materiales y por último, en un nivel superior se encuentra la información que afecta al conjunto en su totalidad como el “modelo témporo-conductual” que está vinculado estrechamente con el plan formal de la sección y otras indicaciones generales como los niveles de densidad (+, -). Por otro lado, esta misma idea trasciende la “localidad” tanto formal como de bloque textural ya que se buscó relacionar este material con el resto de la obra. El material rítmico por ejemplo está pensado conceptualmente como nexo entre esta sección y lo que seguirá posteriormente y cierta cantidad de objetos sonoros están relacionados desde su “carácter espectral” con planos de la pista de A y de otras secciones, como también, a posteriores elaboraciones improvisatorias o escritas en base a objetos similares.

En cuánto a la idea de indeterminación de Heisenberg, esta opera dentro de la “red de información compartida” ya que se buscó dotar al material de improvisación y a cierta cantidad de planos de la pista de un carácter indeterminado a través de la manipulación de ciertos parámetros “liberados” de trayectorias unívocas y predecibles.

Por ejemplo, el material de alturas y de ritmo, el tratamiento flexible de la intensidad, la libertad para elegir combinaciones de técnicas de ejecución y la longitud temporal variable conforman un conjunto de información delimitado que admite una gran cantidad de posibles resultados, aunque sujetos siempre a las decisiones de los intérpretes. En relación con lo anterior, a nivel macro se observan trayectorias predefinidas y recurrentes que guían formalmente el proceso de la improvisación, pero a nivel micro, las estrategias que se empleen para elaborar y conectar sucesivamente los materiales (particularmente en la sección Fase 2 y el “evento dinámico” de la sección estático) suponen una gran cantidad de posibles trayectorias.

Durante las subsecciones que integran la parte denominada como C, se encuentran improvisaciones alternadas entre conjuntos distintos de instrumentos dentro de un planteo improvisatorio en parte similar y en parte muy diferente al que ocurre en A. En esta sección hay momentos donde la improvisación se acerca más al planteo improvisatorio de A, tal como se observa en las subsecciones 1 - 2 (c.108 - c.174), pero en cambio en 3 - 4 (c.174 - c.219) la improvisación y la electrónica van perdiendo lugar en pos de una mayor “tematicidad” organizada en bloques episódicos que van anticipando la sección E.

En esta sección C se recurre a la “leyenda” para consignar las técnicas, materiales y conductas de las improvisaciones a diferencia que en la sección A (por ejemplo c.121: “*Scratches: espaciados pero a tempo, en general cortos o máximo de una blanca y con dinámicas moderadas*”). Al mismo tiempo, en las subsecciones 1 y 2 se encuentran los símbolos aritméticos +, - que se utilizaron en A, empleados con el mismo fin, con la diferencia de que afectan solo a los instrumentos que están improvisando en un momento determinado y siempre y cuando la “leyenda” no implique una indicación contraria en relación con el nivel de actividad que sugieren los signos. Por otro lado, también se encuentran flechas o corchetes sobre compases vacíos que indican el punto de comienzo y de final de cada elaboración. Observando la partitura general se puede encontrar este recurso gráfico a lo largo de toda la obra a partir de C. Por otro lado si se observa lo que sucede con la duración que expresan de manera gráfica estas flechas o corchetes, se aprecia que en general el tiempo se comprime para las improvisaciones conforme avanza la obra. Especialmente en los instrumentos melódicos, la sección de percusión en cambio, tiende a momentos más extensos de improvisación.

Siguiendo con los aspectos generales de la improvisación, entendida como materialidad, en estas subsecciones 1 - 2 se intentó ir equilibrando a lo largo del discurso la densidad entre las materialidades que coexisten. Se puede observar que como consecuencia de una mayor participación simultánea de instrumentos en un complejo poli - temático o episódico determinado, la materialidad “improvisación” pierde densidad, lo mismo ocurre a la inversa (estas relaciones no son absolutas). El manejo de las densidades se pondera en cada situación de manera particular a los fines de producir una suerte de “ondulación” leve e irregular de la densidad textural general de cada materialidad.

Respecto de los materiales que se emplean en la improvisación en toda la sección C, se priorizan aquellos de carácter inarmónico - ruido y percusivos, “delegando” el aspecto tónico del timbre a los materiales melódicos. Aunque se encuentran algunas excepciones a esto en las subsecciones 3 y 4 en las cuales la balanza cae del lado de la materialidad motivico - temática y la improvisación opera

de manera un tanto distinta. Por ejemplo, en la sub 3, se encuentra un “solo” de piano (ej. 18.1) que se opone a dos materiales distintos al mismo tiempo que incluye la improvisación en su devenir, de manera similar a como lo hace la percusión en la sección A. Esto es, alternar la ejecución de una línea estrictamente pautada - que admite varios fraseos - con breves momentos de improvisación sobre sus propios materiales precedentes pero en menor nivel en cuanto a densidad e intensidad (casi como un “eco”) justamente cuando suenan materiales acórdicos.

Fig. 18.1

mf *alturas random
a) gesto/rubato, tipo cadencia, sin exceder el compás
b) en los compases o tiempos de silencio, repetir elementos dispersos de la/s frase/s anterior/es en dinámica más baja y en partes del compás aleatorias
mf

Mas adelante, se encuentra dentro de la subsección 4 (c.212 - 215) una textura que anticipa un “solo” de batería generando una expectativa creciente a través de la conjunción de tres materiales distintos. Por un lado, un “solo improvisado” de batería en el que se emplea la técnica de redoble con velocidades y dinámicas cambiantes (de tipo oscilantes) sobre varios toms, y por el otro el trombón que intenta pegarse a la batería ejecutando trémolos y frullatos oscilantes sobre alturas tomadas de una escala de “blues” en sib derivada del set que emplea el Glock. También interviene un plano electrónico que va recargando los graves y aportando tensión.

A continuación, sobre el solo explosivo de la batería (c.216 - 219) se recurre a un material sugerido en el instructivo específico de la soprano que consiste en un rápido balbuceo o recitativo al estilo sprechstimme que es utilizado en varias ocasiones posteriores.

Caben mencionar dos aspectos que forman parte de las operatividades en “red” de las que se habló anteriormente. Por ejemplo, así como existe el caso del piano que integra en su devenir el aspecto improvisativo al igual que la percusión en la sección A o el trombón, que busca “pegarse” a la percusión y al glockenspiel al mismo tiempo, está el caso de la soprano que recibe en el primer coral de la sección A (c.23) la instrucción de jugar libremente con ciertas técnicas que modifican en mayor o menor medida el timbre a través de cambios de posición vocal y el uso de ciertas sílabas

para construir un fraseo libre en este sentido. Esta indicación opera sobre todos los materiales melo rítmicos escritos que se encuentran a lo largo de toda la obra para la voz (a menos que se de una indicación distinta o contraria). Las técnicas que se aplican sobre las estructuras de altura - duración escritas en la partitura, también se encuentran en el instructivo específico para soprano.

En la sección E, por ejemplo, se encuentran materiales y técnicas extendidas iguales o similares a las utilizadas en las secciones precedentes pero en vez de conformar planos de improvisación a la manera de A o C, poseen una mayor precisión en la escritura a los fines de garantizar un tipo de contexto sonoro en particular. Esto que se menciona se puede observar claramente en algunos episodios breves que funcionan a modo de “interludios” que cortan la direccionalidad temática dominante. A continuación se muestra un ejemplo.

En el ejemplo 18.2 se muestra parte de un episodio corto articulado en varios momentos en el cual se combinan objetos sonoros tónicos, de tipo percusivo y ruido (tanto en el ensamble como en la pista) con el fin de generar una textura compleja con cierto grado de caoticidad que de alguna manera remita a secciones anteriores.

Fig. 18.2

The musical score for Fig. 18.2 consists of several staves with various musical notations and performance instructions:

- Staff 1:** Features a melodic line with a slur and a fermata, marked *mf* and *pp*. Measure numbers 308 and 312 are indicated.
- Staff 2:** Includes performance instructions: "s.p.", "vib.", "c.s.p.", and "gliss.". The dynamic is *mf*.
- Staff 3:** Features a rhythmic pattern with slurs and a fermata, marked *mf*. The instruction "slap tongue" is present.
- Staff 4:** Shows a complex rhythmic pattern with slurs and a fermata, marked *mp*.
- Staff 5:** Includes performance instructions: "G", "gliss.", and "gliss.". The dynamic is *mf*.
- Staff 6:** Features a rhythmic pattern with slurs and a fermata, marked *mf*.
- Staff 7:** Includes performance instructions: "raspado sobre 6ta con púa", "raspado sobre 1era c.", "púa por donde pasan las cuerdas sobre el puente (sonido metálico)", and "Sweep.p.p.m, más espaciados".
- Staff 8:** Features a cluster of notes with a slur and a fermata, marked *mp*. The instruction "*cluster más agudo que pueda (raspado)" is present.
- Staff 9:** Includes performance instructions: "platos", "* alternar instr. y dejar sonar (raspado)", and "To Glock. orq. To Pere.". The dynamics are *f* and *pp*.

También, se encuentran consignas y leyendas en momentos particulares donde parecería que la función de la improvisación pasa por el mero relleno y evocación de momentos anteriores, esto se

puede ver en la transición final de E hacia F. Además, se incluyen hacia el final de esta sección E breves momentos de improvisación basados en consignas de algunos instructivos específicos. Por ejemplo en violín y saxo, donde tienen sugeridas frases rápidas sobre un set de alturas determinado (c.371 - 372).

En las secciones a partir de la letra G se observan diversos usos de los objetos sonoros y técnicas extendidas utilizadas anteriormente. En algunos casos se encuentran técnicas nuevas o variaciones de las mismas técnicas, con algunas complicaciones extra de ejecución o incluso instrumentos de una misma “familia” compartiendo alguna técnica siendo que anteriormente solo la utilizaba alguno de los miembros.

En estas secciones interviene también la idea de síntesis de materialidades y procedimientos similar a como se plantea en la sección C. Al estar ubicadas estas secciones hacia el final del trabajo (incluso podríamos agrupar en una sección mayor a G - H - I - J, a pesar de que tiene cada una su propio planteo formal) la síntesis que se menciona implica una cantidad de información considerablemente mayor debido a que han transcurrido hasta G más de dos tercios del trabajo. A través de esta síntesis se buscó reutilizar materialidades anteriores y conjugarlas en función de una discursividad donde se realza el carácter dramático.

Por otro lado a partir de G, la pista electrónica suena sin interrupción hasta el final. En su recorrido discursivo sufre modificaciones graduales y articulaciones por contraste, transición o yuxtaposición en general coordinadas con el cambio de sección. Principalmente trabaja con sonidos complejos producidos por medio de síntesis FM, de timbre inarmónico o ruido, glisados, rugosos, continuos, lisos en menor medida, etc. Básicamente en la pista se encuentran una cantidad de sonidos variados y derivados de otros que constituyen secciones anteriores.

En el caso de los instrumentos cuyas líneas no son motivico - temáticas se observan: una constante alternancia sucesiva o superposición de planos de duración variable; líneas escritas precisamente, es decir a la manera de gestos complejos calculados paramétricamente (ver ejemplo 18.3), y otros en cambio consisten en breves momentos improvisativos o de elaboración sobre un material dado que puede estar “reformulando” una idea escuchada con anterioridad. Se recurre para cada caso a un tipo de indicación por escrito diferente ya sea por medio de “leyendas” con la explicación de lo que se debe hacer, a veces en conjunción con símbolos musicales tomados de convenciones de escritura clásico - contemporáneo, o incluso con gestualidades y materiales rítmicos sugeridos pero escritos de manera tradicional.

Desde el punto de vista formal y discursivo estos materiales cumplen varias funciones en cada sección, por ejemplo, aquellos gestos complejos que se mencionan operan como planos sonoros

contrastantes que se integran a la textura y al sentido macro fraseológico de un fragmento determinado, que está siendo conducido principalmente por un material de tipo motivico - temático. Este contraste se acentúa cuando se produce en lo sucesivo, articulando partes de un episodio (ejemplo en los compases 494 - 495). Lo que se busca en este caso es generar una oposición dialógica entre materialidades diferentes que comparten una macro estructura episódica. Esta operatividad, se puede decir que realiza parte de la síntesis que se menciona anteriormente. Se encuentra a lo largo de la trama episódica un empleo similar de la improvisación pautada tal como ocurre en la sección C donde se pondera la densidad de planos a favor de un tipo u otro de materialidad. Este procedimiento y el que se describe anteriormente conviven en lo sucesivo y/o simultáneo dentro de las secciones finales.

Fig.18.3. Gesto complejo calculado, articulado en dos partes sucesivas y conformado por contrabajo - violín - soprano.

The musical score for Fig. 18.3 consists of six staves. The first three staves represent the double bass, violin, and soprano parts respectively. The first section (measures 1-4) shows a complex rhythmic structure with changing time signatures (6/8, 3/8, 2/4, 4/4, 7/8). The double bass part has a triplet of eighth notes marked '3' and 'nat.'. The violin part has markings: '*sracth, modular hacia el agudo', 'molto vib.', 'pizz', and 'ord. vib irregular'. The second section (measures 5-8) continues the rhythmic complexity. The soprano part has markings: 'sonido de "aire rugoso ascendente"', 'golpe', and 'sracth'. The double bass part has dynamics 'f' and 'mf' and the marking 'tono pre scratch'.

También se observan muchos casos en donde estos materiales, sea con un grado de indeterminación o directamente una improvisación, aportan de alguna manera un detalle textural cuyo objetivo es el de sostener la continuidad de esta materialidad a lo largo del discurso. Esta continuidad es sostenida mediante la elaboración de uno o varios objetos sonoros simultáneos e incluso, en algunos casos, se producen relevos sucesivos entre objetos sonoros diferentes o similares.

Por otra parte, el cambio casi inmediato de técnicas de ejecución que se requiere durante el

transcurso de algunos fragmentos supone una dificultad técnica considerable debido a factores como: la velocidad del tempo, la corta duración de cada fragmento sucesivo sin mediación de pausas largas para preparar con tiempo la técnica siguiente, la dificultad rítmica, que hacen que en la práctica, si bien estos materiales son posibles de ejecutar tal cual se piden, cada instrumentista tenga que buscar una estrategia singular que le permita abarcar dichos cambios sonoros y técnicos dentro de una macro gestualidad coherente y segura que da lugar a la re - interpretación.

En cuanto a la sección H, se halla nuevamente la materialidad “improvisación - indeterminación” operando de las formas ya descritas. La idea de producir distintas síntesis de manera sucesiva resulta especialmente evidente en esta sección ya que convergen todo tipo de materiales y texturas organizadas formalmente, de manera tal que se establece una referencia hacia las secciones anteriores. Poniendo el foco en lo que pasa en la materialidad que interesa en este apartado se observa una re-utilización y re-combinación de las técnicas y objetos descritos anteriormente.

En algunos casos se ve que estos planos operan como un estrato diferenciado en cuanto a sus características espectrales y conductuales, generando momentos mas o menos densos texturalmente. Esto se puede observar mejor en las partes de esta sección que se suceden desde el compás 645 hasta el 688.

Por otro lado, si bien se dijo que estos planos operan como un tipo de estrato textural, lo cierto es que los sonidos que lo conforman son en mayor o menor medida diferentes y no están coordinados de manera precisa más que en sus entradas y salidas. La idea es que en conjunto con los materiales escritos produzcan un contexto sonoro complejo o casi caótico y de carácter disperso en cuanto a su trayectoria formal. Se podría decir que se produce una suerte de “suspensión” de la direccionalidad, (al menos esto se intentó) que es similar al planteo de los episodios breves “suspensivos” de E.

Hacia la segunda parte macro formal de H, a partir del compás 654, se observa que la balanza comienza a caer del lado de un discurso dominado por el contraste o yuxtaposición episódica - motívica - temática, por lo tanto aquí hay materiales producto de improvisaciones e indeterminación paramétrica en menor medida que antes. Sin embargo, ambos recursos son integrados, ya sea como planos sonoros secundarios o como parte de una configuración motívica a los entramados texturales regidos por lo motívico - temático, por ejemplo: saxo en los compases 654 - 659 y luego glisandos de armónicos naturales con cambios de arco fraseados en el contrabajo, ambos se “insertan” y “ejectan” del objeto textural de los compases 654 - 655/659 - 663.

Materialidad 3 “pista electroacústica”

La pista electrónica opera como una materialidad principal en este trabajo ya que aporta un mundo sonoro distinto que se relaciona de varias formas con el resto del material musical. Durante la ideación en torno a esta parte se atravesaron diversas etapas de búsqueda hasta que se pudo concretar finalmente la funcionalidad de la misma dentro de la obra.

Se podría decir que a través de la pista se intenta expresar de una manera particular aquellos aspectos del marco teórico tomados principalmente del mundo de las ciencias naturales aunque interpretados de una manera flexible e implicados metafóricamente en la composición. En relación con esto, es necesario recalcar el hecho de que se tuvieron en cuenta durante todo el proceso compositivo algunas nociones relacionadas con el concepto de paisaje sonoro “imaginario” o subjetivo²⁴ particularmente en aquellas secciones donde la electrónica interviene durante un tiempo largo. Estas nociones tienen que ver con la intención de darle un carácter “envolvente” o “ambiental” a las texturas de la pista, pero no determinan su evolución temporal²⁵.

En general la función de la pista radica en generar atmósferas más o menos densas, complejas e independientes constituidas por elementos dinámicos, como también, planos, figuras y gestos complementarios a las texturas generadas con los instrumentos. En las secciones A y C se puede apreciar esta idea desde la experiencia auditiva debido a la cantidad, diseño y disposición de los planos sonoros, los cuales tienen una presencia por momentos igual o incluso mayor que el ensamble (en algunas partes del final también se da esta relación aunque en esta sección se intentó reforzar la idea de síntesis a través de una mezcla mas “fundida” con el ensamble).

Por otro lado, en cuanto a la instancia de búsqueda estética para la realización de dicha pista se escucharon obras electroacústicas mixtas²⁶ de diversas épocas e incluso bandas de Noise o Avant Garde además de las ya mencionadas en apartados anteriores, que incluyen sonidos o procedimientos electrónicos²⁷. A pesar de esto, no se orientó la búsqueda estética en el sentido exclusivo de la música electroacústica mixta, aunque por momentos se acerca debido a la

²⁴ En alusión a las tres grandes categorías que distingue Murray Schaefer en su definición de paisaje sonoro, es decir entornos rurales, urbanos o abstractos producto de composiciones o montajes en estudio.

²⁵ Esta aclaración es válida ya que en muchos casos la electrónica se concibió en base a la noción de paisaje sonoro en el sentido de ambientes estáticos y climas, sin embargo para todos los casos se siguieron trayectorias temporales y articulaciones formales, gestuales y dinámicas.

²⁶ Hasta cierto punto, se puede decir que la obra “Professor bad trip lesson 1” de Fasuto Romitelli inspiró ciertos usos de la electrónica, sobre todo en aquellos momentos donde la pista es claramente audible y se puede apreciar la mezcla sutil con los instrumentos del ensamble.

²⁷ Por ejemplo a partir del minuto 2:00 del track “Duck Duck Goose” incluido en el disco “leather” de Frank Zappa” o el track “Alphabeta” incluido en el disco Future 2 de Herbie Hancock.

ponderación de la cantidad de fuentes sonoras a favor de la pista o cuando están medianamente equiparados los mundos “instrumental” y “electrónico”.

Como se dijo anteriormente, se llevaron a cabo muchas etapas de experimentación con las herramientas del software para lograr determinado tipo de sonidos con los que se buscó de alguna manera representar parte del imaginario relacionado con procesos físico cuánticos, al concepto del caos organizado, a ciertas ideas sobre los robots sugeridas por Asimov, ciertas nociones sobre la información, etc. Esto ha conducido a intentar definir sonoridades particulares y características de la electrónica generando un “ente paralelo” al resto de la composición. Es por esto que se la entiende como otra materialidad compositiva y no como un mero recurso “detallístico” textural o de relleno, aunque puede que funcione como tal en algunas intervenciones. De hecho, se buscó emparentar o coordinar las materialidades principalmente desde el parámetro de las alturas y ciertos procedimientos gestuales que toman información relevante de las construcciones melorrítmicas (por ejemplo, en la pista se utiliza permanentemente la variación en distintos niveles y parámetros) y de modo contrario se intentó separar ambos mundos desde el aspecto tímbrico - espectral resultante. Hasta cierto punto, cuando la pista cobra relevancia funciona como “envolviendo” al resto de material sonoro, que metafóricamente hablando se puede decir que en algunas partes se intentan representar ideas tales como “nebulosa” o “polvo galáctico”, o una singular manera de imaginar a la “materia oscura” y las “perturbaciones gravitacionales que sufre el tejido del espacio - tiempo”, entre otras imágenes mentales. Sin embargo, cabe nuevamente la aclaración de que todas estas ideas solo han inspirado la búsqueda de materiales sonoros y tipos de relaciones entre ellos y no se ha aplicado de manera científica ninguno de estos conceptos a la composición. Por lo tanto, el material sonoro - musical que se ha ido logrando en el transcurso del proceso ha planteado distintos desafíos formales y procesuales propios que se intentaron superar de la mano de estas ideas para inspirar y buscar diversas soluciones compositivas, particularmente sobre aquellas partes del trabajo donde existe una equiparación entre las materialidades en términos de densidad relativa y extensión temporal (particularmente en las secciones, A - C - G - H - I - J).

Análisis de materiales y configuración técnica de la sección “A”

En un sentido general cierto aspecto de la forma de la sección A está basada en nociones extraídas de la teoría de la inflación cósmica, particularmente en una descripción científica del momento inmediatamente posterior al Big Bang donde se supone que al instante de producirse la explosión o excitación de un campo de energía y densidad altísimamente concentrado, este empieza a expandirse de manera increíblemente veloz y de forma exponencial en todas las direcciones del espacio. Las fluctuaciones cuánticas del campo se transmitieron a la energía, los átomos, las moléculas y posteriormente a la materia, las ondas que se produjeron en ese primer instante dieron “forma” al universo e hicieron posible el surgimiento de toda la materia visible que hoy conocemos.

En cuanto a la configuración de los planos, prácticamente en todos los casos el tipo de síntesis utilizada es la FM (a diferencia de los samplers utilizados con la herramienta sampler) y modificando sus parámetros y algoritmos (conexión entre osciladores) se consigue la base tímbrica para un plano sonoro de la textura. La idea consistió en generar gestos y objetos musicales complejos, con bastante movilidad tanto en lo referente a lo “espacial” como también en su dinamismo interno (espectral - rítmico - dinámico) y con grados de imprevisibilidad, densidad y “caoticidad”.

Las metáforas que se mencionan se intentaron plasmar musicalmente a través de un diseño sonoro particular para cada plano que constituye la pista electrónica. Cada uno recibe a su vez un nombre específico en relación con las ideas abstractas y nociones que se tuvieron en cuenta a la hora de ir moldeando cada material. Los primeros segundos de esta sección, por ejemplo, están cargados de una “alta energía acústica” la cuál es transferida a la materia sonora que sigue inmediatamente después. Los planos armónicos (acordes sobre todo) hacen las veces de “explosiones”, y los planos de espectro ruido hacen de “partículas en constante colisión - transformación - fusión” o de “circuitos eléctricos y robóticos” (hay planos que están contruidos de manera intermedia entre estos dos).

A continuación se lleva a cabo una descripción técnica y sonora de uno de los planos sonoros que posee una mayor cantidad de procesos y sobre todo de actividad, el cual se ha denominado “Convulsión electromagnética 1”.

Este material recibe su nombre en alusión a sus procesos espectromorfológicos de carácter dinámico que suceden dentro de una tasa de cambio y densidad cronométrica elevadas. En otras palabras, se intentó diseñar un objeto sonoro complejo, compuesto de varios componentes distintos e interdependientes que sometido a cambios bruscos o progresivos en sus parámetros produzca

sensaciones de caoticidad, imprevisibilidad, espasmos sonoros y gestuales, pero dentro de cierta identidad tímbrica mas o menos constante. Esto se logra a través de la coordinación de modificaciones progresivas o drásticas que sufren parámetros distintos a lo largo del tiempo, para lo que se recurrió a la escritura de automatizaciones²⁸ sobre la grilla de tiempo ya que permite tener un control de los procesos, tanto de sus convergencias y divergencias. También se apeló a ciertas herramientas que permiten randomizar algunos parámetros.

La espectromorfología de este material se define en base a varios parámetros principales que operan simultáneamente sobre los componentes tímbricos que lo constituyen. Por ejemplo, la duración de los eventos (determinada por la longitud de nota midi) afecta de manera directa a la evolución espectral de los sonidos ya que algunos aspectos básicos de su configuración tales como el diseño de las envolventes ADSR²⁹ de cada oscilador, la envolvente de tono³⁰, y el LFO dependen de la misma para concretar las distintas fases de su evolución temporal.

En relación con lo anterior, la duración variable de los eventos (dentro de un amplio rango que va desde las 119 milésimas de segundo hasta los 20 segundos aproximadamente), determina momentos texturales caracterizados por “cúmulos” de eventos sonoros cortos y próximos que progresan desde y hacia gestos espectromorfológicos o sonidos complejos de mayor duración.

Con respecto a su complejidad básica, este material contiene cuatro elementos asociados producidos por medio de cuatro osciladores de frecuencia interdependientes que responden de manera simultánea al mismo evento midi o conjunto de ellos³¹. Cada oscilador que se menciona aporta un elemento o componente con una cualidad tímbrica particular determinada por su forma de onda y el diseño de su envolvente ADSR. Las formas de onda que se combinan son: sinusoidal (con

²⁸ Por medio de este procedimiento digital se pueden configurar de forma manual parámetros que forman parte de alguna herramienta, efecto, canal midi o de audio (entre otras cosas) para que realicen cambios dentro de un segmento temporal determinado. Estos procesos son ejecutados por el software de manera automática pudiendo realizar cambios graduales (por ejemplo aumentar poco a poco la profundidad del delay en el lapso de 1 segundo exacto) o incluso de manera abrupta (en este caso se ha utilizado bastante esta forma para marcar algún cambio tímbrico drástico en un mismo plano sonoro, por ejemplo a través del salto de volumen desde - inf db a 0 db en un oscilador, lo que podría traducirse como on/off produciendo un efecto de yuxtaposición tímbrica dentro del mismo plano). Me refiero a “escritura” ya que estos procesos se configuran trazando líneas (rectas, comas o combinadas) que unen puntos dispuestos sobre la grilla temporal marcando así las distintas fases del proceso. Cuando se da play a la pista se puede observar cómo cambian los valores de un control paramétrico determinado en función de la automatización que se escribió. Este recurso fue crucial para la composición de todas las pistas ya que siempre se realizó en primera instancia una síntesis básica y luego se pasó a los procesos que van transformando al sonido inicial, los cuales consisten en montones de automatizaciones coordinadas.

²⁹ Ataque, decaimiento, sostenimiento y relajación, estos nombres hacen referencia a las distintas fases de la evolución temporal de la amplitud de un sonido.

³⁰ A través de una representación gráfica similar a la de una envolvente de amplitud se pueden preestablecer alteraciones del tono a lo largo del tiempo, por ejemplo para crear glissandos al comienzo y/o final de un evento.

³¹ En este caso por evento nos referimos a la nota midi del teclado virtual.

diferente coarse³², afinación y auto feedback), dientes de sierra y ruido blanco.

Por otra parte, ya que el software que se utiliza (Operator) permite manejar los volúmenes de cada oscilador se intentó una mezcla que puede variar a lo largo tiempo o permanecer igual y a través de la cual se resaltan diferentes cualidades tímbricas del objeto resultante tales como los componentes tónicos con altura definida, el componente de ruido blanco o componentes inarmónicos.

De la combinación de estas formas de onda, editadas en los parámetros que se mencionaron anteriormente, surge un objeto sonoro complejo donde se resalta el espectro inarmónico. A sí mismo otros parámetros actúan modificando el espectro resultante general y determinando algunas de las características asociadas con la “gestualidad” de este plano sonoro, como el LFO, el filtro (manejados desde Operator), la panorámica o espacialidad, el registro, la dinámica (estos tres parámetros están randomizados casi todo el tiempo), la duración de cada evento (longitud de nota midi) y la envolvente de tono (que en este caso produce un glissando inicial descendente de casi una octava cuya velocidad y amplitud interválica varían en función de la longitud de la nota midi).

Para comprender cómo actúan estos parámetros en la determinación de la gestualidad del objeto resultante se describe a continuación la configuración de cada uno³³.

Por un lado el parámetro de la “espacialidad” está condicionado por dos algoritmos³⁴ que lo afectan directamente. Uno de estos algoritmos determina aleatoriamente en qué lugar del espacio sonará un evento cualquiera, y el otro (con una influencia menor) produce un efecto similar al chorus adicionando un sonido duplicado y levemente desafinado, situando ambos componentes en los extremos opuestos de la panorámica (dicho efecto se aprecia mejor cuando “toca” aleatoriamente una ubicación espacial central o cercana al centro de la panorámica). Por medio de esta configuración técnica se logran recorridos espaciales impredecibles.

Por otro lado se regula la presencia de cada componente desde el volumen individual de cada oscilador, de esta manera se van resaltando o atenuando distintas frecuencias otorgando un mayor o menor nivel de inarmonicidad o ruido al objeto resultante. A su vez, esto varía en conjunto con el

³² Coarse es el parámetro que define la frecuencia o tono de un oscilador.

³³ Con la intención de darle cierta “vida orgánica” a este material o mejor dicho “humanización” a un sonido robótico, se utilizaron algunas herramientas que no se mencionaron en los párrafos anteriores. Tal es el caso de Add some Random, que modifica aleatoriamente dentro de un rango determinado casi todas las velocidades de nota midi, lo que produce variaciones en el volumen de cada evento y tal como se menciona anteriormente el valor de la velocidad de nota midi afecta también algunos aspectos del timbre, por lo tanto se producen variaciones aleatorias simultáneas que cubren varios aspectos dentro de parámetros distintos (en todos los casos hay un grado de influencia también variable del efecto, por lo que las variaciones paramétricas alternan entre lo random y lo determinado en mayor o menor medida).

³⁴ Estos algoritmos se presentan como herramientas dentro del software Operator.

algoritmo random de transposición, se alternan frecuentemente e incluso simultáneamente elementos situados en registros extremos.

Se puede hablar también de un color cambiante del tono general que se manipula desde el control “Tone” el cual permite resaltar altas frecuencias modificando el “brillo” del sonido. Este aspecto se utiliza de manera similar a como se emplea el filtro en otros planos sonoros (produciendo barridos) y determina un aspecto de la gestualidad del objeto. En general se emplea durante eventos más largos con el fin de evitar cierto estatismo momentáneo que pueda generarse, aunque se ha utilizado de manera drástica en momentos localizados para producir un contraste por medio de una rápida alternancia entre valores máximos y mínimos del tono que da por resultado un efecto rítmico.

Como se mencionó anteriormente, el LFO determina un aspecto fundamental de los cambios espectromorfológicos del objeto. Dependiendo de la interacción entre los niveles cambiantes de cada parámetro que lo constituye, a saber, la “frecuencia” y la “influencia” en conjunción con la forma de onda, el LFO permite producir variaciones tímbricas y rítmicas (a valores menores se perciben pulsaciones regulares y a valores altos el sonido sufre una iteración rapidísima que modifica el espectro, por medio de la automatización se producen transiciones drásticas o graduales rápidas entre valores bajos y altos³⁵) en transiciones que describen trayectorias espectromorfológicas.

Resulta interesante mencionar un aspecto compositivo que tiene que ver con la configuración rítmica del material ya que este parámetro no está sometido a randomización si no que está escrito de manera precisa y se basa en un material rítmico utilizado en otros planos de la pista que toman a su vez de los ritmos de la música escrita y de la improvisación pautada. A continuación se expone una transcripción a pentagrama del ritmo total de un fragmento a modo de ejemplo (ejemplo 19, audio 4).

Correspondencia aproximada entre el audio y la transcripción rítmica: los primeros tres compases se corresponden a los primeros 0:14 segundos, la agrupación se debe a que durante este lapso de tiempo se lleva a cabo una transición desde un momento con menor densidad cronométrica y rítmicamente mas espaciado (se observa una alternancia entre sonidos largos de duración variable y síncopas en base a células distintas, organizada de manera tal que los ritmos sean audibles pero impredecibles a la vez que la percepción del pulso se torna difícil) hacia uno que denominaremos “cúmulos” (c.4, 5, 6 y 7, desde los 0:14 a 0:33) con una densidad cronométrica alta debida a una

³⁵ El LFO puede funcionar como es común en la síntesis FM, que es la que se utiliza en este trabajo mayoritariamente, pero también puede cambiar el rango de frecuencias y operar como un oscilador más aportando nuevos armónicos. En este caso cambia de función y de rango frecuentemente.

rápida sucesión de eventos muy cortos generando cierto efecto de granulación. A partir de aquí se lleva a cabo una transición en sentido inverso (c.8, 9, 10 y 11, desde los 0:33 a 0:57). Es interesante observar cómo el tiempo de cada sección aumenta de manera igual (un compás o casi cinco segundos) conforme avanza el fragmento.

Por otro lado, se produce una ambigüedad en cuanto a los niveles de información que se perciben comparando cada “momento” ya que en “cúmulos” al ser los eventos tan cortos no tienen tiempo suficiente para evolucionar tímbricamente. En realidad, se genera una rápida sucesión de ataques o “pequeñas partículas de ruido” que pueden alternarse o superponerse con algún sonido apenas más largo (por ejemplo a un sonido cuyo timbre tónico distorsionado alcanza a percibirse). En cambio en los momentos primero y último resulta evidente que los eventos largos, medios y medio-cortos pueden evolucionar utilizando glisandos, cambios en su ritmo interno debido a variaciones en la frecuencia del LFO, cambios de altura y de registro, mayor o menor separación de los componentes, etc.

Ejemplo 19.

The image displays a musical score for Example 19, consisting of 11 staves. The tempo is marked as $\text{♩} = 63$. The score is written in a single system with multiple staves. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several triplet markings (indicated by a '3' over a bracket) and some notes with slurs. The notation includes stems, beams, and various articulation marks. The staves are numbered 1 through 11. The overall structure shows a progression of rhythmic complexity and density across the 11 measures.

Aspectos técnicos y compositivos presentes en todas las pistas

- Operaciones generales para lograr procesos gestuales característicos: muchos gestos de duración variable, es decir “macro o micro” se expanden y comprimen temporalmente por medio de la sincronización de automatizaciones sobre los parámetros de filtro, frecuencia y transposición.
- Como parte del diseño de los gestos que se mencionan, en algunos casos, opera cierta lógica de causalidad entre las alteraciones que sufren a lo largo del tiempo sus componentes o parámetros. Esta lógica se observa en aquellas unidades gestuales que están compuestas por una sucesión de eventos distintos.
- Convergencias calculadas a nivel general sin determinar de manera exacta el contenido sonoro de los materiales que convergen. Esto se aplica principalmente en los sonidos que poseen uno o más parámetros randomizados, al mismo tiempo que la evolución o desenvolvimiento de otros parámetros depende de automatizaciones. De esta manera se intentó dotar al material de cierto marco operativo manipulado por el compositor aunque librado a ciertos niveles de azar.
- Se intentó generar un tipo de interacciones que simulen de alguna manera reacciones “accidentales” entre eventos sucesivos y simultáneos, como se pueden observar comúnmente en la naturaleza que nos rodea, aunque tales artificiosas relaciones pongan de manifiesto la intencionalidad humana que subyace en el discurso sonoro. Es decir, de alguna forma se intentó, emular ciertos fenómenos naturales partiendo de una subjetivación personal de los mismos y no de una forma directa o científica.
- Opera también una interpretación metafórica sobre el concepto físico de “inercia” que se intentó plasmar a través de determinados gestos. Por ejemplo, si la automatización del filtro produce un recorte de frecuencias de agudo a grave de manera gradual (es decir a modo de “barrido”) pero alternando momentos de precipitación (cierre o apertura rápidos), linealidad (el filtro se abre o cierra de manera marcadamente gradual) y estabilidad relativa (cuando el filtro queda “oscilando” dentro de una banda bien acotada) se busca sincronizar la automatización de otro parámetro con los valores cambiantes del filtro. Algunos parámetros comúnmente relacionados con el parámetro filtro pueden ser: el volumen de un oscilador, la frecuencia generando glisandos, la transposición general o la cantidad de influencia del LFO en conjunto con la frecuencia del mismo haciendo que el efecto de aceleración - desaceleración y transformación del espectro (en caso de frecuencias altas) producida por esta última se pueda experimentar.

- La macro forma de cada sección de la pista está determinada tanto por factores externos a la misma, provenientes de materialidades concomitantes y de metáforas implicadas en su realización sonora, como también por lógicas discursivas internas que surgen a partir de un estudio sobre las características constitutivas de los materiales que las conforman. Esto es importante resaltar debido a que durante el proceso compositivo la música fue adquiriendo su forma discursiva a partir de enfoques simultáneos, unos más conceptuales y otros estrechamente vinculados a las potencialidades de cada material y de las interacciones y problemas compositivos que fueron surgiendo.

- Tratamiento de los componentes a modo de micro texturas: aparición de nuevos componentes derivados que funcionan como relevo de algún otro que desaparece (esto tiene que ver con la constancia mas o menos igual de densidad del objeto). Algunos componentes aparentan tener como causa de su aparición algún movimiento determinado apreciable en un componente precedente que puede o no continuar conforme van apareciendo otros elementos “nuevos” (en general, por “nuevo” me refiero a la renovación del discurso por medio de variaciones paramétricas y/o espectrales apreciables aunque siempre dentro de lo “mismo”).

- Espacialidad “local” y espacialidad “global”. A través de estos dos tipos de espacialidades se pretende explicar un criterio compositivo particular en torno a algunos aspectos de las texturas. La espacialidad “local” refiere a los movimientos o desplazamientos de las fuentes sonoras a través del campo estéreo. Por medio de estos movimientos espaciales se busca producir en los oyentes diferentes sensaciones asociadas con la amplitud y velocidad de los desplazamientos. En cambio, espacialidad “global” refiere mas bien a un tipo de manejo de la densidad acústica (presente también en las texturas instrumentales) por medio del cual se trazan algunas trayectorias formales (principales o secundarias) donde se distinguen momentos “nodales” más “lentos” o menos “lentos” en cuanto a la cantidad de planos sonoros simultáneos.

Se pueden agrupar tipos de sonidos, procesos, reacciones e interacciones, por ejemplo, se pueden oír planos sonoros de carácter y configuración armónica (“reactivo armónico”), que suenan en momentos temporales determinados con relación a los planos armónicos del ensamble. Estos planos pueden sonar relativamente desfasados ya que se busca el efecto de acción - reacción entre ellos. Desde un punto de vista “metafórico”, con este efecto se intentó representar aspectos de la teoría del entrelazamiento cuántico, la cual propone que dos partículas que en el pasado interactuaron (en este caso por medio de las alturas), en el presente, estando situadas en lugares distantes, pueden comportarse como un solo sistema.

El material rítmico y gestual ha sido tomado del resto de la obra y reutilizado en esta sección. El procedimiento técnico compositivo utilizado sugiere reducir la textura de un fragmento de la música instrumental despojándola de todos los parámetros a excepción del ritmo, luego a este ritmo resultante se lo escribe en un archivo de Sibelius y se realizan ciertos ajustes para adaptarlo a la sección o fragmento. Posteriormente se exporta el ritmo en formato midi para trabajarlo en Ableton. En este último programa se edita el material rítmico de varias maneras, volviéndolo a fragmentar, modificando algunas relaciones rítmicas, variando y extendiendo los fragmentos a partir del adosamiento de células o breves secuencias tomadas del original aunque levemente modificadas, etc. El ejemplo siguiente ilustra una de las fases del procedimiento que se describe en la que se obtiene un material base por medio de una reducción rítmica tomando los ataques sucesivos por unidad de tiempo que efectúan planos simultáneos de una sección de la música escrita (B en este caso); las prolongaciones por medio de ligadura representan la duración real de un evento particular o la conjunción de varios eventos y los silencios solo son tomados aquellos en los que ocurre un cese total de la actividad en todo el orgánico.

Esta secuencia rítmica puede escucharse claramente en el plano de la pista electrónica denominado “micro charcos rítmicos” (en el minuto 4:12 se escucha mejor, aunque a esta altura ya presenta algunas variaciones; en general este material suena atrás en la mezcla y va asociado al material “cadena de partículas” que en los momentos en que aparece “micro charcos” asume un carácter más rítmico y se sincronizan). Por otro lado la idea de este material es que se “pegue” con la percusión. Abajo se ofrece un ejemplo de la resultante rítmica en base a un fragmento de B:

Fig. 20

Otro procedimiento similar está implicado en los planos “reactivo armónico” y “canto de cuerdas” salvo que en este caso se tomaron las alturas o formaciones acordales (con cambio de disposición). En el caso del primero se tomó directamente un fragmento melódico presente en la sección C - sub 1 escrito para soprano y posteriormente se realizaron permutaciones melódicas y rítmicas a los fines de una coordinación con el resto de los planos.

Conclusión

Por estas fechas (hasta hoy inclusive) me encuentro participando de tres proyectos muy diferentes. Estos son un proyecto de música experimental cuya agrupación se denomina Proyecto Red Ensemble, un proyecto de banda de heavy metal progresivo (con producción de temas propios), y otro de Jazz en el que se interpretan *standards*, todos simultáneos al proceso de este trabajo final. Menciono estos proyectos porque para mí significaron o habilitaron una apertura musical importante tanto de prácticas como de intereses. Desde estas búsquedas y estilos musicales intenté “cruzar” experiencias entre uno y otro libremente, tanto a nivel compositivo como interpretativo. Mi rol como intérprete (guitarra eléctrica) en estos tres proyectos aparentemente tan distintos me permitió de alguna manera explorar sobre el instrumento distintas técnicas de ejecución o de “toque” y sonidos o efectos que empecé a combinar a través de experimentos varios logrando algunos resultados que luego se aplicaron a este trabajo.

Otra influencia determinante en la búsqueda de ideas compositivas para este entonces la encontré en las experiencias de improvisación pautada que realizamos con el Proyecto Red Ensemble. Para citar algunos antecedentes: improvisación dirigida sobre pautas de material establecidas por Braxton, Cardew, Gandini, Cécere, Behm, Toro, etc. Posteriormente, durante el proceso propiamente dicho de composición y de búsqueda teórica, mi asesor me recomendó obras de música contemporánea y agrupaciones mixtas que de alguna manera entrelazan el mundo del rock con el de la música contemporánea (mencionados en la introducción). A partir de aquí surgen varias búsquedas más gracias a las cuales encontré material de compositores actuales, muy variado pero que me permitió centrarme en algunos aspectos que resultaron interesantes y útiles para este trabajo, por ejemplo, en lo que respecta a un aspecto compositivo que tiene que ver con la percepción del tiempo en discursos que poseen cierta saturación por cantidad de elementos simultáneos y disímiles o por una alta tasa de cambio, lo que deviene en un tipo de percepción caótica (por ejemplo la obra “Sugar, maths and whips” de Alexander Schubert). Las experiencias y los grupos que se mencionan, aportaron al trabajo una referencia constante en cuanto a los modos de proceder para lograr ciertas mixturas y síncreisis. En el caso de este trabajo, creo que se cumplió el objetivo de fusionar elementos provenientes de diversas influencias y ha servido para indagar en técnicas y procedimientos que seguiré utilizando en proyectos futuros. De igual manera considero que las ideas que se vertieron en el presente escrito pueden significar un aporte a colegas compositores y artistas que estén interesados en la temática de la fusión.

Anexo

Justificación de la propuesta

La situación de aislamiento social, preventivo y obligatorio generado por la pandemia del coronavirus (desde marzo de 2020) supuso posponer indefinidamente la concreción de la defensa final, que estaba prevista para el mes de abril y consistía en una audición pública en formato de concierto tradicional. Dicha circunstancia generó tal incertidumbre de plazos, entre otras cosas, que fue necesario reevaluar la propuesta original.

La modalidad de “concierto” que se describe en los objetivos del presente requería de la participación de 11 músicos, director, operador de la pista electrónica, técnico en sonido y de iluminación, entre otros roles contemplados además del público. Como resulta claro, se trata de un montaje complejo que implica un número elevado de personas trabajando simultáneamente y esto atenta contra todas las medidas preventivas dispuestas por el Estado. Sin embargo, dado que hasta el mes de marzo se llevaron a cabo ensayos presenciales y encuentros con los músicos y el director, es que se decidió capitalizar todo el trabajo realizado y reformular la propuesta original adecuándola a este inesperado contexto.

Adaptación de la propuesta

Se consideró que la propuesta consistente en adaptar el “concierto” a un formato audiovisual se encontraba en sintonía con las alternativas que los artistas estaban impulsando como manera de continuar con la producción y difusión de su trabajo por medio de plataformas virtuales, en un contexto de aislamiento social y de incertidumbre generalizada. Es así que se arribó a la idea de producir el material sonoro apelando a diversas instancias de producción en estudio profesional y *homestudio* simultáneamente (si bien se intentó dividir el proceso en las etapas de preproducción, producción y postproducción, los tiempos apremiantes y las dificultades acarreadas por el contexto hicieron que las mismas se solapen unas con otras), y en paralelo trabajar en el concepto de un videoarte que potencie la expresividad de la obra. Para llevar a cabo el proceso fue necesario

convocar a personas idóneas en cada disciplina (técnico de sonido, artista visual y co-productor/ co-asesor artístico) que aportasen sus ideas y conocimiento específico. Además, casi naturalmente ciertos roles previamente asumidos se fueron reformulando en el camino.

Con cada uno se realizó una serie de videoconferencias con el fin de consensuar criterios estéticos y de realización, planificando el trabajo en base a un cronograma estimativo que contemplara todas las situaciones de adecuación y producción.

A continuación se ofrece una descripción resumida de los pasos relevantes de todas las etapas del proceso:

1) Se realizaron encuentros de forma virtual con el fin de mantener al grupo conectado al proceso y con la intención de seguir profundizando en diversos aspectos de la interpretación y las improvisaciones. Para mayor efectividad de los plazos previstos, la modalidad virtual estuvo dividida en dos canales comunicativos, uno grupal y otro individual. Para el canal grupal, se utilizó un grupo de WhatsApp y una página web (propiciada por el co-productor, <https://www.pablobehm.com.ar/p/imagenes-cosmicas-grabacion.html>) a través de los cuales se comunicaron criterios generales, se brindaron contenidos extraídos del propio trabajo teórico, se compartió material literario y audiovisual referido a la temática del trabajo, se ofrecieron videos tutoriales para explicar el uso de distintas aplicaciones y software de edición/ grabación para celular y PC. Para el canal individual se emplearon los mismos medios o plataformas, propiciando un espacio para evacuar dudas con respecto a lo escrito y/o consignado en cada particella y sobre el uso de la tecnología de grabación.

2) Se efectuaron “pruebas piloto” que consistieron en designar pasajes y secciones breves para que cada uno se grabe (utilizando una pista de metrónomo + guitarra grabada o maqueta) y experimente con sus propios medios tecnológicos, ajustando dicho proceso a un cronograma específico. Posteriormente, se compiló el material y con la ayuda del técnico en sonido se evaluaron las diferentes calidades de audio obtenidas de las grabaciones realizadas por los músicos. En algunos casos hubo que buscar alternativas o estudiar las diversas configuraciones de cada dispositivo para obtener el mejor rendimiento posible.

A su vez esta instancia generó un *feedback* con cada músico a través del cual fue posible tomar un contacto directo con el material musical y sus diversos modos posibles de ser “tocado” y/o grabado. Esto habilitó una instancia de suma importancia que consistió en poner el material

funcionando en conjunto (se compiló y mezcló en el editor de audio, Ableton) y evaluar su calidad sonora e interpretativa. El material resultante se socializó en repetidas ocasiones por medio de la página web, con el agregado de comentarios acerca de los aspectos mencionados, aprovechando esta instancia para realizar pedidos específicos a cada músico.

Por otro lado, surgió la necesidad de fijar uno o dos días de la semana para concretar reuniones con el co-productor (anteriormente director del ensamble) con el objetivo de gestar criterios sonoros que se apliquen al conjunto de cara a la grabación definitiva.

3) Para lograr dichos criterios se trabajó sobre la partitura general procurando determinar arcos expresivos y formales de carácter estructural y de mayor relevancia estética. Con esto en mente, se hizo un análisis pormenorizado de los detalles que componen cada textura y se pensó en el sonido (timbre de cada instrumento, modo de ejecución, interpretación, fraseo, dinámicas y empastes) que se quería lograr idealmente, tanto para cada instrumento como para el conjunto.

Una vez que los criterios estuvieron medianamente claros se buscaron referencias de dicho “sonido” en otras obras, (se incluyeron las obras analizadas en el apartado de la introducción) principalmente en aquellas grabadas con calidad de estudio y bajo el concepto de “disco”. Por ejemplo, Black Star de David Bowie, The Great Southern Trendkill de Pantera, Collideoscope de Living Color, y obras contemporáneas como Localized Corrosion de Philippe Hurel, etc. Lo siguiente fue comunicar estos criterios al ensamble de manera tal que pudiesen ponerlos en práctica inmediatamente. Para esto, se socializó por medio de la página web el material de referencia, haciendo especial hincapié en aquellos aspectos del sonido de cada obra que resultaban relevantes. Luego el co-productor/ co-asesor artístico realizó una serie de videos a modo de guía sobre la partitura, haciendo un análisis interpretativo (verbal y escrito) de las secciones más importantes por su nivel de contraste, clímax y síntesis discursiva, enfatizando los roles instrumentales cada vez que fuera necesario.

4) A partir de la instancia anterior, se pautó un cronograma definitivo para solicitar las grabaciones. El cronograma se construyó utilizando un diagrama de Gantt, que permite ordenar los tiempos de manera escalonada siguiendo algún tipo de estrategia. Dicha estrategia consistió en separar el ensamble en tres grupos: “cuarteto de rock” (a este grupo se lo ubicó en la primera fila ya que tenía un trabajo previo de ensayos y por ende un sonido en conjunto mejor consolidado, al mismo tiempo que cumple una función estructural en toda la obra); “músicos con tecnología para grabación” (la decisión de armar este grupo no solo estuvo condicionada por la disponibilidad y

manejo de la tecnología, sino también por la forma de trabajo de varios de ellos y por su experiencia en la improvisación, cuestión que emergió a la hora de pensar las improvisaciones en diferido); “músicos sin tecnología para grabación” (esta denominación es totalmente relativa, pero resultó útil al momento de diseñar el cronograma, ya que varios músicos no contaban aún con los medios o con la experiencia necesaria para manejarlos; además coincidió con el hecho de que varias de sus improvisaciones se ubicaban luego del segundo grupo).

Una vez se activó el cronograma, el *feedback* con los músicos se intensificó hasta lograr lo que se esperaba para cada sección de la obra. El proceso duró aproximadamente tres meses, contando los tiempos de compilación, edición, comunicación, revisión y re-grabación.

5) Con el material ya enteramente compilado y editado se inició una comunicación con el técnico en sonido a través de llamadas telefónicas, página web y un Excel compartido vía Google Drive en el que se establecieron algunos criterios de mezcla, referencias sobre el sonido, descripción breve de las secciones de la obra, etc. Se fijó un nuevo cronograma que contemplaba a su vez una jornada presencial en el estudio para trabajar directamente con el técnico.

La primera instancia de este proceso consistió en mejorar y potenciar las calidades de audio y hasta cierto punto de “empatarlas”. Se aplicaron diversas herramientas digitales para tal fin. Una segunda instancia consistió en la escucha de una primera mezcla y determinar si se cumplían o no los criterios fijados. Por otra parte, se evaluaron las estrategias que podrían servir para conseguir el resultado buscado con lo que se tenía a disposición. La tercera y cuarta instancia implicaron un trabajo con el técnico en sonido, de búsqueda de soluciones técnicas (efectos, espacialidad, ecualización, compresión, volúmenes, etc.) y de consideración del aporte estético que esta situación “electroacústica” podía ofrecer, basados en los tiempos y recursos disponibles. Tal aporte ingresó a la estética de la obra aunque de manera sutil (a excepción de la pista electrónica que ya estaba compuesta previamente).

6) En paralelo a todo el proceso descrito se trabajó en la propuesta de videoarte siguiendo criterios similares en cuanto a: el diseño de un cronograma específico, los canales de comunicación, el análisis de la obra haciendo hincapié en los arcos de tensión más importantes, la estética sonora, las citas de estilo implicadas y en el *background* teórico, particularmente en el contenido literario de ciencia ficción y las metáforas científicas.

La primera instancia del proceso creativo se orientó a la búsqueda de referencias para establecer un punto de partida en la discusión acerca de la estética y el formato del video. Dichas referencias

abarcan un amplio espectro que incluye tanto videoclips, como conciertos que utilicen el recurso audiovisual y performances que empleen dicho recurso como parte integrada del discurso sonoro, por ejemplo “An Index Of Metals” de Fausto Romitelli; “Echoes” Pompeii y “Welcome to the Machine” de Pink Floyd; “Waking Life” de Richard Linklater, trabajos previos del realizador audiovisual, etc. Además se sumó a las referencias musicales con video, una lista de cortos y películas de ciencia ficción, por ejemplo, “DUST” (canal de youtube de realizadores independientes de cortos de ciencia ficción), “DUNE” (película dirigida por David Lynch y basada en la obra literaria homónima del escritor Frank Herbert), “Love, Death and Robots” (mini serie de Netflix); “Fire (Pozzar)” (corto animado de David Lynch), entre otros.

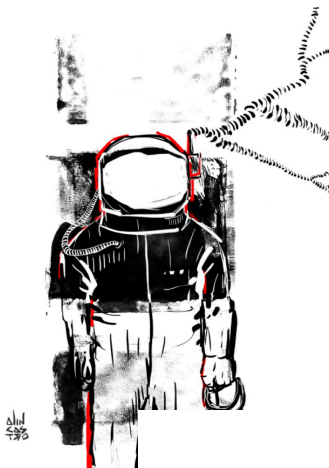
7) Luego de las discusiones acerca de la estética a la que se quería apuntar, se determinó que el formato consistiría en una serie de “piezas gráficas” que incluyan animación y se intercalen o mezclen con los videos de las performances individuales de cada músico, las cuales a su vez estarían intervenidos digitalmente. Por otro lado se analizaron los recursos que estarían disponibles, tanto presupuestarios, como de posibilidades tecnológicas para pedir los videos a los músicos. Para pedir estos videos se llevaron a cabo tres encuentros intensivos con el co-productor para designar pasajes específicos de cada sección para cada músico, que se dispusieron en una grilla a los fines de organizar el trabajo y fijar una fecha límite para la entrega de dicho material. Simultáneamente, el artista visual diseñó un instructivo de filmación en el que se determinan una serie de pasos a seguir para realizar los videos, contemplando la calidad de resolución mínima, ángulos y planos, encuadres, ubicación del dispositivo de filmación, iluminación, fondo y vestuario.

8) Una vez estuvo a disposición la mezcla final de la música, se envió el material al artista visual para que reemplace la maqueta de las grabaciones por dicha mezcla y así poder culminar con la parte de videoarte.

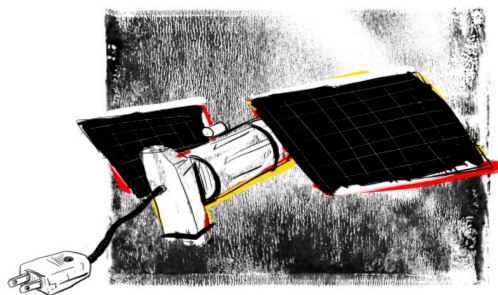
9) Sobre el concepto gráfico: el artista visual eligió como estrategia la yuxtaposición/superposición de lenguajes, utilizando de base un lenguaje técnico tradicional que consta de la sincronización a tempo de los videos (para lo cual fue necesario editar todos los videos en canales separados previamente). Luego efectuó la selección de tomas que conformarían el video final de la “performance” y posteriormente se adicionaron capas de color y fondo que confrontan la técnica tradicional de montaje. Para esto, apeló a diversas técnicas de videoarte, tales como la utilización de *plugins* de video, superposición de capas, “veladuras” (translucir la imagen), glitch y el diseño de

un leit motiv. Por último, cabe mencionar que otro concepto que subyace al trabajo visual es la de “disco digital”. Esta decisión estuvo motivada por dos factores, por un lado la cuestión presupuesto-tiempo que atentó contra la posibilidad de una realización de videoarte basada puramente en animación y edición de registros visuales de mayor calidad (se tuvo en cuenta el carácter “casero” que tiene todo el material de audio y video para la estética) tanto de las performances como de imágenes filmadas de la ciudad, etc. Por otro lado, debido a que el formato de “disco digital” se utiliza profusamente hoy en día como una apuesta novedosa que amplía considerablemente las posibilidades artísticas de la gráfica “tradicional” del formato disco (es decir el diseño de tapa - contra-tapa y en muchos casos el contenido del “libro” que forma parte de los CDs).

Instructivo de filmación



IMÁGENES CÓSMICAS
Instructivo De Registro



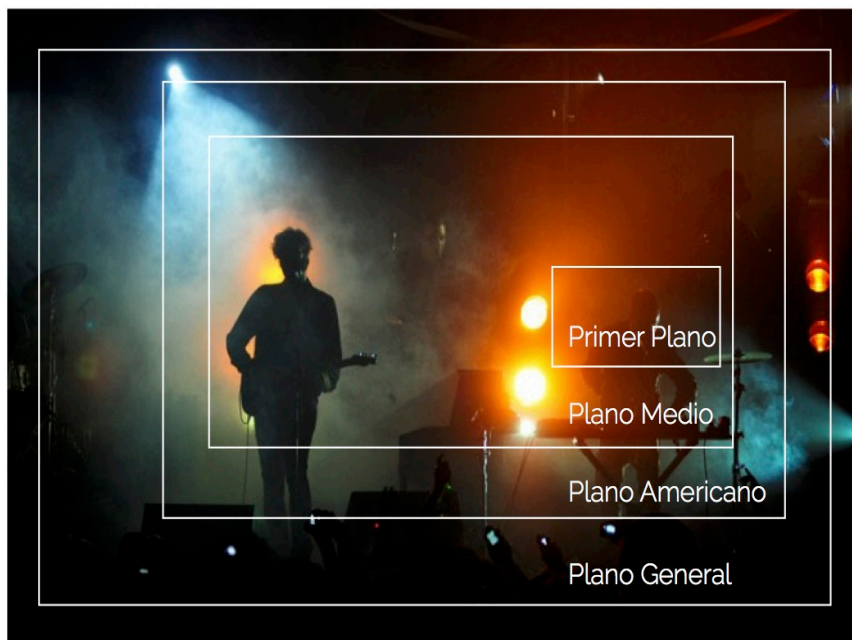
INTRODUCCIÓN

Teniendo en cuenta que en el proyecto hay una gran cantidad de personas participantes, vamos a determinar pautas básicas para realizar la filmación casera y los aspectos que se deben tener en cuenta respecto a los factores de mayor importancia en el resultado final. Los más destacados son: el plano de filmación (i), la luz (ii) y el formato de video (iii).



TIPOS DE PLANO

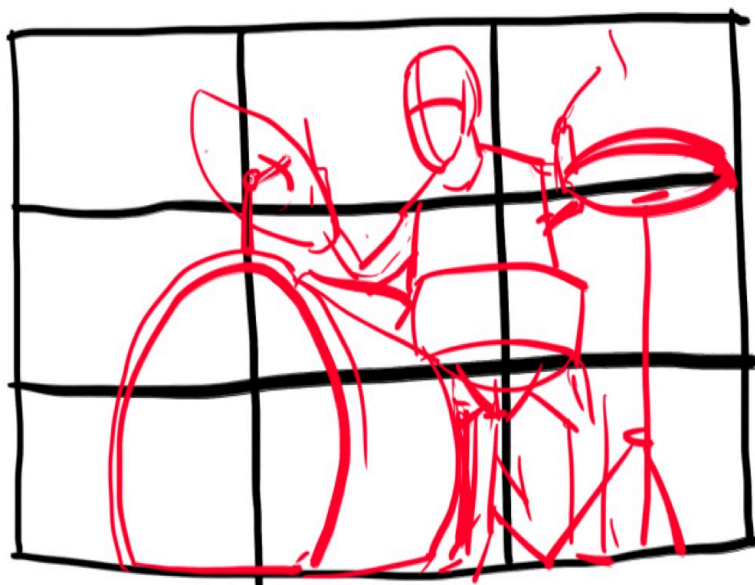
Los videos que se graben se harán con el dispositivo sujetado en forma apaisada (ver imagen), de manera fija. Esto permite aprovechar al máximo el sensor del móvil y, posteriormente, el de la pantalla externa en el que se reproducirá.



TIPOS DE PLANO

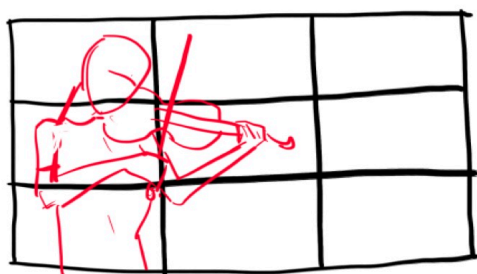
Los tipos básicos de plano son 4: Plano General, Plano Americano, Plano Medio y Primer Plano.

En este proyecto vamos a optar por plano medio y Plano Americano para estandarizar el registro.

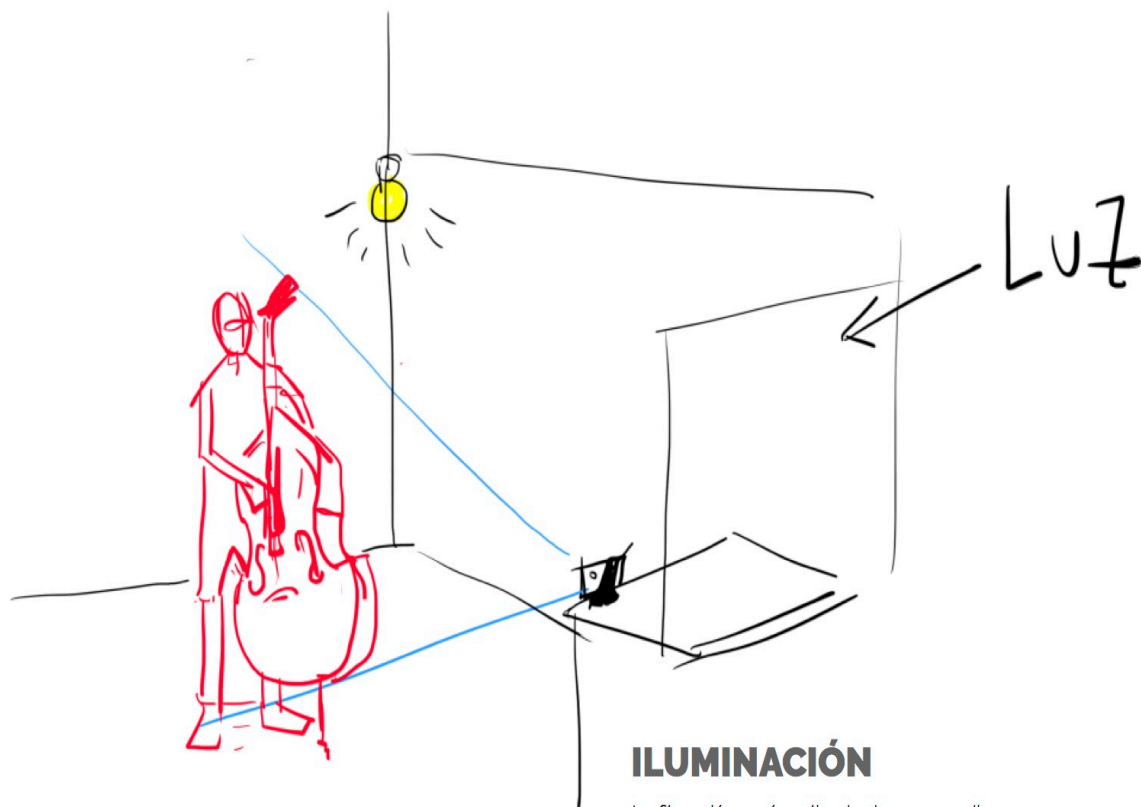


ENCUADRE

Ya definido **plano americano** y el **plano medio** como los planos a usar, el encuadre que vamos a utilizar es el de la imagen de página. Cámara a media altura con el peso visual a la derecha o a la izquierda dejando vacío uno de los lados del encuadre. El plano va a ser oblicuo, no frontal.



ENCUADRE EJEMPLOS



ILUMINACIÓN

La filmación será realizada de manera diurna, en caso de ser posible a la hora de mayor luz en una habitación que cuente con ventana. La iluminación deberá ser frontal de una ventana y a luz de la habitación prendida para dar la iluminación general. La escena mientras más despejada esté en caso de ser posible, mejor.



SÍNTESIS

- 1- Armar el set donde se va a grabar con la luz indicada y lo más despejado posible. Es importante que la toma no quede oscura ni tampoco quemada (mayoritariamente blanca), si la luz general de la habitación y la ventana no son suficientes para la claridad de la imagen se puede utilizar luz artificial adicional.
- 2- Setear la calidad de grabación del celular / cámara en la máxima posible.
- 3- Ubicar el celu adecuadamente según el plano elegido (medio o americano)
- 4- Grabar.
- 5- Muchas gracias!

Bibliografía

Alexander, Stephon. El jazz de la física. Edición argentina, Marzo 2017. Ciudad de Buenos Aires: Tusquets editores. Título original: The Jazz of Phisycs. By Stephon Alexander, 2016.

Berendt Joachim. Título original. *Das neue Jazzbuch liníwuklunj> und liedeulung der Jazzjnsik.* D. R. (1959, Pischer Bucherci, K.CJ., Frankfurt. *Das Jazzbuch. Vim Rag bis Rock*). De Nueva Orleans al Jazz Rock. Colombia: Fondo de cultura económica, Argentina, México, Brasil, Colombia, Chile, España, Estados Unidos, Perú, Venezuela. (1994, Reimpresión y ampliación).

Asimov, Isaac. Robots e imperio. Edición Argentina 2011. Editorial De bolsillo. Título original: Robots and empire. 1985, Nightfall, Inc.

Asimov, Isaac. Las Bóvedas de acero. 1979, Ediciones Martínez Roca, S. A. Superficción n° 48 ISBN 84—270.0538—5. Madrid, España. Título original: The Caves of Steel. 1953, Isaac Asimov.

Asimov, Isaac. El sol desnudo. 1980, Ediciones Martínez Roca, S. A. Superficción n° 51 ISBN 84—270.0572—5. Madrid, España. Título original: The Naked Sun. 1956, Doubleday, edit.

Asimov, Isaac. Los robots del amanecer. Edición Argentina 2016, Editorial De bolsillo. Título original: The robots of dawn. 1983, Doubleday, edit.

D. Minniti, J.Pullen, I.Toledo. VISTAS DE LA GALAXIA - Variables Vista en la Vía Láctea - Primera edición de 1000 ejemplares, Santiago de Chile, Julio 2012, Ograma Impresores.

Guzmán, Patricio. Nostalgia de la luz, film. Chile 2010. Fecha de emisión 25 de Octubre de 2012. [En línea] Disponible en <http://www.ustream.tv/recorded/26976695>.

Scott, Ridley. Profetas de la ciencia ficción – Isaac Asimov -. 9 de Noviembre, 2011 – 7 de Marzo, 2012. [En línea] Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=wEIOF8ZBlj8>.

Ellis, Johnathan Richard. La Física más allá del Bosón de Higgs. Conferencia dictada en el Planetario de Medellín, Jesús Emilio Ramírez en Agosto de 2014. [En línea] Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=dA39s2le0AE>.

Rubinelli, María Luisa, Universidad Nacional de Jujuy. Diccionario del pensamiento alternativo II, Sincretismo. [En línea] Disponible en <http://www.cecies.org/articulo.asp?id=192>.

Cortelezzi, Carlos Oscar. De Sincretismos y Eclecticismos. De la serie, Paganismo: falsos conceptos, publicado el 2 de Mayo de 2013. [En línea] Disponible en <https://www.reflexionespaganas.com/2013/05/02/sincretismos-y-eclecticismos/>.

Vedral, Vlatko. Descodificando la realidad. Editorial: [EL VIEJO TOPO](#) Edición en español 2011. ISBN 9788492616930.

Fº. Javier González-Velandia Gómez. La recepción de la Teoría de la Información en *Stockhausen*: comentarios e interpretaciones entorno a *Estructura y tiempo vivido*. [En línea] Disponible en <https://es.scribd.com/document/116550488/La-recepcion-de-la-Teoria-de-la-Informacion-en-Stockhausen>.

Gutiérrez, Mario Pérez. Teoría matemática de la comunicación (Shannon y Weaver, 1948) y teoría semántica de la información. [En Línea] Disponible en <file:///C:/Users/Nico/Downloads/Dialnet-TeoriaMatematicaDeLaComunicacionYTeoriaSemanticaDe-4254150.pdf>.

Sarudiansky, Federico. Interacciones entre música y matemática: dos obras de Iannis Xenakis Décima Jornada de la Música y la Musicología, 2013 Jornadas Interdisciplinarias de Investigación Facultad de Artes y Ciencias Musicales – UCA. [En línea] Disponible en <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/interacciones-entre-musica-matematica.pdf>.

Dante Grela, La consideración analítica del espacio en las formas sonoras, revista del instituto superior de música 11 (Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, marzo 2007), páginas. 87-98

Stravinsky, Igor: *Poetics of Music in the Form of Six Lessons*. Harvard University Press, 1970. Traducción al español como *Poética musical: En forma de seis lecciones*. Acantilado, 2006

Murray Schaefer, El Nuevo Paisaje Sonoro. 1969 by BMI CANADA LIMITED BERANDOL MUSIC UNITED, Toronto, Canadá. Unica edición en español autorizada por BERANDOL MUSIC LIMITED de Canadá.