

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

Alejandro Barbot Antonoff

Creación musical a partir de la corporalidad

Memorial de Composición

Volumen 1

Montevideo

2023

Alejandro Barbot Antonoff

Creación musical a partir de la corporalidad

Memorial de Composición

Volumen 1

Memorial de Composición presentado como
requisito parcial para la obtención del grado de
Magister en Música, del Programa de Pós-
Graduação em Música del Instituto de Artes da
Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientador:

Prof. Dr. Antônio Borges-Cunha

Montevideo

2023

AGRADECIMIENTOS

Al programa de Pos-Graduación en Música del Instituto de Artes de la UFRGS.

A las autoridades de la UFRGS y la UdelAR que posibilitaron la realización de la Maestría Interinstitucional Minter.

A mi orientador, Prof. Antonio Borges-Cunha.

Al Prof. Celso Gianetti Loureiro Chaves y al equipo de docentes del programa de Pos-Graduación.

A las bailarinas y los bailarines que participaron en los procesos de creación y en la interpretación de las obras: Valentina Díaz Lamoglie, Inés Selma, Nazario Osano, Ana Clara Billar, Andrés Castro y Pilar Parada.

A los músicos y músicas que participaron en los procesos de creación y en la interpretación de las obras: Vladimir Guicheff, Gonzalo Victoria, Diego Swallow, Sofía Scheps, Sebastián Nabón, Agustín Gardil, Gonzalo Pérez, Antonio Peirano, Daniel Francis, Lucía Romero, Rossinna Bollazzi, Juan Pedro Souza, Javier Nudelman, Valentina Fabra, Lola Deambrosio, Juan Cannavó y Soledad Mott.

A mis hijos: Gabriel, Emilio y Catalina.

A María José.

A mis compañeros del programa de Pos-Graduación en Música, área de concentración composición: Jorge Damseaux, Fabrice Lengronne y Sebastián Nabón.

A todos los que de alguna forma u otra contribuyeron a la composición, filmación y realización de los conciertos en los cuales se presentaron las obras.

Resumen

Este trabajo da cuenta de los procesos de creación musical de un conjunto de obras compuestas en el marco del programa de Maestría Interinstitucional UFRGS/UdelaR, entre el año 2019 y 2021, incluyendo criterios estéticos y procedimientos técnicos concebidos a partir de la corporalidad. Uno de los aspectos más destacados es la utilización del fenómeno de la transmodalidad entre sonido y movimiento como mecanismo para generar músicas a partir de danzas, para luego generar danzas con las cuales generar nuevas músicas. Esta línea de composición musical a partir de la corporalidad tiene su origen en observaciones realizadas en distintas instancias de creación conjunta de danza y música, las cuales fueron sistematizadas en este trabajo mediante la elaboración de una propuesta de marco teórico construido principalmente a partir de conceptos de música, psicología de la música y de filosofía de la danza. En el memorial se describe la forma en la cual la relación entre el sonido y la corporalidad es utilizada en la composición de cada una de las músicas, y se profundiza en los procedimientos empleados en la composición de Ouroboros.

Palabras clave: composición, música, danza, corporalidad, transmodalidad.

Abstract

This work accounts for the processes of musical creation of a set of works composed in the context of the UFRGS/Udelar Inter-institutional Master's program, between 2019 and 2021. It includes the aesthetic criteria and technical procedures conceived from corporality applied in the composition of those works. One of the most outstanding aspects is the use of the phenomenon of transmodality between sound and movement as a mechanism to generate music from dances pieces, to later generate dances pieces with which to generate new music. This line of musical composition from corporality has its origin in observations made in different instances of joint creation of music and dance pieces, which were systematized in this work through the elaboration of a theoretical framework proposal built mainly from concepts of music, psychology of music and philosophy of dance. The memorial describes the way in which the relationship between sound and corporality is used in the musical works, and delves into the procedures used in the composition of *Ouroboros*.

Keywords: composition, music, dance, corporality, transmodality.

ÍNDICE

Introducción.....	1
1. Concepciones estéticas y antecedentes.....	3
1.1 Autorretrato de mis procesos creativos. Planificación e intuición.....	3
1.2 Concepciones estéticas personales.....	3
1.3 ¿Por qué componer a partir de la corporalidad?.....	6
1.4 Antecedentes: experimentación, improvisación y una revelación.....	7
2. Marco teórico.....	10
2.1 Transmodalidad e intermodalidad.....	10
2.2 El tiempo	12
2.3 Sincronización.....	13
2.4 Intersubjetividad.....	15
3. Proceso de composición de las obras.....	17
3.1 Plan general.....	17
3.2 Capa y Espada.....	18
3.3 El sueño de las abejas.....	21
3.4 VIRTUAL REASONS: la semilla.....	22
3.5 Ouroboros.....	26
3.6 Las Perlas de Indra.....	27
4. Ouroboros. Análisis de la Obra.....	30
4.1 La idea general.....	30
4.2 La partitura.....	30
4.3 Procesos direccionales.....	32
4.4 Trama narrativa.....	35
4.5 Las secciones.....	36
4.5.1 Sección A.....	36
4.5.2 Sección B.....	40
4.5.3 Sección C.....	43
4.5.4 Sección D.....	46
4.5.5 Sección E.....	48
Perspectivas futuras.....	52
Referencias.....	55

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – borrador del esquema temporal del solo de danza	19
Figura 2 – listado de experiencias de movimiento planteadas al guitarrista.....	20
Figura 3 – fragmento de particella de <i>VIRTUAL REASONS: la semilla</i>	24
Figura 4 - fragmento de la partitura de Ouroboros	31
Figura 5 - serie y acordes que la generan.....	33
Figura 6 - serie filtro.....	34
Figura 7 - subconjuntos de la serie filtro.....	34
Figura 8 - serie filtrada.....	34
Figura 9 - fragmento de subsección a`1.....	39
Figura 10 - fragmento de subsección b``1.....	42
Figura 11 - fragmento de subsección c`1.....	44
Figura 12 - subsección d`2.....	47
Figura 13 - fragmento de e`1.....	50

INTRODUCCIÓN

En este memorial daré cuenta del proceso de composición de las obras creadas en el marco del programa de Pos-Graduación en Música del Instituto de Artes de la UFRGS, área de concentración composición, entre el año 2019 y 2021. El trabajo consiste de dos volúmenes: el primer volumen es el memorial del proceso de composición de las obras, y el segundo volumen es el librito que contiene las partituras y los links de acceso a las grabaciones audiovisuales. El memorial incluye un marco teórico en construcción, elaborado principalmente a partir de la combinación de conceptos de música, psicología de la música y filosofía de la danza, que me ha permitido reflexionar acerca de este abordaje de la creación musical y generar recursos prácticos aplicables a la composición.

El trabajo compositivo está centrado en la creación musical a partir de la corporalidad, sobre todo a partir de aquellos aspectos vinculados al movimiento y las vivencias relacionadas al mismo. En este trabajo se exploran especialmente las potencialidades de la danza para contribuir a organizar temporal y expresivamente las ideas musicales, y se experimenta en la transformación de danzas en músicas, y viceversa. Dado que la música comparte con las artes escénicas la característica de ser un arte temporal, existe la posibilidad de traducir los procesos temporales de un arte a otro, manteniendo estructuras y características expresivas. Estos mecanismos usualmente se han explorado haciendo foco en la capacidad de la música para apoyar lo dramático, lo escénico y para organizar la danza. En el presente trabajo se toma un camino diferente, que implica organizar la música a partir de elementos de la danza y el movimiento, invirtiendo la relación usual entre ambas artes.

La composición musical a partir de la danza y el movimiento implica la conexión sensible con el propio cuerpo y la percepción de otros cuerpos, lo que es utilizado para componer la música y para organizar la interpretación de las obras. Además de la conexión con la propia sensibilidad corporal, se utilizan las posibilidades

que ofrece la atención al movimiento de bailarines y bailarinas, tanto presencialmente como a través de filmaciones de danzas, para transmitir elementos temporales y expresivos a la música. El grupo de obras pertenecientes a esta maestría tiene su origen en la filmación de una danza solista que constituye el hilo conductor de toda la serie de composiciones, y que contribuye a generarlas directa o indirectamente.

La composición e interpretación de las obras apelan, en mayor o menor medida, a los imaginarios sonoros y corporales de los intérpretes, quienes en algunos casos están involucrados en los procesos compositivos. Las sensibilidades de los intérpretes juegan un rol importante en los procesos de traducción entre movimiento y sonido, y viceversa, formando parte activa de la generación de materiales sonoros y dancísticos utilizados en la composición. El diálogo de sensibilidades, posibilitado por la mediación de la corporalidad, es un factor fundamental del proceso de creación e interpretación de estas obras.

El primer volumen de este trabajo está organizado en cuatro capítulos. En el capítulo 1, concepciones estéticas y antecedentes, planteo mis inquietudes artísticas y estéticas, así como las experiencias previas que confluyen en la elección de la presente línea de trabajo. En el capítulo 2, marco teórico, indago acerca de los fundamentos y conceptos que sustentan la relación entre el movimiento y el sonido. En el capítulo 3, proceso de composición de las obras, explico como estos conceptos son aplicados a la composición de cada una de las músicas. En el capítulo 4, Ouroboros. Análisis de la obra, planteo los procedimientos técnicos con los cuales está compuesta la obra *Ouroboros*, y realizo un análisis detallado de varios fragmentos de la misma. En la sección final, perspectivas futuras, planteo la proyección futura de mi trabajo como creador e investigador en composición musical a partir de la corporalidad, tomando como punto de partida lo ya realizado, y definiendo algunas posibles líneas de trabajo.

1. CONCEPCIONES ESTÉTICAS Y ANTECEDENTES

1.1 Autorretrato de mis procesos creativos

Yo vivencio la composición como un proceso sensible e intuitivo, en el cual las decisiones se toman momento a momento. Paradójicamente, para que este fluir intuitivo sea posible, necesito definir previamente algunas reglas de juego, eligiendo qué aspectos de la composición estarán definidos de antemano y cuales quedarán disponibles para operar libremente.

Al comienzo de un proceso compositivo contacto con la existencia de un objeto sonoro presente en mi imaginación, que en un principio no se deja oír con claridad. A medida que ese objeto va ganando en definición, gradualmente identifico sus características principales, las que podrán ser tímbricas, rítmicas, expresivas, texturales, armónicas, o una combinación de estos u otros factores.

Luego de identificar estos elementos principales comienzo a tomar las primeras decisiones, que normalmente consisten en acotar las posibilidades, ya sea definiendo el instrumental, la colección de alturas, o algún otro aspecto que introduzca límites en el potencialmente infinito universo sonoro. Es un proceso gradual de limitación, en el cual voy eligiendo ciertas posibilidades y descartando otras, condicionando de esta forma la materia sonora con la cual estará construida la obra.

Una vez elegidos los materiales elaboro un plan estructural básico, y al momento de componer me muevo con total libertad dentro de los límites autoimpuestos. El buen balance entre los aspectos definidos con anterioridad y los elementos disponibles libremente hacen posible que la obra tenga consistencia y expresividad.

1.2 concepciones estéticas personales

Hay algunas concepciones estéticas que he ido desarrollando en mi actividad de

compositor y que impregnan las obras compuestas en el marco de esta maestría. Una de ellas es el interés por generar procesos direccionales¹ que puedan ser percibidos por escuchas de diferentes grados de experiencia. Para lograr este propósito he ido desarrollando recursos técnicos que me permiten organizar los diferentes parámetros del sonido en el tiempo.

La idea principal en la que se basan estos recursos es organizar cada sección de las piezas de forma tal que uno o más parámetros estructuren los procesos direccionales, los cuales podrán estar basados en aspectos dinámicos, rítmicos, armónicos, de registro, tímbricos o texturales. En consecuencia, la forma de utilización de algunos de los parámetros queda fijada de antemano, mientras que otros pueden utilizarse libremente.

En la composición de las obras de la presente maestría, algunos de estos procesos de generación de direccionalidad han sido trasladados desde el ámbito de lo racional al ámbito de lo corporal. Los parámetros del sonido tienen diferentes grados de cercanía con el cuerpo, el movimiento y el espacio, por lo cual es posible transformar un proceso direccional cinético o espacial en uno musical.

La duración y la intensidad tienen correlatos muy estrechos con el cuerpo y el movimiento, lo cual posibilita establecer relaciones de una forma directa e intuitiva. El timbre se encuentra en un estrato intermedio, sin un correlato directo, pero con muchas posibilidades para traducir aspectos sutiles del movimiento y de la danza, de una forma poética, al sonido. La altura, el parámetro sobre el que se suele operar con mayor grado de abstracción, es el que permanece más libre de conexiones directas con el cuerpo y el movimiento. Los sistemas de organización de las alturas no parecen presentar conexiones con la corporalidad y el movimiento, por lo que su planificación a priori no interfiere con los aspectos de la música que pueden organizarse a partir de la corporalidad. En la mayoría de las piezas compuestas para esta maestría, la organización de las alturas está planificada previamente mediante procedimientos racionales, lo cual no inhibe la utilización de la corporalidad para estructurar la música.

¹ En el contexto de este trabajo, el término direccionalidad se refiere a la identificación de procesos graduales de transformación, con un punto de partida, una trayectoria y un final, en el acto de escuchar una música.

Encuentro muy atractivos los procesos de adición y sustracción de clases de altura como mecanismo para generar direccionalidad, ya que los cambios de densidad de cantidad de clases de altura resultan claramente perceptibles. Estos procedimientos posibilitan que, durante el transcurso de dichos procesos, se revelen conjuntos de clases de altura de diferentes características armónicas formando parte de un devenir armónico coherente. Es de mi interés hacer convivir en mi música sonoridades con diferentes grados de disonancia y consonancia en un lenguaje que pueda contener estas posibilidades.

Otro de mis intereses estéticos tiene que ver con la expresividad musical que se genera cuando el intérprete puede organizar el tiempo y el ritmo musical a partir de su propia subjetividad, en lugar de a través de la medición. El ingreso a un “tiempo vivido” en lugar de a un “tiempo medido” (DELEUZE, 2002, p. 486-487) libera la atención destinada a lograr precisión en una rítmica predefinida, la cual puede focalizarse en otros aspectos del sonido. Dentro de este paradigma, las duraciones y el ritmo se generan como una consecuencia de la atención a la vivencia subjetiva, y son resueltas de forma no racional a través del cuerpo y la escucha.

Las partituras están escritas en notación proporcional aproximada, de forma tal que las decisiones acerca de la micro temporalidad quedan a cargo del intérprete. Es claro que las diferentes versiones de una obra diferirán tanto en los detalles de su organización temporal como en la duración total de la misma, incluso si es interpretada por el mismo músico. En el grupo de obras correspondiente a esta maestría, la temporalidad está organizada a partir de la vivencia generada por el movimiento, ya se trate del recuerdo de estar moviéndose, del movimiento en sí mismo, o de su observación.

El tercer aspecto general de mis intereses estéticos está relacionado con el establecimiento de un límite difuso entre el rol del intérprete y el del compositor. Mis partituras están enfocadas en guiar a los intérpretes a través de los procesos musicales presentes en la obra, por lo que admiten más de una versión final posible. Incluso

podrían considerarse más cercanas a instrucciones para tocar una música que a la representación de un resultado sonoro definido, siendo el intérprete el que le da cuerpo al resultado sonoro final. Dentro de esta concepción, la interpretación de la música es buena cuando el intérprete se compromete con sinceridad en el proceso planteado en la partitura y deja aflorar su idiosincrasia y su musicalidad.

1.3 ¿Por qué componer a partir de la corporalidad?

La música está tan íntimamente ligada a la corporalidad, de una forma obvia y natural, que usualmente no se tiene consciencia del alto grado de incidencia de este fenómeno en la composición musical. Por el contrario, esta conexión resulta evidente en la terminología musical, y en la forma de enseñanza práctica de los instrumentos y del canto.

La terminología musical está llena de palabras que hacen referencia al espacio y al movimiento para definir el tempo y el carácter de una música. Términos como andante, con brío, vivace, no solo describen una velocidad aproximada, sino también una modalidad expresiva vinculada a actitudes corporales. Por otra parte, en la enseñanza práctica de instrumentos y del canto, no solo se trabaja a partir del cuerpo, sino que es en el cuerpo donde comienza el sonido, y en el caso de la voz, donde se produce. La atención a la postura, al tono muscular, y a la percepción espacial y táctil, forman parte del cada día de una clase práctica de música.

También en la forma de describir coloquialmente las características de una música se utilizan palabras vinculadas al movimiento. La música se puede describir, por ejemplo, como ágil, fuerte, lenta, vigorosa, calma, todas palabras referidas a una actitud corporal. El cuerpo y el movimiento están tan entretnejidos con la experiencia y la práctica musical, que normalmente no llegamos a observarlo. Están tan cerca que no los vemos, y cuando lo hacemos es para describir características o indicar formas de interpretación que no son posibles de transmitir sin hacer alusiones a los mismos. ¿Qué pasaría entonces si estos factores omnipresentes en la práctica musical fueran utilizados conscientemente en la creación, desde la concepción misma de una obra?

1.4 Antecedentes: experimentación, improvisación y una revelación.

Varias experiencias vividas a partir del año 2009 me llevaron a tomar conciencia del gran potencial de lo corporal para crear y organizar la música. Cronológicamente, la primera de ellas fue el comienzo de mis estudios de grado en dirección coral, donde experimenté la importancia del lenguaje corporal en el acto de dirigir un coro. En las instancias de clase pude observar cómo diferencias aparentemente pequeñas en la gestualidad y actitud física del director generaban grandes diferencias en el resultado sonoro.

La segunda experiencia fue la participación como cocreador e intérprete de la música para la obra de danza *Deadline*, donde la música era parcialmente improvisada a partir de la observación del movimiento de una bailarina y un bailarín. La interacción entre música y danza invertía sus roles usuales y la música “seguía” a la danza, lo cual no solo posibilitaba una conexión estrecha entre ambas, sino que también proporcionaba a la música una potente expresividad.

La tercera experiencia fue mi comienzo en la práctica de contact improvisation, una forma improvisativa de danza contemporánea de características democráticas (ALARCÓN, 2015), que no requiere aptitudes físicas particulares, y donde son los cuerpos en contacto los que van generando el movimiento sin ningún tipo de planificación previa. Esta práctica me conectó con las posibilidades de la consciencia corporal para organizar el movimiento desde su propia lógica, sin apelar a planificaciones ni estereotipos. Estas experiencias iniciales fueron configurando la base sensible y vivencial que posibilitó el desarrollo de ideas posteriores.

En 2013, junto a la bailarina Valentina Díaz Lamoglie, comenzamos un proyecto de investigación en creación interdisciplinaria de danza y música del cual participamos un grupo de músicos, músicas, bailarinas y bailarines, el cual fue desarrollado institucionalmente en la Escuela Universitaria de Música. A lo largo de dos años experimentamos distintas formas de interacción entre danza y música, y fuimos desarrollando algunos recursos técnicos, fundamentalmente de forma empírica. A partir

del año siguiente compartimos estas técnicas en cursos de extensión universitaria y posteriormente en varios cursos optativos pertenecientes a las Licenciaturas de la Escuela Universitaria de Música y a la Licenciatura en Danza Contemporánea. Algunos de estos cursos los dicté en conjunto con Valentina Díaz, otros con Mariana Casares, la integrante del equipo especializada en contact improvisation, y otros cursos fueron dictados por mí. La continuidad del dictado de estos cursos se ha mantenido ininterrumpidamente hasta la fecha. Asimismo, durante esos años participé en varias obras de danza contemporánea como cocreador de la música e intérprete, donde las técnicas desarrolladas maduraron gradualmente y fueron aplicadas en la creación.

En el año 2019, formé el Ensamble de Música y Danza del Departamento de Teoría y Composición de la Escuela Universitaria de Música, el cual comenzó a funcionar poco antes de la pandemia. Durante la misma, al no poder realizar actividades presenciales, llevamos a cabo un boceto de obra de creación interdisciplinaria y asincrónica de danza y música, lo cual se constituiría también en una experiencia relevante.

Fue en mayo del año 2019, durante la realización de uno de los laboratorios de sonido y movimiento, en el marco del proyecto Ensamble de Música y Danza, donde tuve una experiencia reveladora que me permitió identificar la raíz subyacente a las técnicas que habíamos estado utilizando desde los años anteriores. El acontecimiento fue simple en extremo, pero me permitió vivenciar la relación entre la percepción temporal y la organización motora.

Estábamos haciendo un ejercicio corporal que consistía en estar tendidos en el piso y realizar un movimiento solo cuando sintiéramos que era necesario. Cuando decidí moverme, imaginé un giro que me situaría en otra postura, y tuve la sensación anticipada de la cantidad exacta de tiempo que duraría dicho movimiento, la cual fue corroborada al realizarlo. El tiempo imaginado coincidió con el tiempo real de la acción, lo cual me mostró que en el germen de la idea del movimiento ya se encontraba definida su duración exacta. Este acontecimiento, aparentemente banal, me permitió tomar conciencia de que la idea de movimiento está en la base de nuestra percepción y

organización temporal, y como consecuencia, de la organización temporal de las ideas musicales.

A lo largo de todo el proceso anterior de experimentación e investigación, si bien habíamos acumulado experiencia empírica y desarrollado técnicas de trabajo, no habíamos logrado configurar un marco teórico que nos posibilitara conceptualizar acerca de lo realizado. El ámbito de esta maestría posibilitó la elaboración de este marco teórico y contribuyó a organizar conceptualmente los recursos y conocimientos prácticos adquiridos anteriormente.

2. MARCO TEÓRICO

2.1 Transmodalidad e intermodalidad

La transmodalidad es la capacidad de transferir experiencia de una modalidad perceptual a otra, y es inherente a todas las personas. Cuando la transferencia de experiencia se produce entre dos modalidades perceptivas, hablamos de intermodalidad. Según Martínez (2014), en las últimas décadas se ha desarrollado la hipótesis de que los eventos musicales se organizan en nuestra experiencia proyectando conocimiento desde el dominio psicomotor y espacial, al ámbito sonoro.

Tanto Martínez (2014) como Español (2008), plantean que los mecanismos que posibilitan la transmodalidad se originan en experiencias tempranas durante la etapa preverbal, sobre todo en la interacción entre el bebé y sus padres. Estos mecanismos basan su funcionamiento en la existencia de unas estructuras preconceptuales originadas a partir de las experiencias corporales y espaciales, llamadas esquemas-imagen (MARTÍNEZ, 2014). Los esquemas-imagen son patrones recurrentes almacenados en nuestro sistema cognitivo, los cuales, a partir de la experiencia sensoriomotora, modelan de forma dinámica las vivencias de las demás modalidades sensoriales.

Los esquemas-imagen se definen como representaciones dinámicas análogas de las relaciones espaciales y de los movimientos en el espacio. Aunque se derivan de los procesos motores y perceptivos, no son en sí mismos procesos sensorio-motores. Son principalmente medios por los cuales construimos orden en nuestra experiencia y no meros receptáculos pasivos en los que la experiencia es volcada. (Martínez, 2005. pp.55)

Existe un número acotado de esquemas-imagen vinculado cada uno de ellos a una experiencia específica de la espacialidad, algunos de los cuales están presentes de forma recurrente en el pensamiento musical. Uno de ellos es el esquema-imagen verticalidad, generado a partir de las experiencias de movimiento en el eje vertical, el cual subyace al concepto musical de altura y al sistema de notación convencional, donde arriba representa lo agudo y abajo representa lo grave. También es relevante el

esquema-imagen origen-camino-meta, generado a partir de la experiencia de transitar el espacio desde un punto de origen a uno de llegada, el cual está en la base de la comprensión del transcurso del tiempo y de esta forma presente en las artes temporales. En la práctica de la danza, por ejemplo, resulta evidente que el tiempo y la vivencia de desplazamiento en el espacio están entrelazados, ya que los movimientos solo existen en el tiempo, y este último adquiere materialidad en función de los movimientos que lo habitan.

La existencia de estas estructuras preconceptuales posibilita traducir a sonido las imágenes internas vinculadas al espacio y al movimiento, las cuales pueden ser convocadas mediante el movimiento propio o a través de la observación del movimiento de otras personas. Si este movimiento, además, está organizado en una danza, el mismo puede ser generador de una música. Este tipo de traducción de movimiento a sonido, y de danza a música, no es rígida ni literal, sino que admite muchos resultados sonoros posibles.

El fenómeno de la transmodalidad puede ser utilizado para vincular una acción musical con otra utilizando el movimiento como mediador. La acción corporal de un músico al producir sonido en su instrumento puede ser aprehendida y reproducida por otro músico, incluso adaptándola a un instrumento distinto. Si bien en este caso el resultado sonoro será diferente, la idea musical transmitida de esta forma conservará parte de su intención expresiva original.

La transferencia transmodal también puede utilizarse en un grupo de bailarines y músicos que estén improvisando simultáneamente. Los músicos, sin dejar de escuchar la resultante sonora, pueden traducir a música, en tiempo real, el movimiento de los bailarines. Los bailarines, por su parte, pueden traducir transmodalmente a movimiento la música que está sonando, a la vez que interactúan corporal y espacialmente entre sí. Mediante este tipo de interacción se puede generar una resultante expresiva altamente unificada donde música y danza actúan como una unidad.

2.2 El tiempo

Según Correa Torres (2013), el cerebro cuenta con dos mecanismos diferentes para procesar la información dependiendo del rango temporal involucrado. Los intervalos temporales del orden de los milisegundos son procesados por un “reloj” interno de gran precisión, que es el que posibilita percibir el habla, controlar los movimientos o identificar un patrón rítmico. Por otra parte, los intervalos temporales del orden de los segundos en adelante se procesan con el llamado “reloj cognitivo”, vinculado a nuestra experiencia consciente del paso del tiempo, e influenciado por la memoria, la atención y la emoción, lo que implica que sus mediciones son subjetivas.

El primero de estos dos mecanismos es el que nos permite identificar un pulso, sus subdivisiones, y sus agrupaciones, de una forma precisa, y organizar nuestras acciones en función de ello. Como plantea London (2012, p. 48-50), la vinculación entre los fenómenos de identificación rítmica y la actividad motora tiene una base neurológica, debido a que las mismas áreas del cerebro involucradas en la percepción rítmica son las responsables de la organización del aparato motor. Por otra parte, la organización temporal de las músicas no medidas requiere de una mayor participación del reloj cognitivo, donde los factores subjetivos y corporales cumplen un rol relevante. La filósofa Maxine Sheets-Johnstone plantea la noción de la existencia de un cuerpo táctil-cinestésico-afectivo a través del cual se experimentan los sentimientos cinestésicos, los cuales modelan nuestros movimientos y la interacción con el mundo de una forma dinámica (ALARCÓN, 2015). Esta relación entre lo táctil y lo temporal ha sido notada también por el compositor Brian Ferneyhough en su artículo *Tactility of time* (1993, p 21), quien la describe poéticamente de esta forma:

Even though, when talking about "tactility" in musico-temporal terms, one is speaking with connotational rather than denotational intent, I still feel that the term serves to identify an experience most of us have occasionally had. When we listen intensively to a piece of music there are moments when our consciousness detaches itself from the immediate flow of events and comes to stand apart, measuring, scanning, aware of itself operating in a "speculative time-space" of dimensions different from those appropriate to the musical discourse in and of itself.

El paso del tiempo no se percibe linealmente, ya que la experiencia de su transcurso está modelada de forma fluctuante a partir de las propias vivencias conforme va transcurriendo. Según Español (2008), la forma en que se experimentan estas vivencias está conectada a los sentimientos corporales o afectos de la vitalidad, los cuales contienen referencias dinámicas y cinéticas que forman parte de los procesos vitales y, de esta forma, de nuestra experiencia. Los afectos de la vitalidad incluyen sensaciones corporales, cinéticas y afectivas, unificadas en una experiencia única, donde el hecho objetivo, la vivencia cinética y la emoción, son inseparables. Un ejemplo de afecto de la vitalidad podría ser la vivencia de la aceleración del movimiento, con las sensaciones físicas, sonidos, recuerdos y emociones que la acompañan, integradas en una unidad vivencial.

Aplicando conscientemente al ámbito creativo estos mecanismos vinculados a la percepción temporal, se podría concebir una forma de organización musical realizada desde la experiencia táctil-cinestésica de sí mismo y del entorno. Según plantea Yalpolschi (2014), la escucha musical podría estar organizada a partir de imágenes de movimiento, lo que tendría como consecuencia que la estructura temporal de una danza sería capaz de dar sustento a una música concebida como una organización cinética representada intermodalmente por sonidos.

2.3 Sincronización

Los mecanismos por los cuales se produce la sincronización entre músicos al interpretar una música, entre bailarines al realizar una danza, y también entre músicos y bailarines en las obras que involucran ambas disciplinas, obedecen a fenómenos cognitivos y atencionales. La sincronización a partir la utilización de un pulso que organice tanto a la música como a la danza es un caso particular de un fenómeno mucho más amplio, construido a partir de lo que se denominan invariantes perceptivas.

Según London (2012, p 9-15), la invariante perceptiva resulta de la identificación, por parte de los sentidos, de los elementos del entorno que resultan fijos

o recurrentes a los efectos de tomarlos como referencia. Una vez identificada la invariante, todos los eventos son organizados perceptivamente a partir de esta. En la percepción de la música, aquellos fenómenos o aspectos del sonido que permanecen estables son tomados como referencia, siendo el caso paradigmático la detección de periodicidades que permiten establecer un pulso. El pulso identificado se percibe como la invariante, y la percepción temporal de los eventos sonoros se ordena en función de la misma. De no existir este tipo de regularidad en una música determinada, la invariante la constituiría otro aspecto del sonido, ya que la búsqueda de invariantes es una tarea continua de los mecanismos perceptivos.

Tomando en cuenta el caso en que los mecanismos atencionales identifican el pulso como la invariante perceptiva, y dado que la zona del cerebro donde esto sucede es la misma que organiza el aparato motor, la audición de una música de estas características condiciona la temporalidad de los movimientos, debido a que es lo más económico a nivel atencional. Esta vinculación tiene una implicancia muy fuerte, ya que una música cuya temporalidad no esté medida y que a su vez esté organizada a partir de la vivencia corporal, no podrá estar concebida a partir de un pulso, ya que el mismo condiciona la temporalidad del movimiento. Por el contrario, si la música no tiene regularidades, la imaginación motora puede operar con libertad para organizarse temporalmente de otras formas, posibilitando que la atención se enfoque en otros factores para ordenar los eventos en el tiempo.

Tanto la vinculación del espacio con el tiempo, como la diferenciación entre las músicas organizadas a partir de un pulso y las que no lo están, fueron temáticas abordadas por el compositor Pierre Boulez.

Al nivel más simple, Boulez dice que en un espacio-tiempo liso se ocupa sin contar, y que en un espacio-tiempo estriado se cuenta para ocupar. Hace así sensible o perceptible la diferencia entre multiplicidades no métricas y multiplicidades métricas, entre espacios direccionales y espacios dimensionales. Los hace sonoros y musicales. Y sin duda, su obra personal está hecha con esas relaciones creadas, recreadas musicalmente (DELEUZE, 2002, p 486)

De esta forma, Boulez identifica dos situaciones musicales de características diferentes, una que se genera a partir de la vivencia de un tiempo medido, y otra que surge de un tiempo vivenciado sin medir.

Según London (2012, p 9-15), la capacidad de sincronizarse es un proceso automático del cerebro por el cual las temporalidades propias entran en fase con las temporalidades del entorno. Una de las aplicaciones prácticas tradicionales de este fenómeno, es la posibilidad de sincronizar las acciones musicales de un grupo de músicos a partir de las acciones corporales realizadas por un tercero. Tal es el caso de la figura del director de coro o de orquesta, quien a través de su propia corporalidad unifica el accionar sonoro de un grupo de músicos. Este fenómeno puede ser extensible a otras situaciones en donde dicha unificación esté a cargo de un bailarín o una bailarina, quienes a través de su experticia en el lenguaje corporal podrían transmitir instrucciones temporales y expresivas.

2.4 Intersubjetividad

Según Shifres (2008), la intersubjetividad es la vivencia de compartir deliberadamente acciones y situaciones en el tiempo, lo cual posibilita la comunicación entre músicos, bailarines, y entre estos y el público. Desde esta perspectiva, la música puede ser comprendida a través de la metáfora de la danza como un acto corporeizado, multimodal e intersubjetivo, en el cual la transmisión de comunicación se basa en el sostén del movimiento compartido. Plantea Martinez (2014), que es a partir de las experiencias intersubjetivas tempranas cuando se comienza a modelar la musicalidad, la cual en su origen está entrelazada con el movimiento y la afectividad.

Asimismo, la experiencia estética de la música deriva de los patrones sentientes, o afectos de la vitalidad, que son el origen del modo en el que se experimenta el devenir de la tensión en la música. De esta forma, la música puede experimentarse corporalmente y sentirse emocionalmente, como parte de una experiencia vital y sonora, y organizarse metafóricamente como si fuera una danza, convocando experiencias de espacialidad y movimiento. La sucesión de afectos de la vitalidad desplegada durante el

transcurso de una danza puede dar sustento expresivo y temporal a una música, compartiendo ambas el mismo esquema de tensiones, distensiones, valles y clímax. De forma análoga, la temporalidad y expresividad presentes en una música pueden ser traducidas a movimiento y dar origen a una danza.

La intersubjetividad es un elemento clave en la interpretación musical y la organización temporal, tanto si la obra está escrita para un instrumento solista, como si está concebida para un conjunto instrumental. En el caso de una obra para instrumento solista, la conexión intersubjetiva se produce directamente entre el intérprete y el público, lo cual permite modelar el transcurso de las acciones musicales a partir de la vivencia de compartir el tiempo. Si la obra está compuesta para un dúo o un grupo reducido de instrumentos, la intersubjetividad entre los intérpretes es la que permite coordinar la temporalidad y la expresividad, y establecer la conexión entre ellos y el público. De esta forma, la experiencia intersubjetiva puede concebirse desde la composición misma de una obra como el medio para coordinar las acciones de los músicos, así como para organizar el devenir del tiempo musical a partir de los aspectos subjetivos de la vivencia musical.

3. PROCESO DE COMPOSICIÓN DE LAS OBRAS

3.1 Plan general

La posibilidad de transformar transmodalmente la música en danza y la danza en música, es la principal idea conductora del proceso de composición de las obras incluidas en este memorial. Este proceso comienza con la filmación de un solo de danza contemporánea realizado por la bailarina Valentina Díaz Lamoglie, el cual da origen a la obra *capa y espada*, primera música del ciclo, e indirectamente a todas las demás obras. *Capa y espada* es la transformación transmodal de esta danza originaria en una obra musical para guitarra solista. Esta obra, a su vez y mediante otros mecanismos, da origen a las dos siguientes: *el sueño de las abejas* y *VIRTUAL REASONS: la semilla*.

La composición de *el sueño de las abejas*, está basada en la posibilidad de transformar una música en otra a partir de dos procedimientos básicos. El primero de ellos consiste en la adaptación y reformulación de las ideas musicales presentes en *capa y espada* a ideas musicales realizables por un dúo de guitarra y violín. El otro procedimiento consiste en transformar, a través de la intermediación transmodal del movimiento, la corporalidad involucrada en los gestos musicales presentes en la obra inicial a una corporalidad posible en el violín, generando de esta forma resultados sonoros.

La tercera pieza del ciclo es *VIRTUAL REASONS: la semilla*, y su proceso compositivo se apoya en la posibilidad de transformar la música en danza, y posteriormente la danza en música. La obra *capa y espada* es danzada individualmente por un grupo de bailarines y bailarinas, los cuales filman su danza, y son estas danzas filmadas las que dan origen a cada una de las partes de los cuatro instrumentos para los cuales está compuesta la obra. Este procedimiento utiliza la danza como mediadora para transformar una música en otra.

Ouroboros, la serpiente que se muerde la cola, es el nombre de la siguiente obra de la serie, con la cual se cierra un ciclo completo de transformación transmodal. La

bailarina Valentina Díaz Lamoglie, cuyo solo de danza da origen a todo el ciclo de composiciones, danza esta vez la música de *VIRTUAL REASONS: la semilla*, y se filma haciéndolo. Esta nueva danza resulta ser una transformación de la danza original a través de varios procesos de traducción transmodal entre danza y música. La danza así obtenida es el punto de partida para la composición de *Ouroboros*. Esta pieza es un sexteto para contrabajo, violonchelo, violín, dos guitarras y clarinete, y su partitura está escrita de forma tal que tanto la temporalidad como la expresividad están concebidas a partir de los movimientos de la bailarina.

La última obra del ciclo es *Las Perlas de Indra*, una obra interdisciplinaria de música y danza, la única en la cual la danza es parte de la obra, y no tan solo un medio para generar la música. La pieza está construida a partir de la transformación de la danza solista correspondiente a la obra *Ouroboros*, a una situación de ensamble de música y danza formado por dos bailarinas, un bailarín, y seis músicos. El plan da origen tanto a la danza como a la música, las cuales interactúan intermodalmente en tiempo real durante la interpretación de la obra.

La totalidad del ciclo consiste en la transformación transmodal sucesiva del solo de danza que le da origen, lo cual contribuye a generar un grupo de obras íntimamente relacionadas en su expresividad y su temporalidad. La presencia de la danza, invisible al oyente en las primeras cuatro obras, se materializa en la última obra del ciclo.

3.2 Capa y espada

Capa y espada es una obra para guitarra solista, cuya composición toma como punto de partida dos insumos principales: un solo de danza contemporánea realizado por la bailarina Valentina Díaz Lamoglie, y una colección de breves gestos musicales (VINASCO, 2012) generados por el guitarrista Vladimir Guicheff a partir de un listado de experiencias de movimiento. La estructura temporal y expresiva de la pieza está tomada del solo de danza contemporánea, y traducida a música utilizando principalmente los gestos musicales aportados por el guitarrista a través de su propio imaginario sonoro, combinados con otros provenientes de mi propio imaginario.

El primer paso consistió en observar atentamente la danza e identificar sus diferentes secciones a partir de las características cinéticas, espaciales, de tono muscular, de calidad de movimiento, y de expresividad, presentes en ella. Diferencí cinco secciones principales, y describí sus características de una forma sintética. Cada sección, a su vez, fue dividida en pequeñas subsecciones que dan cuenta de procesos internos en cada una de ellas.

Para realizar esta tarea utilicé tanto descripciones objetivas del movimiento, como interpretaciones subjetivas de su posible significado expresivo o simbólico. De esta forma, escribí una narrativa que da cuenta de todas las secciones y subsecciones, las cuales están delimitadas temporalmente de una forma precisa. Podemos observar en la figura 1, el borrador original del esquema con la organización temporal en secciones.

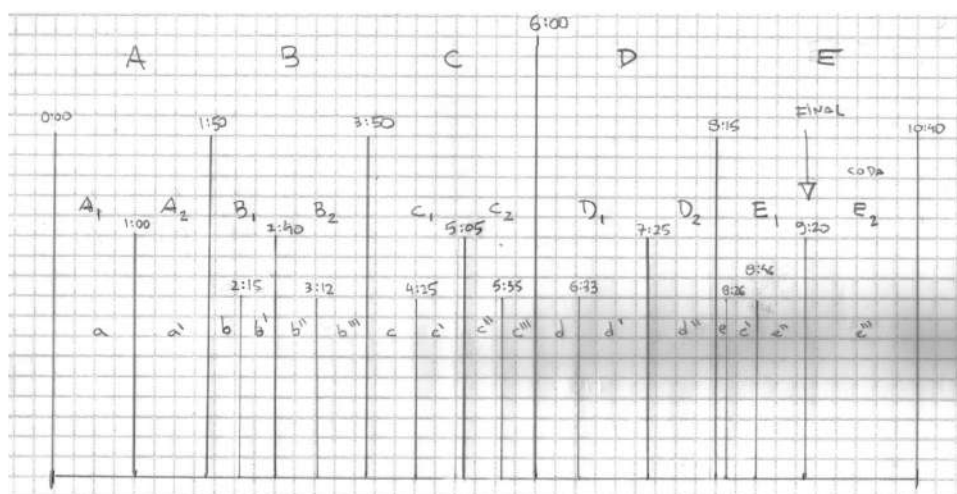


Figura 1 – borrador del esquema temporal del solo de danza

En una segunda etapa elaboré un listado de 20 situaciones que describen diferentes experiencias de movimiento, las cuales fueron planteadas al guitarrista para que las tradujera a sonido en su instrumento a partir de su propia corporalidad e imaginación sonora. Dado que era de mi interés que estas expresiones sonoras fueran espontáneas, las propuestas fueron planteadas una a una y traducidas en el momento por el guitarrista, sin ningún tipo de planificación previa. Cada una de estas traducciones

sonoras fueron filmadas, para registrar tanto el sonido como la corporalidad del gesto sonoro. En la figura 2 se observa el listado de las experiencias de movimiento tal y como fueron planteadas al guitarrista.

1 - Bajando de una forma contenida / 2 - Bajando y acelerando / 3 - Subiendo con esfuerzo / 4 - Subiendo ágilmente / 5 - Estoy adentro y salgo / 6 - Estoy afuera y entro / 7 - Estar en el centro del movimiento / 8 - Estar en la periferia del movimiento / 9 - Ir con fuerza y lograr el objetivo / 10 - Ir con fuerza y tener que incrementarla para vencer una resistencia / 11 - Ir hacia adelante / 12 - Ir hacia atrás / 13 - Encontrar el equilibrio / 14 - Perder el equilibrio / 15 - Salir de un punto y llegar a otro / 16 - Observar pasivamente como pasan las situaciones / 17 - Estar tranquilo / 18 - Respirar / 19 - Correr / 20 - Frenar

Figura 2 – listado de experiencias de movimiento planteadas al guitarrista

Una vez obtenidos los gestos sonoros mencionados anteriormente, el procedimiento compositivo consistió en traducir a música, de una forma intuitiva, la trama temporal y expresiva presente en la danza, vinculando sus distintas secciones y subsecciones con los recursos sonoros elegidos. De esta forma, al momento de componer, transformé transmodalmente en música el movimiento observado en la danza a partir de mi propia sensibilidad.

La partitura está escrita de forma tal que la temporalidad de la danza está representada de forma gráfica y proporcional en la escritura musical. Si bien esta representación es exacta, la partitura no tiene una línea de tiempo que condicione al intérprete a ceñirse a la misma de una forma literal, siendo la duración total aproximada de la obra la única referencia concreta. El intérprete debe organizar temporalmente las acciones musicales de una forma subjetiva y acorde a su propia corporalidad, accediendo mediante la mediación de la partitura, a la corporalidad presente en la danza de la bailarina. Al momento de la interpretación pública de la obra, o en toda situación en la cual haya al menos un oyente, la percepción subjetiva del tiempo que tenga el intérprete interactuará con la del público, participando ambos de la experiencia de compartir acontecimientos. El intérprete debe entregarse a este proceso vivencial y dejarse permear por la experiencia de ser escuchado, lo cual contribuirá a que la intersubjetividad modele el desarrollo temporal de la obra.

3.3 El sueño de las abejas

El sueño de las abejas es una obra para violín y guitarra, que surge de la transformación de la obra solista *capa y espada* en una obra para dúo. Los gestos musicales de la obra original son transformados en gestos musicales realizados por la guitarra y el violín, de forma tal que la organización temporal y expresiva de la danza que da origen al ciclo se manifiesta en esta obra por la mediación de la sonoridad y la corporalidad presentes en *capa y espada*. Esta transformación se realiza mediante la aplicación de un conjunto de recursos, los cuales implican la traducción de unos gestos musicales en otros a partir de la identificación de los componentes corporales y expresivos presentes en los mismos.

El primero de estos recursos consiste en tomar literalmente fragmentos de la guitarra de *capa y espada* y utilizarlos en la guitarra de *el sueño de las abejas*, añadiéndoles una parte de violín que resalte sus elementos más importantes. En algunos casos, esta nueva parte de violín está generada a partir de la identificación de la corporalidad presente en el fragmento original de guitarra, traducida a las posibilidades físicas y sonoras del violín, generando de esta forma un unísono expresivo. Aunque la sonoridad producida por cada uno de estos dos instrumentos es diferente, su accionar resulta equivalente. La transmodalidad entre sonido y movimiento (MARTÍNEZ, 2014) posibilita transformar la idea musical inicial en una idea corporal, para luego ser traducida nuevamente a música utilizando un instrumento diferente. En otros casos, la parte añadida de violín está compuesta en base a criterios sonoros, concebidos para resaltar la expresividad y la sonoridad presentes en la guitarra.

El segundo recurso consiste sustituir fragmentos de la guitarra original por otros que surgen de la transformación de los mismos en gestos sonoros del violín. Estas partes de violín pueden aparecer de forma solista, o acompañadas por intervenciones de la guitarra que resalten alguno de sus aspectos. El recurso restante consiste en tomar el gesto musical originario de la guitarra de *capa y espada*, y transformarlo en un gesto conjunto del violín y la guitarra, en el cual cada uno de los instrumentos realiza acciones diferentes y complementarias, cuya combinación genera una nueva versión de la idea

original.

Ambas obras tienen el mismo número de secciones, debido a que la música de *capa y espada* es transformada íntegramente para dar lugar a la música de *el sueño de las abejas*. Sin embargo, no tienen la misma duración, ya que la extensión de cada gesto, idea musical y sección, salvo en los casos en que la guitarra se transcribe literalmente, resultan modificadas de acuerdo a los procedimientos empleados y a los materiales sonoros que surgen de dicha transformación. Al igual que en *capa y espada*, la notación de la partitura es proporcional y la única referencia aproximada de duración es la de la totalidad de la obra.

El desafío adicional que plantea *el sueño de las abejas* es el de sincronizar temporalmente las acciones de ambos integrantes del dúo. La sincronización se produce a través de la experiencia intersubjetiva y los procesos automáticos derivados de la detección de invariantes perceptivas (LONDON, 2012), posibilitadas por la escucha corporal, visual y sonora. Al momento de la interpretación, los músicos no están midiendo el tiempo sino viviéndolo de una forma compartida entre ellos y con el público.

3.4 VIRTUAL REASONS: la semilla

La tercera obra de la serie es el cuarteto *VIRTUAL REASONS: la semilla*, y está compuesta para instrumental libre, acotado a una colección de posibles instrumentos para cada una de sus cuatro partes. La concepción de la obra y el planteo compositivo surge como consecuencia de las condiciones de aislamiento vividas durante la primera etapa de la pandemia de coronavirus, en la primera mitad del año 2020, las cuales no posibilitaron la interacción presencial. En ese contexto, la solución encontrada fue utilizar filmaciones de danzas no solo para traducir intermodalmente la danza a música, sino también para unificar y coordinar las acciones de un grupo de músicos que colaboraron, de forma asincrónica, en la elaboración de la pieza. Al igual que en *capa y espada*, hay un interés en apelar al imaginario sonoro de otros músicos para generar los materiales con los cuales componer la obra, con la diferencia de que en este caso la

traducción transmodal está realizada por el propio músico al observar la danza, y sin mediación de la palabra.

Dado que el concepto de la obra implica la traducción de música a danza y viceversa, la primera tarea consistió en realizar una grabación de *capa y espada* para que posteriormente pudiera ser transformada en nuevas danzas. La grabación de la música de *capa y espada* fue enviada a dos bailarines y dos bailarinas para que, de forma individual, cada uno de ellos danzara esta música y se filmara haciéndolo. De esta forma, se obtuvieron cuatro danzas diferentes que comparten la misma estructura temporal y expresiva, sus momentos de clímax, y sus tensiones y distensiones, por lo que a partir de estas danzas se pudieron obtener nuevas músicas que compartieron también estas estructuras. El procedimiento consistió en enviar cada una de estas danzas filmadas, desprovistas de sonido, a cuatro músicos diferentes quienes, sin tener contacto entre sí, improvisaron y grabaron una música al tiempo que miraban la filmación, con la consigna de traducir a sonido lo observado en las danzas. Los músicos improvisaron sin haber oído la obra *capa y espada*, que era la que estaban bailando los bailarines, ni haber escuchado las improvisaciones de los demás músicos.

La grabación de estas cuatro improvisaciones, producto de la transformación transmodal entre movimiento y sonido, fue la materia prima sonora a partir de la cual fue compuesta la obra *VIRTUAL REASONS: la semilla*. Las cuatro grabaciones fueron superpuestas y sincronizadas entre si utilizando un editor de audio multipista, a partir de lo cual comencé a retirar material sonoro de cada una de ellas como si fuera un escultor esculpiendo una piedra, hasta revelar la obra potencialmente contenida en ella.

El primer paso de este proceso consistió en suprimir unos pocos fragmentos que por razones estéticas resultaban incongruentes con el material sonoro en su conjunto. Luego de esta "limpieza" de material discordante en cada una de las cuatro grabaciones, la segunda etapa consistió en escuchar las improvisaciones de a pares, identificando aquellos fragmentos en los cuales las interacciones entre ambos instrumentos resultaban de mi interés. A partir de estos fragmentos de dúos, concatenados o superpuestos, elaboré el primer esquema estructural de la pieza.

La tercera etapa consistió en escuchar los fragmentos de los dos instrumentos restantes que acompañaban a cada una de las situaciones de dúo previamente elegidas, y evaluar si los mismos resaltaban u opacaban la música contenida en ellos. Los fragmentos que no resaltaban la estructura inicial creada a partir de los dúos fueron eliminados. Finalmente, también eliminé unos pocos fragmentos sonoros para favorecer la estructura formal de la pieza, y de esta forma surgió la primera versión sonora de la obra *VIRTUAL REASONS: la semilla*.

Luego de obtenida esta primera versión, comencé a elaborar la partitura para su interpretación en vivo. La partitura consiste en cuatro particellas, acompañadas de las filmaciones de danza que les dieron origen a las partes de cada uno de los instrumentos del cuarteto. De acuerdo a las sonoridades y recursos utilizados en las partes instrumentales originales, elaboré una lista de instrumentos con las cuales se pudiera tocar cada una de ellas, siendo válida la utilización de cualquier instrumento de la lista.

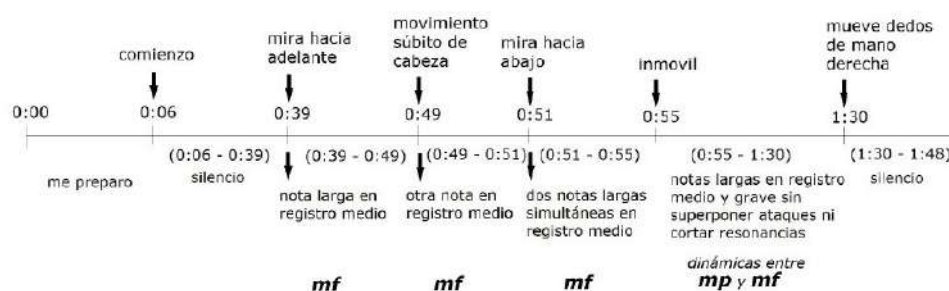


Figura 3 – fragmento de particella de *VIRTUAL REASONS: la semilla*

La particella del instrumento 1, la cual surge de una improvisación realizada por la música Sofia Scheps utilizando piano preparado, puede ser interpretada en piano, con o sin preparación, guitarra, clave, arpa, guitarra eléctrica, bajo eléctrico, o cualquier otro instrumento de cuerda pulsada o percutida. También es posible utilizar un set de percusión que combine instrumentos de altura determinada con instrumentos de altura

indeterminada. Como se puede apreciar en la figura 3, la *particella* contiene referencias a la filmación de la danza realizada por el bailarín Andrés Castro, la cual dio origen a la improvisación original. La partitura debe leerse a la vez que se mira la filmación de la danza, la cual cumple la función de organizarla temporal y expresivamente.

La *particella* del instrumento 2 se deriva de una improvisación realizada por el músico Gonzalo Pérez utilizando una trompeta natural, a partir de la danza llevada a cabo por la bailarina Inés Selma. De forma análoga a la *particella* del instrumento 1, la misma debe leerse al tiempo que se observa la filmación de la danza. Los instrumentos con los cuales puede ser interpretada son: trompeta, tuba, trombón, corno, flauta travesa, flauta bajo, flauta en sol, flautín, o cualquier otro instrumento de boquilla o de embocadura simple.

La *particella* del instrumento 3, la cual surge de una improvisación realizada por el músico Agustín Gardíl, utilizando acordeón, a partir de una danza del bailarín Nazario Osano, puede ser interpretada en violín, viola, violonchelo, contrabajo, acordeón, bandoneón o cualquier otro instrumento de cuerda frotada o fuelle. Por último, la *particella* del instrumento 4, que se deriva de una improvisación realizada por el músico Sebastián Nabón, utilizando clarinete, y a partir de la danza de la bailarina Pilar Parada, puede interpretarse en clarinete, clarinete bajo, saxos de cualquier registro, oboe, fagot, contrafagot, o cualquier otro instrumento que tenga caña.

Al momento de la interpretación de la pieza, cada músico dispone de un dispositivo portátil desde donde disparar la filmación de la danza para leer su partitura en tiempo real mientras la observa. Las cuatro pistas de video, correspondientes a las cuatro danzas que acompañan las respectivas partituras de los instrumentos, son disparadas en simultáneo. Las filmaciones son vistas por los intérpretes, pero no por el público, ya que forman parte de la partitura, pero no de la obra. De esta forma, la sincronización temporal y expresiva de la pieza se realiza por mediación de estas cuatro danzas, las cuales a su vez están generadas por una misma música. Estas traducciones transmodales música – danza – música, son las que le dan consistencia estética a la obra.

3.5 Ouroboros

Ouroboros es una obra compuesta para un sexteto integrado por violín, violonchelo, contrabajo, clarinete y dos guitarras, y su composición está organizada a partir de una danza. La bailarina Valentina Diaz Lamoglie danzó la obra *VIRTUAL REASONS: la semilla* y se filmó haciéndolo, y fue a partir de esta filmación que la nueva obra fue compuesta. En un sentido poético, el nombre de la obra refiere a un ciclo que se completa en relación a la transferencia transmodal entre movimiento y sonido, ya que la danza silente que da origen a todo el ciclo fue realizada por la misma bailarina que esta vez danza una música que es producto de una transformación transmodal sucesiva de la danza originaria. La danza silente original se transforma transmodalmente en música en la composición de *capa y espada*, música que, a su vez, genera las cuatro danzas que se transformarán en música en *VIRTUAL REASONS: la semilla*. Por último, esta música se transformará en una nueva danza, la cual, a su vez, dará origen al sexteto *Ouroboros*.

Una vez obtenida la nueva filmación de la danza, eliminé el audio de la misma para obtener una danza silente a partir de la cual comenzar a trabajar. La primera tarea consistió en observar la danza e identificar diferentes secciones de acuerdo a sus características cinéticas y expresivas. De esta forma, identifiqué cinco grandes secciones las cuales, a su vez, quedaron divididas en subsecciones. A partir de esta estructura elaboré, de forma subjetiva, una narrativa que contuviera los elementos cinéticos, expresivos o simbólicos que consideré más relevantes, y que serían transformados transmodalmente en música.

En cada una de estas grandes secciones hay un instrumento, o un dúo, que traduce directamente a sonido los movimientos de la bailarina, y la representa en tanto personaje. Este instrumento, o dúo, es el que compuse primero, y de una forma completa, en cada una de las secciones. Los demás instrumentos del sexteto están compuestos después y utilizando dos posibles criterios. Una de las posibilidades es que el conjunto de los instrumentos restantes, o un subgrupo de ellos, construyan un espacio

sonoro que represente el entorno espacial donde se desenvuelve el movimiento de la bailarina y las fuerzas ajenas que están presentes e interactúan con ella. La otra posibilidad es que un instrumento o un grupo de ellos estén compuestos en función de enriquecer tímbricamente la línea del instrumento principal.

Al igual que en *VIRTUAL REASONS: la semilla*, la partitura tiene referencias a la filmación de la danza, la cual forma parte de la partitura, aunque no de la obra, ya que el oyente no ve la danza durante la interpretación de la misma. En este caso, las particellas de todos los instrumentos tienen referencias a la misma danza, lo cual permite lograr un alto grado de sincronización. En el proceso de realizar la grabación de la pieza, cada músico trabajó su parte de forma individual y al momento de realizar los ensayos presenciales, la expresividad y musicalidad ya estaban presentes desde el inicio. Esto fue posible debido a que la danza filmada fue capaz de transmitir la intencionalidad expresiva a cada músico, de una forma no verbal, a través del lenguaje corporal.

3.6 Las Perlas de Indra

La última composición correspondiente a este ciclo es una obra interdisciplinaria de danza y música, compuesta para dos bailarinas, un bailarín, y un sexteto de instrumental libre. Cada una de las seis partes de la música pueden ser tocadas con más de un instrumento, aunque realizadas por un solo instrumentista. Los instrumentos elegidos deben de ser capaces de abarcar el ámbito de alturas presente en su parte correspondiente, pudiéndose trasponer las mismas una o más octavas de acuerdo al registro del instrumento. Los instrumentos 5 y 6 deben poder hacer notas graves, y solo los instrumentos 1, 2 y 3 pueden ser sets de percusión. Se puede utilizar toda clase de instrumentos musicales, desde los más tradicionales de la música de concierto europea, hasta instrumentos como guitarras o bajos eléctricos, vinculados a la estética del rock, además de instrumentos extraeuropeos. En la versión de la obra filmada para esta maestría se utilizó oboe, trompeta, clarinete, piano eléctrico, acordeón, guitarra eléctrica y bajo eléctrico, produciendo resultantes tímbricas generadas a partir de la combinación de mundos sonoros diversos, al estilo de lo que sucede en algunas obras de Fausto Romitelli, como *An Index of Metals* (2003) , o *Professor Bad Trip* (1998).

La obra cuenta con una trama narrativa subyacente que es conocida únicamente por los músicos y bailarines que la interpretan, y cumple la función de unificar la intención expresiva. La misma está elaborada a partir de la adaptación de la trama narrativa correspondiente a la danza solista de la obra *Ouroboros*, a la situación de ensamble de música y danza.

La relación entre danza y música presenta diferentes mecanismos de interacción a lo largo de la obra. En la sección A la danza tiene una estructura autorreferencial, en la cual los bailarines parten del contacto físico estrecho al comienzo de la misma, y mediante un proceso de gradual activación llegan a separarse y bailar libremente de forma individual. En toda esta sección, las indicaciones en la partitura de la música tienen referencias a los movimientos de la danza, por lo cual la danza guía y organiza a la música.

En la sección B, la música comienza a tomar gradualmente la iniciativa, combinando el seguimiento de los movimientos de los bailarines, que aún permanece desde la sección anterior, con ataques bruscos generados por propia iniciativa, los cuales interfieren con los movimientos y los detienen momentáneamente. A lo largo de esta sección se produce una transición durante la cual la relación de danza y música se invierte, y al final de la cual es la música la que mueve, o impide moverse, a los bailarines. Al comienzo de la sección C, los bailarines están momentáneamente inmovilizados en el piso, y la música se organiza de forma autónoma. A partir de ese momento se genera un antagonismo entre la danza y la música, donde los bailarines paulatinamente recobran movilidad, sobreponiéndose a una música que no los toma en cuenta, hasta que logran ponerse en pie.

La sección D comienza con el bailarín mirando hacia arriba, juntando fuerzas para comenzar una lucha para recuperar la libertad de movimientos, la cual transcurre durante toda la sección. La misma termina con un grito del bailarín que indica el final del antagonismo. En la sección E, música y danza cooperan nuevamente, y la música está organizada en función de los movimientos del bailarín y las bailarinas. Al comienzo

de esta sección, cada instrumento sigue el movimiento de distintas partes del cuerpo de la bailarina 2, utilizando un conjunto de recursos y alturas predeterminado. Ya avanzada la sección, los instrumentos siguen el movimiento de los tres bailarines, de forma tal que de los movimientos de cada uno de ellos son seguidos por dos instrumentos, utilizando un conjunto de alturas y comportamientos definido en la partitura.

El vínculo tradicional de interacción entre danza y música en el cual los bailarines bailan la música no está planteado en la obra. Sin embargo, la utilización de los procedimientos propuestos genera situaciones en las cuales tanto la música como la danza, guían y son guiadas a la vez, ya que las instrucciones a ser realizadas conscientemente conviven con aspectos de la transmodalidad que se producen de una forma espontánea. Tomemos como ejemplo la situación en la que un instrumento sigue el movimiento del bailarín o de una de las bailarinas, que está danzando de una forma libre. Los movimientos que están guiando a la música estarán, a su vez, influenciados por el sonido a través de los mecanismos transmodales espontáneos, además de por el movimiento de los otros bailarines. De esta forma, la combinación entre los procedimientos propuestos en la partitura y la transmodalidad que se produce espontáneamente, contribuye a generar un tipo de unidad expresiva entre danza y música en la cual ninguna de ellas prevalece sobre la otra.

4. OUROBOROS. ANÁLISIS DE LA OBRA

4.1 La idea general

Ouroboros, la cuarta obra de la serie, es un sexteto para clarinete, violín, violonchelo, contrabajo y dos guitarras. Es la obra que resulta más representativa del grupo de obras compuestas en la presente maestría, por lo cual la elegí para presentar su análisis. La música está compuesta a partir de la transformación a sonido de la filmación de una danza de la bailarina Valentina Díaz Lamoglie, mediante la utilización de diferentes procedimientos. Algunos de ellos consisten en una planificación precomposicional, y son los que permiten definir aspectos de la forma y la estética de la obra. Otros procedimientos consisten en la transformación transmodal entre movimiento y sonido realizada momento a momento, utilizando diferentes tipos de recursos, los cuales permiten organizar la microtemporalidad y la expresividad.

En la composición utilicé diferentes mecanismos para transferir a la música la direccionalidad presente en la danza. Estos mecanismos están contruidos a partir de la organización de distintos parámetros del sonido, ya sea mediante *crescendos* y *decrecendos*, procesos de transformación tímbrica, cambios en las duraciones, aumento y disminución de la cantidad de eventos sonoros, *accelerandos* y *rallentandos*, cambios graduales de registro, y supresión o adición de clases de altura.

4.2 La partitura

La partitura está escrita en notación proporcional con referencias a los movimientos de la danza, siendo estos últimos los que permiten la coordinación temporal de los eventos musicales, de las dinámicas y de la expresividad. Al momento de interpretar la obra se dispara la filmación de la danza, la cual es vista por los músicos en una pantalla al tiempo que cada uno lee su partitura. En la figura 4 podemos observar un fragmento de la partitura de *Ouroboros* en la cual se aprecia su particular diseño. La misma cuenta con una línea de tiempo que se corresponde a la de la filmación de la danza, tal como se observa al reproducir la misma en un dispositivo, sobre la cual están

indicadas algunas acciones puntuales de la bailarina. Estas acciones puntuales son utilizadas para coordinar eventos musicales, principalmente el comienzo o el final de sonidos, de reguladores dinámicos y de formas de ejecución instrumental.

The image shows a musical score for the piece 'Ouroboros'. At the top, a timeline for the film is marked with timecodes: 4:47, 4:49, 4:53, and 4:54. Above this timeline, dancer actions are listed: 'brazo derecho llega arriba' at 4:47, 'brazo arriba' at 4:49 (marked with a box labeled '1'), 'sube brazo enérgicamente' at 4:53, and 'sube brazo' at 4:54. The musical score below includes staves for clarinete, guitarra 1, guitarra 2, violín, violonchelo, and contrabajo. Numbered boxes (1-7) highlight specific musical events: Box 1 is above the 4:49 timecode. Box 2 is on the clarinet staff at 4:49, with notes for 'mf', 'P sub', and 'tr'. Box 3 is on the guitar 1 staff at 4:49, with notes for 'mp' and 'tr'. Box 4 is on the guitar 2 staff at 4:49, with notes for 'mp' and 'tr'. Box 5 is on the bass staff at 4:49, with notes for 'mf' and 'tr'. Box 6 is on the guitar 1 staff at 4:53, with notes for 'mf' and 'tr'. Box 7 is on the clarinet staff at 4:53, with notes for 'mf' and 'tr'. Other annotations include 'velocidad variable' on the clarinet and guitar 1 staves, 'articula ad lib' on the violin, viola, and bass staves, and 'articula ad lib en diferentes octavas' on the bass staff. The score also includes dynamic markings like 'mf', 'f', and 'ff'.

Figura 4 - fragmento de la partitura de Ouroboros

Observemos en el recuadro 1, la indicación de que en el minuto 4:49 la bailarina levanta su brazo, y como este evento permite sincronizar el trino sobre la nota fa del clarinete y el re# de la guitarra 1, tal como se puede apreciar en los recuadros 2 y 3. También podemos ver, en el recuadro 7, como el evento de la danza que se produce en el minuto 4:53 es el punto de culminación del *crescendo* del clarinete. Por otra parte, todo lo que en la partitura está indicado como *ad lib*. debe ser tocado de acuerdo a los

movimientos y la expresividad de la danza. Observemos en el recuadro 4 la frase de la guitarra 2, que no está coordinada con ningún evento puntual de la danza, pero debe ser tocada acompañando intuitivamente a la misma. Otras situaciones análogas son las que se pueden observar en los recuadros 6 y 7, correspondientes al contrabajo y a la guitarra 2 respectivamente, en las cuales los momentos de articulación de las notas y la velocidad del trino se deben realizar siguiendo el movimiento de la bailarina. De esta forma, la coordinación entre los músicos no se produce a través del acto de medir, sino del de coordinar sus corporalidades con las acciones de la danza, lo cual produce un resultado musical flexible, a la vez que preciso.

4.3 Procesos direccionales

Expondré los criterios de organización de las alturas utilizados en esta pieza y la forma de generar direccionalidad que posibilitan. Uno de los aspectos de la organización musical que no presenta un correlato intuitivo con el espacio y el movimiento es el sistema de organización de las alturas. Un espacio sonoro podría ser, por ejemplo, diatónico, cromático, microtonal o temperado, y no habría elementos espaciotemporales en la danza que indicaran cuál de ellos puede vincularse a una corporalidad determinada. Asimismo, no hay aspectos de la danza que sugieran que un movimiento pueda estar vinculado a una nota o frecuencia en particular. Por este motivo, parte de la planificación precomposicional está enfocada en la organización de las alturas y en la generación de procesos direccionales basados en las mismas, siendo que esta planificación no interferirá con los mecanismos de traducción transmodal.

En *Ouroboros*, las alturas están organizadas a partir de una serie de 30 clases de altura en la cual está presente el total cromático. La misma puede presentarse de forma directa, invertida, retrogradada, o retrogradada e invertida, y cada uno de los instrumentos, o grupos de ellos, utiliza una versión diferente de la misma. El clarinete utiliza la serie original, el violín y el violonchelo utilizan la serie retrogradada, el contrabajo utiliza la serie invertida, y las guitarras utilizan la retrogradación de la inversión. Los instrumentos que comparten la misma serie lo hacen por momentos utilizándola de forma independiente, y en otros momentos alternando entre ambos los

sonidos de la misma.

La serie se deriva de un conjunto de seis acordes básicos de seis notas cada uno, diseñados para guitarra, los cuales al ser desplegados horizontalmente dan origen a la misma (figura 5). Al realizar este procedimiento, el orden de las notas constitutivas de los acordes se despliega horizontalmente de acuerdo a consideraciones interválicas subjetivas, y en los casos en que dos acordes consecutivos contengan una o más clases de altura en común, las mismas aparecen representadas solo una vez en la serie. Los acordes básicos tienen un diseño de digitación de la mano izquierda que permite que puedan ser traspuestos y arpegiados con facilidad. Las dos últimas notas de la serie no se corresponden a los acordes básicos, sino a dos armónicos naturales que aparecerán varias veces en el transcurso de la pieza.

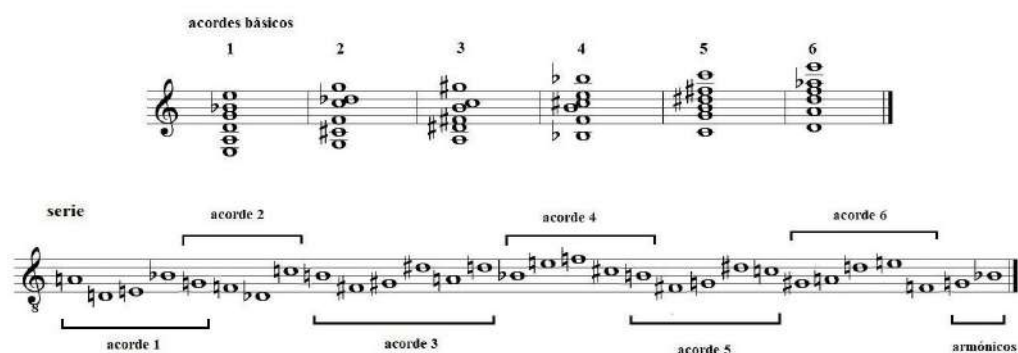


Figura 5 – serie y acordes que la generan

En la pieza existe una segunda serie de características dodecafónicas que llamo serie filtro (figura 6), y que es utilizada para suprimir o reincorporar clases de altura en un orden determinado modelando a las series utilizadas por los instrumentos, y convirtiéndolas en series de una cantidad variable de clases de altura. Los procesos de eliminación o adición ordenada y gradual de clases de altura, que en el caso extremo permitiría pasar gradualmente desde 12 a 1, o viceversa, están concebidos para generar direccionalidad. La serie filtro puede utilizarse partiendo de cualquier clase de altura, de forma directa o de forma retrógrada, permitiendo 24 versiones posibles, lo cual permite generar diferentes procesos de adición o sustracción.



figura 6 – serie filtro

La serie filtro está diseñada de forma tal que agrupando clases de altura consecutivas se pueden obtener subconjuntos de características interválicas específicas, los que potencialmente pueden ser revelados durante el transcurso de un proceso de adición o sustracción. Observemos en la figura 7, las características de algunos de estos subconjuntos: (a) cluster cerrado, (b) campo diatónico incompleto, (c) tétrada cuartana, (d) cluster cerrado y (e) campo diatónico incompleto. La posibilidad de pasar de un tipo de resultante a otra añadiendo o quitando clases de altura permite integrar sonoridades diferentes sin perder unidad y coherencia en el lenguaje armónico.

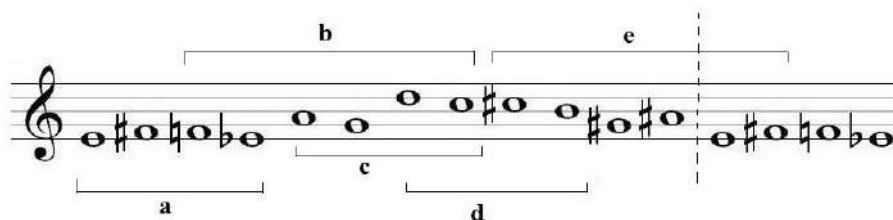


Figura 7 – subconjuntos de la serie filtro

En la figura 8, se puede observar la serie original, a la cual se le han sustraído las 4 primeras clases de altura de la serie filtro en su versión 1 (mi, fa#, fa y mib), por lo cual ha quedado convertida en una serie de 8 clases de altura diferentes y 18 en total.



Figura 8 – serie filtrada

En la composición de esta obra la organización de las alturas está definida de antemano, tanto en lo referente a las series utilizadas como a los procesos de sustracción y adición de clases de altura que se realizan en cada sección y subsección de la misma, definiendo las colecciones de alturas disponibles en cada momento de la obra. Los demás parámetros del sonido también están utilizados para generar direccionalidad, no de una forma sistematizada previamente, sino a partir de las características expresivas de cada una de las secciones. Algunos de ellos tienen un funcionamiento predeterminado en cada sección, y otros son utilizados de una forma libre.

Además de los aspectos que responden a una planificación previa, muchos de los procesos direccionales están sugeridos a priori desde la danza, ya que los aspectos del movimiento que involucran temporalidad, velocidad e intensidad, permiten establecer correlatos directos entre danza y música. El aumento y disminución de la velocidad del movimiento podrían vincularse, por ejemplo, con las variaciones en la agilidad y densidad de los eventos musicales, y el despliegue de fuerza y vitalidad con las variaciones de la intensidad del sonido.

4.4 Trama narrativa

En la primera etapa de composición de la obra, diseñé una trama narrativa verbal que pone en palabras las acciones realizadas en la danza combinando descripciones con interpretaciones simbólicas, la cual fue utilizada posteriormente para elegir en cada caso los procedimientos musicales más apropiados para traducir el movimiento a sonido. La escritura de dicha trama resultó esencial para la composición de la obra, y si bien el conocimiento de sus contenidos narrativos no resulta necesario para la interpretación ni comprensión de la misma, su estructura da sustento a la forma de la obra, estando presente en tanto evolución temporal de tensiones, distensiones y comportamientos cinéticos y expresivos.

Una vez elaborada la trama narrativa que organiza la obra en 5 secciones, elegí un instrumento o grupo de instrumentos guía para describir de forma directa los

movimientos de la bailarina en cada una de las mismas y que la representaran en tanto personaje. Las partes de los instrumentos guía de cada una de las secciones están escritas con anterioridad a las demás, y las partes de los restantes instrumentos están compuestas posteriormente en base a criterios armónicos, tímbricos, rítmicos y texturales, generalmente con la idea de diseñar escenarios sonoros en los cuales transcurren los acontecimientos. Estos escenarios sonoros contribuyen a generar diferentes grados de tensión y dramatismo a lo largo de la obra.

4.5 Las secciones

La danza, y por lo tanto también la música que se genera a partir de ella, tiene 5 grandes secciones. El punto 0:00 de la línea de tiempo se corresponde al comienzo de la pista de video, y tanto la danza como la música comienzan en el minuto 0:16. A continuación presentaré la trama narrativa de cada una de las secciones y subsecciones, y los recursos sonoros elegidos para representarla musicalmente.

4.5.1 Sección A

La sección A abarca del minuto 0:16 al 2:58, y su idea narrativa general es “*Me voy despertando. Me desperté. No hay tensiones, solo exploración.*”. La sección está dividida en dos grandes subsecciones, que son: A' “*Me voy despertando.*”, y A" “*Me desperté y estoy de pie*”. Las mismas, a su vez, están divididas en subsecciones más pequeñas representadas por las letras a'1, a'2 y a'3, y a"1 y a"2 respectivamente. A lo largo de toda la sección A, el clarinete es el instrumento que representa directamente el movimiento de la bailarina, y su parte fue compuesta íntegramente antes que la de los demás instrumentos. La misma contiene indicaciones precisas y detalladas, elaboradas en función de los movimientos de la bailarina, que regulan las dinámicas, la duración y la ubicación temporal de los acontecimientos. Las partes de los demás instrumentos fueron compuestas posteriormente y en conjunto.

Cada instrumento utiliza su serie correspondiente de 30 sonidos, con el criterio adicional de que en ningún momento se pueden producir unísonos ni octavas. Si al

componer una línea, el sonido que corresponde en la serie genera una octava o unísono con otro escrito con anterioridad, el mismo es salteado y se utiliza el sonido siguiente. En toda la sección se utiliza el total cromático, por lo que las series aparecen de forma completa.

Subsección al' (0:16 – 1:34)

Primera exploración de movimientos del torso y los brazos desde el piso.

Me veo, veo el mundo, veo el cielo.

La línea del clarinete comienza con sonidos largos, y poco a poco incorpora algunos sonidos más cortos, trinos y trémolos. Las dinámicas, en un principio entre *pp* y *mp*, también incorporan gradualmente dinámicas más altas. Los demás instrumentos realizan al comienzo sonidos alternados, aislados y largos, combinados con silencios, generando un espacio armónico en constante transformación tímbrica, enmarcando la actividad del clarinete. Este espacio, construido de forma sonora, representa el espacio físico donde la bailarina se mueve, y el clarinete a la bailarina misma.

La transformación constante de la resultante tímbrica, que será utilizada todo a lo largo de la obra, está generada a partir de dos mecanismos. El primero de ellos consiste en que cada instrumento de cuerda va variando su tímbrica de una forma continua a partir del cambio en las zonas donde las cuerdas se pulsan o se frotan. En los instrumentos de cuerda frotada dicho cambio se produce de una forma continua y en las guitarras cambiando el punto de ataque de los sonidos sucesivos. Asimismo, la combinación simultánea de sonidos en *crescendo*, *decrescendo* y dinámica constante en los diferentes instrumentos, es el otro de los mecanismos que produce estas transformaciones tímbricas al generar diferentes balances entre ellos. Este espacio, en un principio inerte, comienza poco a poco a devolver algunos elementos producidos por el clarinete, en especial los trinos, despertando y reaccionando amistosamente. Poco a poco la actividad global crece, habiendo una mayor densidad de eventos sonoros, silencios más breves y mayor velocidad en los reguladores.

Subsección a'2 (1:34 – 1:52).

Me incorporo, también puedo explorar el movimiento de pie.

Lo hago brevemente y luego desciendo.

El clarinete incorpora grupos de sonidos más breves y los alterna con *crescendos* realizados sobre sonidos tenidos. La subsección es breve y por primera vez se comienza a acumular tensión expresiva. Poco a poco se va ampliando el registro, tanto del clarinete como de los demás instrumentos, a la vez que los reguladores son más cortos, lo que contribuye a generar movilidad dinámica y tímbrica.

Subsección a'3 (1:52 – 2:12).

Sigo explorando, pero ahora tomo contacto con la intención de pasar a otra etapa.

*Acumulo esta intención hasta que se produce el cambio,
el cual consiste en subir girando en un impulso.*

El clarinete realiza una serie de repeticiones de sonidos y grupos de sonidos, que culmina con un rápido movimiento ascendente y en *crescendo*, el cual representa el ascenso de la bailarina. Para jerarquizar la llegada al punto más alto, los demás instrumentos, a excepción del contrabajo, tienen silencios, lo cual podemos observar en el minuto 2:13 de la figura 9.

Subsección a"1 (2:12 – 2:42)

Ascenso y caminata. El movimiento es tónico y tiene algunas periodicidades.

Al comienzo de la sección, la bailarina realiza una caminata abriendo y cerrando una mano de forma muy precisa, lo cual es utilizado para sincronizar la actividad del clarinete y las guitarras, generando un diálogo en el cual los movimientos de la mano indican comienzos y finales alternados de los sonidos producidos por estos instrumentos.

Observemos en la figura 9, como el sonido tenido de clarinete que comienza en el minuto 2:13, termina súbitamente en el 2:16 al tiempo que la guitarra 2 toca un

acorde en dinámica *forte*, lo cual es sincronizado por el cierre de la mano de la bailarina. El procedimiento se repite en el minuto 2:18, cuando la guitarra 2 realiza un silencio súbito al tiempo que el clarinete ataca un sonido en dinámica *forte*, lo cual es sincronizado por la apertura de la mano. Este mecanismo de sincronizar ataques de un instrumento con silencios de otro a partir de aperturas o cierres de la mano es utilizado sucesivamente hasta el minuto 2:35 involucrando al clarinete y a las dos guitarras. Este proceso transcurre simultáneamente a otro estrato sonoro generado por la presencia de notas tenidas en las cuerdas frotadas, utilizando registros graves y medios.

a"1

The musical score is a handwritten manuscript for a fragment of section a'1. It features six staves: Clarinet (Cl), Guitar 1 (G1), Guitar 2 (G2), Violin (Vn), Viola (VII), and Cello (Cb). Above the staves, a series of annotations with time stamps indicate specific musical events: 2:11 (COMIENZA MOVIMIENTO DE REVENSO), 2:13 (EXTINGUE MANO), 2:16 (CIERRA MANO), 2:17 (ABRTE, EL TALON), 2:18 (ABRE MANO), 2:20 (CIERRA MANO), 2:22 (ABRE MANO), 2:23 (CIERRA MANO), 2:26 (ABRE MANO), 2:27 (CIERRA MANO), 2:29 (ABRE MANO), 2:31 (CIERRA MANO), 2:33 (ABRE MANO), and 2:35 (DESGLIZA PIE). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (pp, p, f, mp, PPP, MOLT POINT, TASTO, CRD). The Cello part shows a series of sustained notes with dynamic markings (PPP, f, p). The Violin and Viola parts show a series of notes with dynamic markings (PPP, MOLT POINT, TASTO, CRD). The Guitar parts show a series of notes with dynamic markings (p, f, mp, f). The Clarinet part shows a series of notes with dynamic markings (p, f, pp).

Figura 9 – fragmento de subsección a'1

Subsección a"2 (2:42 – 2:58)

Giros. Exploro las posibilidades de girar hasta que me encuentro con una tensión inesperada. La siento en las manos, en el hacer.

El clarinete ataca un grupo de sonidos coincidentes con unos breves pasos hacia atrás y giros de la bailarina. Durante este proceso, las guitarras apoyan al clarinete realizando trinos y repeticiones de sonidos. En el punto culminante, que coincide con la extensión del brazo de la bailarina, el clarinete realiza repeticiones sobre un mismo sonido, y la sección termina al momento en que la bailarina abre sus manos. Para contribuir a la articulación entre las secciones, los demás instrumentos realizan un silencio para resaltar la actividad del clarinete.

4.5.2 Sección B

La sección B abarca del minuto 2:58 al 5:30, y su idea expresiva general es “*la tensión y su resolución a través del movimiento*”. La sección está dividida en dos grandes subsecciones, que son: B' “*Reconozco la tensión y busco como gestionarla*”, y B “*Utilizo el movimiento para liberarme*”. Las mismas, a su vez, están divididas en subsecciones más pequeñas representadas por las letras b'1, b'2, y b"1 y b"2 respectivamente. El violín es el instrumento que describe los movimientos de la bailarina en esta sección. A lo largo de la misma, se produce una paulatina supresión de clases de altura, partiendo del total cromático y llegando, al final de la sección, a la utilización exclusiva de la clase de altura mi. Para realizar la sustracción de clases de altura se utiliza la versión 1 de la serie filtro de una forma retrogradada, o sea, partiendo de la#.

Al igual que en la primera sección, las partes de los distintos instrumentos están elaboradas a partir de sus series correspondientes, las cuales se van transformando en series de menor cantidad de clases de altura de una forma paulatina. Cuando hay un mínimo de 8 clases de alturas diferentes, se siguen evitando las octavas y los unísonos,

al igual que en la sección A, y cuando hay al menos 4 clases de altura, pero menos de 8, se evitan los unísonos, pero no las octavas. Cuando hay menos de 4 clases de altura, los unísonos también son utilizados.

Subsección b'1 (2:58 – 3:37)

Encuentro la tensión en las manos y desciendo.

Las manos van cambiando de postura y la tensión se desplaza por el resto del cuerpo.

El violín inicia la sección con sonidos tenidos y en *crescendo*, enmascarado por la articulación del último sonido del clarinete, describiendo la tensión que recorre el cuerpo de la bailarina hasta el minuto 3:19 para luego acompañar su regreso al piso con una línea melódica de características líricas, y en *decrescendo*, representando la aceptación de su nueva situación. El resto de los instrumentos apoyan los *crescendos* del violín y luego sostienen armónicamente la línea de violín realizando un entramado de sonidos tenidos.

Subsección b'2 (3:37 – 3:59).

Aun desde el piso, canalizo la tensión a partir de distintos tipos de movimiento.

El violín realiza un grupo de sonidos tenidos y vigorosos reflejando el cambio de actitud de la bailarina, que ahora es de lucha, mientras el contrabajo y el violonchelo realizan trémolos en *f*, representando las fuerzas contra las cuales la bailarina se está debatiendo. Estas fuerzas se retiran súbitamente, generando espacio para una nueva frase lírica del violín, que describe la nueva puesta en pie de la bailarina.

Subsección b"1 (3:59 – 4:46).

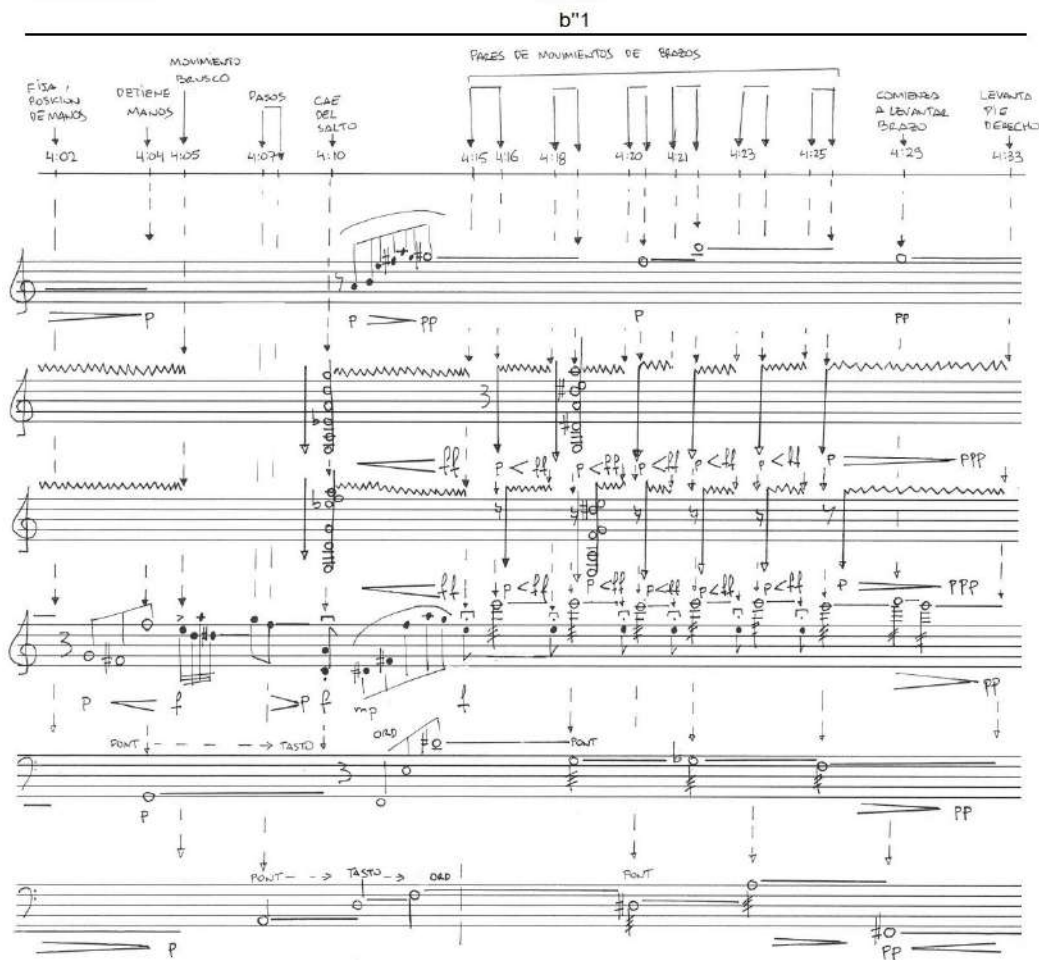
Me incorporo, observo mis brazos y los libero utilizando distintos movimientos.

Tomo consciencia de mi fuerza.

La confrontación entre la bailarina y el entorno se expresa en esta sección a través de la interacción entre el violín y las guitarras, que actúan alternadamente siguiendo los movimientos de los brazos de la bailarina. Podemos observar en la figura

10 , como el crescendo de las guitarras que comienza en el minuto 4:10 es detenido por el sonido fuerte y stacatto del violín en el minuto 4:15, eventos que están sincronizados con el movimiento hacia adelante de uno de los brazos de la bailarina. Este proceso se repite cinco veces, coincidiendo con los demás movimientos de los brazos, y luego del minuto 4:25 las guitarras se repliegan realizando un decrescendo. El violín, que en esta sección representa a la bailarina, se ha impuesto por sobre las guitarras, que en este caso representan fuerzas hostiles del entorno.

b"1



The image shows a handwritten musical score for a section labeled 'b"1'. It consists of six staves. The top staff is a timeline with time markers from 4:02 to 4:33. Above the timeline, there are labels for dance movements: 'FISA / POSICION DE MANOS' (4:02), 'DETIENE MANOS' (4:04), 'MOVIMIENTO DE VUELCO' (4:05), 'PASOS' (4:07), 'CAE DEL SALTO' (4:10), 'PASES DE MOVIMIENTOS DE BRAZOS' (4:15, 4:16, 4:18, 4:20, 4:21, 4:23, 4:25), 'COMIENZA A LEVANTAR EL BRAZO' (4:25), and 'LEVANTA Y SE DESPACHA' (4:33). The musical notation includes various dynamics such as *p*, *pp*, *ppp*, *ff*, *f*, *mp*, and *mf*. There are also markings for 'PUNT' and 'TASTO' on the bottom staves. The notation is dense with notes, rests, and dynamic markings, indicating a complex musical piece.

Figura 10 – fragmento de subsección b"1

Al mismo tiempo, el clarinete, el contrabajo y el violonchelo, generan una trama armónica utilizando sonidos largos y trémolos en dinámicas de *p* y *pp*, la cual representa

el escenario en el cual se produce la confrontación entre el violín y las guitarras. Al comienzo de este pequeño fragmento hay un grupo de 7 clases de altura, que se corresponden al de un cluster cerrado contenido en la quinta re -la, pero sin la presencia de sol#. Durante el transcurso del fragmento se abandona la clase de altura re, y entre b"1 y b"2 se llega paulatinamente a la presencia de una sola clase de altura.

Subsección b"2 (4 :46 – 5:30).

Libero todo el cuerpo a través de giros y otros movimientos que van en aumento hasta el clímax, el cual se deriva de una marcha en círculos y una detención en la que miro el piso: un territorio del cual tomo consciencia.

La liberación del cuerpo de la bailarina es expresada a través de giros melódicos ascendentes y descendentes, combinados con trinos y articulaciones de una clase de altura fija en cada instrumento, realizadas *ad lib*. En este caso, la totalidad de los instrumentos comparten acciones con el violín reforzando su expresión, produciendo de esta forma una gran movilidad. La sección termina con el detenimiento de la mano de la bailarina en un gesto hacia adelante, lo cual genera un momento importante de articulación en la obra.

4.5.3 Sección C

La sección C abarca del minuto 5:30 al 7:21, y su idea expresiva general es “*El plano del piso representa las fuerzas oscuras del inconsciente, verdadero origen de la tensión, las cuales es necesario reconocer para que la liberación sea real*”. La sección está subdividida en dos grandes subsecciones, que son: C' “*Desciendo con resignación y mi torso queda adherido al piso, totalmente sumergido en el inconsciente*”, y C" “*Despego el torso del piso, pero mis manos, mi capacidad de hacer, siguen pegadas a él. Me desplazo de esta forma y emprendo el proceso de liberar las manos*”. Las mismas, a su vez, están divididas en subsecciones más pequeñas representadas por las letras c'1, c'2, y c"1 y c"2 respectivamente.

La sección C comienza con el abandono de la última clase de altura y la utilización exclusiva de sonidos de altura indeterminada, representando la inmersión en el inconsciente, lo cual se mantiene toda la subsección C'. A partir de la subsección C'' se comienzan a reincorporar los sonidos de altura determinada, utilizando la serie filtro en su versión 6, incorporando súbitamente las primeras 4 clases de altura de la misma al comienzo de la subsección, y otras dos durante el transcurso de C''. La sección C está liderada por el dúo de guitarras, el cual representa a la bailarina y sus intentos de liberación.

Subsección c'1 (5:30 – 5:54)

*Proceso gradual de descenso que termina desparramándose en el piso,
el cual me toma.*

Figura 11 – fragmento de subsección c'1

Como se puede observar en la figura 11, los instrumentos de arco transforman sus sonidos de altura determinada en sonidos de altura indeterminada mediante el

procedimiento de frotar el arco contra las cuerdas con lentitud y mucha presión. Estos sonidos de altura indeterminada representan las fuerzas del inconsciente que toman a la bailarina y la obligan a bajar

Subsección c'2 (5:54 – 6:30)

*Exploro este nivel sin poder despegarme de él. El torso está
continuamente en contacto con el piso.*

Las guitarras inician esta subsección con vigor utilizando pizzicatos bartok, representando los primeros esfuerzos de la bailarina por liberarse. Luego de una breve pausa, comienzan a realizar rasgueos utilizando sonidos de altura indeterminada. El comienzo es en dinámicas bajas, luego de lo cual habrá un largo y paulatino crescendo que se extenderá hasta el final de la sección.

Subsección c"1 (6:30 – 7:03).

*Despego el torso con esfuerzo, pero mis manos siguen pegadas al piso.
Busco moverme de esta forma.*

Las guitarras comienzan a incorporar sonidos de altura determinada a sus rasgueos, generando transiciones de ida y vuelta con los rasgueos de altura indeterminada. Al comienzo, los rasgueos de altura determinada son breves y los de altura indeterminada son largos, situación que comienza a cambiar gradualmente. La aparición de los sonidos de altura determinada simboliza la liberación paulatina de la bailarina, quien al comienzo de la subsección logra liberar el torso.

Subsección c"2 (7:03 – 7:21)

*Encuentro una estrategia para liberar las manos a partir del movimiento
de la mano derecha, la cual representa la razón.
Finalmente libero ambas y comienzo a incorporarme.*

Al comienzo de la subsección c"2, el regreso del clarinete anuncia la próxima reaparición total de los sonidos de altura determinada. Las guitarras tienen oscilaciones

dinámicas entre *pp* y *ff*, aun alternando entre sonido indeterminado y determinado. Cerca del final de la subsección, las guitarras recuperan totalmente el sonido de altura determinada y su dinámica crece hasta *ff*. La sección termina cuando la bailarina logra ponerse de pie.

4.5.4 Sección D

La sección D abarca del minuto 7:21 al 9:16, y su idea expresiva general es “*Me incorporo, pero aún no estoy libre. Reconozco que no soy solo la oscuridad a la que estoy adherida. Miro hacia la luz en busca de ayuda. Tengo que retroceder, bajar, y librar una batalla, la cual finalizo con un golpe*”. La sección está subdividida en dos grandes subsecciones, que son: D' “*Me incorporo, pero aún no puedo utilizar los brazos, que están cruzados sobre la cara.*”, y D'' “*Suelto los brazos y abro los ojos. Miro hacia arriba. Necesito retroceder, bajar y dar batalla*”. Las mismas, a su vez, están divididas en subsecciones más pequeñas representadas por las letras d'1, d'2, y d''1 y d''2 respectivamente.

La sección comienza con la incorporación de una séptima clase de altura, la#, y el proceso de completar el total cromático se desarrolla paulatinamente a lo largo de toda la sección. Al inicio de la misma, y durante D', los instrumentos guía son el contrabajo y el violonchelo, y a partir de D'', todos los instrumentos son tratados por igual, compartiendo comportamientos.

Subsección d'1 (7:21 – 7:31)

*Me incorporo lentamente con ojos cerrados y cuando llego arriba
cruzo brazos frente a la cara.*

Esta breve subsección de 10 segundos está construida en base a sonidos tenidos en dinámicas *piano*, y un único movimiento melódico descendente del clarinete. Las características estáticas de este fragmento contrastan con el gran dinamismo de la sección anterior, lo cual representa el momento de pausa en el cual la bailarina toma consciencia de su situación actual y de lo que falta por resolver.

Subsección d'2 (7:31 – 8:02)

Me desplazo con los brazos cruzados sobre la cara y los ojos cerrados.

No puedo actuar ni ver.

Figura 12 – subsección d'2

Como podemos observar en el minuto 7:31 de la figura 12, el contrabajo y el violonchelo reinician el movimiento, alternando células melódicas con sonidos tenidos, y realizando cambios tímbricos de forma continua desplazando el arco entre *ponticello* y *tasto*. El movimiento acumulado deriva en un largo giro melódico ascendente, que antecede el *crescendo* con el cual termina la subsección. Los instrumentos restantes generan una trama armónica de densidad cambiante formada por sonidos tenidos y agudos, que utilizan las 8 clases de altura disponibles en ese momento.

Subsección d"1 (8:02 – 8:28)

Desciendo arqueándome hacia atrás y me desplazo en cuatro patas con el torso y la frente hacia arriba.

Ahora estoy bajando, pero sin perder de vista la luz.

En esta subsección, el comportamiento de todos los instrumentos es homogéneo y sin grandes contrastes dinámicos, y está construido en base a breves células melódicas alternadas con sonidos tenidos. Representa la exploración de la nueva movilidad y visión adquiridas por la bailarina, previa a la realización de acciones más vigorosas.

Subsección d"2 (8:28 – 9:16)

Miro otra vez la luz antes de iniciar la batalla por la liberación, la cual se desarrolla en el inframundo. Comienzo a realizar movimientos cada vez más enérgicos.

Cuando la batalla parece perdida me libero de un golpe.

Esta subsección está compuesta en base a un *crescendo* gradual no lineal, construido en base a la alternancia de pequeñas células melódicas y sonidos tenidos, en los cuales cada comportamiento tiene su propio *crescendo*, al comienzo entre dinámicas bajas y medias, y sobre el final llegando a *fff*. El mismo está acompañado, sobre la mitad de la subsección, por un *crescendo* de densidad de ataques construido en base a la incorporación de trémolos y rasgueos. Las fuerzas que parecían imponerse nuevamente sobre la bailarina son detenidas bruscamente por el *sforzatto* que representa el final del conflicto.

4.5.5 Sección E

La sección E abarca del minuto 9:16 al 11:49, y su idea expresiva general es “Proceso lo vivido, me recupero, me incorporo, me muevo con calma y en estado de alerta. Luego descanso.”. La sección está subdividida en dos grandes subsecciones, que son: E' “Me recupero y realizo mis primeros movimientos en estado de alerta hasta que finalmente constato que no hay peligro. Los movimientos son a nivel de piso”, y E”

"Finalmente me incorporo y constato que el peligro ya pasó. Realizo unos movimientos tranquilos en libertad. Finalmente desciendo y descanso." Las mismas, a su vez, están divididas en subsecciones más pequeñas representadas por las letras e'1, e'2, y e"1 y e"2 respectivamente.

Esta sección presenta variantes en la forma de organización de las alturas, ya que la utilización de series es abandonada al comienzo de la misma y retomada sobre el final. Las alturas están organizadas a partir de los acordes de guitarra que dan origen a la serie original, los cuales son presentados de forma alternada por las guitarras, superponiéndose los comienzos de unos con los finales de otros, en una situación rítmica análoga a la del contrapunto en cuarta especie. En sus primeras apariciones, los acordes son presentados verticalmente y luego de forma arpegiada. Los otros cuatro instrumentos despliegan a cuatro voces los acordes de las guitarras utilizando sonidos largos, también en un comportamiento sincopado, y sin coincidir los ataques de ninguno de los sonidos producidos por los seis instrumentos.

Subsección e'1 (9:16 – 10:10)

Voy relajando la tensión y recuperando movilidad. Desplazamiento a partir de los pies, que son los primeros en despertar. Observo el entorno en busca de peligro.

Al comienzo de la sección, el sonido largo y entrecortado del clarinete representa la agitación respiratoria de la bailarina generada por el esfuerzo de la lucha anterior, que coexiste con las resonancias de las guitarras, que representan los ecos de la batalla recién finalizada. Una vez que se han apagado estas resonancias, como se puede ver en el minuto 9:31 de la figura 13, las guitarras comienzan a presentar los acordes de forma alternada, y los restantes instrumentos participan de la trama armónica tocando sonidos pertenecientes a estos acordes. Hay contraste entre la calma presente en las dinámicas y la rítmica, con el grado de disonancia de los acordes, el cual representa el estado de alerta que aún persiste en la bailarina.

e'1

COMIENZA A GIRAR PIE 9:31

MUEVE DEDO DE PIE 9:35

COMIENZA GOLPEO CON EL PIE IZQUIERDO 9:39

MIRA HACIA ADELANTE 9:46

COMIENZA A DESPLAZARSE 9:50

GOLPE DE PIE IZQUIERDO AL TERMINAR DE AVANZAR 9:54

ESTABA PIERNA DERECHA 9:58

pp

p

CRESCENDO Y DECREMENTO AD LIB ENTRE pp y mp

pizz

ord

point

ppp

pp

p

TASTO

point

pp

ord

point

pp

ppp

pp

p

CRESCENDO Y DECREMENTO AD LIB ENTRE pp y mp

TASTO

pp

ord

point

pp

ppp

pp

p

CRESCENDO Y DECREMENTO AD LIB ENTRE pp y mp

TASTO

pp

ord

point

pp

ppp

pp

p

CRESCENDO Y DECREMENTO AD LIB ENTRE pp y mp

TASTO

Figura 13 - fragmento de e'1

Subsección e'2 (10:10 – 10:50)

El movimiento se traslada otras partes del cuerpo. Sigo alerta

Las guitarras comienzan a arpeggiar los acordes, aumentando la movilidad de la música al tiempo que aumenta la movilidad de la bailarina. Todos los instrumentos incorporan reguladores dinámicos entre *pp* y *mf*, lo cual también contribuye a aumentar

la movilidad.

Subsección e"1 (10:50 – 11:22)

Me incorporo y exploro movimientos calmos y elegantes con libertad.

El tono muscular sigue siendo alto.

Los instrumentos de cuerda frotada, y luego el clarinete, despliegan líneas melódicas calmas acompañando los movimientos libres de la bailarina. Estas líneas melódicas se desenvuelven sobre un fondo de sonidos tenidos y trémolos, a cargo de los instrumentos restantes. Las dinámicas oscilan entre *ppp* y *mp*, casi siempre utilizando reguladores dinámicos.

Subsección e"2 (11:22 – 11:49)

Desciendo lentamente sin perder el tono muscular, y con la vista en alto.

Luego me relajo y descanso.

En la última subsección de la obra, el movimiento se va enlenteciendo gradualmente hasta desaparecer. Al comienzo hay trinos y trémolos veloces en registro agudo que van *rallentando* gradualmente, y su dinámica va decreciendo *al niente*. Estos procesos acompañan la gradual relajación y posterior detención del movimiento de la bailarina.

PERSPECTIVAS FUTURAS

En la presente maestría se exploran algunos aspectos de la creación musical a partir de la corporalidad, el cual constituye un campo de investigación muy amplio. Uno de los aspectos más destacados es la utilización del fenómeno de la transmodalidad entre sonido y movimiento como mecanismo para generar músicas a partir de danzas, para luego generar danzas con las cuales generar nuevas músicas. Esta herramienta resulta ser muy potente para estimular la imaginación sonora y aportar direccionalidad y expresividad a la música, por lo que constituye un factor a continuar siendo explorado y aplicado en la creación de nuevas obras.

El concepto de intersubjetividad resultó ser relevante para organizar la interpretación de músicas cuyas temporalidades contienen elementos de indeterminación, permitiendo tanto la organización temporal en una pieza solista a partir de la vivencia de compartir el tiempo con el público, como la coordinación de acciones entre músicos, y entre músicos y bailarines. La vivencia de compartir acciones en el tiempo genera un tipo de conexión entre los intérpretes que constituyó un elemento especialmente importante en la concepción e interpretación de *Las Perlas de Indra*, y sería útil seguir utilizando este recurso en futuras obras interdisciplinarias de danza y música.

Las Perlas de Indra abre un campo de creación interdisciplinaria en el cual danza y música son concebidas de una forma integrada y complementaria, sin elementos jerárquicos entre ellas. Esta forma de comunicación entre música y danza está basada en una trama de interacciones donde la organización temporal es concebida de una forma conjunta, originada a partir de la corporalidad de los intérpretes. La presencia de indicaciones cruzadas entre danza y música, en la cuales la música se organiza a partir de elementos presentes en la danza, a la vez que la danza se organiza en aspectos presentes en la música, genera interacciones de diálogo entre ambas disciplinas.

La obra *VIRTUAL REASONS: la semilla* origina otro tipo de posibilidades creativas, en las cuales las músicas se pueden transformar en danzas, y viceversa,

mediadas por la participación de las sensibilidades de un grupo de músicos y bailarines. La composición consiste en el diseño de un proceso en el cual se obtiene la materia prima sonora, y en la posterior manipulación de esta materia prima únicamente sustrayendo fragmentos de sonido. La música así creada combina los imaginarios sonoros de los músicos participantes a partir de los criterios de organización musical del compositor. *VIRTUAL REASONS: la semilla*, generó un proyecto que excede los límites de esta maestría: el proyecto VIRTUAL REASONS, el cual consiste en la creación de nuevas músicas a partir de *VIRTUAL REASONS: la semilla*, utilizando el procedimiento creativo descrito en el ítem 4.4. Una vez compuestas las nuevas obras, se compondrán otras a partir de estas, repitiéndose el mismo procedimiento de una forma continua.

El análisis de los resultados artísticos obtenidos a partir de los procedimientos compositivos utilizados en las obras pertenecientes a esta maestría permite identificar algunas líneas de trabajo futuras tendientes a profundizar y expandir los recursos desarrollados, así como la necesidad de perfeccionar los sistemas de notación. En primer lugar, los procedimientos utilizados en *Ouroboros* serán un terreno a expandir en el futuro mediante la composición de obras para instrumentos solistas y grupos instrumentales de cámara, y eventualmente obras para orquesta. A los efectos de generar una interfaz más amigable para los intérpretes que permita un mayor desarrollo de los recursos compositivos, resulta necesario desarrollar un tipo de videopartitura que integre tanto la filmación de la danza como la notación musical, para que la atención visual del intérprete no esté dividida entre el video de la danza y la partitura en formato papel.

En el terreno de la creación interdisciplinaria de danza y música, planeo realizar un conjunto de dúos en los cuales participe un bailarín o bailarina, y un instrumento solista. En estas piezas investigaré distintos tipos de interacción entre danza y música, con el foco puesto en el fenómeno de la sincronización. Luego de realizadas las piezas, aplicaré los conocimientos adquiridos a la creación de nuevas obras para ensambles de un mayor número de intérpretes.

Para concluir este trabajo, quiero mencionar que la organización musical a partir

de la corporalidad no solo posibilitó la creación del conjunto de obras presentes en esta maestría y abrió las puertas para proyectos creativos que van más allá de la misma, sino que fue muy bien recibida por los intérpretes que participaron en ellas. Una vez que los músicos y bailarines asimilaron la propuesta conceptual, estética y operativa, se sintieron muy cómodos liberando sus propias sensibilidades e interpretado las obras a partir de sí mismos. A la hora de la interpretación de estas obras, la música es materializada a partir de los cuerpos, y cuando los intérpretes toman consciencia de que este es el elemento central de la performance, la música deviene potente y expresiva.

La experiencia de haber transitado este programa de maestría me ha brindado la posibilidad de investigar y profundizar en mis intereses estéticos y técnicos, y de desarrollar un lenguaje adecuado para referirme a mis obras, a los procedimientos compositivos que utilizo, y a la música en general. Ha contribuido sustancialmente a ampliar mis capacidades de comunicación a través de la palabra, y a formular las ideas de una forma consistente, lo cual me ha permitido identificar y transmitir, de una forma más precisa, mis propios intereses.

REFERENCIAS

- ALARCÓN, M. La espacialidad del tiempo: temporalidad y corporalidad en danza. **Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas**, v. 37, n. 106, p. 113–156, 2015.
- CORREA TORRES, Á. ¿Como percibimos el paso del tiempo? **Ciencia Cognitiva**, 7:1, p. 16- 18., 2013.
- DELEUZE, G. **Mil Mesetas - Capitalismo y Esquizofrenia**. [s.l.] Pre-Textos, 2002.
- ESPAÑOL, S. La entrada al mundo a través de las artes temporales. **Estudios de Psicología**, vol. 29, núm. 1, p. 81–102, 2008.
- FERNEYHOUGH, B. The tactility of time (Darmstadt lecture 1988). **Perspectives of new music**, v. 31, n. 1, p. 20, 1993.
- LONDON, J. **Hearing in Time: Psychological aspects of musical meter**. New York, USA: Oxford University Press, 2012.
- MARTÍNEZ, I. ¿Cómo se construye la experiencia intermodal del movimiento y la música en la danza? Relaciones de coherencia en la performance de frases de música y de movimiento. **Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas.**, vol. 7, núm. 2, julio-diciembre, p. .65-82., 2012.
- MARTÍNEZ, I. La base corporeizada del significado musical. Em: ESPAÑOL, S. (Ed.). **Psicología de la música y del desarrollo**. Buenos Aires: Paidós, 2014. p. 71–110.
- ROMITELLI, F. **Professor Bad Trip**. , 1998.
- ROMITELLI, F. **An Index of Metals**. , 2003.
- SHIFRES, F. Música, transmodalidad e intersubjetividad. **Estudios de psicología**, v. 29, n. 1, p. 7–30, 2008.
- VINASCO GUZMÁN, J. Una perspectiva semiótica de la interpretación musical. **cuadernos de MÚSICA, ARTES VISUALES Y ARTES ESCÉNICAS Volumen 7 - Número 1**, p. 11–38, 2012.
- YAMPOLSCHI, R. O corpo “fala”? As sensibilidades do corpo na criação musical. **Revista Vórtex, Curitiba**, v.2, n.2, p. 66–81, 2014.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

Alejandro Barbot Antonoff

Creación musical a partir de la corporalidad

Memorial de Composición

Volumen 2

librillo de partituras

Montevideo

2023

Alejandro Barbot Antonoff

Creación musical a partir de la corporalidad

Memorial de Composición

Volumen 2

librillo de partituras

Memorial de Composición presentado como
requisito parcial para la obtención del grado de
Magister en Música, del Programa de Pós-
Graduação em Música del Instituto de Artes da
Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientador:

Prof. Dr. Antônio Borges-Cunha

Montevideo

2023

Partituras:

1. **capa y espada** (2019).....pag. 1
Música para guitarra solista

filmación disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=blSeqetLTag>
2. **El sueño de las abejas** (2020).....pag. 8
Música para guitarra y violín.

filmación disponible en: <https://youtu.be/L40QfbrY8zU>
3. **VIRTUAL REASONS: la semilla** (2020).....pag. 18
Música para cuarteto instrumental

filmación disponible en: https://youtu.be/QwxIc-Y_AFs
4. **Ouroboros** (2020).....pag. 37
Música para clarinete, dos guitarras, violín, violonchelo y contrabajo.

Danza filmada y grabación disponibles en: <https://www.youtube.com/watch?v=aEjCmM2kwt&t=41s>
5. **Las perlas de Indra** (2021).....pag. 56
obra interdisciplinaria de danza y música, para dos bailarinas, un bailarín y seis instrumentistas.

Filmación disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=uTrYiAsVdAw&t=1s>

capa y espada

música para guitarra solista

Alejandro Barbot

La pieza está escrita en notación proporcional y su duración sugerida es de diez minutos y medio, con una duración mínima posible de 8 minutos y una máxima de 13 minutos.

A través de esta elección de organización temporal flexible, se busca que el intérprete conecte con su tiempo interior (el que tenga en cada ejecución particular) y toque la pieza a partir de la sensación de que su cuerpo y la guitarra interactúan de una forma orgánica, no forzada, donde cada frase, cada gesto musical y cada silencio sean sentidos interiormente como de una duración adecuada.

El intérprete buscará generar con el público la sensación de un tiempo compartido, por lo que la pieza transcurrirá en un tiempo vivenciado colectivamente en lugar de en un tiempo medido. De esta forma, las indicaciones proporcionales de duración adquirirán una cualidad elástica y podrán ser modeladas en el momento a partir de la vivencia del transcurso del tiempo que tenga el intérprete durante la interpretación.

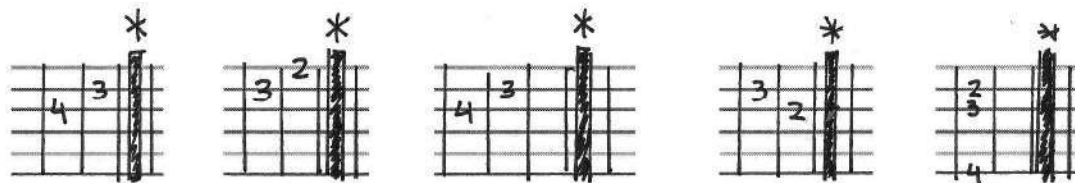
Para lograr este objetivo, la pieza deberá ser trabajada hasta internalizarla sonora y corporalmente, siendo tan importante la activación del recuerdo sonoro y el recuerdo corporal de cada fragmento de la pieza como el respeto a la partitura.

De esta forma se busca que además del sonido, la propia corporalidad del intérprete esté presente. La pieza atraviesa al intérprete y se renueva a sí misma en cada una de sus interpretaciones, de forma tal que factores como el particular estado físico y anímico al momento de la interpretación no se vivan como obstáculos para lograr una versión "ideal" de la pieza, sino que sean integrados como parte de la misma.

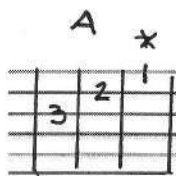
La mejor interpretación es aquella que es fiel a la realidad individual y colectiva del momento, ya que es una música no solo para ser oída, sino también para ser vivida, acercándose de esta forma la interpretación musical a una forma de danza que genera sonido y que al ser vivenciada de esta forma permite que se desenvuelva libremente.

indicaciones:

- la segunda cuerda se afina en la#
- hay un conjunto de diseños de posiciones de la mano izquierda que se utilizan en el armado de acordes, todos contruidos en digitaciones con cejilla:

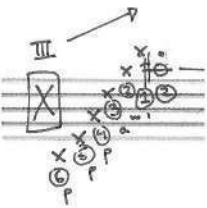


- En la sección final se utilizan verticalidades de armónicos, todos contruidos con una posición fija de la mano izquierda que se va desplazando sobre el brazo:

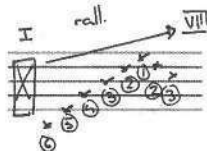




Las notas indican el lugar del brazo donde se mutean las cuerdas apoyando los dedos de la mano izquierda



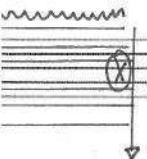
Las cuerdas se mutean con la palma de la mano izquierda, comenzando en el traste 3 y desplazándose de forma ascendente. La ubicación de las cruces indica únicamente la cuerda que se toca



Igual al caso anterior, pero con un punto de llegada definido en el brazo



El sentido de las flechas indica la dirección del movimiento de cada rasgueo unitario, en este caso sobre un muteado realizado por la palma de la mano izquierda



La flecha unida a la cruz indica un rasgueo unitario coincidente con el muteado de las cuerdas con la mano izquierda



Muteado de cuerdas aflojando los dedos de la mano izquierda



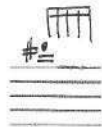
Apretar dedos de mano izquierda a partir de una situación de muteo para recuperar el sonido natural de la cuerda pulsada



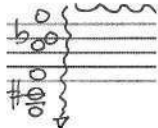
La mano izquierda se desplaza ascendentemente muteando las cuerdas a la vez que se realiza el rasgueo



Notas breves que se apagan inmediatamente aflojando mano izquierda



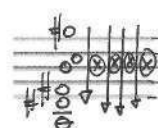
repetición de una misma nota



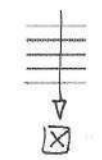
rasgueo común



el último rasgueo se apaga inmediatamente aflojando los dedos de la mano izquierda



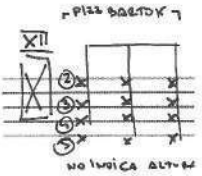
se apagan inmediatamente cada uno de los rasgueos aflojando los dedos de la mano izquierda



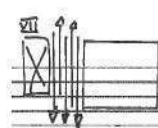
rasgueo unitario con el índice de la mano izquierda e inmediatamente apagado con la palma de la mano derecha



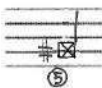
acorde que se arpeggia lentamente a la velocidad que indica la flecha



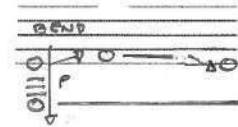
pizz. bartok sobre cuerdas muteadas con la palma de la mano izquierda. La ubicación de las cruces indica solamente las cuerdas



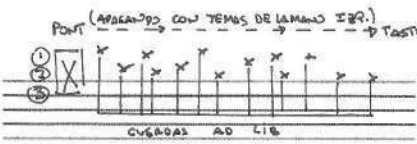
Inmediatamente del último rasgueo se levanta rápidamente la palma de la mano para liberar las resonancias de las cuerdas al aire



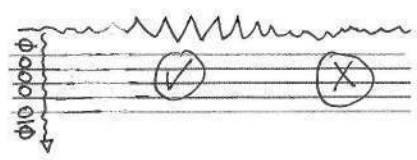
La nota indica el lugar donde se pulsa la cuerda con la mano izquierda, mientras que en el traste inmediatamente inferior y superior se apoyan los dedos 1 y 3 respectivamente



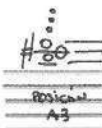
Se estira la cuerda con los dedos de la mano izquierda para subir el sonido un semitono



Se apagan las 3 cuerdas más agudas con las yemas de los dedos de la mano izquierda, y se tocan ad lib. Las cruces no indican altura definida



La grafía con puntas indica rasgueo con los dedos firmes y extendidos de la mano derecha y con las uñas



armónicos realizados con diseño fijo de mano izquierda a partir del dedo uno en la sexta cuerda

[illegible]

Handwritten musical score for guitar, featuring various musical notations, dynamics, and performance instructions. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked "TASTO".

The score includes several measures with complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Dynamics range from *pp* (pianissimo) to *ff* (fortissimo). Performance instructions include:

- "P. sub" (Piano Subito)
- "rall." (rallentando)
- "TASTO" (Tempo)
- "TASTO DONDE SE PULSA LA CUERDA, CON DEDOS 1, 3, 4, 5 EN TRASTES INMEDIATAMENTE INFERIORES Y SUPERIORES" (Tempo where the string is pressed, with fingers 1, 3, 4, 5 on frets immediately below and above)
- "YA NO SE DADA EL PISO 1" (No longer given the floor 1)
- "SE PULSA EN EL ESPACIO ENTRE EL PISO 1 Y EL PISO 2" (Pressed in the space between floor 1 and floor 2)
- "SE LIBERA LA MANO TERMINANDO QUE APARECEN RESONANCIAS AL DESPEGAR LA MANO" (The hand is released, ending with resonances appearing when the hand is lifted)
- "VOLVICA ALTA, SOLO CUERDA" (High volume, only string)

The score concludes with a final measure marked *pp*.

MOLTO PONT → TASTO → ORD

PPP

ALTERNAR TASTO PONT Y ORD. AL LIS.

ALTERNAR ORD Y TASTO AL LIS.

TASTO

RASQUEO CON 7 MAS

MUTAR EL ACOGTE PRESENTE Y EL SIGUIENTE HASTA CAMBIO DE INDICACION

EL CAMBIO DE ACOGTE SE REALIZA ARASTRANDO LOS DEDOS PARA NO CORTAR EL SONIDO TASTO

RASQUEO COMBIN

LAS NOTAS MUTUOS SE REALIZAN GRADUALMENTE DESDE EL I AL VII

SACAR Y COLOCAR AL LIS.

RASQUEO UNITARIO CON INICIO DE MANO IZQ. E INMEDIATAMENTE APAGADO CON PALMA DERECHA

The musical score is written on five staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. It contains a series of notes with dynamic markings: PPP, p, mf, and f. Above the staff, there are handwritten instructions: 'MOLTO PONT', 'TASTO', and 'ORD'. A small diagram shows fingerings for 'TASTO' (3), 'PONT' (2), 'ORD' (1), 'TASTO' (2), and 'PONT' (3). The second staff continues the melody with similar dynamics and includes the instruction 'ALTERNAR TASTO PONT Y ORD. AL LIS.'. The third staff features a wavy line representing a 'RASQUEO' (strum) with the instruction 'RASQUEO CON 7 MAS'. The fourth staff has a series of chords marked with 'X' and 'V' in circles, with instructions about muting and changing chords. The fifth staff shows a sequence of chords and a final 'RASQUEO COMBIN'. Various other markings like 'f', 'mp', 'p', and 'pp' are used throughout to indicate dynamics.

Handwritten musical score on three staves. The notation includes various symbols, notes, and dynamic markings.

Staff 1 (Top): Features complex notation with wavy lines, circles, and arrows. Includes the handwritten text "acc." above the first measure. The staff concludes with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano).

Staff 2 (Middle): Contains notes and rests, with dynamic markings *ff* (fortissimo) and *fff* (fortississimo) appearing towards the right side.

Staff 3 (Bottom): Shows notes and rests, with dynamic markings *ff* and *fff* appearing towards the right side.

Additional markings include "A5", "A4", "A7", "A6", "A3", and "A9" scattered across the staves, possibly indicating specific notes or measures.

el sueño de las abejas

música para violín y guitarra

Alejandro Barbot

La pieza está escrita en notación proporcional y su duración sugerida es de nueve minutos, con una duración mínima posible de 7 minutos y una máxima de 12 minutos.

A través de esta elección de organización temporal flexible se busca que los intérpretes conecten con su tiempo interior (el que tengan en cada ejecución particular), con la conciencia corporal de la producción del sonido en su instrumento, y construyan entre ambos una temporalidad basada en la interacción mutua, donde cada frase, cada gesto musical y cada silencio sean sentidos interiormente como de una duración adecuada.

Los intérpretes buscarán generar con el público la sensación de un tiempo compartido, por lo que la pieza transcurrirá en un tiempo vivenciado colectivamente en lugar de en un tiempo medido. De esta forma, las indicaciones proporcionales de duración adquirirán una cualidad elástica y podrán ser modeladas en el momento a partir de la vivencia del transcurso del tiempo que se tenga durante la interpretación.

Para lograr este objetivo, la pieza deberá ser trabajada hasta internalizarla sonora y corporalmente, siendo tan importante la activación del recuerdo sonoro y el recuerdo corporal de cada fragmento de la pieza como el respeto a la partitura. De esta forma se busca que además del sonido, la propia corporalidad de los intérpretes esté presente.

Los factores como el particular estado físico y anímico al momento de la interpretación no serán obstáculos para lograr una versión "ideal" de la pieza, sino que serán integrados como parte de la misma.

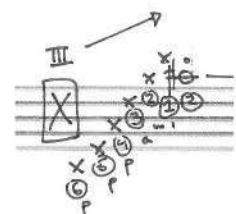
La mejor interpretación es aquella que es fiel a la realidad individual y colectiva del momento, ya que es una música no solo para ser oída, sino también para ser vivida, acercándose de esta forma la interpretación musical a una forma de danza que genera sonido y que al ser vivenciada de esta forma permite que se desenvuelva libremente.

Las instancias de sincronización (indicadas por las líneas verticales que unen ambos sistemas) no serán producidas a partir de la medida racional del tiempo, sino a través de la escucha sensible, sonora y visual entre los intérpretes, buscando la estrategia óptima para cada momento de la pieza.

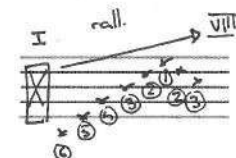
Guitarra - indicaciones:

La segunda cuerda se afina en la #

Hay un conjunto de diseños de posiciones de la mano izquierda que se utilizan en el armado de acordes, todos construidos en digitaciones con cejilla:



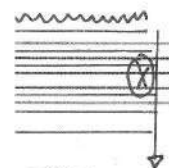
Las cuerdas se mutean con la palma de la mano izquierda, comenzando en el traste 3 y desplazándose de forma ascendente. La ubicación de las cruces indica únicamente la cuerda que se toca



Igual al caso anterior, pero con un punto de llegada definido en el brazo



El sentido de las flechas indica la dirección del movimiento de cada rasgueo unitario, en este caso sobre un muteado realizado por la palma de la mano izquierda



La flecha unida a la cruz indica un rasgueo unitario coincidente con el muteado de las cuerdas con la mano izquierda



Muteado de cuerdas aflojando los dedos de la mano izquierda



Apretar dedos de mano izquierda a partir de una situación de muteo para recuperar el sonido natural de la cuerda pulsada



La mano izquierda se desplaza ascendentemente muteando las cuerdas a la vez que se realiza el rasgueo



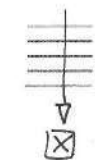
Notas breves que se apagan inmediatamente aflojando mano izquierda



el último rasgueo se apaga inmediatamente aflojando los dedos de la mano izquierda



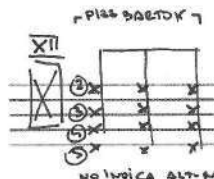
se apagan inmediatamente cada uno de los rasgueos aflojando los dedos de la mano izquierda



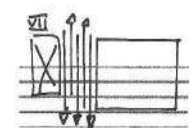
rasgueo unitario con el índice de la mano izquierda e inmediatamente apagado con la palma de la mano derecha



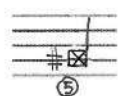
acorde que se arpeggia lentamente a la velocidad que indica la flecha



pizz. bartok sobre cuerdas muteadas con la palma de la mano izquierda. La ubicación de las cruces indica solamente las cuerdas



Inmediatamente del último rasgueo se levanta rápidamente la palma de la mano para liberar las resonancias de las cuerdas al aire



La nota indica el lugar donde se pulsa la cuerda con la mano izquierda, mientras que en el traste inmediatamente inferior y superior se apoyan los dedos 1 y 3 respectivamente



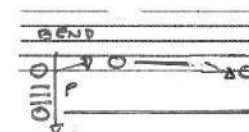
Las notas indican el lugar del brazo donde se mutean las cuerdas apoyando los dedos de la mano izquierda



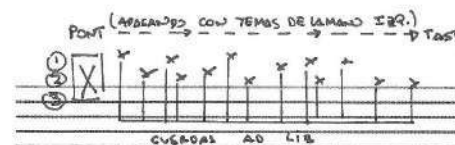
rasgueo común



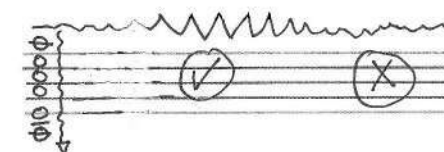
repetición de una misma nota



Se estira la cuerda con los dedos de la mano izquierda para subir el sonido un semitono



Se apagan las 3 cuerdas más agudas con las yemas de los dedos de la mano izquierda, y se tocan ad lib. Las cruces no indican altura definida



La grafía con puntas indica rasgueo con los dedos firmes y extendidos de la mano derecha y con las uñas

violín - indicaciones:



repetición de una misma nota



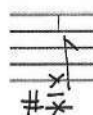
la escritura en "semicorcheas" indica que la velocidad es mayor a la que sugiere la proporcionalidad del gráfico



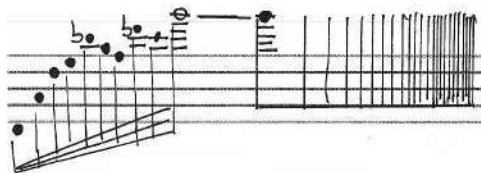
la escritura en "fusas" indica que la velocidad es mucho mayor a la que sugiere la proporcionalidad del gráfico



incremento de la velocidad



se apagan las cuerdas con los dedos de mano izquierda apoyandolos en las notas indicadas

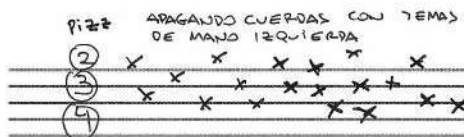


acelerando seguido de nota tenida y posterior repetición de la misma, también en acelerando

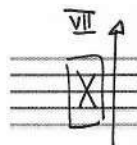
EL SONIDO APARECE GRADUALMENTE



trémolo sobre notas apagadas con los dedos de la mano izquierda, que mediante el incremento gradual de la presión del apoyo hacen aparecer de a poco el sonido correspondiente a las notas escritas



pizz. sobre cuerdas ad lib (de la 2 a la 4) apagadas con las yemas de los dedos de la mano izquierda



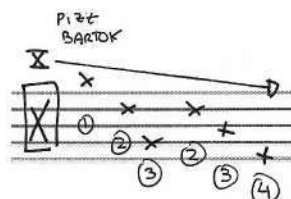
el sentido de la flecha indica el movimiento ascendente de las alturas (de la cuerda 4 a la 1). La mano izquierda apaga las cuerdas a la altura de la posición siete



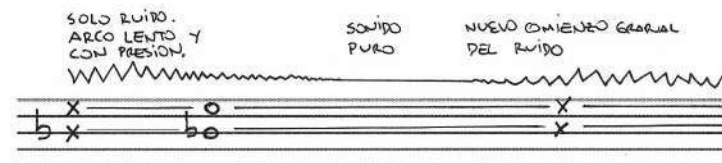
idem. en este caso el arco toca solamente cuerdas 1 y 2



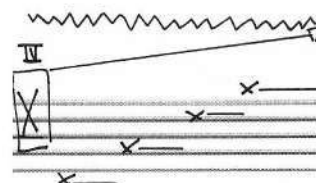
En este caso se tocan las cuerdas 3 y 4 y el arco realiza tres movimientos de acuerdo al sentido de las flechas



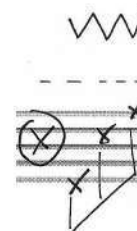
pizz. Bartok sobre cuerdas apagadas con la mano izquierda que se desplaza descendientemente desde la posición 10



La línea superior dentada indica que el arco se aplica lentamente y con mucha presión, generando básicamente ruido. A medida que la línea se convierte en una recta el sonido de las notas escritas va apareciendo gradualmente



La aplicación del arco lentamente y con presión es continua y se realiza a la vez que se apagan las cuerdas con la mano izquierda desplazándose ascendentemente desde la posición 4. cada cruz indica una cuerda



aplicación del arco lentamente y con presión sobre notas que no son tenidas, mientras se apagan las cuerdas con la mano izquierda



La nota escrita indica donde pisa la mano izquierda (no la altura resultante), mientras la mano derecha realiza pizz. en el tramo de cuerda comprendido entre la nota pisada y el clavijero

Handwritten musical score for guitar, featuring multiple staves with notes, dynamics, and performance instructions.

Staff 1 (Top):

- Measure 1: *tr.* (trill), *ACC.* (accents), *RALL.* (rallentando), *Pizz.* (pizzicato).
- Measure 2: *SENZA VIB.* (without vibrato), *VIB.* (vibrato).
- Measure 3: *SENZA VIB.* (without vibrato).
- Dynamics: *pp* (pianissimo), *mf* (mezzo-forte), *p* (piano).

Staff 2:

- Measure 1: *LENTO* (slowly), *ACC.* (accents), *RALL.* (rallentando), *Pizz.* (pizzicato).
- Measure 2: *PONT.* (ponticello), *TASTO* (tasto).
- Dynamics: *pp* (pianissimo), *mf* (mezzo-forte), *p* (piano).

Staff 3:

- Measure 1: *MOLTO PONT.* (much ponticello), *TASTO* (tasto).
- Measure 2: *SENZA VIB.* (without vibrato), *VIB.* (vibrato).
- Measure 3: *SENZA VIB.* (without vibrato).
- Dynamics: *mp* (mezzo-piano), *pp* (pianissimo), *mf* (mezzo-forte), *p* (piano).

Staff 4:

- Measure 1: *ORD.* (ordine), *TASTO* (tasto), *PONT.* (ponticello).
- Measure 2: *ORD.* (ordine).
- Dynamics: *mp* (mezzo-piano), *pp* (pianissimo), *mf* (mezzo-forte), *p* (piano).

Staff 5:

- Measure 1: *PONT.* (ponticello), *TASTO* (tasto), *ORD.* (ordine).
- Measure 2: *PONT.* (ponticello).
- Dynamics: *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), *f* (forte).

Staff 6 (Bottom):

- Measure 1: *PONT.* (ponticello), *TASTO* (tasto), *ORD.* (ordine).
- Measure 2: *TASTO* (tasto), *PONT.* (ponticello).
- Measure 3: *TOCAR AD LIB. RAPIDAMENTE SOBRE CUERDAS ATAGADAS* (play ad libitum rapidly on muted strings).
- Dynamics: *f* (forte), *mp* (mezzo-piano), *f* (forte).

Handwritten musical notation for guitar, featuring two staves. The notation includes various rhythmic patterns, accidentals, and dynamic markings.

Staff 1: Labeled "PIZZ BARTOK" with a dashed line. It begins with a treble clef, a 3/4 time signature, and a key signature of one sharp (F#). The notation includes vertical strokes and beams. Dynamic markings include *f*, *p*, *f*, *p*, *f*, *sf*, *mf*, and *f*. A crescendo and decrescendo hairpin are present.

Staff 2: Also labeled "PIZZ BARTOK" with a dashed line. It begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The notation includes vertical strokes and beams. Dynamic markings include *f*, *mp*, and *f*. A crescendo and decrescendo hairpin is present.

Handwritten musical notation for guitar, featuring two staves. The notation includes various rhythmic patterns, accidentals, and dynamic markings.

Staff 1: Labeled "PIZZ BARTOK" with a dashed line. It begins with a treble clef. The notation includes vertical strokes and beams. Dynamic markings include *pp*, *ff*, *f*, *mf*, and *mp*. A crescendo and decrescendo hairpin is present.

Staff 2: Labeled "PIZZ BARTOK" with a dashed line. It begins with a treble clef. The notation includes vertical strokes and beams. Dynamic markings include *ff*, *p.sub*, *mp*, *mf*, *mp*, and *p*. A crescendo and decrescendo hairpin is present.

Annotations above the staves include: "SOLO RUIDO. ARCO LENTO Y CON PRESION." (wavy line), "SOLIDO PURO" (wavy line), and "NUEVO COMIENZO GENERAL DEL RUIDO" (wavy line).

Handwritten musical notation for guitar, featuring two staves. The notation includes various rhythmic patterns, accidentals, and dynamic markings.

Staff 1: Labeled "PIZZ ENTRE LA CUERDA PISADA Y EL CLAVISEADO" (wavy line). It begins with a treble clef. The notation includes vertical strokes and beams. Dynamic markings include *pp*, *p*, *mp*, and *mf*. A crescendo and decrescendo hairpin is present.

Staff 2: Labeled "PIZZ ENTRE LA CUERDA PISADA Y EL CLAVISEADO" (wavy line). It begins with a treble clef. The notation includes vertical strokes and beams. Dynamic markings include *pp*, *p*, *mp*, and *mf*. A crescendo and decrescendo hairpin is present.

Annotations between the staves include: "NOTA DONDE SE PISA LA CUERDA (NO ES LO QUE SUELA)" and "TRASTE DONDE SE PULSA LA CUERDA, CON DEDOS 1,3 PISANDO TRASTES INMEDIATAMENTE INFERIOR Y SUPERIOR".

[illegible]

Handwritten musical notation on two staves. The first staff features a sequence of notes with fingerings ① ③ ② ④ ③ ③ ④ ① ③ ② ④ ② ③, followed by a trill (tr.) and a vibrato (vib.) section. The second staff includes the instruction "PUNT TASTO ORO PUNT" and a series of notes with a forte (f) dynamic marking.

Handwritten musical notation on a single staff. It begins with a trill (tr.) and a rapid trill (tr. RAPIDO), followed by a series of notes with a fortissimo (ff) dynamic marking. The notation includes various accidentals and a piano (p) dynamic marking.

Handwritten musical notation on a single staff, showing a series of notes with a mezzo-piano (mp) dynamic marking.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring a series of notes with a mezzo-piano (mp) dynamic marking and a piano (p) dynamic marking.

Handwritten musical notation on a single staff. It includes the instruction "RASGUO CON YEMAS" and a series of notes with a piano (p) dynamic marking. The notation includes various accidentals and a mezzo-piano (mp) dynamic marking.

Handwritten musical score for "Rasgueo Rápido" in G major. The score is written on two staves: a guitar staff (top) and a piano staff (bottom). The guitar part begins with a series of chords (G, D, E, F#) marked with 'x' and a wavy line indicating a rapid strumming pattern. The piano part features a series of chords (G, D, E, F#) marked with 'x' and a wavy line indicating a rapid strumming pattern. The score includes various dynamics such as *p* (piano), *pp* (pianissimo), and *pppp* (pianississimo), as well as articulations like *sf* (sforzando) and *sfz* (sforzando). The piece concludes with a final chord (G) marked with a fermata.

VIRTUAL REASONS: la semilla

Alejandro Barbot

música para cuarteto instrumental

INDICACIONES:

La música está compuesta para cuatro instrumentos a ser seleccionados de una lista.
Las opciones posibles para cada instrumento son:

instrumento 1: piano, guitarra, clave, arpa, guitarra eléctrica, bajo eléctrico, o cualquier otro instrumento de cuerda pulsada o percutida, con o sin preparación. Además, puede ser interpretada por un set de percusión que combine instrumentos de altura determinada con instrumentos de altura indeterminada.

Instrumento 2: trompeta, tuba, trombón, corno, flauta traversa, flauta bajo, flauta en sol, flautín, o cualquier otro instrumento de boquilla o de embocadura simple.

Instrumento 3: violín, viola, violonchello, contrabajo, acordeón, bandoneón, o cualquier otro instrumento de cuerda frotada o fuelle.

Instrumento 4: clarinete, saxo, oboe, fagot, o cualquier otro instrumento que tenga caña.

Cada particella va acompañada de un archivo de video al cual hace referencia, y que debe ser visualizado en modo silente al momento de interpretar la obra.

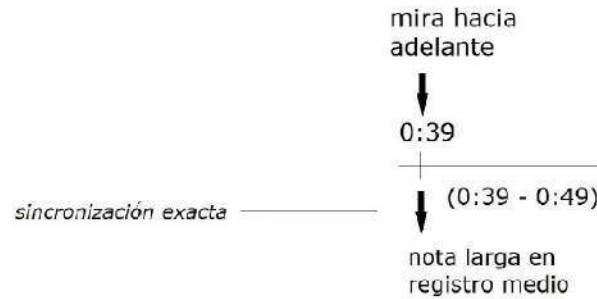
La partitura de cada instrumento va acompañada de la filmación de una danza específica para cada uno de ellos. Tanto la organización del tiempo, como la microestructura rítmica, dinámica, la articulación de los gestos musicales y la motivación expresiva, están relacionadas a los movimientos del bailarín o la bailarina. De esta forma, las acciones musicales deben seguir a la danza de una forma natural, interpretando los recursos musicales indicados en la partitura. Este seguimiento se produce de una forma sensible e intuitiva a partir de los mecanismos de transferencia transmodal entre movimiento y sonido, y solo requiere estar atento, involucrado, y dejarse llevar empáticamente por la danza.

Al momento de realizar e interpretar la obra se deben disparar simultáneamente las pistas de video correspondientes a los cuatro instrumentos, en modo silente, y cada músico tocará su parte observando exclusivamente la danza que le corresponde. La filmación de la danza forma parte de la partitura pero no de la obra, y en ningún caso debe ser vista por el público, tanto por motivos artísticos como legales. La música comienza a los seis segundos de disparar la pista de audio y finaliza cuando termina la misma.

la partitura consta de varios estratos:



en las situaciones en las que se requiere una sincronización exacta, se utiliza una indicación adicional:

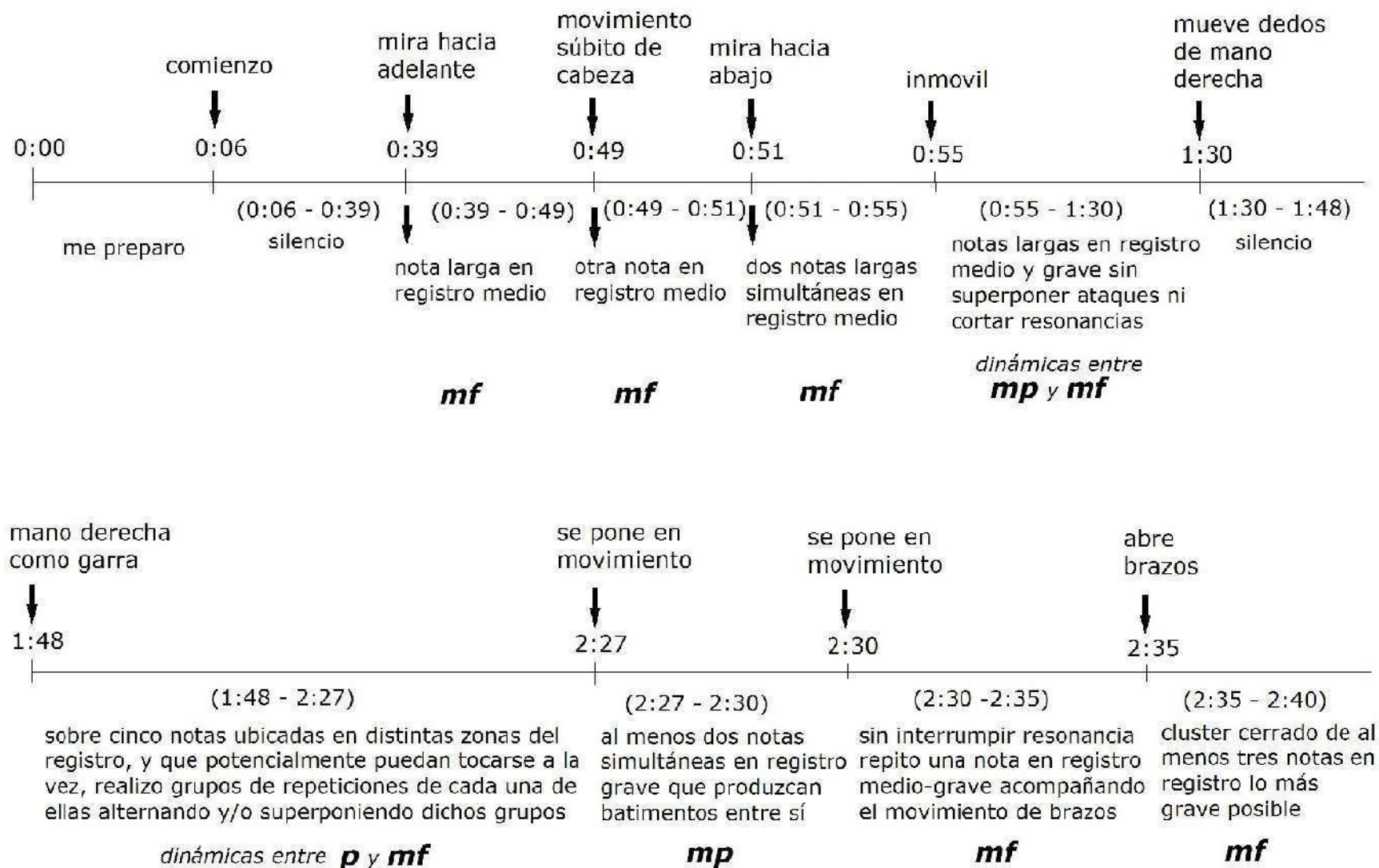


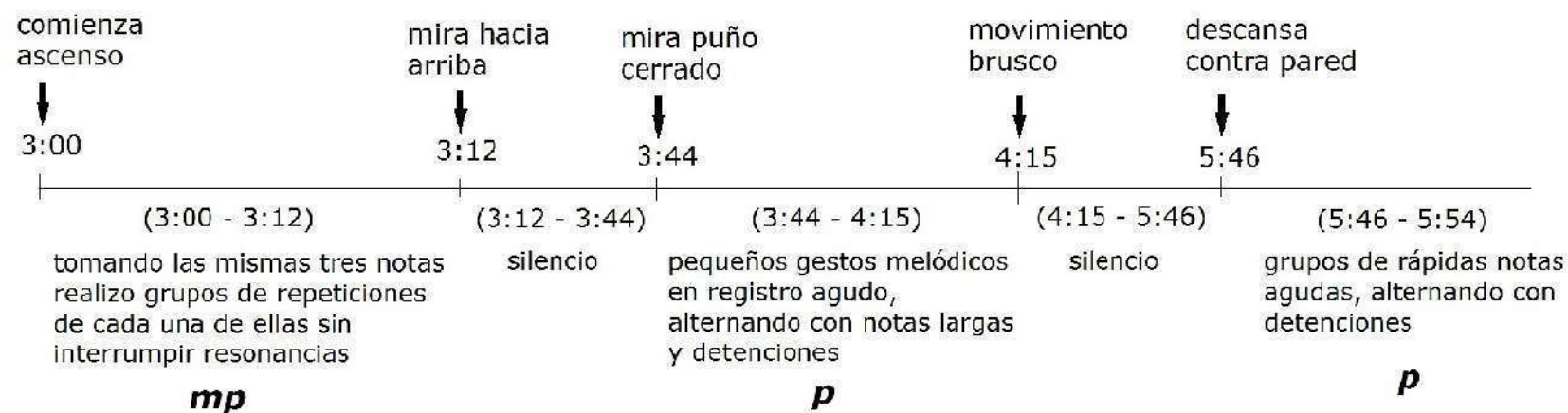
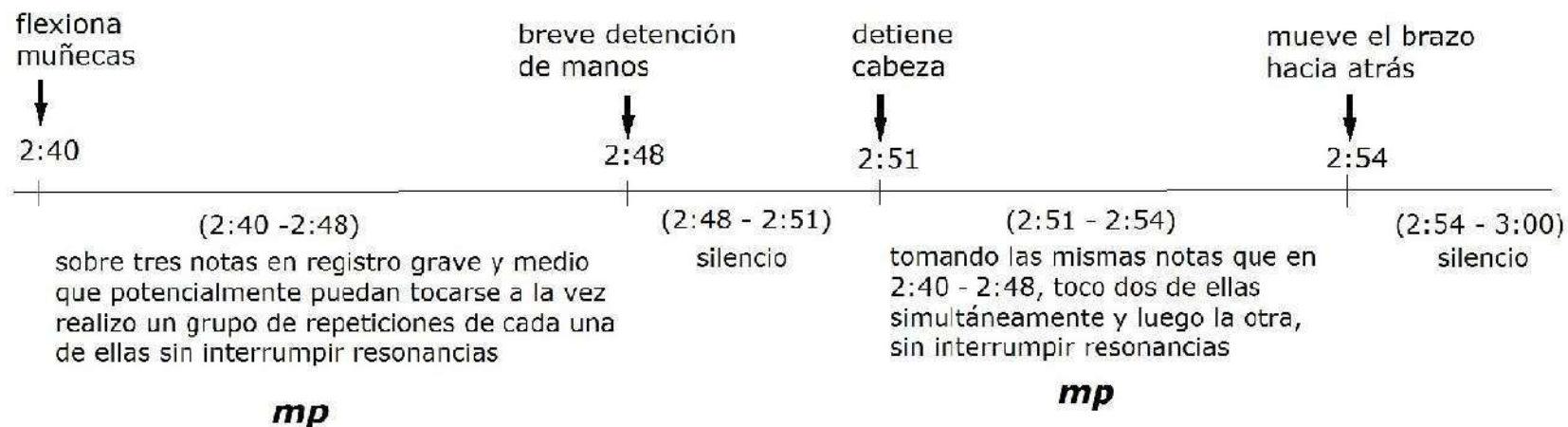
Si se está utilizando un set de percusión, las “notas”, pueden ser de altura determinada o indeterminada, salvo que se esté indicando un intervalo específico, en cuyo caso deben ser sonidos de altura determinada.

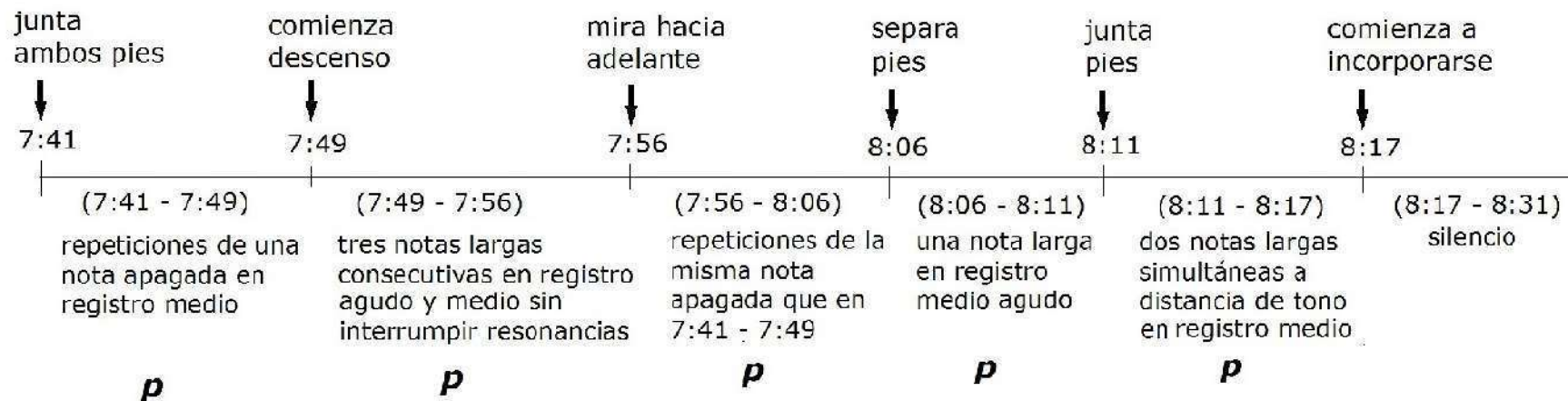
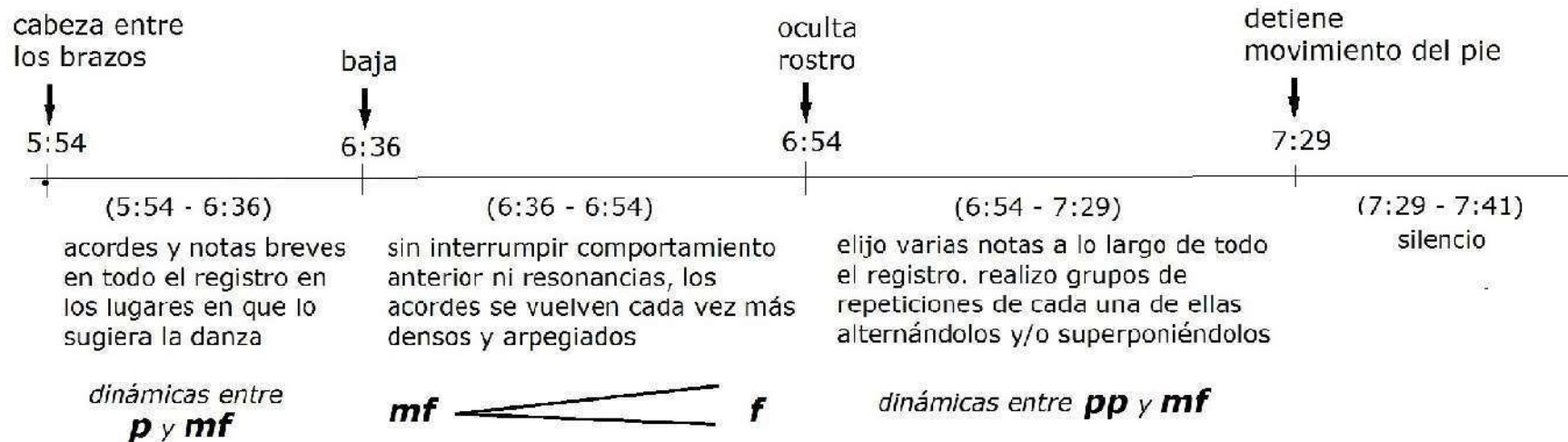
Cuando se indica el mantenimiento de las resonancias, la misma se realizará de acuerdo a las posibilidades del instrumento elegido.

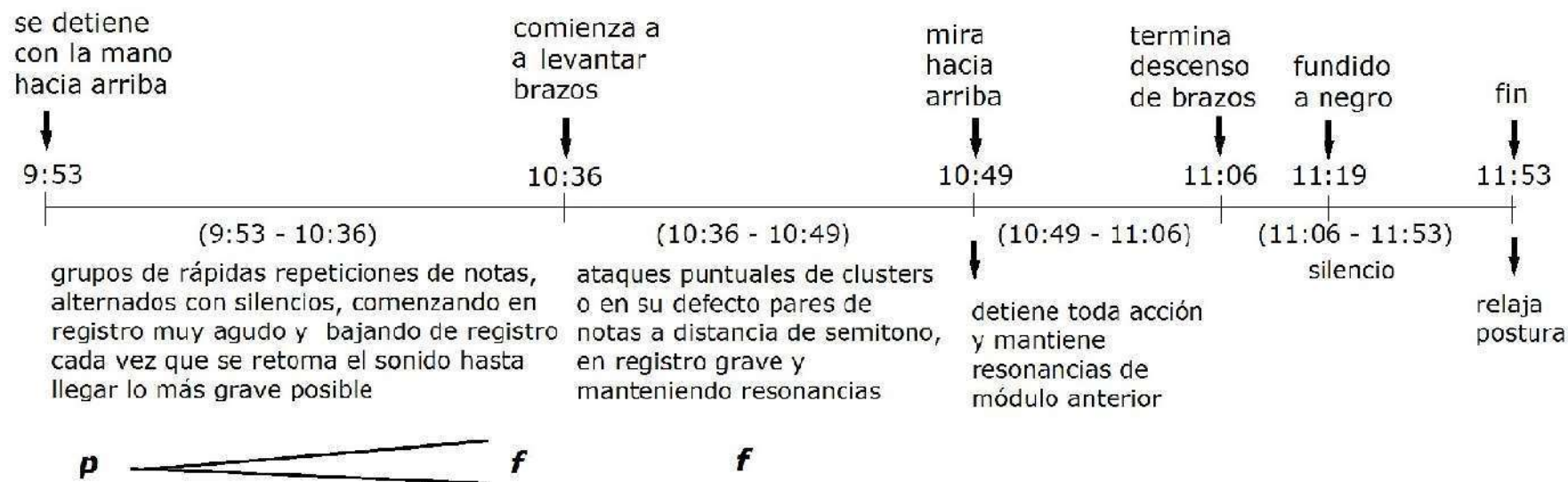
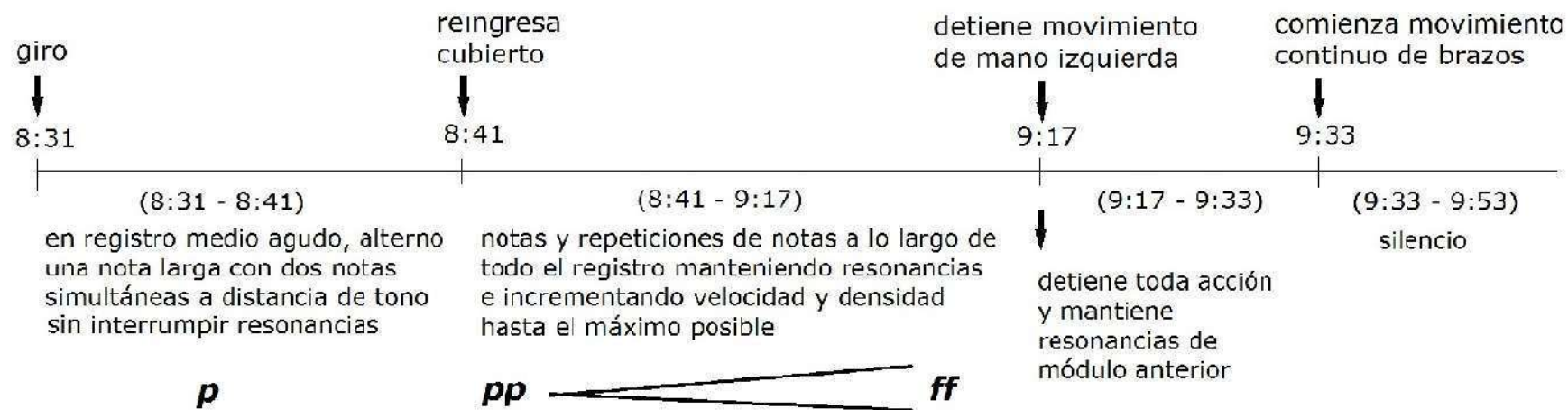
INSTRUMENTO 1

video disponible en: <https://youtu.be/KXBn5TA9M0w>



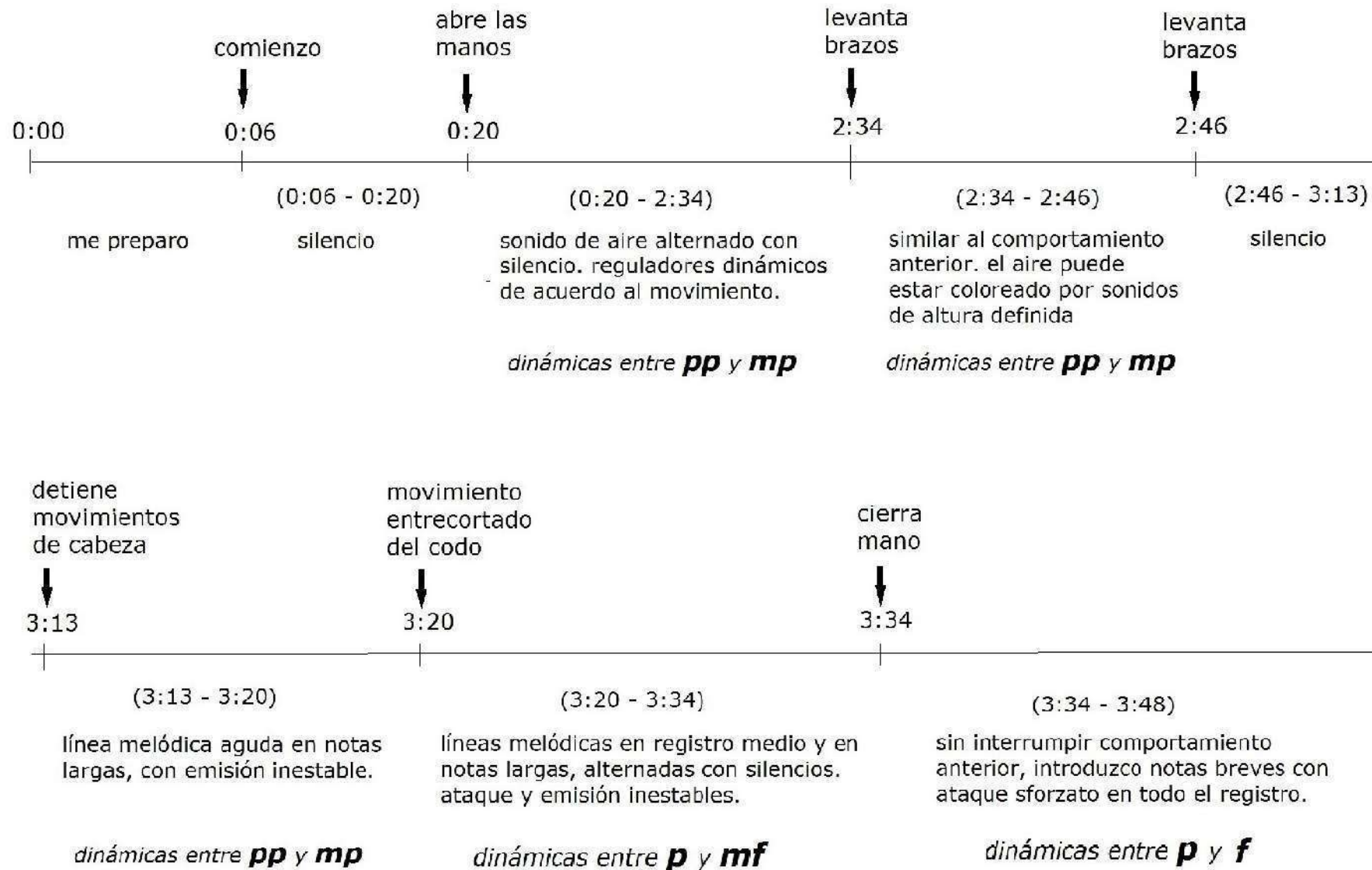


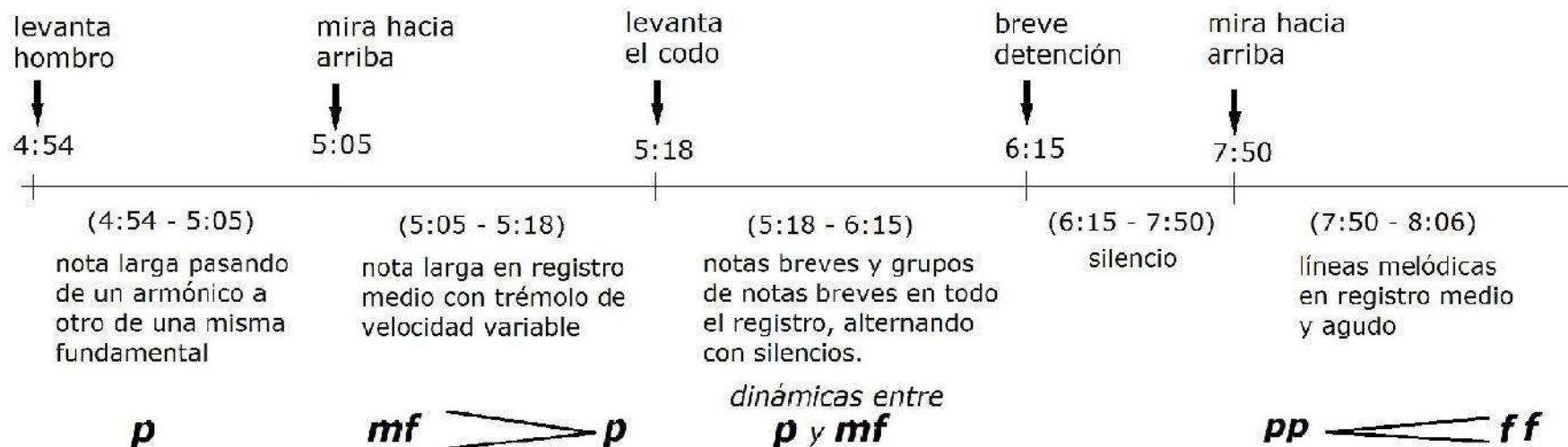
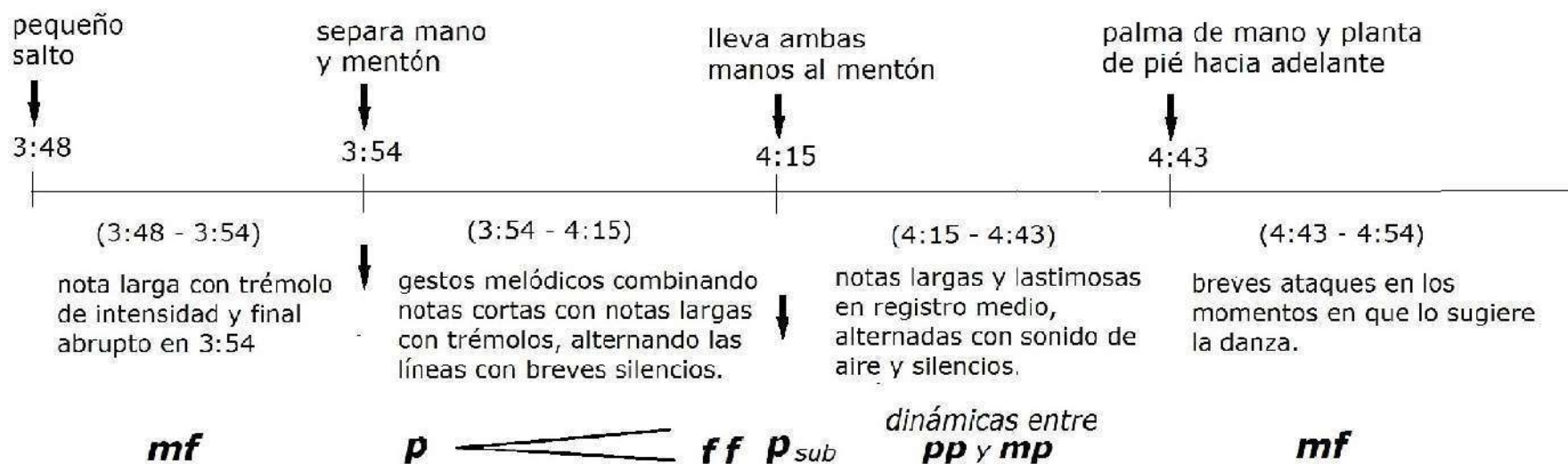


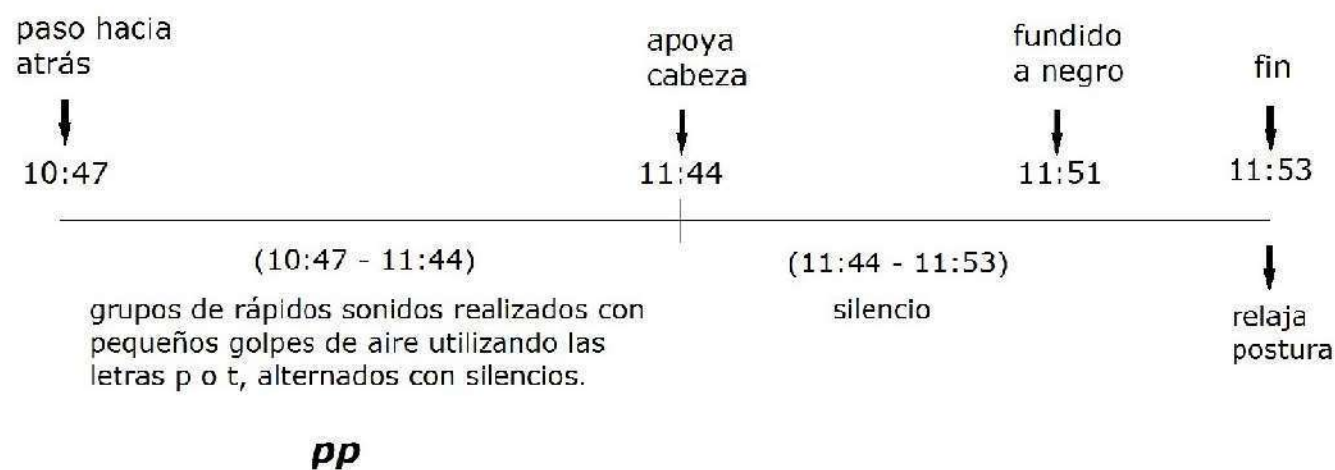
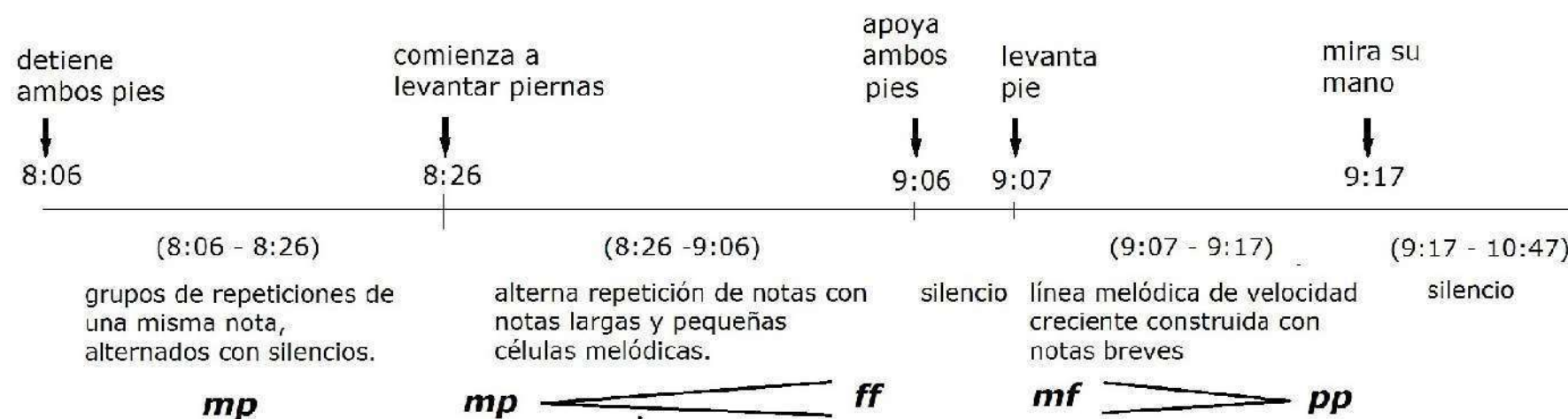


INSTRUMENTO 2

video disponible en: <https://youtu.be/4bnOuVTQB14>

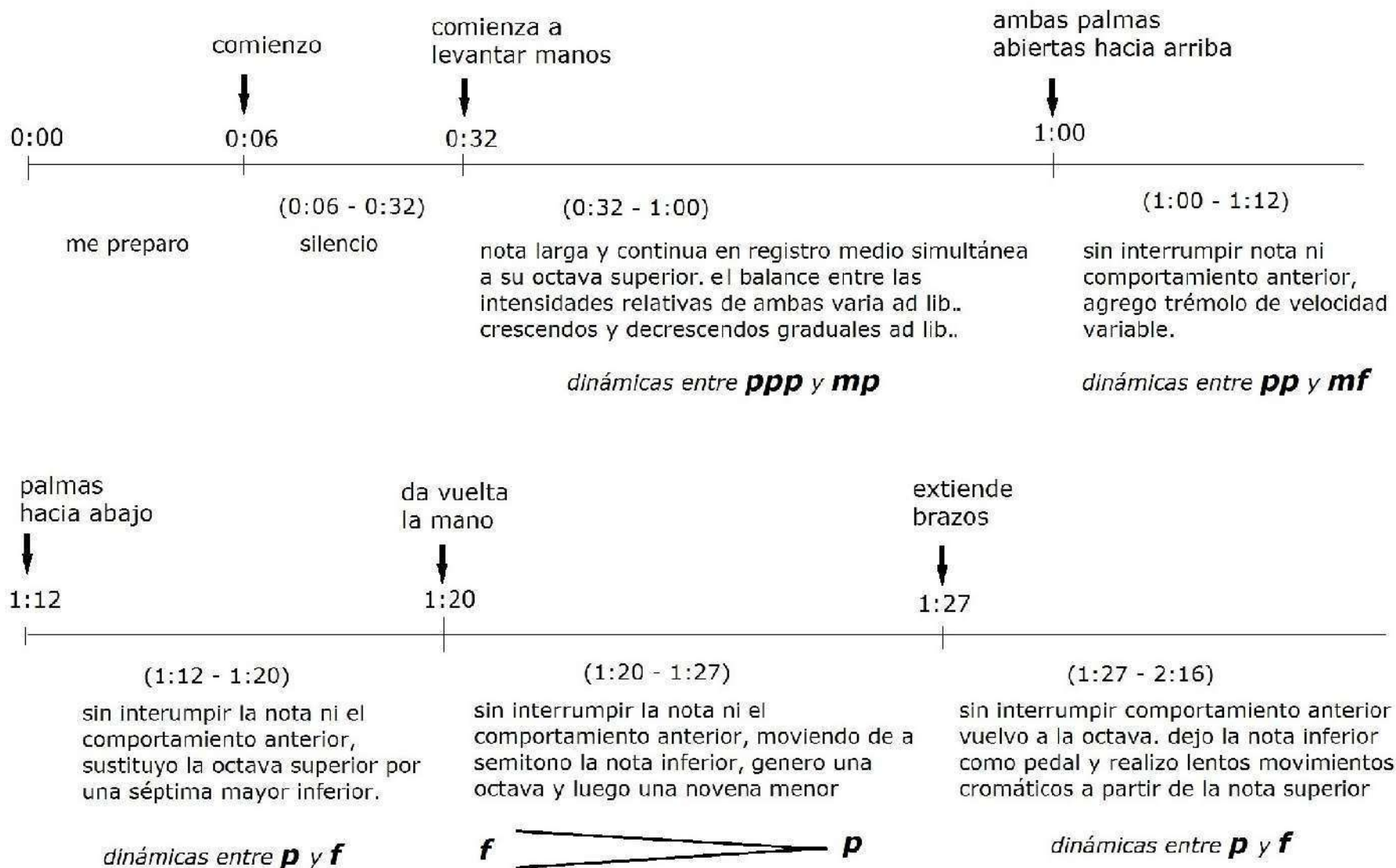


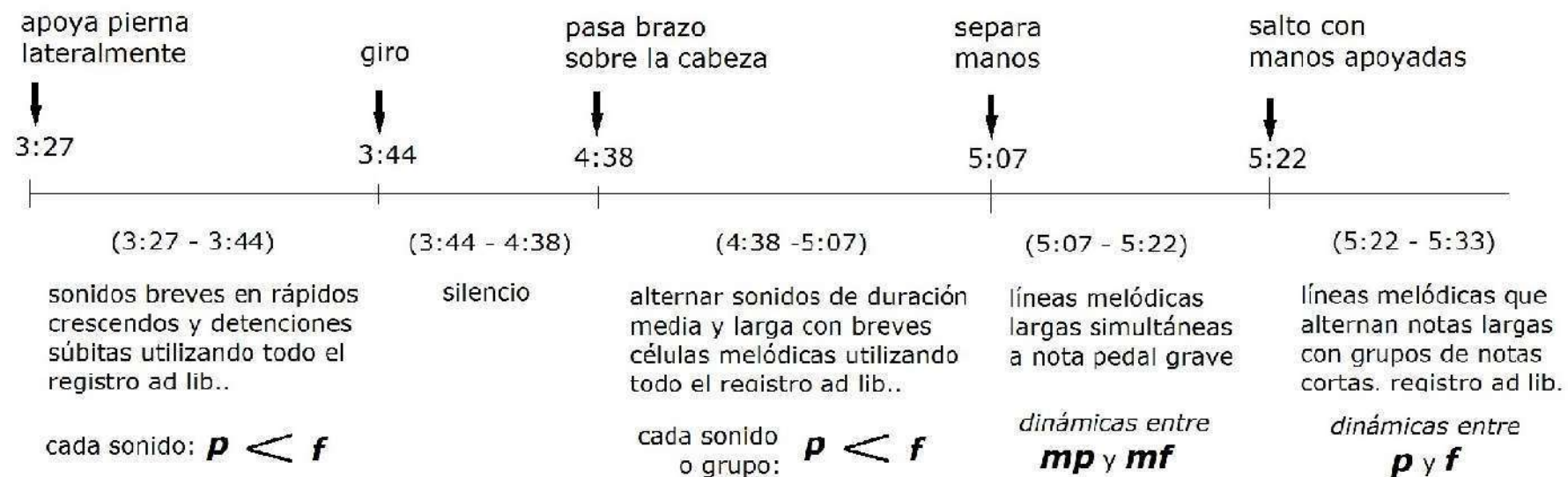
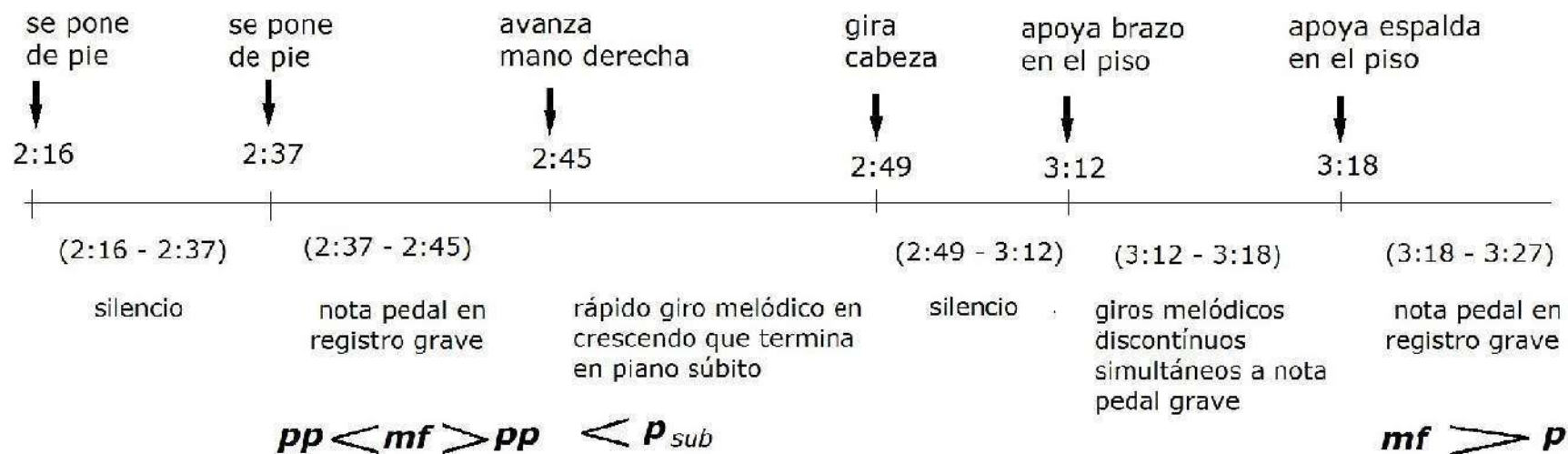


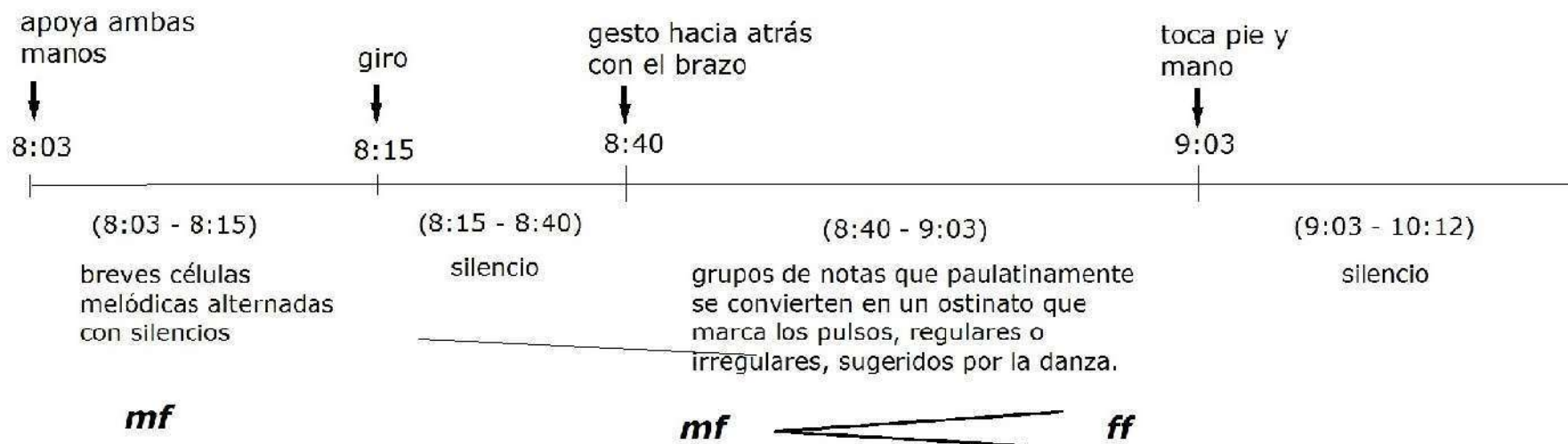
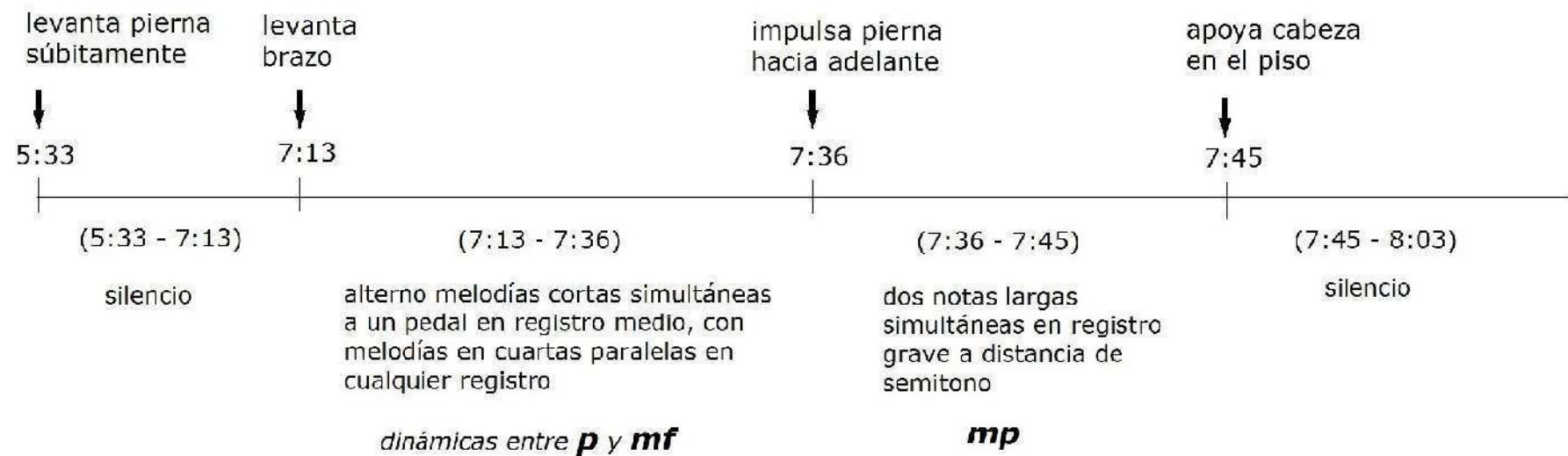


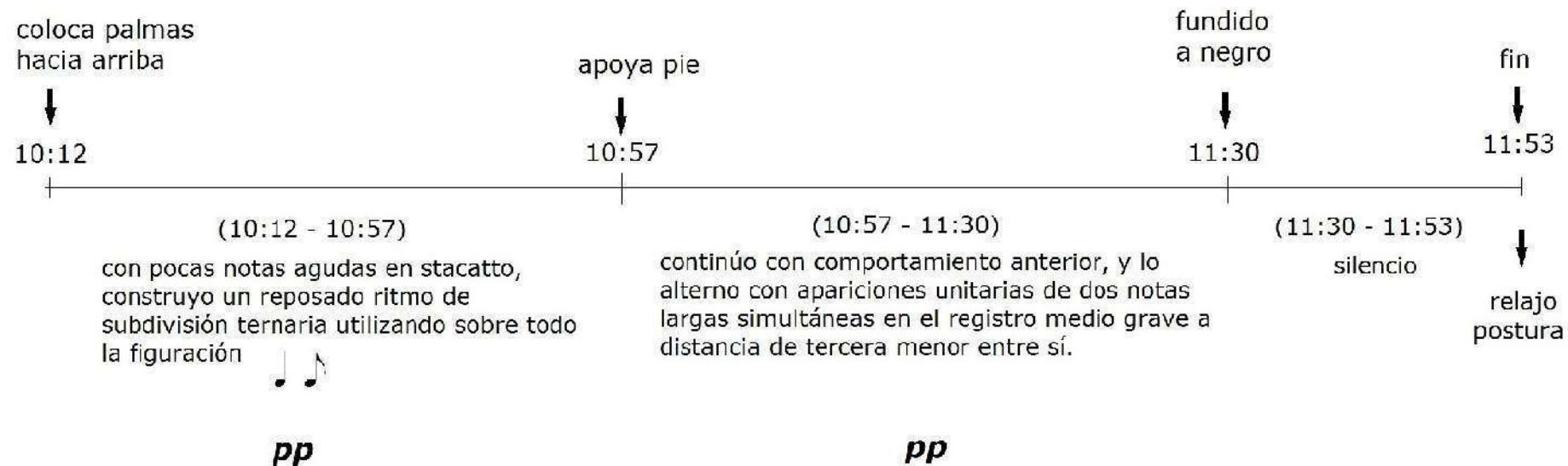
INSTRUMENTO 3

video disponible en: <https://youtu.be/FxMp6QAqW0Y>





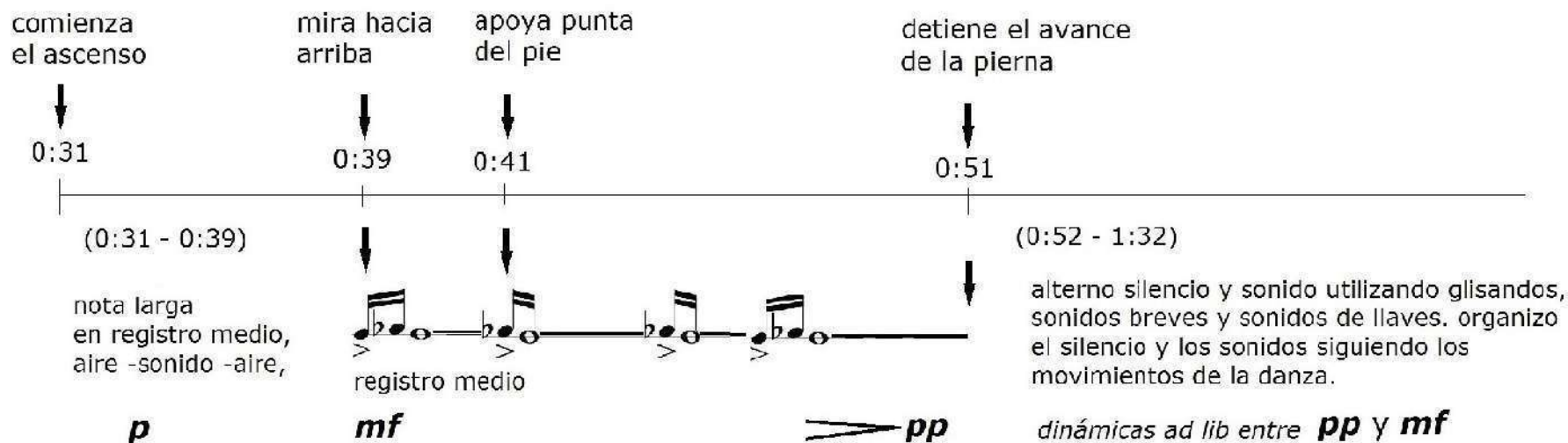
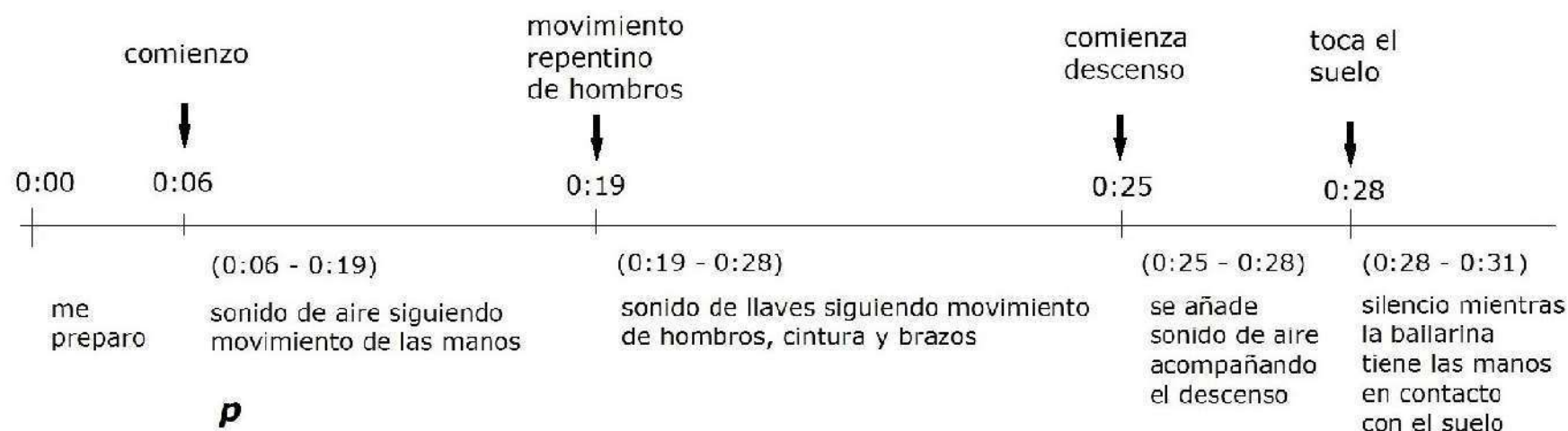


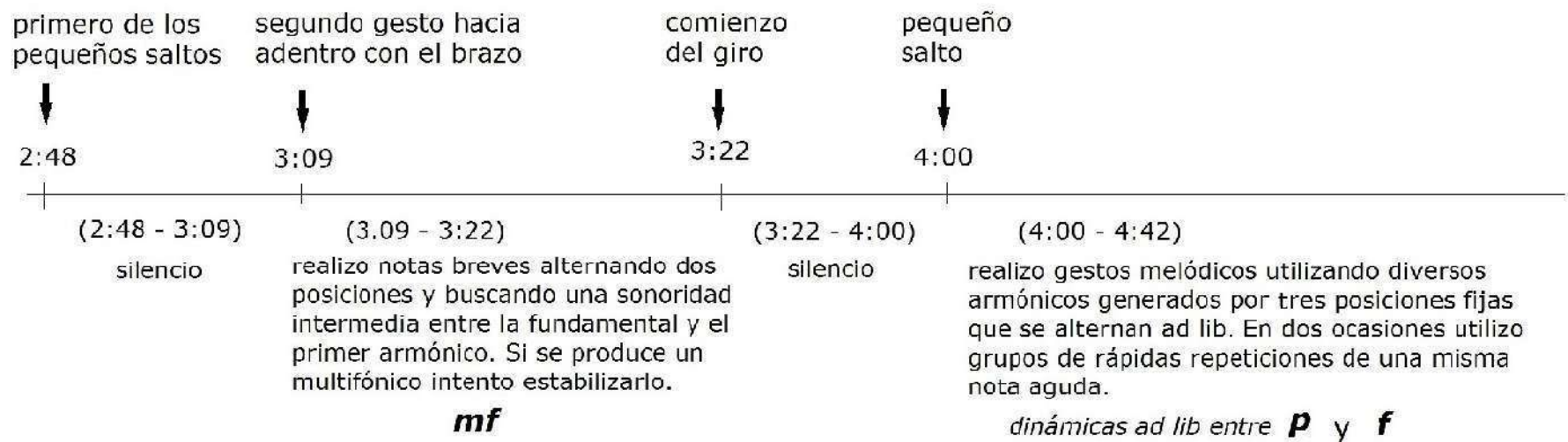
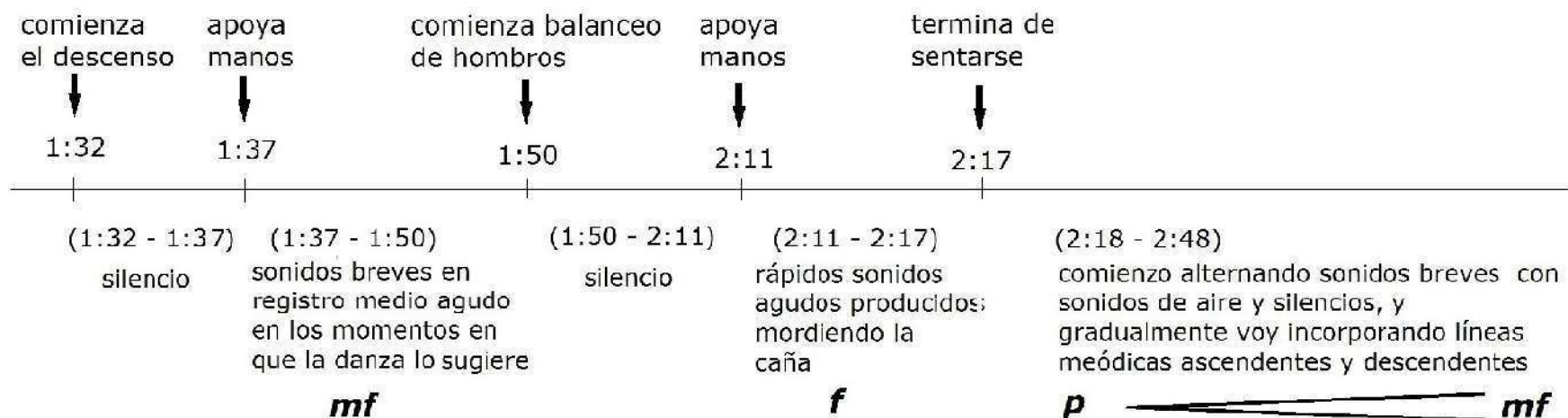


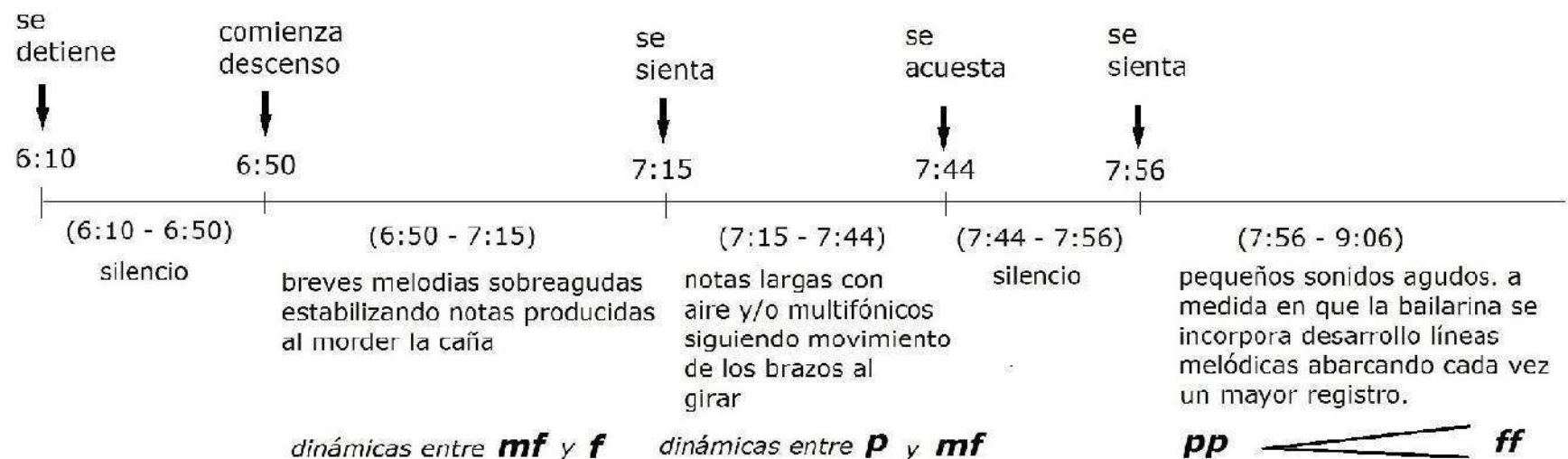
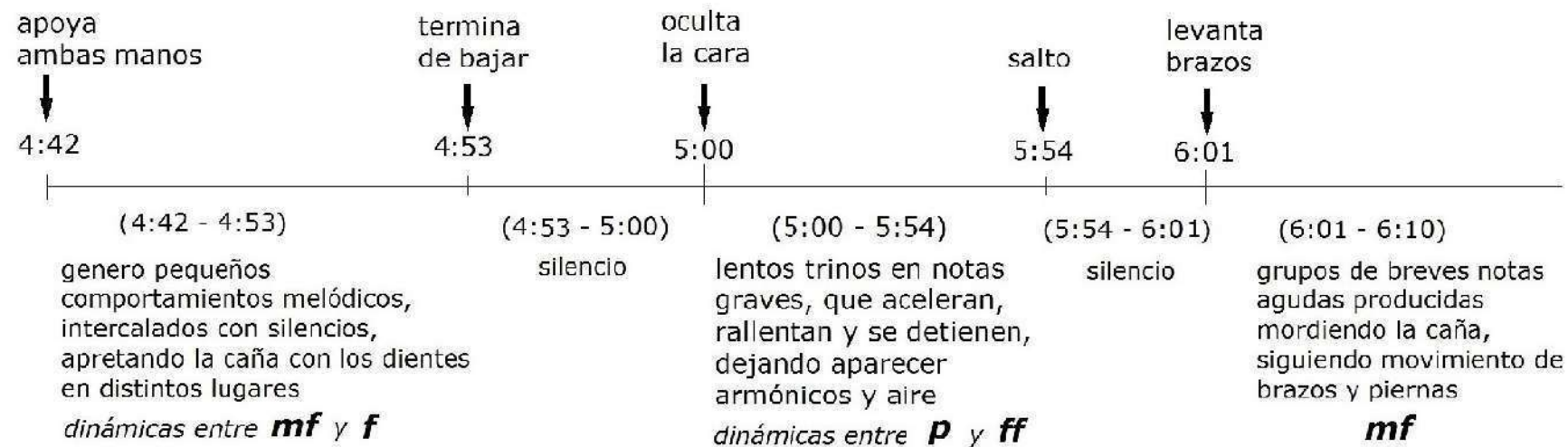
INSTRUMENTO 4

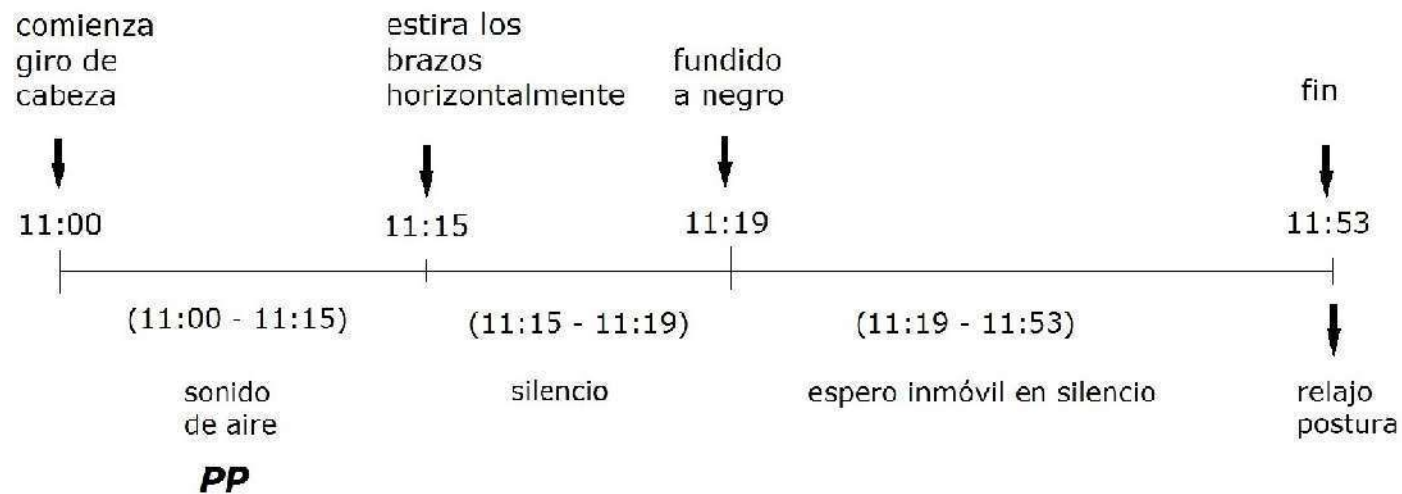
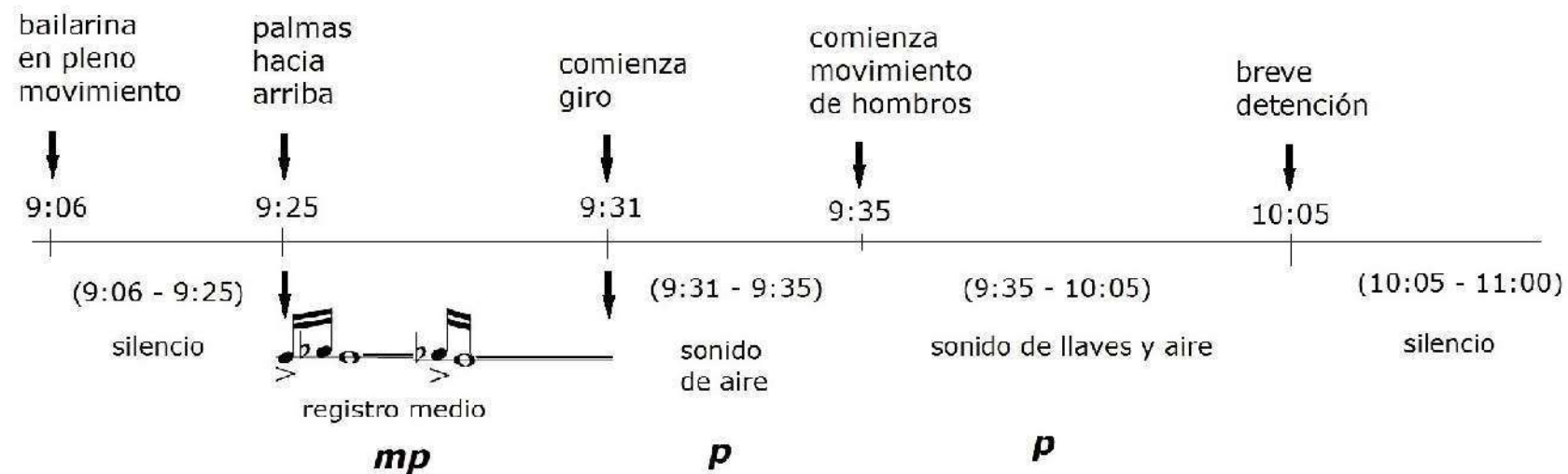
video disponible en: <https://youtu.be/lkqpsglgeiE>

1









OUROBOROS

Alejandro Barbot

música para : clarinete en sib
2 guitarras
violín
violoncello
contrabajo

Indicaciones generales

La partitura va acompañada de la filmación de una danza a la cual hace referencia y de la cual deriva su estructura y microestructura temporal. Tanto la organización del tiempo, como la dinámica, la articulación de los gestos musicales y la motivación expresiva, están relacionadas a los movimientos de la bailarina.

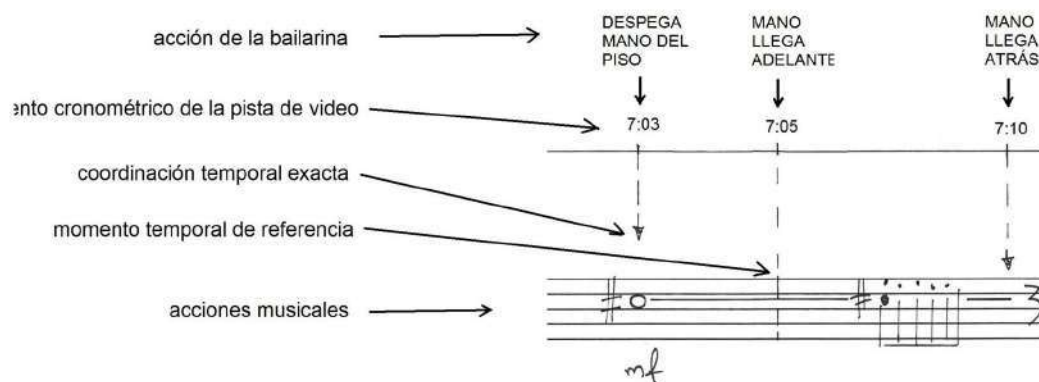
La ubicación y duración temporal de las acciones musicales están vinculadas en la partitura a movimientos de la bailarina, de forma tal que es a través de la danza que se produce la sincronización entre los seis músicos participantes.

Las acciones musicales deben seguir a la danza de una forma natural, interpretando los recursos musicales indicados en la partitura. Este seguimiento se produce de una forma sensible e intuitiva a partir de los mecanismos de transferencia transmodal entre movimiento y sonido, y solo requiere estar atento, involucrado, y dejarse llevar empáticamente por la danza.

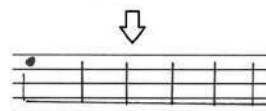
Toda vez que en la partitura hay una indicación de *ad lib*, el intérprete debe acoplar su corporalidad con la de la bailarina y de esta forma decidir el momento, dinámica o articulación de estas acciones musicales. Las acciones musicales cuyos momentos de realización están indicados de una forma relativa deben realizarse también acorde a la temporalidad e intención expresiva de la danza.

Al momento de realizar e interpretar la obra se debe disparar la pista de video, en modo silente, y cada músico tocará su parte observando la danza. La filmación de la danza forma parte de la partitura pero no de la obra, y en ningún caso debe ser vista por el público, tanto por motivos artísticos como legales. La música comienza a los catorce segundos de disparar la pista de audio y finaliza cuando termina la misma.

La partitura cuenta con varios estratos:

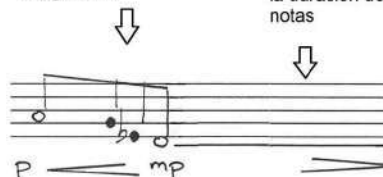


repetición de una misma nota, o grupo de notas.



las notas unidas por plicas indican que cada sonido dura hasta que comienza el siguiente.

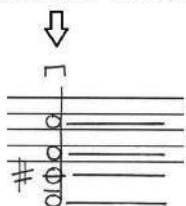
las líneas horizontales indican la duración de las notas



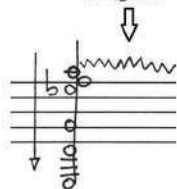
Indicaciones particulares

guitarras:

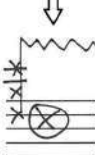
se estiran las cuerdas con los dedos alejándolas de la tapa y se sueltan todas a la vez para producir el ataque



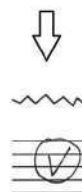
rasgueo



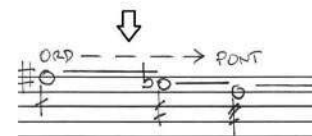
apagado total de las cuerdas con la mano izquierda al momento del rasgueo, manteniendo los dedos en sus posiciones



liberación del apagado

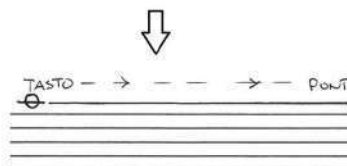


desplazamiento gradual del lugar de ataque

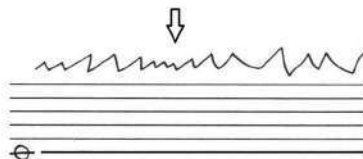


cuerdas:

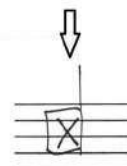
desplazamiento gradual del punto de contacto del arco con las cuerdas



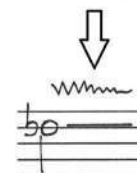
se aplica el arco con mucha presión y movimiento lento generando ruido. El tamaño máximo de los picos indica que solo hay ruido, mientras que si los picos son pequeños hay una combinación de sonido de altura determinada y ruido



se apaga las cuerdas con la palma de la mano izquierda



en el ataque solo hay ruido y luego se va convirtiendo en sonido



Handwritten musical score with performance instructions and timing.

Performance Instructions (Timeline):

- 0:00: PREPARACIÓN PREVIA AL COMIENZO
- 0:14: APOYA MANOS EN EL PISO. COMIENZO
- 0:18: COMIENZA MOVIMIENTO
- 0:19: LEVANTA MANO DEL PISO
- 0:20: APOYA RODILLA
- 0:21: MANO LLEGA ARRIBA
- 0:22: MANO CAMBIA DE DIRECCIÓN
- 0:24: LEVANTA OTRA MANO
- 0:27: APOYA TALÓN DERECHO
- 0:29: GIRA CABEZA EN SENTIDO CONTRARIO
- 0:30: COMIENZA MOVIMIENTO DESDE PIE DERECHO
- 0:31: DETIENE PIE DERECHO
- 0:32: MIRA ARRIBA
- 0:34: MUEVE AMBOS TALONES
- 0:36: MIRA ABAJO
- 0:37: DETIENE PIES
- 0:39: DETENCIÓN PREVIA AL MOVIMIENTO
- 0:40: MANO LLEGA ARRIBA
- 0:41: APOYA RODILLA IZQUIERDA

Instrumental Parts:

- Cl. Bb:** Melodic line with dynamics *pp*, *mp*, *pp*, *p*, *mp*, *pp*, *mp*. Includes a trill at 0:40.
- Guit. 1:** Sustained notes with dynamics *p* and *p*.
- Guit. 2:** Sustained notes with dynamics *p* and *p*. Includes a trill at 0:40.
- Vn.:** Sustained notes with dynamics *pp*, *mp*, *pp*, *pp*. Includes a trill at 0:40.
- Cl.:** Sustained notes with dynamics *pp*, *pp*, *mp*, *p sub.*. Includes a trill at 0:40.
- Ch.:** Sustained notes with dynamics *pp* and *p*.

Other Annotations:

- LEGATO:** Indicated above the Cl. Bb staff.
- SUL PONT.:** Indicated above the Vn. and Cl. staves.
- TASTO:** Indicated above the Cl. staff.
- PONT.:** Indicated above the Guit. 2 staff.

COMIENZA A FLEXIONAR BRAZO
DETENE BRAZO DERECHO
0:42 0:43

MIRA ARRIBA
0:47

MIRA MANO
0:49

COMIENZA A MOVER PIE IZQUIERDO
0:51

MOVIMIENTO DE MANOS
0:52 0:53

EXTIENDE BRAZO
0:56

MIRA ARRIBA
0:57

MIRA HACIA ABAJO
0:59

LEVANTA RODILLAS
1:04

COMIENZA MOVIMIENTO
1:06

EXTIENDE BRAZOS
1:09

MIRA COMPLETAMENTE HACIA ABAJO
1:10

COMIENZA A SEPARAR MANOS
1:12

MIRA ARRIBA
1:14

VARIA INTENSIDAD ENTRE P, mf SIGUIENDO MOVIMIENTOS DEL BRAZO

PONT. #0

TASTO #0

ORD. LENTO ACC.

PONT. → TASTO → MOLTO PONT

mp PP mf PPP

PONT. → MOLTO PONT → TASTO → ORD.

P PPP mf P

ORD. → TASTO

PP mf

[illegible]

MIRA ATRASO 1:58

MANOS ADELANTE 2:04

MOVIMIENTO DEL HOMBRO 2:06

REPITE MOVIMIENTO DEL HOMBRO 2:07

MOVIMIENTO DEL HOMBRO 2:08

TENSION EN LA MANO 2:10

COMIENZA MOVIMIENTO DE ASENSO 2:11

EXTIENDE MANO 2:13

CIERRA MANO 2:16

APOTA, EL TALON 2:17

ABRE MANO 2:18

CIERRA MANO 2:20

ABRE MANO 2:22

CIERRA MANO 2:23

ABRE MANO 2:26

CIERRA MANO 2:27

ABRE MANO 2:29

CIERRA MANO 2:31

ABRE MANO 2:33

DESLLIZA PIE 2:35

REPITE NOTA AD LIB

DINAMICAS AD LIB ENTRE PP, mp

mf

p

f

ORD

PONT

MOLTO PONT

TASTO

PPP

mp

f

PP

PPPP

ORD

PONT

MOLTO PONT

TASTO

ORD

PP

PPPP

f

pp

[illegible]

MOVIMIENTO BRUSCO

FISA / POSICION DE MANOS 4:02

DETIENE MANOS 4:04 4:05

PASOS 4:07

CAE DEL SALTO 4:10

PASES DE MOVIMIENTOS DE BRAZOS

4:15 4:16 4:18 4:20 4:21 4:23 4:25

COMIENZA A LEVANTAR BRAZO 4:29

LEVANTA PIE DERECHO 4:33 4:34 4:35 4:37 4:38 4:39 4:40

ARROYA PIES

TASTO

ARTICULANDO AD LIB CUANDO LA DANZA LO SUGIERE

ARTICULANDO AD LIB CUANDO LA DANZA LO SUGIERE

Handwritten musical score with multiple staves, including piano (P), fortissimo (ff), and other dynamic markings. Includes annotations for dance movements and timing.

COMIENZA
NUEVO
MOVIMIENTO

4:44

BRAZO
DEBECHO
LLEGA ARRIBA

4:47

BRAZO
ARRIBA

4:49

SUBE BRAZO
ENÉRGICAMENTE

4:53

SUBE
BRAZO

4:54

BRAZO
ARRIBA

4:57

LEVANTA
BRAZO

5:00

PELO
HACIA ARRIBA

5:17

VELOCIDAD VARIABLE

ARTICULO NOTA AD LIB EN DIFERENTES OCTAVAS

mf P sub.

mf

f

P sub.

VELOCIDAD VARIABLE

ARTICULO NOTA
AD LIB

ALTERNADO AD LIB EN DIFERENTES OCTAVAS ALTERNANDO TAMBIEN PUNT 7 ORD AD LIB

LOS TAMB TENEN VELOCIDAD VARIABLE

mp

mf

f

ARTICULO AD LIB EN DIFERENTES OCTAVAS

ALTERNADO AD LIB EN DIFERENTES OCTAVAS ALTERNANDO TAMBIEN PUNT 7 ORD AD LIB

LOS TAMB TENEN VELOCIDAD VARIABLE

mp

3 f

VELOCIDAD VARIABLE

VELOCIDAD VARIABLE

ALTERNADO AD LIB EN DIFERENTES OCTAVAS VARIANDO VELOCIDAD

mf

f

ff

sl. ff

ARTICULO NOTA EN DIFERENTES OCTAVAS AD LIB

ALTERNADO AD LIB DIFERENTES OCTAVAS VARIANDO VELOCIDAD

mf

f

ARTICULO NOTA AD LIB EN DIFERENTES OCTAVAS

f

PALMAS HACIA ADELANTE 5:20
 MANO CORTANDO HACIA ADELANTE 5:23
 DETIENE MANO 5:30
 COMIENZA A BASAR CABEZA 5:35
 COMIENZA A BASAR BRAZO IZQUIERDO 5:40
 MOVIMIENTO BRUSCO DE LA MANO LLEGA AL PISO 5:53 5:54
 CODO DEBECHO EN EL PISO 6:17

P
 ppp
 ARTICULA NOTA AD LIB
 pp
 ff
 p sub.
 ARTICULA NOTA AD LIB
 pp
 ff
 p sub.
 ARTICULA NOTA EN CADA IMPULSO DE LA MANO
 p sub.
 ff
 pp
 ARTICULA NOTA AD LIB EN DIFERENTES OCTAVAS
 p sub.
 ff
 pp
 ARTICULA NOTA AD LIB EN DIFERENTES OCTAVAS
 p sub.
 ff
 pp
 PIZZ. BARTOK TOTALMENTE MUTEADO SOBRE CUALQUIER ALTURA (1 CUERDA O GRUPOS DE CUERDAS) EN LOS MOMENTOS EN QUE SE MUVERN LAS PIERNAS
 PIZZ. BARTOK TOTALMENTE MUTEADO SOBRE CUALQUIER ALTURA (1 CUERDA O GRUPOS DE CUERDAS) EN LOS MOMENTOS EN QUE SE MUVERN LAS PIERNAS
 mp
 pp
 mp
 pp

COMIENZA GIRO 6:19
MANO IZQUIERDA TOCA EL PISO 6:25
SE APOYA EN LAS PALMAS 6:30
COMIENZA A DESPLAZARSE HACIA ATRÁS 6:35
COMIENZA A DESPLAZARSE HACIA EL COSTADO 6:45
BREVE DETENCIÓN 6:58
DESPEGA MANO DEL PISO 7:03
MANO LLEGA ADELANTE 7:05
MANO LLEGA ATRÁS 7:10
MANO LLEGA ADELANTE 7:11

CRESCENDOS Y DECRESCENDOS ENTRE pp, mp
DINÁMICAS ENTRE p, mf
ALTERNAR APAGADO CON SONIDO AD LIB
DINÁMICAS ENTRE p y f
DINÁMICAS ENTRE mf, ff
ALTERNAR ENTRE TASTO Y PUNT AD LIB
DINÁMICAS ENTRE p, ff
ALTERNANCIA ENTRE RUIDO, SONIDOS Y BREVES SILENCIOS AD LIB
CRESCENDOS Y DECRESCENDOS AD LIB ENTRE mp, mf
ARCO LENTO CON MUCHA PRESIÓN SOLO RUIDO
DINÁMICAS ENTRE mf, ff
ALTERNANCIA ENTRE RUIDO, SONIDOS Y BREVES SILENCIOS AD LIB
CRESCENDOS Y DECRESCENDOS AD LIB ENTRE mp, mf

[illegible]

SUELTA
 BRAZO
 IZQUIERDO 8:02

APOYA MANO
 EN EL PISO 8:08

APOYA OTRA
 MANO EN EL PISO 8:14

APOYA
 MANO 8:17

APOYA
 MANO 8:20

APOYA
 MANO 8:22

SE
 SIENTA 8:28

UBICACION DE ATAQUES Y SILENCIOS
 SEGUN LO SUGIERE LA DANZA

TEMINA ASCENSO

COMIENZA ASCENSO 8:29

SE SIENTA 8:32

DESPEGA MANO DEL PISO 8:37

DESPEGA OTRA MANO DEL PISO 8:40

PRIMER SALTO 8:47

SEGUNDO SALTO

TERCER SALTO

BRAZO IZQUIERDO LLEGA ARRIBA 8:50

BRAZO DERECHO ARRIBA 8:52

BRAZO DERECHO ARRIBA 8:53

APOTA CABEZA EN EL PISO 8:54

BRAZO DERECHO ARRIBA 8:56

CABEZA ENTRE LOS BRAZOS 9:14

GOLPEA CON MANO HACIA ADELANTE 9:15

[illegible]

LEVANTA RODILLA IZQUIERDA 10:24
 APOYA AMBAS RODILLAS 10:27
 APOYA PLANTA DE PIE IZQUIERDO 10:30
 SEPARA MANO IZQUIERDA DE RODILLAS 10:37
 TERMINA DE ESTIRAR PIERNAS IZQUIERDA 10:43
 APOYA PLENAMENTE PLANTA DEL PIE DERECHO 10:50
 COMIENZA A MOVER BRAZO DERECHO 10:56
 DESPEGA PIE IZQUIERDA DEL PISO 11:02
 TERMINA DE EXTENDER MANO IZQUIERDA 11:07
 TERMINA DE EXTENDER BRAZO IZQUIERDO 11:16

ppp p ppp mp ppp ppp pp mp

pp mp ppp mf pp ppp pp mp pp mp p

pp mp ppp mf pp ppp mp p mp p

pp mp ppp mf pp ppp p mp pp mp

APPOYA PLANTA DE PIE IZQUIERDA 11:22

APPOYA RODILLA DERECHA 11:26

COMIENZA PEQUEÑO MOVIMIENTO DE CABEZA 11:34

ABRE. MEJQUE DE MANO IZQUIERDA 11:36

MUEVE INDICE DE MANO IZQUIERDA 11:40

NEGRO

TERMINA MOVIMIENTO DE MANO DERECHA 11:48

11:49

FIN 11:53

RELATO POSTURA

APPOYA PLANTA DE PIE IZQUIERDA 11:22

APPOYA RODILLA DERECHA 11:26

COMIENZA PEQUEÑO MOVIMIENTO DE CABEZA 11:34

ABRE. MEJQUE DE MANO IZQUIERDA 11:36

MUEVE INDICE DE MANO IZQUIERDA 11:40

NEGRO

TERMINA MOVIMIENTO DE MANO DERECHA 11:48

11:49

FIN 11:53

RELATO POSTURA

LAS PERLAS DE INDRA

obra interdisciplinaria de danza y música

Alejandro Barbot

2 bailarinas

1 bailarín

6 instrumentistas

PARTITURA MUSICAL

Indicaciones

Las indicaciones presentes en la partitura musical deben llevarse a cabo en estrecha relación con lo que sucede en la danza. Tanto la organización temporal como la intención expresiva de la música debe estar entrelazada con la corporalidad y el movimiento de él y las bailarinas.

La pieza es para instrumental libre. Cada una de las partes debe ser tocada por un instrumento que pueda abarcar su rango total de alturas, aunque no necesariamente en el registro en que está escrita, por lo que la numeración de los instrumentos y la organización vertical de la partitura no está indicando registro en términos absolutos. Los instrumentos 5 y 6 deben poder realizar sonidos graves.

En el caso en que haya instrumentos que no puedan hacer crescendos sobre una misma nota, cuando esto esté indicado articularán una misma nota a modo de trémolo para lograrlo.

Si bien la partitura está escrita para permitir su realización con instrumentos melódicos, en el caso de utilizar instrumentos polifónicos las notas se pueden octavar, y si las indicaciones lo habilitan, construir organizaciones verticales polifónicas.

Es posible utilizar más de un instrumento para tocar cada parte, aunque cada una de ellas debe ser realizada por un mismo instrumentista.

Las partes de los instrumentos 1, 2 y 3 podrán ser realizadas con sets de percusión. Cada uno de ellos deberá contar con al menos un instrumento de alturas determinadas, debiendo la ejecución adaptarse al siguiente esquema:
Secciones que deben realizarse exclusivamente con instrumentos de altura determinada: A5, C1, C2, C3, E1, E2 y E4
Secciones que deben realizarse con al menos un instrumento de altura determinada: A2, A3, A4, B1, B2, B3 y E3
Secciones que pueden realizarse con instrumentos de altura indeterminada: B4, B5, D1, D2 y D3

A1

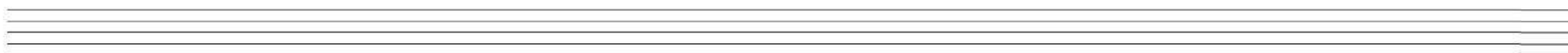
Les bailarines están en contacto y se mueven lentamente sin tomar contacto visual con elementos externos a su trio. Tanto los momentos de los ataques, como las duraciones de las notas y los silencios, se realizan en función de los movimientos observados

duración aproximada: entre 3 y 4 minutos y medio.

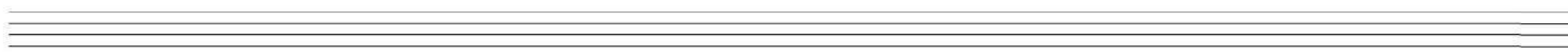
instrumento 1



instrumento 2



instrumento 3



instrumento 4

cuando el desplazamiento se hace constante, tocar simultánea y/o sucesivamente notas largas ad lib. en registro grave, utilizando las siguientes notas, y combinándolas con silencios.	cuando el tercer bailarín toca el piso con la mano, de a poco incorporo el registro medio, manteniendo también el grave, utilizando las mismas notas, e incorporando también sonidos más cortos. dinámicas entre <i>pp</i> y <i>p</i>	cuando el movimiento es fluido, de a poco incorporo el registro agudo, manteniendo también el medio y el grave. incorporo grupos de notas cortas. dinámicas entre <i>pp</i> y <i>mp</i>	cuando el contacto con el piso se torna usual, utilizando todo el registro incorporo la siguiente nota	cuando los brazos adquieren más movilidad y extensión, incorporo la siguiente nota
---	--	--	---	---

instrumento 5

tocar simultánea y/o sucesivamente notas largas ad lib. en registro grave, utilizando las siguientes notas y combinándolas con silencios	cuando la primer mano toca el piso, de a poco incorporo el registro medio, manteniendo también el grave, utilizando las mismas notas, e incorporando también sonidos más cortos. dinámicas entre <i>pp</i> y <i>p</i>	cuando el movimiento comienza a adquirir fluidez, incorporo de a poco el registro agudo, manteniendo también el medio y el grave. incorporo grupos de notas cortas. dinámicas entre <i>pp</i> y <i>mp</i>	cuando el primer torso toca el piso, y utilizando ahora todo el registro, incorporo la siguiente nota	cuando los puntos de contacto entre los bailarines se vuelven más livianos incorporo la siguiente nota
---	--	--	--	---

instrumento 6

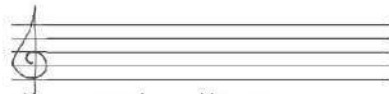
cuando comienza algun tipo de desplazamiento, tocar simultánea o sucesivamente notas largas ad lib. en el registro grave, utilizando las siguientes notas y combinándolas con algunos silencios	cuando el segundo bailarín toca el piso con la mano, de a poco incorporo el registro medio, manteniendo también el grave, utilizando las mismas notas, e incorporando también sonidos más cortos. <i>pp</i> dinámicas entre <i>pp</i> y <i>p</i>	cuando el movimiento es fluido, de a poco incorporo el registro agudo, manteniendo también el medio y el grave. incorporo grupos de notas cortas. dinámicas entre <i>pp</i> y <i>mp</i>	cuando se produce el segundo contacto de torsos con el piso, y utilizando todo el registro, incorporo la siguiente nota	cuando los contactos a través de los brazos se vuelven usuales y los torsos comienzan a tener más espacio entre si, incorporo la siguiente nota
--	---	--	--	--

A2

Les bailarines fijan por momentos la mirada en algo externo, y luego son absorbidos por la masa. La frecuencia de esta acción en principio es lenta, y luego se va incrementando

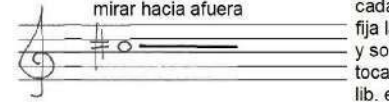
La sección es iniciada por el instrumento 2, y su duración aproximada es de entre 2 y 3 minutos

cada vez que la bailarina 2 fija la vista en algo externo, y solo por ese lapso, se toca una de estas notas ad lib. en crescendo $p < mf$

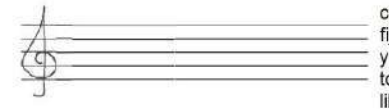


cuando considere que es tiempo de que bailarina 1 comience a mirar hacia afuera

cada vez que la bailarina 1 fija la vista en algo externo, y solo por ese lapso, se toca una de estas notas ad lib. en crescendo $p < mf$



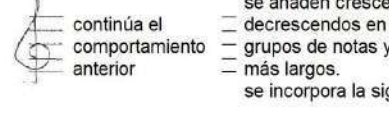
cada vez que el bailarín 3 fija la vista en algo externo, y solo por ese lapso, se toca una de estas notas ad lib. en crescendo $p < mf$



continúa el comportamiento anterior

- se añaden crescendos y decrescendos en notas largas
- grupos de notas y silencios
- más largos.
- se incorpora la siguiente nota

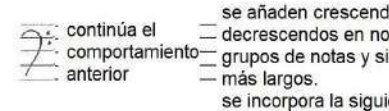
se incorpora la siguiente nota



continúa el comportamiento anterior

- se añaden crescendos y decrescendos en notas largas
- grupos de notas y silencios
- más largos.
- se incorpora la siguiente nota

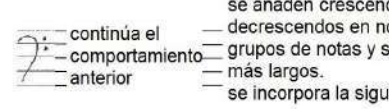
se incorpora la siguiente nota



continúa el comportamiento anterior

- se añaden crescendos y decrescendos en notas largas
- grupos de notas y silencios
- más largos.
- se incorpora la siguiente nota

se incorpora la siguiente nota

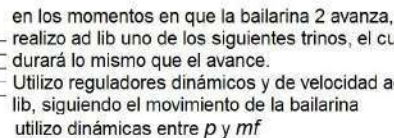


A3

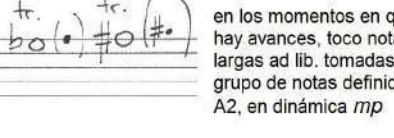
Les bailarines intentan avanzar en distintas direcciones, siguiendo la mirada, y llevándose al grupo consigo. Luego de avanzar un poco son traccionados nuevamente por la masa, manteniendo siempre el contacto.

La sección es iniciada por la bailarina 1, y su duración aproximada es de entre 4 y 5 minutos

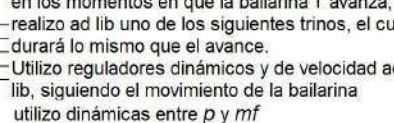
en los momentos en que la bailarina 2 avanza, realizo ad lib uno de los siguientes trinos, el cual durará lo mismo que el avance. Utilizo reguladores dinámicos y de velocidad ad lib, siguiendo el movimiento de la bailarina utilizo dinámicas entre p y mf



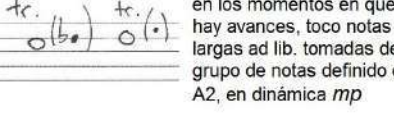
en los momentos en que no hay avances, toco notas largas ad lib. tomadas del grupo de notas definido en A2, en dinámica mp



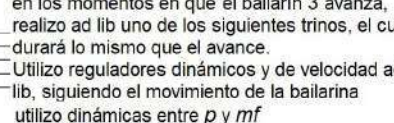
en los momentos en que la bailarina 1 avanza, realizo ad lib uno de los siguientes trinos, el cual durará lo mismo que el avance. Utilizo reguladores dinámicos y de velocidad ad lib, siguiendo el movimiento de la bailarina utilizo dinámicas entre p y mf



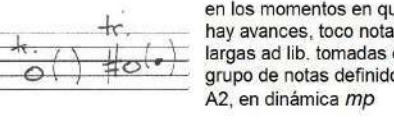
en los momentos en que no hay avances, toco notas largas ad lib. tomadas del grupo de notas definido en A2, en dinámica mp



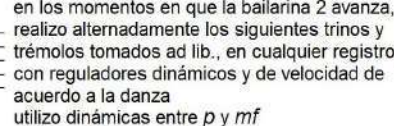
en los momentos en que el bailarín 3 avanza, realizo ad lib uno de los siguientes trinos, el cual durará lo mismo que el avance. Utilizo reguladores dinámicos y de velocidad ad lib, siguiendo el movimiento de la bailarina utilizo dinámicas entre p y mf



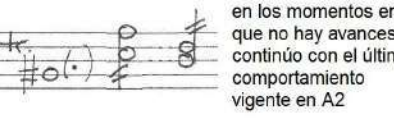
en los momentos en que no hay avances, toco notas largas ad lib. tomadas del grupo de notas definido en A2, en dinámica mp



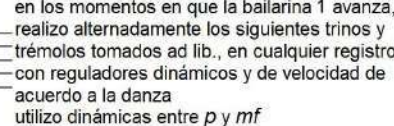
en los momentos en que la bailarina 2 avanza, realizo alternadamente los siguientes trinos y trémolos tomados ad lib., en cualquier registro y con reguladores dinámicos y de velocidad de acuerdo a la danza utilizo dinámicas entre p y mf



en los momentos en que no hay avances continúo con el último comportamiento vigente en A2



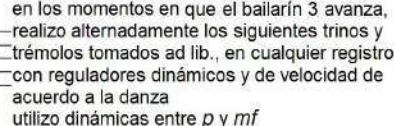
en los momentos en que la bailarina 1 avanza, realizo alternadamente los siguientes trinos y trémolos tomados ad lib., en cualquier registro y con reguladores dinámicos y de velocidad de acuerdo a la danza utilizo dinámicas entre p y mf



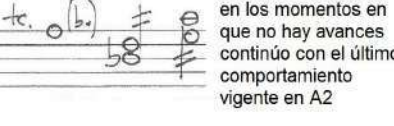
en los momentos en que no hay avances continúo con el último comportamiento vigente en A2



en los momentos en que el bailarín 3 avanza, realizo alternadamente los siguientes trinos y trémolos tomados ad lib., en cualquier registro y con reguladores dinámicos y de velocidad de acuerdo a la danza utilizo dinámicas entre p y mf



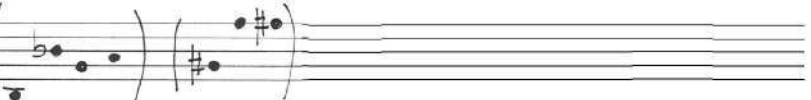
en los momentos en que no hay avances continúo con el último comportamiento vigente en A2



A4

Les bailarines comienzan a abandonar el contacto y a explorar movimientos independientes, aunque aún teniendo a los demás como punto de referencia gravitacional del movimiento. Primero se libera la bailarina 1, quien antes de comenzar sus movimientos independientes toma contacto con la fuerza todavía reberberante en la unión que se acaba de romper. La bailarina 1 hace un solo, mientras bailarina 2 y bailarín 3 continúan con su dúo en contacto. Luego se libera la bailarina 2, quien realiza el mismo proceso que bailarina 1. El bailarín 3, en un principio desorientado por la ausencia de contacto, luego de tomar consciencia de su estado actual se suma al movimiento independiente.

La sección la inicia la bailarina 1, y tiene una duración de entre 3 y 5 minutos.

 en tanto continúa el dúo de contacto entre la bailarina 2 y el bailarín 3, se continúa con comportamiento vigente en A3	cuando ha transcurrido al menos un minuto y medio desde el inicio de la sección, se toma una de las notas disponibles en A2, y se repite realizando crescendos y decrecendos entre <i>p</i> y <i>mf</i>. El sonido se puede interrumpir y ser retomado cuantas veces se desee	al comenzar la danza individual de la bailarina 2, y durante la misma, se utilizan los siguientes motivos para construir líneas melódicas que reflejen en su intención expresiva y temporalidad los movimientos de la bailarina. Tanto las duraciones de las notas como el registro de cada motivo es elegido ad lib. Las ideas musicales se pueden repetir y alternar con silencios. Se utilizarán dinámicas entre <i>p</i> y <i>mp</i>	
 en el momento en que la bailarina 1 abandona el contacto, y mientras explora la fuerza que la mantenía unida a sus compañeros, se toma la última nota que se estaba tocando en ese momento y se repite realizando crescendos y decrecendos entre <i>p</i> y <i>mf</i>. El sonido se puede interrumpir y ser retomado cuantas veces se desee	al comenzar la danza individual de la bailarina 1 y durante la misma, se utilizan los siguientes motivos para construir líneas melódicas que reflejen en su intención expresiva y temporalidad los movimientos de la bailarina. Tanto las duraciones de las notas como el registro de cada motivo es elegido ad lib. Las ideas musicales se pueden repetir y alternar con silencios. Se utilizarán dinámicas entre <i>p</i> y <i>mp</i>		
 en tanto continúa el dúo de contacto entre la bailarina 2 y el bailarín 3, se continúa con comportamiento vigente de A3		al comenzar la danza individual del bailarín 3, y durante la misma, se utilizan los siguientes motivos para construir líneas melódicas que reflejen en su intención expresiva y temporalidad los movimientos de la bailarina. Tanto las duraciones de las notas como el registro de cada motivo es elegido ad lib. Las ideas musicales se pueden repetir y alternar con silencios. Se utilizarán dinámicas entre <i>p</i> y <i>mp</i>	
 en tanto continúa el dúo de contacto entre la bailarina 2 y el bailarín 3, se continúa con comportamiento vigente de A3	en el momento en que la bailarina 2 abandona el contacto, y mientras explora la fuerza que la mantenía unida a sus compañeros, se toma la última nota que se estaba tocando en ese momento y se repite realizando crescendos y decrecendos entre <i>p</i> y <i>mf</i>. El sonido se puede interrumpir y ser retomado cuantas veces se desee	al comenzar la danza individual de la bailarina 2, y durante la misma, se utilizan los siguientes motivos para construir líneas melódicas que reflejen en su intención expresiva y temporalidad los movimientos de la bailarina. Tanto las duraciones de las notas como el registro de cada motivo es elegido ad lib. Las ideas musicales se pueden repetir y alternar con silencios. Se utilizarán dinámicas entre <i>p</i> y <i>mp</i>	
 en el momento en que la bailarina 1 abandona el contacto, y mientras explora la fuerza que la mantenía unida a sus compañeros, se toma la última nota que se estaba tocando en ese momento y se repite realizando crescendos y decrecendos entre <i>p</i> y <i>mf</i>. El sonido se puede interrumpir y ser retomado cuantas veces se desee	al comenzar la danza individual de la bailarina 1 y durante la misma, se utilizan los siguientes motivos para construir líneas melódicas que reflejen en su intención expresiva y temporalidad los movimientos de la bailarina. Tanto las duraciones de las notas como el registro de cada motivo es elegido ad lib. Las ideas musicales se pueden repetir y alternar con silencios. Se utilizarán dinámicas entre <i>p</i> y <i>mp</i>		
 en tanto continúa el dúo de contacto entre la bailarina 2 y el bailarín 3, se continúa con comportamiento vigente de A3		al comenzar la danza individual del bailarín 3, y durante la misma, se utilizan los siguientes motivos para construir líneas melódicas que reflejen en su intención expresiva y temporalidad los movimientos de la bailarina. Tanto las duraciones de las notas como el registro de cada motivo es elegido ad lib. Las ideas musicales se pueden repetir y alternar con silencios. Se utilizarán dinámicas entre <i>p</i> y <i>mp</i>	

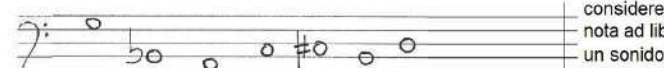
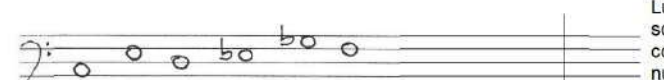
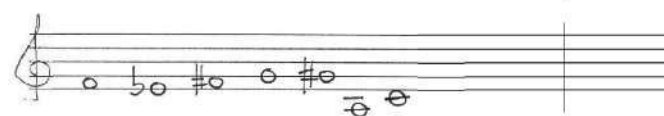
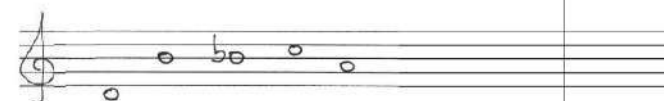
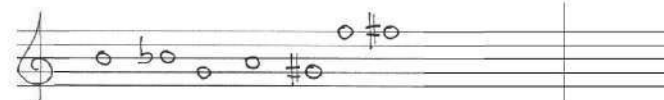
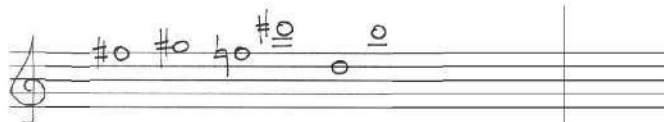
A5

Los bailarines se liberan de la fuerza de gravedad que les unía al grupo en tanto referencia espacial mutua, mediante el incremento del movimiento, la realización de giros y otros movimientos. A partir de allí se desplazan libremente en el espacio abandonando la idea de un centro grupal.
duración aproximada de entre 1 y 2 minutos

Cada uno de los instrumentos organiza su comportamiento a partir de las siguientes instrucciones cuando su bailarín o bailarina de referencia (tal cual están asignados en A4) ingresa en la etapa A5.

Elijo en que momentos tocar y en cuales guardar silencio. Cuando toco utilizo dos comportamientos posibles, el primero de los cuales es construir líneas melódicas utilizando la siguiente serie (a la última nota le sigue la primera) respetando sus alturas relativas y adjudicándole a cada nota una duración ad lib.. El segundo comportamiento consiste en detenerse en una clase de altura y explorarla a través de todo el registro del instrumento a través de notas, o grupos de notas de cualquier duración. Una vez terminado este comportamiento retomo la construcción de líneas melódicas a partir de la última nota repetida en el registro en el cual esté, y a partir de allí vuelvo a respetar las alturas relativas de la serie.

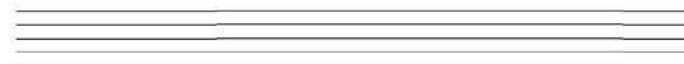
utilizo dinámicas entre *pp* y *mf*



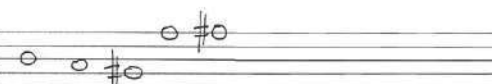
B1

La música comienza a tomar la iniciativa intentando interrumpir el libre movimiento de los bailarines mediante la irrupción gradual de sonidos fuertes y breves que les detienen en el espacio unos momentos, luego de lo cual retoman el movimiento anterior. La densidad de estos eventos se va incrementando hasta que los momentos de detención superan en cantidad y duración a los de movimiento libre.
duración aproximada de entre 1 y 2 minutos

continúo con el comportamiento anterior



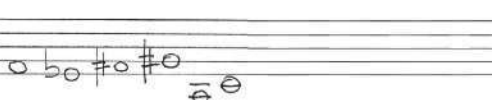
Luego de haber escuchado al menos 7 sonidos fuertes, y en los momentos en que lo considere oportuno, elijo cualquier nota de la nueva serie y realizo un sonido breve y *ff*, y luego de un silencio retomo el comportamiento anterior, ahora con la nueva serie.



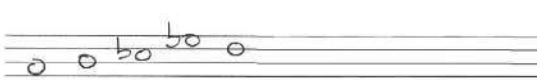
continúo con el comportamiento anterior



Luego de haber escuchado al menos 6 sonidos fuertes, y en los momentos en que lo considere oportuno, elijo cualquier nota de la nueva serie y realizo un sonido breve y *ff*, y luego de un silencio retomo el comportamiento anterior, ahora con la nueva serie.



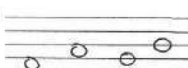
Luego de haber escuchado al menos 3 sonidos fuertes, y en los momentos en que lo considere oportuno, elijo cualquier nota de la nueva serie y realizo un sonido breve y *ff*, y luego de un silencio retomo el comportamiento anterior, ahora con la nueva serie.



En los momentos en que lo considere oportuno, elijo cualquier nota ad lib de la nueva serie y realizo un sonido breve y *ff*. Luego de un silencio, retomo el comportamiento anterior, ahora utilizando la nueva serie.



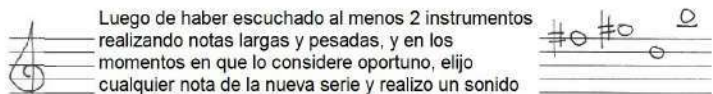
cuando los sonidos breves y fuertes estén predominando, comienzo a tocar sonidos largos y pesados en el registro grave utilizando la siguiente serie



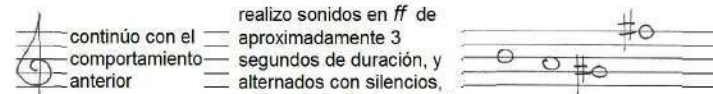
B2 La cantidad de movimiento libre es igual a la de detenciones. La cantidad de sonidos fuertes y breves y la cantidad de detenciones aumentan

El instrumento 5 inicia la sección, la cual dura entre 1 y 2 minutos

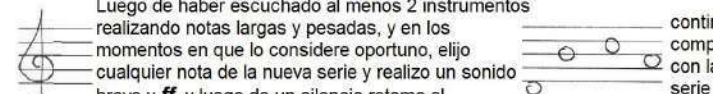
Luego de haber escuchado al menos 2 instrumentos realizando notas largas y pesadas, y en los momentos en que lo considere oportuno, elijo cualquier nota de la nueva serie y realizo un sonido breve y **ff**, y luego de un silencio retomo el comportamiento anterior, ahora con la nueva serie



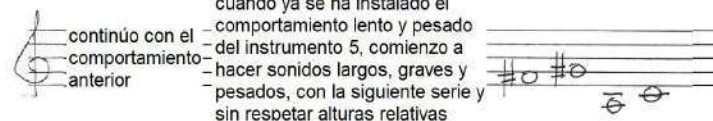
continúo con el comportamiento anterior realizo sonidos en **ff** de aproximadamente 3 segundos de duración, y alternados con silencios, utilizando la siguiente serie



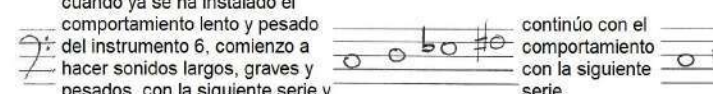
Luego de haber escuchado al menos 2 instrumentos realizando notas largas y pesadas, y en los momentos en que lo considere oportuno, elijo cualquier nota de la nueva serie y realizo un sonido breve y **ff**, y luego de un silencio retomo el comportamiento anterior, ahora con la nueva serie



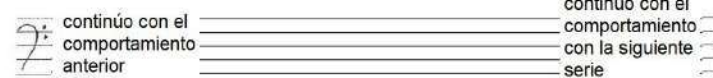
continúo con el comportamiento anterior cuando ya se ha instalado el comportamiento lento y pesado del instrumento 5, comienzo a hacer sonidos largos, graves y pesados, con la siguiente serie y sin respetar alturas relativas dinámicas entre **mf** y **f**



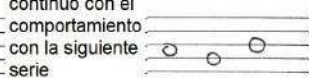
cuando ya se ha instalado el comportamiento lento y pesado del instrumento 6, comienzo a hacer sonidos largos, graves y pesados, con la siguiente serie y sin respetar alturas relativas dinámicas entre **mf** y **f**



continúo con el comportamiento anterior dinámicas entre **mf** y **f**

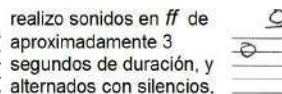


continúo con el comportamiento con la siguiente serie dinámicas entre **f** y **ff**

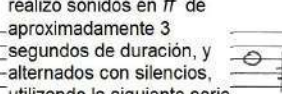


B3 Ya no hay desplazamiento. Los bailarines vivencian la tensión en sus manos y luego en otras partes del cuerpo. La sección dura 1 minuto a lo sumo

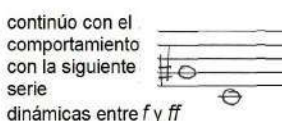
realizo sonidos en **ff** de aproximadamente 3 segundos de duración, y alternados con silencios, utilizando la siguiente serie



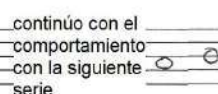
realizo sonidos en **ff** de aproximadamente 3 segundos de duración, y alternados con silencios, utilizando la siguiente serie



continúo con el comportamiento con la siguiente serie dinámicas entre **f** y **ff**

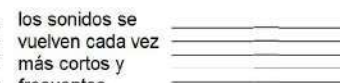


continúo con el comportamiento con la siguiente serie

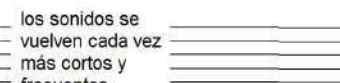


B4 Los bailarines se desplazan forzadamente y con dificultad intentando liberarse de la tensión

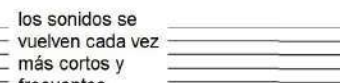
los sonidos se vuelven cada vez más cortos y frecuentes



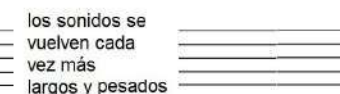
los sonidos se vuelven cada vez más cortos y frecuentes



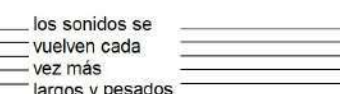
los sonidos se vuelven cada vez más cortos y frecuentes



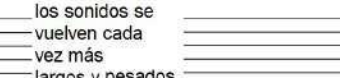
los sonidos se vuelven cada vez más largos y pesados



los sonidos se vuelven cada vez más largos y pesados



los sonidos se vuelven cada vez más largos y pesados



B5 Les bailarines incrementan la velocidad del movimiento. giran en círculos y caen al piso. los instrumentos 1, 2 y 3 inician la sección, y su duración es a lo sumo 1 minuto

C1 Les bailarines, en principio inmóviles, están adheridos al piso. Comienzan a moverse pero no pueden despegar ninguna parte de su cuerpo duración de entre 2 y 3 minutos

C2 El bailarín 3 ha despegado la cabeza del piso y lucha por liberar el torso duración de a lo sumo 1 minuto

los sonidos de los distintos instrumentos se articulan cada 3 segundos aproximadamente. Los sonidos son largos, y no debe de haber más de cuatro instrumentos tocando simultáneamente. ej: cuando toca el quinto instrumento, el primero se apaga.

sonidos largos en *ff* utilizando las siguientes notas

sonidos largos en *ff* utilizando la siguiente nota

sonidos largos en *ff* utilizando las siguientes notas

sonidos largos en *ff* utilizando la siguiente nota en registro grave

sonidos largos en *ff* utilizando la siguiente nota en registro grave

sonidos largos en *ff* utilizando la siguiente nota en registro grave

una nota lo más larga posible cuando el último bailarín cae al suelo

cuando el último bailarín cae al suelo

cuando el primer bailarín llega al suelo

una nota lo más larga posible cuando el último bailarín cae al suelo

todos los instrumentos continúan con el comportamiento anterior, reduciendo muy gradualmente la distancia entre los ataques, hasta llegar a dos segundos.

Los seis instrumentos pueden estar tocando simultáneamente

La dinámica crece lentamente a *mp*, y comienzan a haber pequeños crescendos que acompañan la tensión y esfuerzo de los bailarines

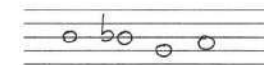
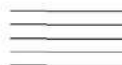
todos los instrumentos continúan comportamiento alternando las mismas 2 clases de alturas en registro ad lib.

C3 El bailarín 3 ha despegado el torso del piso y lucha por liberar las manos duración de menos de 1 minuto

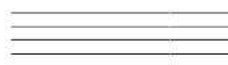
D1 El bailarín 3 ha despegado sus manos del piso y comienza a incorporarse hasta que logra pararse sobre sus propios pies. duración de 1 minuto

D2 El bailarín 3 se ha puesto de pie y lucha por liberar sus brazos. duración de menos de 1 minuto

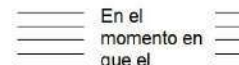
D3 El bailarín 3 mira hacia arriba y luego emprende una lucha en todos los niveles a través de variados y enérgicos movimientos. Las bailarinas se suman a la lucha.



cada músico alterna ahora sus dos clases de altura ad lib, utilizando todo el registro del instrumento.

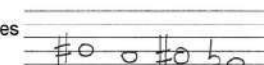


se sustituyen las notas largas por rápidos trémolos utilizando las mismas dos clases de altura, los cuales se pueden superponer o duplicar en diferentes octavas si el instrumento lo permite.



En el momento en que el bailarín 3 mira hacia arriba, los músicos se detienen en la nota que están tocando en ese momento y la prolongan todo el tiempo que dura esa mirada. Sobre esta nota se realiza un decrescendo

utilizando las siguientes clases de altura, realizando trinos, notas largas, notas cortas, líneas melódicas y otros recursos ad lib., describir sonoramente los movimientos de les bailarines.



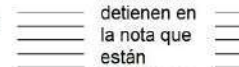
continúa el comportamiento anterior, reduciendo gradualmente la distancia entre los ataques hasta llegar a 1 segundo.



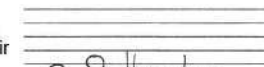
En cada una de ellas puede hacer sonidos largos, cortos o grupos de sonidos breves.



Los trémolos se alternan con grupos de notas cortas



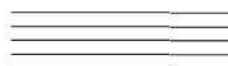
utilizar dinámicas entre f y fff



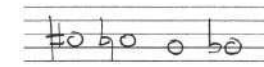
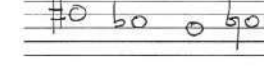
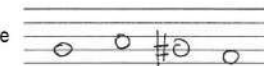
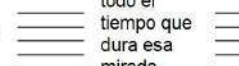
La dinámica de base crece a mf, y los crescendos que acompañan la tensión y el esfuerzo de les bailarines se vuelven más nítidos y veloces



La cantidad de tiempo de permanencia en cada clase de altura es ad lib.



La velocidad de los trémolos y de los grupos de notas cortas va en aumento



E1 El bailarín 3 grita y todos hacen silencio. Cuando se extingue el grito y su reverberación, la bailarina 2 comienza a hacer pequeños movimientos, atenta a si aún hay peligro en el entorno
duración entre 2 y 3 minutos

Lentamente, tomando las siguientes notas individualmente o de a pequeñas células, y alternando con silencios, describo sonoramente los movimientos de la cabeza de la bailarina 2. Cada nota se puede repetir, pero una vez abandonada ya no se vuelve a tocar. Cuando llego a la última nota realizo un sonido largo



Lentamente, tomando las siguientes notas individualmente o de a pequeñas células, y alternando con silencios, describo sonoramente los movimientos del torso de la bailarina 2. Cada nota se puede repetir, pero una vez abandonada ya no se vuelve a tocar. Cuando llego a la última nota realizo un sonido largo



Lentamente, tomando las siguientes notas individualmente o de a pequeñas células, y alternando con silencios, describo sonoramente los pequeños desplazamientos de la bailarina 2. Cada nota se puede repetir, pero una vez abandonada ya no se vuelve a tocar. Cuando llego a la última nota realizo un sonido largo.



Lentamente, tomando las siguientes notas individualmente o de a pequeñas células, y alternando con silencios, describo sonoramente los movimientos de las piernas y pies de la bailarina 2. Cada nota se puede repetir, pero una vez abandonada ya no se vuelve a tocar. Cuando llego a la última nota realizo un sonido largo



Lentamente, tomando las siguientes notas individualmente o de a pequeñas células, y alternando con silencios, describo sonoramente los movimientos de los brazos y manos de la bailarina 2. Cada nota se puede repetir, pero una vez abandonada ya no se vuelve a tocar. Cuando llego a la última nota realizo un sonido largo



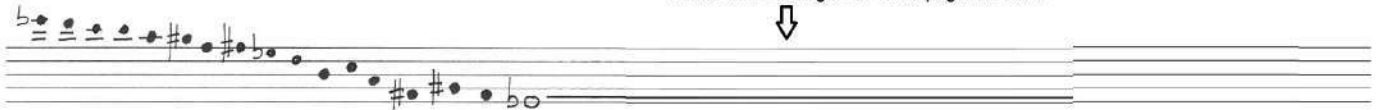
ppp
↑
articular la nota cuando el instrumento lo requiera
antes de que termine el grito

E2 La bailarina 2 se termina de incorporar y realiza movimientos lentos y calmos previos a comenzar a bailar
duración menor a 1 minuto

En el momento en que la bailarina 2 termina de ponerse de pie, si alguno de los instrumentos no llegó aún a su nota larga final, se detiene en la nota que esté y la convierte en el sonido largo final. Estos sonidos largos se van a pagando ad lib



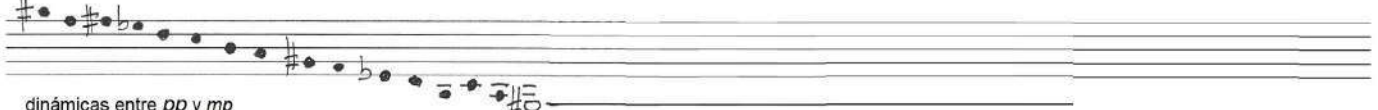
dinámicas entre *pp* y *mp*



dinámicas entre *pp* y *mp*



dinámicas entre *pp* y *mp*



dinámicas entre *pp* y *mp*



dinámicas entre *pp* y *mp*



Lentamente, tomando las siguientes notas individualmente o de a pequeñas células, y alternando con silencios, describo sonoramente los movimientos de la bailarina 2. Cada nota se puede repetir, pero una vez abandonada ya no se vuelve a tocar. Cuando llego a la última nota realizo un sonido largo



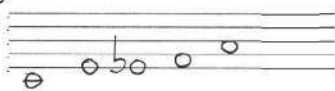
dinámicas entre *pp* y *mp*

E3 La bailarina 2 realiza una danza libre y placentera de foma individual. El bailarín 3 y la bailarina 1 también comienzan a danzar
duración de entre 3 y 4 minutos

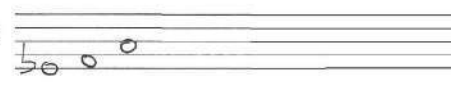
E4 La danza se torna colectiva y poco a poco se va deteniendo.
Finalmente los bailarines se detienen en actitud de agradecimiento
duración de entre 2 y 3 minutos

en el momento en que les tres bailarines se detuvieron, se realiza un breve silencio y luego se ataca, todos a la vez la nota final, la cual es larga y decrece al niente, finalizándola cada instrumento ad lib.

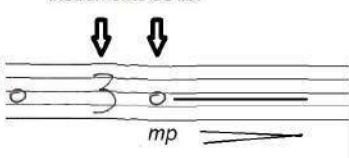
utilizando trinos, trémolos, notas largas y líneas melódicas en base a la siguiente serie, describo sonoramente los movimientos de la bailarina 2. Las notas de la serie pueden tocarse en cualquier registro. utilizo dinámicas entre *pp* y *mf*



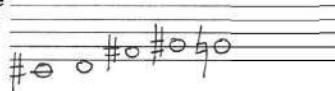
continúo con el comportamiento anterior utilizando la siguiente serie. incorporo breves notas en stacatto



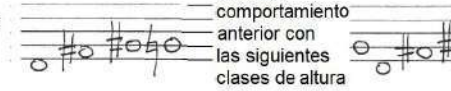
al comenzar las detenciones de les bailarines, articulo la siguiente nota en su altura real, realizando notas largas y cortas



utilizando trinos, trémolos, notas largas y líneas melódicas en base a la siguiente serie, describo sonoramente los movimientos de la bailarina 1. Las notas de la serie pueden tocarse en cualquier registro. utilizo dinámicas entre *pp* y *mf*

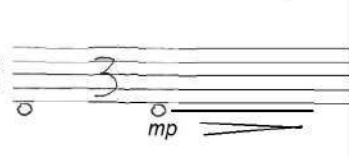


continúo con el comportamiento anterior utilizando la siguiente serie. incorporo breves notas en stacatto

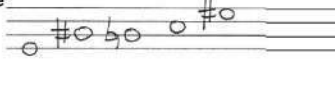


continúo comportamiento anterior con las siguientes clases de altura

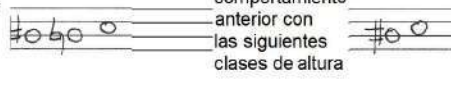
al comenzar las detenciones de les bailarines, articulo la siguiente nota en su altura real, realizando notas largas y cortas



utilizando trinos, trémolos, notas largas y líneas melódicas en base a la siguiente serie, describo sonoramente los movimientos del bailarín 3. Las notas de la serie pueden tocarse en cualquier registro. utilizo dinámicas entre *pp* y *mf*

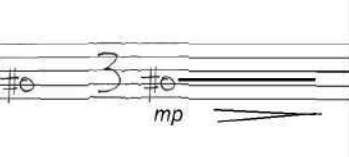


continúo con el comportamiento anterior utilizando la siguiente serie. incorporo breves notas en stacatto

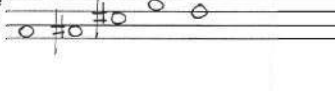


continúo comportamiento anterior con las siguientes clases de altura

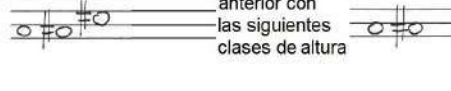
al comenzar las detenciones de les bailarines, articulo la siguiente nota en su altura real, realizando notas largas y cortas



utilizando trinos, trémolos, notas largas y líneas melódicas en base a la siguiente serie, describo sonoramente los movimientos de la bailarina 2. Las notas de la serie pueden tocarse en cualquier registro. utilizo dinámicas entre *pp* y *mf*

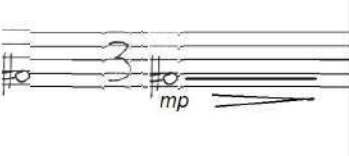


continúo con el comportamiento anterior utilizando la siguiente serie. incorporo breves notas en stacatto

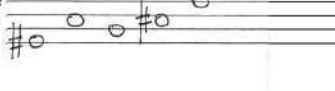


continúo comportamiento anterior con las siguientes clases de altura

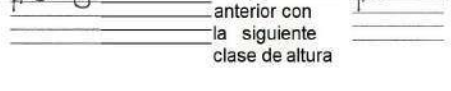
al comenzar las detenciones de les bailarines, articulo la siguiente nota en su altura real, realizando notas largas y cortas



utilizando trinos, trémolos, notas largas y líneas melódicas en base a la siguiente serie, describo sonoramente los movimientos de la bailarina 1. Las notas de la serie pueden tocarse en cualquier registro. utilizo dinámicas entre *pp* y *mf*

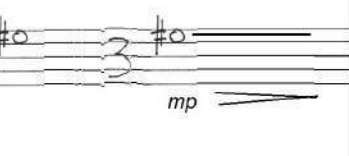


continúo con el comportamiento anterior utilizando la siguiente serie. incorporo breves notas en stacatto

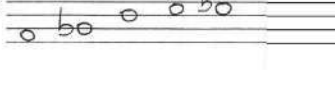


continúo comportamiento anterior con la siguiente clase de altura

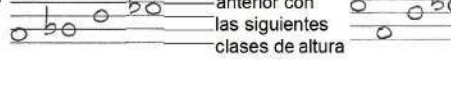
al comenzar las detenciones de les bailarines, articulo la siguiente nota en su altura real, realizando notas largas y cortas



utilizando trinos, trémolos, notas largas y líneas melódicas en base a la siguiente serie, describo sonoramente los movimientos del bailarín 3. Las notas de la serie pueden tocarse en cualquier registro. utilizo dinámicas entre *pp* y *mf*

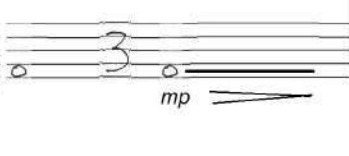


continúo con el comportamiento anterior utilizando la siguiente serie. incorporo breves notas en stacatto



continúo comportamiento anterior con las siguientes clases de altura

al comenzar las detenciones de les bailarines, articulo la siguiente nota en su altura real, realizando notas largas y cortas



Las perlas de Indra

obra interdisciplinaria de música y danza

Alejandro Barbot

partitura de danza

indicaciones

La obra está compuesta para un sexteto de instrumental libre, dos bailarinas (1 y 2) y un bailarín (3).

Las partes de música y danza están elaboradas de forma tal que por momentos la danza sigue a la música, en otros la música sigue a la danza, y en otros se producen distintos tipos de interacciones y combinatorias.

El bailarín y las bailarinas se ubican en el centro del escenario y los músicos se distribuyen espacialmente rodeando a los bailarines y al público.

La pieza está construida en 5 secciones que se suceden una a otra formando parte de un proceso continuo.

Sección A

Contacto. Todo es elástico y natural.

A1 – Los bailarines están de pie y en contacto formando parte de una masa indiferenciada en la cual no hay otra realidad que el tacto. De a poco se empieza a generar movimiento, sin perder en ningún momento el contacto. Ni se busca ni se evita el desplazamiento, el cual se produce a partir de la interacción de los bailarines, los cuales tampoco se toman contacto visual con elementos externos. Los tres instrumentos musicales más graves van entrando uno a uno produciendo un entramado sonoro calmo y envolvente en el cual la música va siguiendo lentamente los movimientos de los bailarines. (A1 dura entre 3 y 4 minutos y medio)

A2 – Bailarina 1 comienza a tomar contacto visual con elementos externos al trío y por momentos a fijar la vista en ellos, luego de lo cual es nuevamente absorbida por el contacto táctil. Estas acciones, en un principio esporádicas, comienzan a incrementarse.

El proceso es disparado por la aparición de un nuevo instrumento musical realizando una nota larga en crescendo, luego de lo cual cada acción visual de bailarina 1 es acompañada por un sonido en crescendo del mismo instrumento.

Luego de escuchar 3 sonidos largos en crescendo, bailarín 3 comienza un comportamiento similar a bailarina 1, y luego de escuchar 4 sonidos largos se suma también bailarina 2. Las acciones visuales de cada uno de los bailarines son acompañadas por crescendos de un

instrumento fijo, los cuales se integran a la música en esta sección. Hay desplazamiento grupal, producto de las intencionalidades de fijar el movimiento en elementos externos. Hay un incremento global de la frecuencia de acciones y de la cantidad de movimiento.
(A2 dura entre 2 y 3 minutos)

A3 – La bailarina 1 intenta desplazarse hacia elementos externos a partir de la mirada, llevándose al grupo consigo, el desplazamiento es en principio pequeño y el grupo la tracciona otra vez hacia adentro ya que las voluntades divergen. Se mantiene el contacto de forma continua, aunque comienza a haber más aire entre los cuerpos. Cuando el comportamiento ya está instalado, se suman al mismo el bailarín 3 y la bailarina 2. Los movimientos de los tres bailarines son acompañados por trinos y trémolos de los instrumentos musicales. En todo momento la música sigue a la danza.(A3 dura entre 4 y 5 minutos)

A4 – La bailarina 1 logra separarse, mientras el bailarín 3 y la bailarina 2 continúan con el comportamiento anterior. La bailarina 1 se sorprende y experimenta primero con las manos y luego con el resto del cuerpo la fuerza de atracción que la une a los demás. Al momento de realizarse la separación, y mientras bailarina 1 explora la fuerza, dos de los instrumentos se detienen en una nota cada uno. Luego comienza a realizar una danza independiente aunque aún ligada a los demás por la fuerza gravitatoria que ejercen entre sí, los dos instrumentos que la acompañan comienzan a trabajar con células melódicas.

Al ver que la bailarina 2 y el bailarín 3 no se separan, otro par de instrumentos se detienen en una nota cada uno, lo cual es la señal para que la bailarina 2 se separe. La bailarina 2 y los instrumentos que la acompañan tomarán un comportamiento similar al ya realizado por bailarina 1.

El bailarín 3 no toma consciencia de lo que sucede, por lo cual un tercer par de instrumentos interviene de forma similar a la que lo hicieron con la bailarina 2, y el bailarín 3 realiza el mismo tipo de acciones que ya realizaron sus compañeras.

En un momento dado los tres bailarines están realizando una danza libre, aunque aún contenidos en el mismo campo gravitatorio.

(A4 dura entre 3 y 5 minutos)

A5 – Los tres bailarines se liberan definitivamente de la fuerza de atracción que les unía entre sí a través de un incremento de la actividad, utilizando giros y otros movimientos dinámicos con los cuales se mueven libremente por el espacio. Hay felicidad y libertad en el movimiento. Los instrumentos realizan líneas melódicas más libres.

(A5 dura entre 1 y 2 minutos)

Sección B

Los movimientos comienzan a chocar con fuerzas invisibles – aparece la tensión

B1 – Los bailarines continúan con el comportamiento anterior, mientras desde la música comienzan a aparecer sonidos fuertes y breves que se superponen al funcionamiento en líneas melódicas libres que se está realizando.

Estos sonidos comienzan a funcionar como fuerzas que detienen súbitamente a los bailarines, los cuales permanecen inmóviles un breve

tiempo y luego retoman una danza con las mismas características de la que estaban realizando con anterioridad. Al principio, les bailarines se dejan detener solo por algunos de estos sonidos, eligiendo en cuales hacerlo. Estas decisiones son individuales, por lo que cada bailarín elegirá en que momentos dejarse detener por estos sonidos fuertes y en cuales ignorarlos. Estas detenciones, al principio ocasionales, comienzan a ser más frecuentes a medida que aumenta la densidad de sonidos fuertes. Al final de B1 la cantidad de tiempo de danza es igual a la de las detenciones.

(B1 dura entre 1 y 2 minutos)

B2 – La cantidad de detenciones comienza a superar a la de movimientos de danza libre y va paulatinamente en aumento hasta llegar a la detención total al final de la sección. Este proceso va acompañado en la música con la aparición de una nueva capa sonora formada por sonidos graves y pesados, a la vez que las líneas melódicas son sustituidas gradualmente hasta su desaparición por sonidos breves y fuertes.

(B2 dura entre 1 y 2 minutos)

B3 – Ya no hay más desplazamiento. Les bailarines encuentran la tensión en sus manos, la observan e intentan liberarse, paulatinamente la tensión va tomando otras partes del cuerpo. Ya no hay líneas melódicas, solamente una capa de sonidos fuertes y cortos y otra capa de sonidos graves y pesados. La intensidad del sonido va en aumento.

(B3 dura como máximo 1 minuto)

B4 – Les bailarines comienzan a desplazarse forzosamente y con dificultad intentando liberarse de la tensión. El movimiento comienza a incrementarse gradualmente. Las características de la música se van acentuando.

(B4 dura como máximo 1 minuto)

B5 – Les bailarines incrementan la velocidad del movimiento hasta que comienzan a girar en círculos y finalmente caen al piso, donde quedan inmóviles. Cuando todos los bailarines están en el piso, los instrumentos realizan notas largas y luego silencio.

(B5 dura como máximo 1 minuto)

Sección C

Volver a incorporarse luego de haber quedado adheridos al piso. Todo es trabajoso y difícil.

C1 – Les bailarines, en principio inmóviles, están adheridos al piso. El bailarín 3 comienza a moverse trabajosamente pero no puede despegar ninguna parte de su cuerpo del piso. La música es lenta y opresiva.

(C1 dura entre 2 y 3 minutos)

C2 – El bailarín 3 despegla la cabeza del piso y lucha por liberar el torso. Las bailarinas 1 y 2 comienzan a moverse trabajosamente pero aún no se han despegado del piso. La música se va haciendo poco a poco más densa y muy gradualmente comienza a subir de intensidad.

(C2 dura como máximo 1 minuto)

C3 – El bailarín 3 ha despegado el torso del piso y lucha por liberar las manos. Logra hacerlo con movimientos enérgicos y violentos. Las bailarinas 1 y 2 logran despegar la cabeza y luchan por liberar el torso. La música sigue creciendo en intensidad.

(C3 dura 1 minuto)

Sección D

La lucha.

D1 – El bailarín 3 comienza a incorporarse con esfuerzo hasta que logra pararse en sus propios pies, aunque aún no puede utilizar sus brazos. Las bailarinas 1 y 2 ya han liberado el torso y luchan por liberar las manos. La música comienza a tomar más dinamismo y sigue creciendo en intensidad.

(D1 dura 1 minuto)

D2 – El bailarín 3 lucha por liberarse y recuperar movilidad, visión y movimiento de brazos. Las bailarinas 1 y 2 logran liberar sus manos. La música comienza a adquirir, también, más agilidad.

(D2 dura 1 minuto)

D3 – El bailarín 3 se libera y mira al cielo en busca de ayuda, luego emprende una lucha a través de enérgicos y variados movimientos utilizando todos los planos. Las bailarinas 1 y 2 se incorporan y participan de la lucha, también utilizando todos los planos. La música acompaña la mirada hacia arriba del bailarín 3 y luego describe la lucha con variados y ágiles recursos.

(D3 dura entre 1 y 2 minutos).

Sección E

Celebración, placer, vida y encuentro.

E1 – El bailarín 3 grita y todos hacen silencio. Cuando se extingue el grito y su reverberación, la bailarina 2, aún desde el piso, comienza a hacer pequeños movimientos atenta a si aún hay algún peligro en el entorno. Su movimiento es lento y delicado, y la música lo describe. El bailarín 3 y la bailarina 1 aun no realizan movimientos, aunque no están rígidos y acompañan en su actitud y su mirada a la bailarina 2.

(E1 dura entre 2 y 3 minutos).

E2 - La bailarina 2 se incorpora y realiza movimientos lentos y clamorosos dejando que el placer inunde su cuerpo, preparándose para realizar una danza de celebración. El bailarín 3 y la bailarina 2 comienzan a realizar pequeños movimientos.
(E2 dura como máximo 1 minuto)

E3 – La bailarina 2 realiza una danza libre y placentera, aprovechando todo el espacio. Es una danza individual de celebración del placer y la vida. La música es fluida y envolvente y sigue a la danza. Luego de instalada la danza de la bailarina 2, el bailarín 3 y la bailarina 1 comienzan gradualmente a realizar danzas individuales, también libremente.
(E3 dura entre 3 y 4 minutos).

E4 – La danza se torna colectiva, manteniendo cada uno su individualidad. Es una danza de celebración y encuentro. Esta danza poco a poco se va deteniendo hasta que los bailarines se detienen, cada quien a su momento, en actitud de agradecimiento. La música continúa siguiendo a la danza de una forma cada vez más calma. Cuando los bailarines se detienen se realiza un breve silencio y luego un largo y delicado acorde con el cual termina la pieza.
(E4 dura entre 2 y 3 minutos).

Las perlas de Indra - trama simbólica

La obra cuenta con una trama argumental subyacente de contenido simbólico. El objetivo no es que esta trama sea reconocible por el público, ni siquiera que el mismo tenga noticia de su existencia. Sin embargo, es un elemento vital en la construcción de la obra y alimenta de forma directa la estructura y expresividad de la danza, y de forma indirecta a través de los bailarines, la de la música.

Esta trama está construida describiendo un particular proceso de individuación, vinculado al simbolismo de los siete cuerpos celestes visibles a simple vista de la astrología clásica: Luna, Mercurio, Saturno, Júpiter, Marte, Sol y Venus.

Al comienzo, los tres personajes representados por los bailarines se encuentran en un estado de indiferenciación. No son seres con consciencia individual, y experimentan la realidad como un continuo sensorial envolvente y gratificante. Están en contacto físico entre ellos y ese contacto es lo único que existe. La permanencia en este paraíso solo es posible mientras no surjan la curiosidad ni el deseo de querer ver lo que hay más allá. Este estado inicial se corresponde al simbolismo de la Luna.

En la sección A, y a través de sus distintas subsecciones, se produce el proceso de ir tomando gradual consciencia de la existencia del mundo exterior, y de ir involucrándose con él hasta que finalmente este interés por lo externo termina produciendo la separación física de los tres bailarines. Este proceso, guiado por la curiosidad y el deseo de experimentación y aprendizaje, se corresponde al simbolismo del planeta Mercurio.

En principio este interés por lo externo se manifiesta a través de la mirada, que se focaliza en elementos externos a la masa simbiótica, para luego extenderse a la intención de alcanzar lo que está más allá, momento a partir del cual las voluntades de los personajes comienzan a diverger. Este proceso culmina con la separación de la bailarina 1, que es quien lidera las acciones en esta sección, luego de lo cual va en busca de una exploración individual de la existencia. Poco después, los otros dos personajes emprenden el mismo proceso de liberación. Una vez ya separados, los tres personajes experimentan el movimiento y la libertad, danzando con soltura, de forma distendida, y con una cuota de inocencia.

En la sección B, el mundo exterior se les revela de una forma más hostil a la esperada, y a través de acciones producidas a partir del sonido, ese movimiento libre es intervenido y comienza a ser frenado por fuerzas externas a los personajes. La irrupción de estas fuerzas externas es cada vez más invasiva y lleva gradualmente a los bailarines a la inmovilidad, los cuales queriendo liberarse comienzan a moverse forzosamente pero sin lograrlo, terminando los tres, inmóviles en el piso.

Poco a poco y liderados por el bailarín 3, en la sección C los bailarines comienzan un lento y trabajoso proceso de despegar el cuerpo del piso y ponerse en pie. Para ello tienen que ir en contra de una fuerza invisible que pretende aplastarlos, personificada por el

comportamiento opresivo de la música. Este proceso termina cuando el bailarín 3 logra liberar sus manos y comienza a ponerse en pie. Las secciones B y C se corresponden al simbolismo del planeta Saturno, que representa tanto los problemas y desafíos, como la autorresponsabilidad por la propia situación.

La sección D comienza cuando el bailarín 3 logra ponerse de pie y liberar sus manos. Antes de emprender una lucha en la cual está en inferioridad de condiciones, mira al cielo en busca de ayuda. Esta actitud de apertura hacia la asistencia divina es la que le brinda la fuerza suficiente para debatirse con las poderosas fuerzas que lo oprimen. La apertura a la fé y a la gracia divina está representada por el planeta Júpiter.

A partir de ese momento comienza la lucha, a la cual se suman las dos bailarinas. Cuando todo parece perdido el bailarín 3 grita y en ese momento se consigue la victoria. El combate está vinculado al simbolismo del planeta Marte, el cual representa astrológicamente la valentía, la fuerza y el espíritu de lucha.

La sección E comienza cuando se han disipado los ecos del grito y la batalla. En ese momento se produce el reconocimiento de la identidad individual representada por el simbolismo del Sol. Los bailarines se ven a si mismos y a su entorno de una forma renovada.

La bailarina 2 comienza a comprobar si ya ha pasado el peligro, luego de lo cual comienza una calma exploración del entorno en la que se produce la recuperacion del placer, ahora plena de consciencia individual. La exploración se convierte en una danza de celebración de la vida a la que luego se suman el bailarín 3 y la bailarina 1, tornandose la danza una celebración colectiva. Este proceso se relaciona con el simbolismo del planeta Venus, el cual representa el placer, el amor y el encuentro. Llenos de gratitud por la libertad y la consciencia adquirida, los bailarines van deteniendo su danza y agradecen por la vida y el placer reconquistado.